

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

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

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

• •

Издательство Московского гуманитарного университета

2015

ББК 83 (2Рос=Рус1) + 83.3 (4 Вел)

338

*Научная монография*

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

*Рецензенты:*

В. П. Трыков, доктор филологических наук,

профессор

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

А. Р. Ощепков, доктор филологических наук,

профессор

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

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

ISBN 978-5-906822-63-5

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

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

ББК 83 (2Рос=Рус1) + 83.3 (4 Вел)

ISBN978-5-906822-63-5

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

**ВВЕДЕНИЕ**

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

О драматических произведениях А. С. Пушкина писали со времени их публикации (важнейшие работы принадлежат

В. Г. Белинскому). В классических трудах, посвященных творчеству

А. С. Пушкина (от П. В. Анненкова до Ю. М. Лотмана), драматургии поэта уделяется определенное (хотя и не самое видное) место. Ряд трудов специально посвящен пушкинской драматургии[[1]](#footnote-2). Большое значение имело издание в 1935 г. 7-го тома Полного собрания со­чинений Пушкина, посвященного драматическим произведениям великого поэта с обширным комментарием видных пушкинистов[[2]](#footnote-3) (об этом издании пойдет речь ниже). В наше время вновь в Полном собрании сочинений Пушкина есть том драматических произведе­ний, в котором на уровне современного пушкиноведения воспроиз­ведена модель экспериментального тома 1935 г.[[3]](#footnote-4) В 1953 г. вышло издание, в котором были собраны все основные тексты Пушкина, посвященные театру[[4]](#footnote-5).

Пушкинская теория драмы рассматривалась Н. К. Козминым,

А. А. Аникстом, Н. Г. Литвиненко[[5]](#footnote-6), она во многом становилась стержнем исследований жанровой природы пушкинских драмати­ческих произведений[[6]](#footnote-7).

Драматургия в контексте русско-зарубежных взаимосвязей представлена в трудах Ф. Д. Батюшкова, М. П. Алексеева, Н. П. Ве­рховского, В. М. Жирмунского, И. М. Нусинова, Б. В. Томашевского, С. А. Небольсина и др.[[7]](#footnote-8) Существенны соображения, высказанные видными деятелями культуры. Значимо выступление В. Э. Мейер­хольда[[8]](#footnote-9). Замечательную работу о «Каменном госте» написала

А. А. Ахматова[[9]](#footnote-10). Есть обстоятельные и глубокие зарубежные иссле- дования[[10]](#footnote-11).

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

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

По этому поводу известный литературовед А. А. Гозенпуд писал еще почти полвека назад: «Сила русского театра в его взаимосвязи с драматургией. Факт этот бесспорен. Но парадоксальным образом эта органическая связь сцены с литературой была нарушена по отно­шению к Пушкину и его величайшему драматическому созданию — “Борису Годунову”. Не приходится и сравнивать горестную сцениче­скую судьбу гениальной драмы с судьбой других классических пьес. “Борис Годунов” появлялся (и появляется) на сцене лишь спорадиче­ски, и то по преимуществу в дни юбилейных дат, и вслед за этим вы­падает из репертуара. Театры обращаются к трагедии без большой охоты и без глубокой веры в успех»[[11]](#footnote-12). Гозенпуд обозначает исходную точку этого парадокса — убеждение в якобы несценичности «Бориса Годунова». И добавляет к этому имеющие для нашего рассмотрения проблемы важное наблюдение: «Парадоксальность ситуации усугуб­ляется тем, что на чисто театральных достоинствах трагедии настаи­вают преимущественно литературоведы, тогда как практики театра предпочитают уклончивую позицию. Между тем именно театры должны сказать в этом вопросе решающее слово»[[12]](#footnote-13).

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

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

Новый ракурс рассмотрения дает применение общеметодоло­гического тезаурусного подхода, который в последние годы полу­чил признание в гуманитарных и социальных науках[[13]](#footnote-14). Базовые по­зиции тезаурусного подхода разработаны Вал. А и Вл. А. Луковыми применительно к междисциплинарным исследованиям, а также в конкретной связи с исследованиями в области культурологии и литературоведения[[14]](#footnote-15).

Каковы опорные положения тезаурусного подхода? Тезау­рус — это полный систематизированный свод освоенных социаль­ным субъектом знаний, существенных для него как средство ориен­тации в окружающей среде, а сверх этого также знаний, которые непосредственно не связаны с ориентационной функцией, но рас­ширяют понимание субъектом себя и мира, дают импульсы для ра­достной, интересной, многообразной жизни[[15]](#footnote-16). Это, таким образом, определенная конструкция знаний у каждого человека, групп лю­дей, социальных общностей и т. д. У этой конструкции два основ­ных назначения. Первое — ориентация в окружающей среде, обес­печивающая коммуникацию, солидарность с одними, враждебность к другим. Вторая — саморазвитие, создание нового. В этом своем назначении конструкция знаний выходит за пределы ориентации относительно других, становится сверхориентацией.

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

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

В общем, никакого объективного основания для такого выбора нет, если не учитывать одно, но самое важное: русский культурный тезаурус, сформировавшийся на протяжении трех последних сто­летий[[16]](#footnote-17). В теоретическом плане это положение выросло в концеп­цию литературных концентров влияния[[17]](#footnote-18). Этот пример показателен с точки зрения выявления свойств тезауруса.

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

Методологическое назначение тезаурусного подхода состоит в реализации стратегии понимания, источником и фундаментом кото­рого служит субъектная организация знания. Отсюда выстраивается путь исследования процессов тезаурусной саморегуляции, а именно: поддержания своего, освоения чужого, исключение чуждого, а также выявления картины мира как ядра и референта тезауруса. На этой базе сформировались специальные тезаурусные теории в культу­рологии и науках о литературе. Из них наиболее существенны следующие:

1. Тезаурусная теория культурологии (субъектная культуро­логия). В культурологии следует различать две тесно связанные, до­полняющие друг друга, но различные дисциплины: объектную куль­турологию и субъектную культурологию. Если объектная культуроло­гия имеет в качестве научного объекта мировую культуру как тако­вую, то субъектная культурология — культурные тезаурусы, т. е. ту часть мировой культуры, которая, во-первых, стала по каким-то при­чинам известна субъекту (отдельному человеку или социальной общ­ности), во-вторых, освоена и творчески переработана им в процессе социального конструирования реальности и, в-третьих, может быть актуализирована им в необходимый момент. Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе. В этом смысле можно говорить о тезаурусе как той части мировой культуры, которую может освоить субъект. Субъектная культурология призвана изучать зако­номерности и историю развития, взаимодействия, сосуществования, противоборства, смены культурных тезаурусов[[18]](#footnote-19).
2. Тезаурусная теория жанров. Суть этой теории состоит в

том, что жанр трактуется как тезаурусная структура понимания нового содержания. Соответственно осмысливаются и жанровые системы, а также жанровые генерализации — термин, введенный Вл. А. Луковым для обозначения процесса объединения, стягива­ния жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искус­ства) для реализации нежанрового (обычно проблемно­

тематического) общего принципа[[19]](#footnote-20).

1. Тезаурусная теория литературных концентров влияния. Литературные концентры — такие центры литературных взаимо­действий, вокруг которых располагаются, как удаляющиеся круги, как бы привязанные к ним менее влиятельные территории взаимо­действий. Концентры соответствуют «сильным позициям», выделя­емым в ходе тезаурусного анализа. Существенно, что через понятие «концентр» проступает особое качество «сильных позиций»: они обладают притягивающим, кумулятивным характером, действуют не только сами по себе, но в соединении с родственными явления­ми, которые обычно объединяются с концентрами в сознании, утрачивают в какой-то мере свою культурную специфику[[20]](#footnote-21). Через теорию литературных концентров проясняются феномены субъект­ной культурологии вроде отмеченного выше построения курсов за-

и и

рубежной литературы в российских вузах.

1. Теория персональных моделей автора художественного про­изведения. Когда ставится задача выявить персональную модель писа­теля, оставившую заметный след в истории литературы, следует изу­чать все виды его соотношений как творца текстов с той реальностью, с которой он вступает в контакт, будь то сферы литературы, обществен­ной или личной жизни, рассмотренный сквозь призму соотношения моделей. Последнее означает, что 1) писатель должен создать значи­мую модель творчества (иногда — жизни и творчества) для современ­ников и последующих поколений, что резко ограничивает число фигур для рассмотрения в этом ключе; 2) этот писатель должен быть рассмот­рен в соотношениях с предшествующими и современными ему персо­нальными и общими моделями литературы, которые прямо или кос­венно (через опосредующие звенья) повлияли или, напротив, не по­влияли на него, вызвали подражание, отталкивание или безразличие;
2. жизнь и творчество писателя должны быть представлены во внут­ренних соотношениях; 4) должны быть рассмотрены соотношения, вы­текающие из воздействия персональной модели писателя на современ­ников и последующие поколения[[21]](#footnote-22). В персональной модели писателя заключен специфический предмет литературоведческого исследова­ния: не обращение к индивидуальности автора литературного произве­дения, что есть сфера единичного, не биографические раскопки, а пе­ревод исследования персоналий из описательной в теоретическую форму, т. е. выявление в них общезначимого для определенной культу­ры.
3. Теория тезаурусных сфер. Тезаурусная сфера — специализиро­ванное образование культурного тезауруса (всеобщего, общего, группо­вого, индивидуального), группирующее с максимально возможной полнотой информацию об одной из констант центра тезауруса. Тезау- русная сфера сопоставима со слоем в шарообразной модели тезауруса, внутри себя подчиняется действию парадокса «равной ценности», представляющего как одинаково высокоценное важное и неважное, высокое и низкое, реальное и виртуальное.

Но среди сфер в тезаурусе выстраивается определенная иерар­хия, есть сверхценные сферы (что объясняет появление «физиков» и «лириков», пушкиноведов и толкинистов, спортсменов и политиков). Сферы тезауруса вступают в диалогическое взаимодействие между собой и участвуют в поддержании единства тезаурусной (культурной) картины мира. Содержание сфер может функционировать как в пол­ной (полнотекстовой), так и свернутой, символической, формульной, невербальной, установочной формах, что расширяет возможности и выводы анализа о влияниях центральных фигур и явлений (констант тезауруса) на реальные культурные процессы[[22]](#footnote-23).

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

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

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

Но возможна постановка вопросов и в более широком плане, ведь есть основания предположить, что сценичность — лишь одна из сторон (но сторона очень важная) поэтического универсализма Пушкина, в картине мира которого многое организуется вокруг особого стержня, определяемого как диалектика гармонии и дра­матизма, а именно: драматизация гармонии и гармонизация дра­матизма в картине мира поэта. Здесь применима трактовка карти­ны мира, которая утверждается в рамках тезаурусного подхода[[23]](#footnote-24). Важно, среди прочего, что картина мира — не константа и не нор­мативное предписание, хотя в определенные эпохи и в определен­ных ситуациях такие свойства у нее появляются и, более того, ста­новятся ведущими. Но даже на этом фоне сосуществуют разные картины мира, лежащие в основе разных тезаурусных генерализа­ций, если пользоваться терминологией, принятой в рамках тезау­русного подхода[[24]](#footnote-25). Соответственно этому проблему сценичности пушкинской драматургии мы рассматриваем в нескольких культур­но-ценностных срезах. Различный результат дадут мнения о сце­ничности пушкинских драматических произведений, высказанные (1) самим Пушкиным, (2) его современниками (друзьями, врагами, рецензентами, издателями и т. д.), (3) деятелями литературы и ис­кусства, исследователями, ориентированными на культ Пушкина как социокультурный феномен. Различия в тезаурусах этих субъек­тов производства социокультурных ориентаций приведут к разным поведенческим реакциям применительно к данному вопросу. Вы­явление этих различий существенно для современного осмысления рассматриваемой проблемы.

Собственно, драматургия Пушкина, его понимание сценично­сти требуют сравнительно-исторического и теоретико-историче­ского анализа всего пушкинского культурного и литературного те­зауруса. В творчестве Пушкина, не в последнюю очередь в его дра­матургии, присутствует такое качество, как «всемирность», которая определяет масштаб освоения поэтом достижений мировой литера­туры и цивилизации[[25]](#footnote-26). Именно такое обогащение опытом мировой драматургии, связь с мировым литературным процессом, а не аб­страктное изобретательство в изолированном пространстве узко понимаемой национальной специфики культуры породили пуш­кинские основания новой русской драматургии. Вот почему в моно­графии столь большое место занимает исследование шекспиризма как эстетической и художественной установки Пушкина.

В

современной отечественной драматургии возникла ситуа­ция, сходная с той, которая была в пушкинскую эпоху, и искания поэта в области драматургии и драматизации литературы оказыва­ются необычайно актуальными. Со всей определенностью обнару­живается, что так называемая несценичность драматургии Пушки­на связана с кризисом старых и развитием новых жанров и видов искусства. Понимание драматургичности творчества Пушкина, внутреннего и внешнего драматизма его поэзии и прозы определя­ет художественную природу «несценичности» пушкинской драмы, позволяет осмыслить деятельность великого русского поэта как этап развития русской драматургии, переход от традиционной к но­вой сценичности, в дальнейшем породившей феномен мирового значения — русскую драматургию XX века (А. П. Чехов,

А. М. Горький и др.). Драматические открытия Пушкина требовали новой сцены, нового театра, новых художественных возможностей в искусстве. Освоение художественных открытий Пушкина стало стимулом для развития русского и мирового искусства.

**Глава 1**

**ПУШКИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ:  
ПАРАДОКС СЦЕНИЧНОСТИ  
§ 1. Театр в первой главе «Евгения Онегина»**

Не сразу приходит в голову, что всем памятные пушкинские строки «Волшебный край, там в стары годы...» или «Театр уж по­лон, ложи блещут...» и есть первая подробно изложенная поэтом концепция театра. Она занимает в первой главе «Евгения Онеги­на» шесть строф, с XVII по XXII[[26]](#footnote-27).

Первая глава была начата А. С. Пушкиным 9 мая 1823 г., и хо­тя она была опубликована в 1825 г., очевидно, что довольно близ­кие к началу главы строфы написаны были в 1823 г. Еще не было ни «Бориса Годунова» (1825), ни «Маленьких трагедий» (1830), ни статей о драматургии и театре. В ранних произведениях поэта театр не составляет специального предмета для осмысления. В Кишиневе в 1822 г. Пушкин написал александрийским стихом фрагмент тра­гедии «Вадим», занимающий страницу, и там же немного раньше (5 июня 1821 г.) маленький эпизод из безымянной комедии об иг­роке («Скажи, какой судьбой друг другу мы попались?») — тоже александрийским стихом, при этом сохранился план пьесы, в кото­ром персонажи названы именами реальных петербургских актеров, т. е. комедия писалась для постановки на сцене. Есть еще более ранняя заметка Пушкина «Мои замечания о русском театре» (1820, вероятно, предназначалась для публикации в журнале «Сын отече­ства»), в ней много таких строк, что они могут считаться подготови­тельными материалами для создания образа театра в «Евгении Онегине». Ю. М. Лотман, ссылаясь на эту статью, справедливо утверждал, что Пушкин, в юности (1817-1820 гг., время наиболее частого посещения театра) побывавший о роли «почетного гражда­нина кулис», к 1820 г. «перерос театральную групповщину, и образ молодого театрала, который „гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незна­комыми" (цитата из пушкинской статьи. — Авт.), стал вызывать у него иронию»[[27]](#footnote-28).

Ю. М. Лотман отметил, что выпад Онегина против Карла Дид- ло, выдающегося петербургского балетмейстера («...Но и Дидло мне надоел»), вызвал возражающую реплику Пушкина в сноске по­сле текста главы, но сделал не очень внятный вывод: «Стремление П в примечаниях занять позицию внешнюю по отношению к само­му себе — автору „Онегина" — примечательно»[[28]](#footnote-29). Неясно, что здесь примечательного, думается, не ради сноски на самого себя как на «одного из наших романтических писателей» сделано это приме­чание, а для более очевидного, вытекающего из текста противопо­ставления позиции поэта реплике Онегина. Значительно ниже по тексту, в строфе LVI будет сказано: «Всегда я рад заметить разность // Между Онегиным и мной» — с легким раздражением в конце строфы: «Как будто нам уж невозможно // Писать поэмы о другом, // Как только о себе самом».

Читая комментарии к тексту романа, сделанные Ю. М. Лотма­ном, мы увидим установку на выяснение биографических деталей,

гп и

делающих поэта и героя почти зеркально схожими. Тезаурусный анализ интерпретаций обычно показывает, что в определенном ас­пекте может существовать и такое истолкование текста.

Для сравнения: комментарий В. В. Набокова к роману совсем другой, но и он вполне оправдывается работой тезауруса, просто иного по наполнению. Набоков вообще не выделяет строфы о теат­ре, он видит иное членение текста: «[строфы] XV-XXXVI: Вот цен­тральная часть главы, рассказ (прерываемый отступлениями) об одном дне столичной жизни Онегина»[[29]](#footnote-30). И так как для Набокова это текст об Онегине, поэт оказывается здесь второстепенной фигурой. Когда в распорядке дня героя романа дело доходит до театра, Набо­ков обнаруживает у Пушкина те же чувства, что и у Онегина (просто в ностальгическом рассказе о прошлом) и тонко замечает: «Пуш­кин опережает Онегина и первым входит в театр, где следит за вы­ступлением Истоминой, которое заканчивается к моменту появле­ния Онегина в следующей строфе. Тут использован прием „обго­на" .„»[[30]](#footnote-31). И итоговый вывод: «Естественный переход от Пушкина к Онегину получает изумительное временное и интонационное вы- ражение»[[31]](#footnote-32).

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

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

1. Онегин едет в театр из ресторана Talon, где с известным по­весой Кавериным выпил не один бокал «вина кометы» (шампан­ского урожая 1811 г., года кометы), плотно закусив мясом, трюфе­лями, гусиной печенкой, сыром и ананасами; к балету в театре его призывают громко бьющие часы (намек на отсутствие истинного стремления), а так как брегет останется с Онегиным, он, очевидно, будет звонить и в театре, мешая спектаклю.
2. Онегин для театра — «злой законодатель».
3. Его отличительная черта — он «непостоянный обожатель // очаровательных актрис».
4. Его титул — «почетный гражданин кулис».
5. Привлекательный для него театр — место, «Где каждый, вольностью дыша, // Готов охлопать entrechat, // Обшикать Федру, Клеопатру, // Моину вызвать (для того, // Чтоб только слышали его)».
6. Онегин входит в зал, когда «всё хлопает» после выступле­ния Истоминой, он опоздал к началу и «идет меж кресел по ногам», на сцену не смотрит, а рассматривает только то, ради чего пришел в театр: «Двойной лорнет скосясь наводит // На ложи незнакомых дам». Подчеркнуто, что он все осмотрел, но, судя по фразе «Лица­ми, убором // Ужасно недоволен он», его интересовал не спектакль; поприветствовал мужчин.
7. «Потом на сцену // В большом рассеянье взглянул, // Отворо­тился — и зевнул».
8. Здесь-то и сказался «театра злой законодатель» — звучит приговор Онегина: «Балеты долго я терпел, // Но и Дидло мне надоел».
9. Спектакль еще идет, но Онегин из театра «вышел вон; // Домой одеться едет он» и отправляется на бал в «великолепном доме», здесь он может найти «ножки милых дам» и получить ис­тинное (не как в театре) удовольствие. В театре Онегина — «театре кулис» — совершенно отсутствует искусство (упоминается только в отрицательном смысле), это место сомнительного развлечения, проигрывающее и ресторану Talon, и великосветскому балу.

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

1. Для Пушкина театр — «волшебный край», с этого определе­ния начинается текст романа, раскрывающий театральную концеп­цию Пушкина, какой она сложилась к 1823 г.
2. Для поэта театр не ограничивается сегодняшним представ­лением, у него есть славная история («стары годы»).
3. Существенно, что сначала Пушкин вспоминает драматургов («Фонвизин, друг свободы», «переимчивый Княжнин», Озеров, Ка­тенин, воскресивший «Корнеля гений величавый», «колкий Шахов­ской»). В этом ряду — только одно имя актрисы («Там Озеров не­вольны дани // Народных слез, рукоплесканий // С младой Семено­вой делил») и одно имя постановщика балетов Дидло. Примечатель­но, что именно драматурги характеризуются словами «блистал», «ге­ний величавый», актеры лишь могут делить народные слезы и руко­плескания с авторами пьес. Таким образом, театр — это мир писате­лей в первую очередь.
4. Вспоминая юность (время театра как мира кулис и актрис), Пушкин отмечает сменяемость исполнителей в театре (о своих «бо­гинях»: «Все те же ль вы? Другие девы, // Сменив, не заменили ль вас?»), актрисы уходят, драматурги — а с ними и сам театр — оста­ются.
5. Когда-то молодой поэт, подобно Онегину, видел в общении с актрисами развлечение, теперь же, говоря о памятных для него персонажах, он задается совсем другими вопросами: «Услышу ль вновь я ваши хоры? // Узрю ли русской Терпсихоры // Душой ис­полненный полет?», т. е. говорит о художественных впечатлениях (и только о них), оставленных в его памяти исполнительницами.
6. При этом оказывается, что для поэта знакомые впечатления от театра важнее новых впечатлений, он ищет «знакомых лиц», бо­ится, что «взор унылый не найдет // Знакомых лиц на сцене скуч­ной», и тогда останется путь Онегина: «И, устремив на чуждый свет // Разочарованный лорнет, // Веселья зритель равнодушный, // Безмолвно буду я зевать». Но есть и отличие, обнаруживающееся в окончании пассажа: «И о былом воспоминать?». Значит, «волшеб­ный край» не исчезнет — он сохранится в воспоминаниях.
7. Для Пушкина театральные воспоминания окрашены но­стальгической грустью, но происходящее на его глазах в зритель­ном зале превращается в захватывающий праздник при условии, что театр полон зрителей, «ложи блещут», «партер и кресла, всё кипит», «в райке нетерпеливо плещут» — все это прелюдия необы­чайного, потрясающего представления, от которого зрителей отде­ляет только занавес, шум взвивающегося занавеса завершает пре­людию, наполненную блеском, движением, голосами зрителей, звуками аплодисментов.
8. На сцене «блистательна, полувоздушна, // Смычку волшеб­ному послушна, // Толпою нимф окружена, // Стоит Истомина». Здесь два важных акцента: балерина стоит, поэтому никак не может быть ни блистательной, ни полувоздушной. Откуда же такой образ? Дело в том, что стоит не какая-то балерина, а Истомина. Она еще не начала танцевать, но воспоминание о танце Истоминой, уже став­шем легендой, позволяет говорить и о блистательности, и о других ее качествах, сразу же подтверждающихся, когда танец начинается, и «вдруг прыжок, и вдруг летит, // Летит, как пух от уст Эола» — так подтверждается и ее полувоздушность.
9. «Всё хлопает» — завершающая фраза всего описания уди­вительного представления. Аплодисменты оказываются его важной составляющей частью. В театре все продумано для того, чтобы по­лучить высокое наслаждение, — и расположение мест публики, и занавес, скрывающий тайны сцены, и ее оформление, и музыка, и актерское перевоплощение в персонажей, то реальных, то фанта­стических («еще амуры, черти, змеи // на сцене скачут и шумят»), и аплодисменты.
10. Следующая фраза — «Онегин входит». Он все пропустил, дальше следует уже рассмотренный выше текст о его впечатлениях от публики и от балета. Ю. М. Лотман совершенно справедливо указы­вал на то, что опаздывать на спектакль для «почетных граждан ку­лис» было обычно и даже положено, как и ходить по ногам, здоро­ваться со знакомыми, осматривать дам (хотя это и считалось непри­личным), в этом смысле можно утверждать, что Онегин — типичный молодой дворянин того времени, это пример реалистической типи­зации в романе. Но для темы театра существенно несколько другое: если Онегин наступает на ноги зрителей в креслах, значит, зрители уже сидят, театр еще до поднятия занавеса полон, великолепное ис­полнение Истоминой своего танца в балете вызывает бурные апло­дисменты, несмотря на отсутствие Онегина, чье мнение оказывается ничего не значащим для театра.

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

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

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

1. если зал будет полон, будет настроен на праздник, готов ап­лодировать;
2. если среди исполнителей ролей будут знакомые лица, уже известные по другим ролям, и это будут талантливые люди;
3. если все средства, имеющиеся у театра (декорации, костю­мы, музыка и т. д.), будут умело использованы;
4. если между всеми составными частями спектакля (текст, постановка, актерская игра, художественное и музыкальное оформ­ление вплоть до «смычка волшебного») установится единство и гармония;
5. если «почетные граждане кулис» не будут использовать свои возможности сорвать спектакль, обшикать актеров, испортить атмосферу театрального таинства.

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

**§ 2. Пушкинский замысел**

**ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РЕФОРМЫ**

**И ЕГО воплощение**

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

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

Необходимо учитывать:

* общее настроение публики, ее ориентацию на то, что при­знается в данный момент модным, престижным и т. д., в том числе и выражающим лояльность к власти или, напротив, фрондерство; изменчивость этого настроения;
* групповые объединения в писательской среде и другие со­общества, в которые автор входит или на которые ориентируется, степень пассионарности и публичной активности этих сообществ, реакция на них других сообществ;

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

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

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

Способен ли Пушкин писать по принятым публикой образцам комедии и романтической драмы? Его наброски свидетельствуют, что это ему было по силам и казалось вполне привлекательным. Уже в наброске 1821 г. комедии об игроке видно, что автор ориен­тировался в обрисовке персонажей на исполнителей Император­ского петербургского театра И. И. Сосницкого, М. И. Вальберхову, Я. Г. Брянского и др., обозначая персонажей их именами[[32]](#footnote-33). Обдумы­вая различные сюжеты для комедии, Пушкин брался в 1828 г. за переделку сюжета из «Мужа-волокиты» К. Бонжура, при этом он предполагал сокращение исходного текста и перемещение событий его в известный россиянам мир — в Коломну, район Санкт- Петербурга[[33]](#footnote-34). Отрывок «Через неделю буду в Париже», написанный Пушкиным, вероятно, в 1830 г.[[34]](#footnote-35), демонстрирует совершенное вла­дение автором техникой поддержания зрительского интереса, за­кручивания интриги, что стало краеугольным камнем «хорошо сделанной пьесы» в последующие десятилетия. В планах «Сцен из рыцарских времен» отразилось намерение Пушкина закончить драму взрывом замка[[35]](#footnote-36) [[36]](#footnote-37) — и этот прием вполне в духе романтической драмы, принимаемой театральной публикой пушкинской эпохи.

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

Пушкин, без всякого сомнения, брался за работу над «Борисом Годуновым» с самыми серьезными намерениями, на что указывают его самохарактеристики замысла. К ним могут быть добавлены и наблюдения над первыми записями, относящимися к «Борису Го­дунову», в так называемой второй масонской тетради ПД № 8354. На листе 44 тетради сразу после слов, относящихся к «Бахчисарай­скому фонтану» («Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?»), следует запись: «Убиение св. Димитрия. Чиновники Владим<ир> Загряд- ской и Никиф<ор> Чепчугов не согласились. — Дядька царский, окольничий Андрей Луп-Клешнин предложил дьяка Михайло Би- тяговского. Сын его Данило, плем<янник> Никита Качалов, мамка царевичева Василиса Волохова, сын ее Осип (убийцы). Кормилица Дим<итрия> Ирина Жданова» и т. д.»[[37]](#footnote-38). Никакое другое место в тет­ради, включая и строки, предшествующие этой записи, не выписа­ны столь аккуратно, явно медленно (против обычной для пушкин­ских набросков скорописи), почти торжественно.

Ведущие черты его грандиозного замысла обозначены в пись­ме, написанном им в июле 1825 г. Н. Н. Раевскому (сыну). Пушкин­ская формула такова: «Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии»[[38]](#footnote-39). Эта же формула зву­чит в незаконченной статье 1830 г., обозначаемой данным редакто­рами названием «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», где Пушкин утверждает: «Драма стала заведовать страстями и ду­шою человеческою. Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от др<аматического> писателя»[[39]](#footnote-40) [[40]](#footnote-41).

Смысл реформы драмы и театра, которую решил осуществить Пушкин, создавая «Бориса Годунова», представлен в подборках его высказываний о театре4 (Козмин, 1900), они основательно проана­лизированы в пушкиноведении[[41]](#footnote-42). Мы, в свою очередь, отметим, во- первых, опору Пушкина на Шекспира в этой реформе, что соответ­ствует переосмыслению шекспировского творчества в романтиче­ском движении европейских стран, прежде всего Франции, и, во- вторых, то, что русский поэт не подражает Шекспиру, а берет его себе в сторонники для решения не частной задачи создания пьесы, а для пересмотра взгляда на то, какими должны стать русская дра­ма и русский театр. Не случайно Пушкин утверждал, что «Борис Го­дунов» создан «по системе Отца нашего Шекспира»[[42]](#footnote-43).

Шекспиризму Пушкина посвящена вторая глава данной моно­графии, здесь же отметим, что сам поэт выводит нас на иной ракурс исследования темы «Шекспир и Пушкин», чем та, которая реали­зовалась во множестве наблюдений за реминисценциями в «Борисе Годунове» из «Ричарда III», д. III, сц. 7, «Генриха V», д. IV, сц. 1, «Генриха IV», ч. II, д. IV и др.[[43]](#footnote-44). В аспекте, важном для тезаурусного анализа нашей темы, имеют значение два обстоятельства, отмечен­ные Н. К. Козминым: «В Михайловском Пушкин серьезно присту­пил к изучению Шекспира, результатом чего было не только изме­нение его мировоззрения, но и усовершенствование его литератур­ного дарования. Имя великого английского трагика уже было из­вестно в России, когда указал на него Пушкин; но, будучи известно, оно слишком мало говорило русским писателям и русскому образо­ванному классу»[[44]](#footnote-45). Таким образом, выбор Пушкиным Шекспира как литературного ориентира вовсе не был предопределен ни прошлым литературным опытом Пушкина, ни признанием или модными ве­яниями в референтных группах. Выбор Шекспира создал новое со­четание «своего» и «чужого» в тезаурусе Пушкина и определил для русского поэта новое понимание театра и драмы.

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

К причинам этого (в тезаурусном аспекте) мы обратимся ниже, но здесь все же нельзя не привести свидетельства события, которое совершенно не соответствует общему непониманию пушкинского творения как созданного для сцены (которое только закрепилось по­сле первой постановки «Бориса Годунова» на сцене в 1870 г.). Мы имеем в виду чтение Пушкиным своей трагедии 12 октября 1826 г. в доме Веневитиновых в присутствии М. П. Погодина, С. П. Шевырева, И. В. и П. В. Киреевских, А. С. и Ф. С. Хомяковых, В. П. Титова, Н. М. Рожалина, В. И. Оболенского, И. С. Мальцева, З. А. Волконской и др. М. П. Погодин описал это чтение в 1865 г.: «До сих пор еще этому прошло сорок лет — кровь приходит в движение при одном воспоми­нании. <...> Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощуще­ния усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех оше­ломила. Что было со мною, я и рассказать не могу. Мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского ле­тописателя. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков: “Да ниспошлет господь покой его душе, страдающей и бурной”, мы все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Во­лосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрыв восклицаний, например, при стихах Самозванца:

Тень Грозного меня усыновила. <...>

Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления»[[45]](#footnote-46).

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

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

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

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

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

**§ з. Отношение Пушкина к историческому мифу,**

**ОТРАЖЕННОЕ В ЕГО ПОЭЗИИ, ПРОЗЕ, ДРАМАТУРГИИ**

Историк П. Н. Грюнберг утверждает, что «историческая наука в целом к Пушкину никак “не относится”, историком его не призна­ет и, не скупясь на малоценные комплименты по поводу “историз­ма”, изменять свое отношение не намерена»[[46]](#footnote-47). Хотя автор не зани­мается специально Пушкиным (его область — ранняя российская грамзапись), но приводимые им аргументы выглядят вполне убеди­тельно. В то же время литературоведы, напротив, уже полтора сто­летия связывают Пушкина с историей очень тесно, изучают исполь­зование им исторических источников, как отечественных, так и иностранных[[47]](#footnote-48), и другие аспекты, позволяющие судить об ориги­нальности исторической концепции Пушкина.

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

Но тот же Пушкин с юности пребывал в прекрасном плену ан­тичных мифов, ему виделись нимфы и музы даже в северных садах Петербурга и его окрестностей (поддерживавших иллюзию множе­ством скульптурных изображений). Использование античных ми­фологических образов в поэзии было не только чертой стиля Пуш­кина, но в известном смысле обязательным средством поэтического языка эпохи.

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

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

Когда же именно? Как раз во времена Пушкина. В России формирование нового представления об истории в определенной степени начинается с Карамзина, развивается в 1820-е годы М. П. Погодиным, проводившим своего рода индивидуальные занятия с Пушкиным по истории. Во Франции в 1820-е годы складывается ис­торическая школа (Гизо, Тьерри, Тьер), создавшая теорию обще­ственных классов. Основатель позитивизма О. Конт приоткрыл за­весу над новой задачей истории, превращающей ее в науку: не только сохранить воспоминание о прошлом, не только извлечь нравственные уроки, но показать, что «существуют законы разви­тия общества, столь же определенные, как и законы падения кам­ня»[[48]](#footnote-49). Однако в этом случае мифы не могут служить опорой истории.

Примерно в то же время стало меняться представление и о мифе. В философской литературе принято, что миф — «язык опи­сания, оказавшийся, благодаря своей исконной символичности, удобным для выражения вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса»[[49]](#footnote-50).

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

Только через понимание феномена веры можно раскрыть природу мифа. Вера — некое особое состояние, в котором раскры­вается канал непосредственной связи с чем-то высшим или низшим (в сравнении с обыденным опытом). Вера всегда связана с движе­нием по вертикали, с вертикальной иерархией (даже вера в челове­ка, которая его поднимает в глазах того, кто в него верит). Миф есть повествование о предмете веры (но только не нашей, если учиты­вать функционирование слова не в античной, а в современной культуре — это и мешает понять природу мифа, подобно тому, как дальтонику трудно дать характеристику радуге). Такое понимание мифа проливает дополнительный свет на процесс мифологизации в литературе XIX-ХХ веков (новый миф также оказывается предме­том «не нашей веры») и на постепенный переход от мифа к виртуальной реальности как имитации «нашей веры»[[50]](#footnote-51).

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

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

Такую же потребность испытал и Пушкин. Следы его недове­рия к прежней истории и историкам можно найти в самых разных местах. В «Истории села Горюхина» (1830) есть исчерпывающий по сути, блестящий по соединению наивности стиля рассказчика, ро­беющего перед величием науки провинциала Ивана Петровича Белкина, и иронии стоящего за ним автора, А. С. Пушкина, абзац, который имеет смысл привести полностью: «Мысль оставить ме­лочные и сомнительные анекдоты для повествования истинных и великих происшествий давно тревожила мое воображение. Быть судиею, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею степенью, доступной для писателя. Но какую историю мог я написать с моей жалкой образованностию, где бы не предупреди­ли меня многоученые, добросовестные мужи? Какой род истории не истощен уже ими? Стану ль писать историю всемирную — но разве не существует уже бессмертный труд аббата Милота? Обра­щусь ли к истории отечественной? что скажу я после Татищева, Болтина и Голикова? и мне ли рыться в летописях и добираться до сокровенного смысла обветшалого языка, когда не мог я выучиться славянским цифрам? Я думал об истории меньшего объема, напри­мер об истории губернского нашего города; но и тут сколько пре­пятствий, для меня неодолимых! Поездка в город, визиты к губер­натору и к архиерею, просьба о допущении в архивы и монастыр­ские кладовые и проч. История уездного нашего города была бы для меня удобнее, но она не была занимательна ни для философа, ни для прагматика, и представляла мало пищи красноречию. \*\*\* был переименован в город в 17\*\* году, и единственное замечатель­ное происшествие, сохранившееся в его летописях, есть ужасный пожар, случившийся десять лет тому назад и истребивший базар и присутственные места»[[51]](#footnote-52). Упомянутый выше П. Н. Грюнберг удачно напомнил, что кумиры Белкина — аббат Мило, Татищев, Болтин, Голиков — авторы трудов, для 1830 г. уже совершенно устаревших[[52]](#footnote-53).

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

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

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

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

Другой способ демифологизации истории представлен в дра­матургии Пушкина. Здесь особую роль играл шекспиризм великого русского поэта, о чем речь пойдет в следующей главе. Шекспиризм стал важным звеном в формировании принципа историзма в твор­честве Пушкина. Исторические хроники Шекспира дали Пушкину плодотворную модель при работе над трагедией «Борис Годунов» (1825). Следует обратить внимание на то, что Шекспир, обращаясь к ограниченному количеству исторических трудов, мог придумать множество не существующих в первоисточниках сюжета подробно­стей для увеличения сценической выразительности пьесы, но обычно не пересматривал основной ход событий и оценки персо­нажей. Так, Ричард III у него такой же злодей, как в первоисточни­ке — «Истории Ричарда III» Т. Мора, где реальность была мифоло­гизирована в угоду победителей последнего из Йорков — воцарив­шихся после него Тюдоров. Собственно, в эпоху Шекспира история жила мифами, но не так было в эпоху Пушкина.

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

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

Не менее важна сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Нестор заканчивает летопись последним, что он видел, — убий­ством Димитрия в Угличе. Услышав его рассказ, Григорий Отрепьев делает вывод о Борисе: «А между тем отшельник в темной келье // Здесь на тебя донос ужасный пишет: // И не уйдешь ты от суда людского, // Как не уйдешь от божьего суда»[[53]](#footnote-54).

Обычно эта сцена трактуется буквально: Пимен не только зна­ет истину, но через летопись донесет ее до потомков. Действитель­но, во всей трагедии далее не будет столь же разоблачительного ме­ста в отношении вины Бориса, хотя этот мотив еще многократно вернется в текст. Но более внимательное чтение сцены меняет представление о ее содержании. Летопись оказывается вовсе не ис­тинной историей, а субъективным взглядом на нее того человека, который ее пишет. Пимен показывает, из каких случайных фраг­ментов складывается текст, как в летопись попадают и древние, не им написанные фрагменты, и собственные впечатления. Его рас­сказ о гобели царевича поражает одной чертой: он в точности по­вторяет официальный документ о событии, хотя Пимен там был и все видел своими глазами. Когда, по словам Пимена, убийцы назы­вают имя Бориса, это может показаться решающим фактом, если бы не упоминание в рассказе, что признание прозвучало после чу­десного оживления убитого царевича, который пошевелился. Впе­чатление, что Пимену нельзя доверять в том, чему он был свидете­лем, подтверждается важным обстоятельством: с ним рядом в од­ной келье жил чернец, задумавший авантюрную замену собствен­ного имени на имя царевича, что в дальнейшем поставило страну на грань катастрофы, а летописец не только ничего не заметил, но и остался в полной уверенности, что Григорий продолжит его труд по составлению летописи. Можно только догадываться, что бы тот написал в ней после Пимена.

Но есть важный аргумент противоположного толка: виновни­ком гибели Димитрия, судя по всему, искренне считает себя сам царь Борис Годунов. И его монолог «с мальчиками кровавыми в глазах», и просьба к сыну: «...я достиг верховной власти... чем? // Не спрашивай. Довольно: ты невинен, // Ты царствовать теперь по праву станешь. // Я, я за все один отвечу богу...»[[54]](#footnote-55) — все это под­тверждает и непреодолимое чувство вины, и глубокое раскаяние. Уж сам-то герой должен знать, виновен он или нет.

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

Здесь можно снова обнаружить, что Пушкин в художественной форме опередил некое открытие, обретшее черты научной теории более чем через столетие. Один из лидеров Чикагской социологи­ческой школы Уильям Айзек Томас в 1928 г. сформулировал общее правило социального поведения: «Если люди определяют некото­рые ситуации как реальные, эти ситуации реальны в своих послед­ствиях»[[55]](#footnote-56). Это правило позже американский социолог Р. К. Мертон назвал «теоремой Томаса»[[56]](#footnote-57) [[57]](#footnote-58), и с таким наименованием оно и сего­дня используется в социальных науках з.

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

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

Сюжет трагедии общеизвестен: Сальери из зависти к гениально­сти Моцарта отравляет его. Пушкина многократно упрекали в том, что он без оснований обвинил Сальери в убийстве. Отголоски упреков в адрес Пушкина прочитываются в его заметке «О Сальери» (1832): «Завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить его творца»[[58]](#footnote-59). При этом известно (было сообщено лейпцигской «Всеоб­щей музыкальной газетой» в 1825 г.), что Сальери перед смертью на исповеди признался в своем преступлении, и Пушкин об этом тоже упомянул в заметке.

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

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

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

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

Но было ли убийство?

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

Возможно, это действие яда, а возможно — нет. В рассказе о черном человеке Моцарт демонстрирует ипохондрию, переход от эйфории («играл с моим мальчишкой») к тревоге. Так и в финале: жалобы на здоровье звучат после самых оптимистичных слов Мо­царта: «Нас мало избранных, счастливцев праздных, // Пренебре­гающих презренной пользой, // Единого прекрасного жрецов. // Не правда ль?»[[59]](#footnote-60). Мы не знаем, через сколько часов, дней после обеда с Сальери Моцарт умер, были ли при этом отмечены признаки отравления.

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

Наконец, отметим, что одно из самых известных произведений Пушкина «Пиковая дама» (1833) демонстрирует третий путь пуш­кинской демифологизации, а именно доказательство опасности со­временного мифа. История обогащения графини, как она рассказана Томским, с вплетением в нее таинственной фигуры графа Сен- Жермена — на самом деле ловкого авантюриста, предстает как откро­венный миф. Между тем Пушкин, как он уверял Нащекина, сам слышал историю о трех картах от внука прототипа графини — Голи­цына, которому она сообщила секрет Сен-Жермена, и тот отыгрался. Остальное в повести — вымысел писателя[[60]](#footnote-61). Что же вымышлено? Со­вершенно в духе открытой через столетие «теоремы Томаса» Пушкин показывает, как миф, овладев сознанием человека с богатым вообра­жением, начинает замещать реальность, и в этом смысле финал пове­сти Пушкина (Германн оказывается в Обуховской больнице, «в 17-м нумере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: “Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..”»[[61]](#footnote-62)) точнее пе­редает эту идею, чем самоубийство Германна в опере П. И. Чайков­ского «Пиковая дама».

Миф как нечто вневременное, образ вечного и история как власть времени в пушкинском литературном тезаурусе находятся в состоянии противоречия, борьбы и баланса. Этот баланс в совре­менной ситуации, когда не преодолена неопределенность переход­ного периода, нередко нарушается, и тогда наступает потребность в демифологизации истории, некоторые из путей которой можно найти у Пушкина.

**§ 4. Сценичность пушкинских драм**

**ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННИКОВ**

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

Из многих высказываний современников о пушкинских дра­матических произведениях, проанализированных неоднократно пушкинистами, обратимся к рецензии поэта, переводчика и педаго­га С. Е. Раича (Амфитеатрова) на посмертное собрание сочинений Пушкина (печаталась в нескольких номерах журнала «Галатея» в 1839 г.). В ней рецензент ставит перед собой задачу показать чита­телям, «где поэт наш верен был своему первоначальному направ­лению, где отступал он от него; где он был самобытен, где увлекал­ся духом времени и сам себе изменял». Он сразу предупреждает, что будет «намекать» и на пушкинские ошибки, поскольку «не упоминать об них совсем — значило бы безотчетно хвалить, писать панегирик, а не рецензию; надеемся, ни один благоразумный чита­тель не упрекнет нас за откровенность, необходимую в деле крити­ки»[[62]](#footnote-63). Раич уточняет свою мысль сразу вслед за тем, как нелестно высказался о поэтических качествах «Песен западных славян»: «Мы еще не все высказали: нам хотелось бы совершенно разобла­чить Пушкина как поэта, т. е. со всею откровенностию выставить напоказ красоты и недостатки его произведении как в целом, так и в частности, и думаем, что это было бы небесполезно для нашей словесности; но... кажется, еще рано произносить решительный, окончательный суд над ним. Впечатление, произведенное на пуб­лику некоторыми из его творений, действительно превосходных, так было сильно, что она не видит, не хочет видеть слабости в его недозрелых, неотчетливых, короче, нехудожественных произведе­ниях и ставит их наравне с образцовыми его созданиями»[[63]](#footnote-64).

Нас в позиции Раича интересует не столько его оценка тех или иных творений Пушкина, сколько отражение определенной тен­денции культурной жизни своего времени, когда Пушкин еще не святыня, но в тезаурусах современников его произведения уже не стоят отдельно друг от друга и генерализируются как ценность. В этом плане интересен приводимый Раичем эпизод: «На днях я был в маленьком обществе, состоявшем, кроме меня, из четырех особ, может быть самых образованных во всей Москве, — я понимаю здесь образование эстетическо-нравственное, художественное. В разговоре как-то коснулись “Полтавы” Пушкина; один из собесед­ников, которого не назову по имени, молодой человек, поборник р<усской> словесности с огромным запасом сведений, со вкусом очищенным, с любовью ко всему прекрасному, — защищал, и за­щищал с жаром, “Полтаву”; я возражал; он, оставив в стороне дово­ды, начал читать некоторые отрывки из нее и читал их так хорошо, так увлекательно, что, признаюсь, я поколебался было в своем мне­нии насчет “Полтавы” Пушкина. Возвратившись домой, я снова пе­речитал ее с возможною отчетливостию и снова уверился в ее несо­вершенстве. Отчего же молодой образованный человек, мой собе­седник, был от нее в восторге? Оттого, думаю, что в первый раз чи­тал ее под влиянием, произведенным на него чтением прежних, действительно образцовых, сочинений Пушкина. Пушкин едва только вступил на литературное поприще и уже составил себе та­кую огромную славу, которой не могли уменьшить и затмить по­следующие его произведения, даже самые слабые»[[64]](#footnote-65). Такая ирради­ация установок, утверждающихся в тезаурусе, совершенно есте­ственна, и признанный современниками автор обычно инерционно воспринимается в своем творчестве как образец, не допускающий сомнений. По крайней мере до определенного предела, за которым возникает разочарование, потеря почтительности и общее критиче­ское настроение, переносимое и на ранее признаваемые шедеврами произведения развенчанного кумира.

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

Раич отмечает, что «Борис Годунов» «разделяется на несколь­ко сцен, ничем не связанных одна с другою — ни временем, ни ме­стом, ни постепенностию и преемственностию событий, короче, не организированных и при всем том имеющих какое-то единство, об­рамленное, если можно так выразиться, осьмью годами царствова­ния Бориса Годунова. Это история в лицах его времени; здесь важ­ны не события, но люди, двигавшие событиями, и на этих-то людей Пушкин преимущественно обращал внимание»[[65]](#footnote-66). Нельзя не заме­тить, что ориентиром в этой оценке являются классицистические правила построения драматического произведения, предписываю­щие соблюдение трех единств (времени, места, действия). В 1830-е годы эта эстетическая программа уже преодолена романтической драмой и основные баталии сторонников классицизма и романтиз­ма на театральных подмостках прошли. Но как мера организован­ности драматического произведения, как видим, классицистиче­ские единства еще сохраняются и сильны.

Другое существенное наблюдение Раича состоит в том, что в «Борисе Годунове» «каждая сцена округлена, в каждой сцене, от­дельно взятой, есть какое-то единство и особенный интерес»[[66]](#footnote-67).

Иными словами, и здесь у Раича действуют ориентиры классици­стической драмы, но они отнесены не к произведению у целом, а к каждой сцене по отдельности. Ориентиры классицизма видны и в характеристике персонажей: «Рисуя характеры лиц, он не каждую черту их анализирует, он не опускается, так сказать, в бездонную глубь их сердца, не теряется в его изгибах, но с легкою деятельно- стию следит за его движениями и выставляет напоказ только те из них, в которых более игры поэзии. Так и должно быть: взволновать страсти, произвести из них для известной цели неукротимую бурю

* дело красноречия. Кроткая, миролюбивая поэзия придает им только легкое движение, приводит их в игру»[[67]](#footnote-68). Выдвигая такие оценки, Раич парадоксальным образом считает достижением Пуш­кина то, что тот стремился преодолеть в драме своего времени, про­тивопоставляя модель Шекспира модели Мольера: «Лица, создан­ные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, та­кого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их раз­нообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп
* и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолю­бив, остроумен»[[68]](#footnote-69).

Раич о «Борисе Годунове» пишет: «В каждой сцене видна уди­вительная экономия, нигде, кажется, нет лишнего стиха, лишнего слова; все в своих пределах, все в обмер, в образ; все предусмотрено, расчислено»[[69]](#footnote-70). В этом обобщении раскрываются действительные ориентиры критика при встрече с пушкинскими драматическими произведениями. «Маленькие трагедии» его оставляют холодными, о них он разве что упоминает, так сказать, «для порядка», посколь­ку делает обозрение собрания сочинений[[70]](#footnote-71). «Анджело» характери­зует как «пьесу слабую, тяжелую по слогу», и контекст этой оценки — осуждение пушкинского пренебрежения «поэзией звуков»: «Пушкин сам, наконец, кажется, заметил ошибочность своего мне­ния и как очистительную жертву положил на алтарь муз “Каменно­го гостя”, произведение, к сожалению, недоконченное, но не менее того прелестное, очаровательное по своему изложению. Если бы Пушкин долее жил, он совершенно очистился бы от ложных мне­ний в теории поэзии...»[[71]](#footnote-72). «Каменный гость», таким образом, неза­конченное произведение, хотя впоследствии восприятие этой «ма­ленькой трагедии» станет совсем иным[[72]](#footnote-73).

Из приведенных и других характеристик следует, что Раич ви­дит в драматургии Пушкина совсем не тексты для театральных постановок и его оценки относятся преимущественно к тому, насколько эти произведения обладают свойствами поэзии. В «Бо­рисе Годунове» он находит «прелестную сцену» Пимена с Григори­ем, другие «красоты» и «много поэтического»[[73]](#footnote-74). В его культурном тезаурусе Пушкин именно поэт, причем область его поэзии «была одно грациозное», и когда он «пытался вступить в сферу грандиоз­ного», то «далеко не достиг своей цели»[[74]](#footnote-75). Раич, конечно, замечает и сцены, написанные прозой, но относит это скорее к подражанию Шекспиру и тоже видит здесь только нечто «милое»: «Пушкин, по подражанию ли Шекспиру, для разнообразия ли, или, что правдо­подобнее, для того чтобы полнее представить жизнь эпохи, совре­менной событиям, которые он описывает, вводит в драму свою сце­ны в роде гротеско, и эти сцены очень милы своей наивностию; та­ковы сцены в патриарших палатах и в корчме на литовской грани­це. Для большей свободы и естественности в выражении они напи­саны прозою легкою, живою, игривою, короче, пушкинскою»[[75]](#footnote-76). В конечном счете нельзя не видеть, что «Борис Годунов» для Раича вовсе не пьеса для сцены. Если его и потрясает финал сцены Пиме­на с Гришкой Отрепьевым, то именно как факт чтения («прочитав ее, вы невольно задумаетесь глубокою думою»[[76]](#footnote-77)).

В данном случае мы имеем дело не с частным мнением, а с широко распространенными в образованном обществе России представлениями о требованиях театральности. Раич при этом вы­ражает свой восторг «Борисом Годуновым», не придавая особого значения его жанровой специфике. В отзывах же, опубликованных сразу после выхода в свет этого пушкинского произведения в 1829 г., больше всего видна растерянность рецензентов перед зада­чей жанровой идентификации. П. О. Морозов, проанализировав­ший отзывы на первое издание «Бориса Годунова» отмечал: «Кри­тика того времени оказалась вообще не подготовленной к оценке Бориса и отнеслась к нему только с формальной стороны, не находя в драме никакого применения к сцене. Большинство критиков го­ворили, что это — ни драма, ни поэма, ни повесть, а какой-то выро­док, которому нет имени в теории литературы и который невоз­можно ни к чему приспособить»[[77]](#footnote-78). Характерны приводимые Моро­зовым высказывания барона Е. Ф. Розена в письме Шевыреву о том, что «никто из критиков-самозванцев не умел оценить этого пре­красного творения» и что его встретили «кривые толки, косые взгляды, шиканье, дурацкий смех»; Надеждин в статье, опублико­ванной в «Телескопе», выступил в защиту Пушкина «от легкомыс­ленных суждений»; И. В. Киреевский в «Европейце», выражая го­речь по поводу уровня литературной образованности в России, по­считал, что Пушкин не понял этого и дал читателям вещь выше их разумения. В рецензии П. А. Катенина звучало, что «Борис Году­нов» — это «не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах... Что от него пользы белому свету? На театр он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в ли­цах, ничем...»[[78]](#footnote-79).

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

Следует отметить, что современникам Пушкин в многообра­зии своего писательского творчества раскрывался постепенно. По расчетам Ю. И. Дружникова, из написанных Пушкиным 934 произ­ведений при его жизни было опубликовано 247, или 26%. Посмерт­но появились в печати 77% пушкинских стихотворений, 84% поэм, 82% сказок, 75% пьес, 76% романов и повестей в прозе, 98% истори­ческих исследований, 45% газетных и журнальных статей[[79]](#footnote-80). В дан­ном случае важна не точность расчетов, по поводу которых их автор сам готов был принять поправки, а именно то, что значительная часть творческого наследия становилась доступна читателям, лично не связанным с поэтом и его ближайшим кругом, поэтапно на про­тяжении более полутора веков.

Из этого обстоятельства следует, что представления о том, что есть Пушкин «на самом деле», менялись, а значит, не могли не трансформироваться подходы к систематизации творческого наследия Пушкина. В тезаурусном отношении это немаловажный вопрос: жанр, а также связанные с ним ментальные макрокон­струкции (система жанров, жанровая генерализация) и микрокон­струкции (жанровые разновидности, модификации) должны быть отнесены к системе тезаурусной навигации, к числу фундамен­тальных навигаторов[[80]](#footnote-81). Поскольку выбор тех или иных оснований систематизации разнородного творческого материала при его под­готовке к изданию основывается на жанрах, этим определяется ориентация в собрании текстов тех, кто к нему обращается.

Образное представление о значимости такой систематизации дает событие, описанное П. В. Анненковым, с именем которого связа­но первое критическое издание пушкинского собрания сочинений, заложившего основы пушкинистики. Событие это — передача Ан­ненкову двух сундуков пушкинских рукописей Н. Н. Ланской (вдовой Пушкина) с просьбой взяться за подготовку нового издания много­томного собрания сочинений Пушкина. Получив бесценные сундуки, Анненков не вдохновился, а увидел только «громадность задачи»[[81]](#footnote-82) — и если бы не активный нажим его братьев, не взялся бы за этот изда­тельский проект. Это событие хорошо известно, здесь мы его приво­дим, чтобы подчеркнуть значимость сконструированной структуры такого рода проекта для того, чтобы он мог быть освоен индивиду­альным или групповым тезаурусом и не оставаться «двумя сундука­ми» неразобранных рукописей. Здесь обнаруживается, между про­чим, именно «громадность задачи».

Она обозначилась уже при составлении первого посмертного издания «Сочинений Александра Пушкина» в 8 томах, вышедше­го в 1838 г. и включавшего опубликованные при жизни Пушкина произведения. Составительскую (здесь можно сказать — навига­торскую для пользователей издания) задачу надо было решать в крайне сжатые сроки: разрешение цензора А. В. Никитенко на издание 1-го тома подписано 3 апреля 1837 г., т. е. через 65 дней после смерти поэта[[82]](#footnote-83). Пушкин не оставил своего видения сводного собрания сочинений, хотя при жизни были изданы сборники его стихотворений[[83]](#footnote-84) и двухтомник «поэм и повестей»1. Восьмитомник в смысле навигации по пушкинскому наследию оказался непол­ным и противоречивым по принципам группировки текстов. За­тем в 1841 г. вышли еще три тома этого издания, в которые среди прочего были включены пропущенные в предыдущих томах тек­сты, добавлены лицейские стихотворения («Воспоминания в Цар­ском Селе» и др.).

Это издание не имеет научного комментария, оно уже совре­менниками называлось «скверным» из-за большого числа неточно­стей и опечаток. Между тем в рамках нашей темы оно более чем ин­тересно. Во-первых, обращает на себя внимание то, что в первый том вошли «Евгений Онегин», «Борис Годунов» и четыре текста, объединенные в раздел «Драматические сцены», а именно «Сцена из Фауста», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь»[[84]](#footnote-85) [[85]](#footnote-86). Пушкин, таким образом, в первом же томе представлен как драматург и даже преимущественно как драматург. Но такой вывод можно делать только с позиций более поздних этапов пуш­кинистики, поскольку в тезаурусе составителей посмертного собра­ния сочинений Пушкина такой навигационной опоры еще не было.

Это подтверждает и состав 9-го тома, вышедшего спустя три года. В открывающем издание разделе «Стихотворения»[[86]](#footnote-87) стоят «Медный всадник», «Каменный гость», «Русалка», «Галуб» (в бо­лее поздних изданиях эта неоконченная поэма именуется «Тазит»; здесь, кстати, Пушкин также использует диалоговую форму). В сле­дующем разделе от них отделены «мелкие стихотворения», в состав которых включены две сцены из «Бориса Годунова» («Девичье по­ле. Новодевичий монастырь» и «Замок воеводы Мнишка в Самбо- ре»)[[87]](#footnote-88). Из всего отмеченного следует, что к началу 1840-х годов в пушкинском творчестве для издателя и читателя отделение соб­ственно драмы от стихотворной формы несущественно. Добавим, что «Сцены из рыцарских времен» были помещены в 10-м томе в разделе «Повести»[[88]](#footnote-89): здесь опять-таки драматическая форма оказа­лась несущественной, а принципом отнесения к разделу было то, что «Сцены...» написаны прозой.

Такое же отношение к жанрам наблюдается и в прижизненных изданиях Пушкина. Характерно, что «Сцена из Фауста» вошла во 2­ю часть «Стихотворений Александра Пушкина» 1829 г.[[89]](#footnote-90), а «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери» — в 3-ю часть этого издания[[90]](#footnote-91). Жанр в этом случае вовсе не организует структуру издания. Напро­тив, многообразие жанров, их смешивание, судя по всему, гораздо ближе автору. Так, по нашему представлению, стоящее перед «Мо­цартом и Сальери» стихотворение «Труд»[[91]](#footnote-92) тематически предваряет монолог Сальери, с которого начинается эта «маленькая трагедия».

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

Именно в этом издании драматургия Пушкина приобретает характер особой сферы его творчества, которая не растворяется в его поэзии. В 4-м томе был размещен «Евгений Онегин» (в качестве продолжения второго отдела, начало которого находилось в 3-м томе и включало поэмы, повести, сказки, «Песни западных сла­вян») и далее третий отдел, в состав которого П. В. Анненков вклю­чил «произведения драматической формы» («Борис Годунов») и «драматические сцены», к которым он отнес такие произведения, как «Сцена из Фауста», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Русалка» \ Сюда не включены «Сцены из рыцарских времен». Анненков поместил их в 5-й том, содержащий «произведения в прозе», в отдел «Романы, повести, отрывки из повестей и недоконченные рассказы» со сле­дующим комментарием: «Здесь печатаются они вслед за повестя­ми, потому что скорее представляют рассказ в драматической фор­ме, чем самую драму»[[92]](#footnote-93) [[93]](#footnote-94).

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

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

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

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

социокультурных, исторических, краеведческих и т. п. изыскании. Все это предстояло выполнить в кратчайшие сроки (начало работ относилось к 1933 г.), но главное — в соответствии с идеологиче­скими требованиями и приоритетами укрепившейся в стране совет­ской власти: решалась важнейшая идейно-политическая задача общенационального масштаба — установления наивысшего места Пушкина в пантеоне русской художественной культуры, наследни­ком которой становилась Страна Советов, а именно места «великого русского поэта, создателя русского литературного языка и родона­чальника новой русской литературы» — по формулировке Поста­новления ЦИК СССР от 16 декабря 1935 г., учредившего Всесоюз­ный Пушкинский комитет в связи со 100-летием со дня смерти

А. С. Пушкина, председателем которого был назначен А. М. Горь­кий, его заместителями — видные партийные руководители

1. С. Бубнов (тогда нарком просвещения РСФСР) и А. С. Щербаков, а членами комитета — политические деятели (К. Е. Ворошилов,
2. Я. Чубарь, А. А. Жданов, Н. А. Булганин), партийные идеологи (Н. И. Бухарин), академики (А. П. Карпинский, тогда президент АН СССР), писатели (В. В. Вересаев, А. С. Серафимович, А. Н. Толстой,

А. А. Фадеев, Н. Тихонов, Ю. Н. Тынянов, К. И. Чуковский, Ф. Глад­ков), театральные режиссеры (К. С. Станиславский, Вл. И. Немиро­вич-Данченко, В. Э. Мейерхольд), деятели культуры — представи­тели союзных республик и др. В составе комиссии были и извест­ные пушкинисты М. А. Цявловский, Ю. Г. Оксман, Д. Д. Благой. Ха­рактерна задача, порученная для исполнения Пушкинскому коми­тету: «выработать ряд мероприятий, имеющих целью увековечить память А. С. Пушкина среди народов Союза ССР и содействовать широкой популяризации его творчества среди трудящихся», соот­ветственно, выработанные меры «внести на утверждение ЦИК Со­юза ССР и осуществлять соответствующим народным комиссариа­там с тем, чтобы все подготовительные работы были закончены за три месяца до дня годовщины смерти поэта — 10 февраля 1937 г.»[[94]](#footnote-95). Состав Пушкинской комиссии и поставленные перед ней задачи свидетельствуют о том, что научно-филологическая составляющая события не имела здесь приоритетного значения.

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

В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский[[95]](#footnote-96).

литературе последних десятилетий источник этой критики воз­водится к якобы произнесенной И. В. Сталиным сентенции: «Советские люди хотят читать Пушкина, а не пушкинистов» (или по другой вер­сии: «Кого мы, в конце концов, издаем — Пушкина или пушкини­стов?»)[[96]](#footnote-97). Здесь есть следы новой мифологизации, демонизирующей об­лик советской власти, но нельзя отрицать, что критика 7-го тома велась именно в этом духе, что ясно читается в статье А. С. Бубнова, опублико­ванной в «Правде» 17 декабря 1936 г., и ряде других публикаций, со­бранных по периодике тех лет С. А. Фомичевым[[97]](#footnote-98), а главное — стало ос­нованием для пересмотра концепции всего издательского проекта и выхода Полного собрания сочинений Пушкина в 16 томах в 1937- 1949 гг. почти без комментариев пушкинистов, хотя и с выполненной на высоком уровне текстологической работой[[98]](#footnote-99).

Впрочем, в современных изложениях ситуации с 7-м томом пробного издания совершенно не обращается внимания на то, что в нем пушкинский текст (с вариантами, черновиками, набросками) и в самом деле составлял лишь половину более чем 700-страничного фолианта, другую же половину составляли комментарии пушкини­стов (в пересчете на авторские листы контраст еще разительнее). Такое издание действительно не было обращено к массовому чита­телю, и опубликованный на основе другой издательской концепции 16-томник больше соответствовал поставленной задаче, возвыша­ясь над многомиллионными тиражами пушкинских произведений, выпущенных советскими издательствами в эти годы в рамках той же государственной программы[[99]](#footnote-100).

К той давней уже истории, может быть, не было бы повода обра­щаться в данной монографии, если бы 7-й том (и соответственно ком­ментарии к опубликованным в нем текстам) не был бы посвящен пуш­кинской драматургии. Из этого следует, что к 1930-м годам драматур­гия Пушкина была изучена с предельной тщательностью, в широких культурных контекстах, что и позволяло на этом материале делать пробный том столь ответственного издания. В дальнейших изысканиях пушкинистов, обращавшихся к драматическим произведениям Пуш­кина в 1940-1950-е годы[[100]](#footnote-101), заметна особая основательность, которая не могла бы возникнуть без опоры на работы предшественников, в част­ности, вошедших в комментарии к 7-му тому названного академиче­ского издания[[101]](#footnote-102).

Пушкинские юбилейные мероприятия по случаю 100-летия со дня смерти поэта, кстати сказать, охватили в 1937 г. не только Со­ветский Союз (с повсеместным созданием соответствующих коми­тетов по празднованию и проведением мероприятий по всей стране), но и многие страны: в 24 странах и в 170 городах Европы, в 4 городах Австралии, в 8 азиатских странах и 14 городах, в 6 странах и в 5 городах Америки, а всего — в 42 государствах и 231 городе прошли пушкинские мероприятия. По инициативе Парижского комитета были созданы юбилейные комитеты во многих странах мира, число этих комитетов достигло 166, а издательский проект по созданию пушкинского однотомника возглавил с И. А. Бунин[[102]](#footnote-103). Пушкин с этого времени занимает иное место в мировых культур­ных тезаурусах, возникает феномен культа поэта.

Но это развертывание культа поэта, что имеет и другие приме­ры в мировой культурной истории[[103]](#footnote-104), создало и определенные барье­ры для исследования спорных вопросов творческого характера, ка­сающихся в нашем случае Пушкина и его драматургии. Исследова­тель сегодня уже не опасается репрессий за свои оценки и выводы, которые властью могут быть признаны неверными и вредными. Но он сам находится под обаянием Пушкина, каким он предстает в культурном тезаурусе данной эпохи. Свобода его оценок подорвана не внешним принуждением, а собственным убеждением.

Подобный эффект наблюдается и в профессиональных сооб­ществах, связанных с художественной культурой. Экспериментиро­вать с творческим наследием авторов, которые приобрели культо­вое значение, можно, но это рискованно, особенно, если это касает­ся такой фигуры, как Пушкин: во-первых, это культурный символ России, во-вторых, его драматургия не имеет богатого опыта удач­ных постановов, в-третьих, в отношении его произведений не могут успешно применяться переделки и остранения, которые стали обычными в отношении таких культовых фигур, как Шекспир или Мольер.

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

К пушкинской драматургии это также может быть отнесено. Следует, в частности, учесть то обстоятельство, что на русской сцене с начала XX века особое признание получила манера театрального действа, привнесенная постановками МХТ, системой Станиславского. Это великое открытие новых возможностей театра для пушкинской драматургии оказалось (или казалось) неприемлемым. Характерна оценка, которую в статье, опубликованной в 1923 г., дал Московскому художественному театру поэт О. Э. Мандельштам: «Вместо того, что­бы читать в слове, искали, что просвечивает за ним (теория сквозного действия). <...> Никогда не читали текст. Всегда свои домыслы. Ис­тинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через сло­во, в слове скрыта режиссура. В строении речи, стиха или прозы дана высшая выразительность. Они этого не знали. Они исправляли слово, помогали ему. Они ошибались, запинались и путались в пушкинских стихах, беспомощно размахивая костылями декламации — вырази­тельного чтения»[[104]](#footnote-105). В целом эта оценка вряд ли справедлива, но в ней проглядывает то общее для сценического воплощения драматиче­ских произведений обстоятельство, на которое мы обратили выше внимание: получившие широкое признание манеры театрального исполнения создают тезаурусные рамки, предопределяющие воспри­ятие публикой того, что ей показывает театр (кино, Интернет и т. п.), выступая посредником между нею и автором.

В целом сценическая судьба пушкинской драматургии позволя­ет увидеть ключевые пункты установившегося в одной части литера­турной и театральной среды представления о несценичности или не­достаточно выраженной сценичности пушкинских произведений и столь же упорного отвержения этого мнения в другой части этой сре­ды, впрочем, в основном состоящей не из театральных деятелей, а из литературоведов и культурологов. Этот вопрос только при поверх­ностном его восприятии кажется несущественным и чисто вкусовым: по видимости не имеет никакого значения то, что у деятелей культу­ры мнения о сценичности/несценичности пушкинской драматургии расходятся, иногда диаметрально. Мнения расходятся и о сценично- сти/несценичности бесконечного числа произведений, идущих или шедших на сценах мира, о драматургическом таланте их авторов. Од­нако в случае с Пушкиным нельзя не учитывать, что, помимо вкусо­вых пристрастий, дискуссии по вопросу сценичности/несценичности его драматических произведений отражают и некоторые более общие значения. Авторы монографии в своих публикациях обращаются прежде всего к этим более общим значениям, дающим основания для тезаурусного анализа[[105]](#footnote-106).

**§ 6. Смысл сценичности в свете**

**ТЕЗАУРУСНОГО ПОДХОДА**

Что придает поставленному вопросу о сценично-

сти/несценичности дополнительную смысловую нагрузку? Именно то, что Пушкин выступает как ведущая фигура русской литературы, а точнее — интегральный персонализированный образ русской культуры (здесь применима для концептуализации вопроса теория персональных моделей Вл. А. Лукова, разработанная им примени­тельно к истории литературы[[106]](#footnote-107)). Вопрос о качествах пушкинского творчества давно, еще с середины XIX века приобрел знаковый ха­рактер культурной константы, нередко и характер политической доминанты в культурной сфере. Пушкин — «наше всё» (А. А. Григорьев) именно в смысле точки отчета русскости в сфере культуры, как мы ее видим, т. е. своего в национальном измерении русской культуры.

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

Нельзя не видеть в этом значения начального этапа вхожде­ния Пушкина в русский культурный тезаурус, когда его культ как великого национального поэта, писателя, драматурга еще не сло­жился, а его ведущие драматические произведения не были ни по­няты, ни оценены по достоинству современниками, определявши­ми вкусы культурного общества своей эпохи. Здесь и следует искать истоки проходящего через почти два века спора о сценично- сти/несценичности пушкинской драматургии, хотя сценическая жизнь большого числа его произведений, в том числе не предна­значавшихся автором для сцены, сопровождалась триумфом не только на родине поэта, но и в мировом культурном пространстве. Обозначая тему сценического триумфа, мы имеем в виду то рас­смотрение драматургии А. С. Пушкина, которое принято в данном научном проекте, а именно как обширного комплекса пушкинских текстов, к которому отнесены и собственно драматические произве­дения («Борис Годунов», «Маленькие трагедии»), незаконченные (как мы выше уже заметили — по видимости) пьесы («Русалка», «Сцены из рыцарских времен»), наброски и замыслы пьес, и дра­матизированные эпизоды поэм (в «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах», «Анджело»), прозы (вплоть до фрагментов «Гости съезжались на дачу», «На углу маленькой площади»), и диалогич­ность «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», сказок и других произ­ведений.

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

При тезаурусном подходе такие модификации авторского тек­ста рассматриваются как столь же существенные для изучения, что и оригинал. Отклонения, порожденные переводом текста на другой художественный язык, имеют здесь не большее значение, чем, например, при переводе Шекспира на другие языки (феномен «Русского Шекспира» основательно изучен Н. В. Захаровым[[107]](#footnote-108)). Дра- матургичность не является только свойством формы изложения текста, более того — такая форма совершенно не обязательна для произведения, которое обретает жизнь на сцене. Так, чтение пуш­кинской «Пиковой дамы» Д. Н. Журавлевым и другими выдающи­мися чтецами в полных аудиториях не сопровождалось какими- либо изменениями в пушкинском тексте или его сокращением. Те­сты, не предназначенные для сцены, становились сценичными без применения специальных адаптационных средств.

Соответственно, в данном научном проекте проблема несце­ничности драматургии Пушкина ставится не в связи с тем, что надо достроить непререкаемый авторитет великого национального ге­ния и в той области, где его достижения не столь впечатляющи. Нас интересуют сценичность/несценичность в аспекте продуманного Пушкиным этапа освобождения русской драмы от традиционной сценичности и выработка им особой русской сценичности, в дальнейшем породившей феномены мирового значения — новую сценичность чеховской и горьковской драматургии[[108]](#footnote-109). Здесь недоста­точно обращение только к самим текстам как закрытым художе­ственным системам в духе литературоведческой концепции В. Кай- зера[[109]](#footnote-110), и эффективным средством анализа и обобщения становится триангуляция — в том смысле, какой мы вкладываем в него в рам­ках методологии тезаурусного подхода[[110]](#footnote-111). В этом ключе интересные результаты дает экспертный опрос, материалы которого представ­лены в данном параграфе монографии.

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

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

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

Экспертам были заданы 5 групп вопросов:

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

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

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

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

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

Были получены ответы от 25 экспертов. В их числе:

театральные режиссеры, и актеры. — Владимир Михайлович Бейлис, Народный артист России, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, театральный режиссер, профессор, руководитель курса в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щеп­кина; Александр Сергеевич Бордуков, Заслуженный артист РФ, ак­тер театра и кино, театральный режиссер; Мария Евгеньевна Вели­хова, Заслуженная артистка Республики Таджикистан, профессор, актриса театра и кино; Лариса Ивановна Гребенщикова, Народная артистка РФ, профессор, актриса театра; Виталий Николаевич Ива­нов, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, режиссер, ху­дожественный руководитель курса; Игорь Григорьевич Пехович, актер театра и кино, театральный режиссер и педагог, постановщик пушкинской драматургии; Виталий Романович Поплавский, ре­жиссер театра-студии «Горизонт» Московского городского дома учителя, драматург, переводчик, шекспировед; Владимир Сергее­вич Сулимов, Народный артист РФ, профессор;

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

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

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

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

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

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

В. М. Бейлис: Вопросы «сценичности» или зрелищности худо­жественного произведения сегодня в современном театре являются главенствующими. О них не говорят, но у любого одаренного ре­жиссера в подсознании бродят мысли, а как будет выглядеть его спектакль, как будут принимать его зрители. Профессиональный режиссер, начиная свою работу, будь то Библия или изысканный супермодерновый материал, задумывается о жанре будущего спек­такля. А это может быть драма или комедия, трагедия или сатира и т. д. Сцена позволяет проникнуть в суть содержания жизни со всеми общечеловеческими проявлениями. И здесь режиссер вырабатыва­ет свой особый сценический язык для воплощения спектакля. Для каждого произведения сценичность — зрелищность может быть разная. Идя от автора, он определяет весь художественный строй постановки, а также манеру исполнения. Суть в том, чтобы «оку­нуться» в предлагаемые обстоятельства автора, угадать «зерно» произведения, интересно выстроить сверхзадачу, а затем через ак­тера донести все это до зрителя. Здесь, если это оправданно всем строем произведения, могут возникнуть и танцы и пантомима, и маски и другие выразительные средства, которые подчеркнут зре­лищность будущего произведения. В арсенале режиссера- постановщика и мизансцены, и грим, и свет, и музыка... Все это идет на пользу сценичности-зрелищности произведения. Сегодня сцены театра оснащены мощной световой аппаратурой, управляе­мой компьютерами. Они во многом помогают создать лучшую ат­мосферу спектакля. Здесь хочется подчеркнуть, что без зрителя, одного из главных компонентов спектакля, не произойдет «корот­кого замыкания», спектакль погибнет, уйдет дыхание, он задохнет­ся. И вот здесь режиссер обязательно продумывает, какое воздей­ствие будет у будущего спектакля на зрителя, какую форму участия предложит режиссер для зрителя. И это будет зависеть от автора и замысла спектакля. Но главное для меня, исходя из опыта постав­ленных спектаклей, это наити внутреннюю выразительность обра­за, а зрелищность только поможет актеру в этом, создаст вокруг не­го нужную атмосферу. Все эти заметки относятся как к драматиче­скому произведению, так и музыкальным, балетным спектаклям. И еще. Сегодня законов, определяющих сценичность произведений нет. Главное, чтобы материал, который готовится к постановке, был наполнен глубокими мыслями и идеями, чтобы он «обжигал» сво­ей темой режиссера, художника, композитора. На сцене можно де­лать все, если это правильно.

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

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

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

Иначе понимают сценичность Л. И. Гребенщикова, В. Н. Дмитриевский, Т. Ф. Кузнецова, Е. М. Шемякина и другие экспер­ты, которые связывают сценичность с определенными свойствами самого художественного произведения, оказавшегося на подмост­ках сцены. По мнению Л. И. Гребенщиковой, таковыми свойствами являются «событийный ряд, конфликт, характеры», В. Н. Дмитри­евского — «динамизм развития сюжета, развитие характеров, скры­тый и явный диалог действующих лиц с залом, с доминирующими за сценой общественными настроениями, напряженность воссозда­ваемых на сцене обстоятельств». Формула, которую представляет в своих ответах И. Г. Пехович, такова: «Глубокая современная тема, яркие образы, мощное действие, внутренний конфликт каждого ге­роя».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Субъектность сценичности. Неоднозначным в совре­менном дискурсе о сценичности является представление относи­тельно ее источника, иными словами — о субъекте, устанавливаю­щем правила и образцы сценичности, предписывающем такие пра­вила и нормы и ломающем их, создавая новые правила и образцы[[111]](#footnote-112). Эта неоднозначность понимания субъектного начала сценичности получила отражение и в данном экспертном опросе при ответе на вопрос, характеризуют ли свойства сценичности произведение или публику в зале.

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

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

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

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

1. Р. Поплавский: Свойства сценичности характеризуют про­изведение.

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

М. Е. Велихова: Естественно, произведение.

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

На другом фланге оценок:

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

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

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

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

Е. В. Сальникова: В разные эпохи сценичность понималась по- разному. И преодолеть стереотипы восприятия современников те­атр часто не мог и даже не пытался, а напротив, старался подстро­иться под вкусы аудитории. Это и имеют в виду, когда говорят о том, что театр — достаточно консервативное искусство. Его нельзя «положить в стол». И неуспехи русской драматургии первой поло­вины XIX века в русском репертуарном театре во многом связаны именно с консерватизмом аудитории. Для того театра она оказыва­лась не сценичной. Однако театр ХХ века — режиссерский театр, который подразумевает право художника удивлять, потрясать, при­общать зрителя к новым принципам сценического искусства, по­стоянно экспериментировать, нарушать традиции и пр. И театраль­ный зритель нашего времени — достаточно подготовлен для вос­приятия разных театральных стилистик. Если сегодня произведе­ние кажется «не сценичным», это может означать совершенно раз­ные вещи — к нему не найден режиссерский ключ, оно не актуально в данный период времени, его просто слабо поставили...

В этом и других ответах отразилась двойственная природа ис­кусства и культуры в целом, которая характеризуется и предписа­нием образцов (у Т. Парсонса — поддержанием культурных образ­цов), и свободой творчества, необходимостью культурного обновле­ния.

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

Е. М. Шемякина: Развертывание художественных образов в сценическом пространстве — это построение культурно­символических моделей, которое предполагает глубокое понима­ние самих законов сцены, пространственно-временных границ су­ществования художественного образа, особенностей взаимодей­ствия в системе автор-режиссер-актер-зритель.

В. Н. Дмитревский обращает внимание на особую функцию сценичности в этом взаимодействии участников театрального фе­номена: «Сценичность активизирует реакции публики, объединяет или разъединяет эмоционально, провоцирует диалог зала и сце­ны».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Экспертами были названы 27 имен (включая обобщенную по­зицию, отмеченную В. М. Бейлисом, — «гениальные греки», и от­меченного И. Г. Пеховичем И. Бродского — с комментарием: «его поэзию я считаю очень сценичной»). Расположенный по частотно­сти упоминаний список драматургов, пьесы которых эксперты дан­ного исследования считают наиболее соответствующими требова­ниям сценичности, выглядит так: У. Шекспир (18 упоминаний), А. Н. Островский (12) Ж. Б. Мольер (11), А. П. Чехов (10), А. М. Горький (4), А. С. Грибоедов (3) А. С. Пушкин (3). С двумя упоминаниями в этот список входят А. В. Вампилов, Еврипид, Г. Ибсен, Лопе де Вега,

В. С. Розов, Э. Ростан, О. Уайльд. Однократно названы Ж. Ануй, Б. Брехт, И. Бродский, Г. Гауптман, Н. В. Гоголь, Гр. Горин, К. Гольдо­ни, «гениальные греки», А. Ф. Писемский (М. Е. Велихова выделяет его драму «Ваал»), Софокл, Ф. Шиллер, Теннесси Уильямс, Б. Шоу.

Этот список, разумеется, отражает культурные тезаурусы при­нявших участие в исследовании деятелей культуры и искусства. Но в нем отражены и общие тенденции функционирования и регули­рующей роли культурных констант[[112]](#footnote-113). Это, в частности, подтвержда­ется и тем, что в группе студентов, ответивших на те же вопросы, что и эксперты, точно так же первые места по частотности упоми­нания драматургов, пьесы которых считаются сценичными, заняли Шекспир, Мольер, Островский, Чехов. Характерно, что у студентов само намерение построить своего рода рейтинг драматургов не вы­звало ни неприятия, ни даже удивления, поскольку их культурный опыт формируется в ситуации активного использования рейтинго­вых построений для самых разных целей, в том числе и в сфере культуры и искусства.

По приведенному перечню имен драматургов, признаваемых в качестве мастеров создания произведений для сцены, можно ви­деть, как со временем меняется круг театральных предпочтений. Некогда выступавшие образцами сценичности пьесы Ф. Шиллера, Н. В. Гоголя, Б. Шоу, Б. Брехта оказываются для большинства экс­пертов не столь значимыми. А Эжен Скриб и другие мастера «хо­рошо сделанной пьесы» (т. е. пьесы, по определению сценичной) даже не упомянуты, хотя сам этот феномен в истории европейского театра сыграл заметную роль[[113]](#footnote-114).

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

Наиболее существенно, что в перечне драматургов на первых позициях стоят наряду с отечественными классиками Шекспир и Мольер. Вообще, чаще всего экспертами не проводится демаркаци­онная линия между драматургами, принадлежащими к разным нациям, странам, культурам. Их вклад в культуру рассматривается как соответствующий общим критериям. Так, О. А. Жукова пишет: «Софокл, Шекспир, Мольер, Чехов, Островский — энциклопедия театра вообще, всех его возможных форм и средств художественной выразительности». У И. Г. Пеховича, называющего Шекспира, Пушкина, Чехова, Вампилова, Бродского, критерии их выбора: «Сочный, яркий язык, глубокие метафоры, загадки-шифры, симво­лизм, скрытое внутреннее действие, внутренний конфликт героев, вечные библейские сюжеты».

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

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

Феномен «русского Шекспира» в духе тезаурусной концепции мировой литературы глубоко раскрыт в работах Института фунда­ментальных и прикладных исследований Московского гуманитарно­го университета. В этом феномене много граней, и особенно важно то, что носитель кодов русской культуры принимает Шекспира в транс­формациях, порождаемых как наличием культурного посредника (переводчика), так и иной социокультурной действительностью, иной социальной конструкцией реальности[[114]](#footnote-115). Точно так же следует воспри­нимать и других зарубежных авторов, занимающих место в числе классиков драматургии: входя в ареал русской культуры, они пред­стают уже в ином виде, нежели на своей родине, в своей родной куль­турной среде. В той мере, в какой они обретают черты русского куль­турного феномена, они становятся русскими культурными констан­тами.

*Сценичность с позиций тезаурусного расширения.*

Расширительное понимание сценичности присуще большинству экспертов данного исследования.

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

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

И. А. Бирич: Безусловно!

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

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

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

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

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

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

А. В. Костина: Конечно, признак сценичности присущ и иным видам искусства, даже музыке, обладающей живописностью и про­граммностью. Если С. Прокофьев смог положить на музыку текст Маркса «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» из Ма­нифеста в кантате «К XX-летию Октября» (за что был страшно кри- тикован), то почему нельзя тот же текст, вовсе не сценичный, пред­ставить на сцене? Вопрос в способности сценариста и режиссера- постановщика превратить его в драматургию.

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

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

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

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

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

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

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

М. В. Елиферова: Еще и еще раз: понятие сценичности — куль­турный конструкт, который, в отличие от текстов пьес, не существу­ет объективно. Что касается прозы — думаю, хороший режиссер при наличии хорошего сценариста сможет поставить любое произ­ведение (хоть «Моби Дика»). Насчет поэзии, в особенности лириче­ской, есть большие сомнения. Все известные мне опыты постановки поэзии (моноспектакли, театрализованная читка стихов в костю­мах, монтаж спектакля из текстов стихотворений) я нахожу неудач­ными, потому что режиссеру всегда приходится бороться с текстом самих стихов. А текст не должен быть препятствием. Когда режис­сер рассматривает текст как препятствие, это расписка в неудаче. Если угодно какое-либо определение пресловутой сценичности, то сценичность — это когда текст не мешает, а помогает режиссеру. Про другие виды искусства не задумывалась, но, столкнувшись с этим вопросом, подумала, что картина Поля Сезанна «Пьеро и Ар­лекин» вполне могла бы послужить основой для балета.

В расширении свойств сценичности за пределы драматургии, которое обнаруживается в ответах и тех экспертов, следует видеть и отражение обширного опыта превращения в тексты для воплоще­ния на сцене недраматических произведений (инсценировки и дру­гие приемы адаптации текстов к сцене, например, литературные композиции — моноспектакли С. А. Кочаряна по «Витязю в тигро­вой шкуре» Ш. Руставели, «Декамерону» Дж. Боккаччо, «Крейце- ровой сонаты» Л. Н. Толстого, «Одиссеи» Гомера), и особое свой­ство тезаурусов перерабатывать информацию, придавая ей такие формы, которые обеспечивают ее наилучшее соответствие «своей» картине мира. Мы обозначаем это свойство тезаурусным расшире­нием[[115]](#footnote-116).

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

Приведем высказывания ряда экспертов, давших аргумента­цию своих оценок.

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

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

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

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

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

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

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

Пушкин = Моцарт + Сальери.

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

Предмет — тот же «актер» на сцене, он должен играть в пол­ную силу. Здесь уместно вспомнить о магии вещей на сцене. Своим безмолвием нередко эти вещи в нужный момент говорят больше, чем длинные монологи «переживающих героев». Зеркало и стало главным «жестом» спектакля. Стоя перед ним, Сальери бросает яд в стакан самому себе, и этот жест зеркально повторяет Моцарт. Сквозь зеркало Сальери передает Моцарту свой мертвый, черный, обугленный смычок: «Садись, я слушаю», — но в руках Моцарта смычок превращается в золотую кисть, которой он рисует в воздухе огромное полотно. На сцене есть еще два «предмета-актера», урав­новешивающие друг друга, — пюпитр (на нем лежат «живые» ноты Моцарта) и камин (в нем Сальери сжигает свои «мертвые» ноты). В финале Моцарт пересыпает в камине пепел, в который преврати­лась музыка Сальери, и произносит:

Нас мало избранных, счастливцев праздных, Пренебрегающих презренной пользой,

Единого прекрасного жрецов.

Не правда ль?

— и проводит рукой по лбу, оставляя на нем черную полосу — знак беды. Спектакль «Моцарт и Сальери» получил высокую оцен­ку прессы на ХХ1 Международном Пушкинском фестивале в г. Пскове в 2014 г.

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

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

В «Маленьких трагедиях» камнем преткновения является сама структура — четыре весьма кратких драматургических произведе­ния, напрямую никак сюжетно не связанных друг с другом. Для то­го чтобы предложенная Пушкиным структура «заиграла», нужна очень сильная, самобытная, не боящаяся парадоксальных приемов режиссура.

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

Экспертные оценки, полученные в исследовании, показывают особый характер гуманитарной экспертизы в сфере культуры, от­личающий ее от многих других видов экспертиз. Для гуманитарной экспертизы «характерно особое соотношение специальных, техни­ческих моментов, с одной стороны, и того, что относится к сфере ценностей, с другой, поскольку материя, с которой имеет дело гу­манитарная экспертиза, — это именно интересы и ценности, т. е. то, что определяется человеческой субъективностью. Поэтому, между прочим, для гуманитарной экспертизы принципиальное значение имеет то, что она строится как диалог, как коммуникация индиви­дов и групп, обладающих существенно различающимися интереса­ми и ценностными установками»[[116]](#footnote-117).

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

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

1. Сценичность — ресурс художественного произведения, со­стоящий в способности этого произведения, представленного на сцене, вызывать солидарную реакцию сообщества (публика в театре «здесь и сейчас» — лишь видимая часть этого сообщества, возник­шая в силу сложившихся обстоятельств). Ресурс сценичности может быть у художественных произведений как предназначенных, так и не предназначенных для сцены, и его потенциал тем больше, чем больше он допускает переосмысление и переформатирование. Чем больше в самом произведении этот запас двусмысленности (мно- госмысленности), тем шире поле интерпретаций и применений.
2. Потенциал сценичности произведения, оказавшегося на сцене, реализуется в режиме мерцания (разного значения для раз­ных эпох и социокультурных ареалов). Представляемое (авторское произведение в интерпретации режиссера и исполненное актера­ми) и ожидаемое (публика) вступают в резонанс с «интересом эпо­хи» (М. Вебер) и культурными кодами, итогом чего становится сце­нический шедевр. Отсутствие резонанса означает путь к непонима­нию произведения, его недооценке, сценическому провалу.
3. Сценичность конструируется, становясь аспектом соци­ального конструирования реальности. Это переменное свойство, не принадлежащее самому тексту, но основанное на нем.

Эти положения могут быть применены в диалоге о сценично- сти/несценичности пушкинской драматургии. Пушкинские тексты — как написанные в драматической форме, так и нет — обладают мощным потенциалом сценичности, и этот потенциал реализуется в режиме мерцания, подобно любому произведению, оказавшемуся на сцене. Культ Пушкина как русского национального гения, вы­ступая культурной константой, входит в противоречие с режимом мерцания произведения, поставленного на сцене «здесь и сейчас», что порождает эффект несбывшихся ожиданий публики. Режим мерцания характерен не только для сценической реализации про­изведения, но и для его частей (сцен, глав, образов и т. д.). Пушкин­ский «Борис Годунов» показывает пример такого рода в ситуации чтении Пушкиным своей трагедии 12 октября 1826 г. в доме Вене­витиновых, о чем свидетельствует приведенное выше воспомина­ние М. П. Погодина. В советское время сцена с Пименом вовсе не казалась центральной, особо значимой, как и образ Пимена, что определялось изменившимся «интересом эпохи». Впрочем, интер­претация образа вполне могла оживить его даже в самодеятельном школьном спектакле, как по своим воспоминаниям описывает это Д. Рубина в рассказе «Все тот же сон!..»[[117]](#footnote-118).

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

**Глава 2**

**ПУШКИНСКИЙ ШЕКСПИРИЗМ:**

**ОТКРЫТИЕ НОВОЙ СЦЕНИЧНОСТИ**

**§ 1. Истоки новой европейской сценичности**

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

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

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

В этом выборе и в этом отказе, безусловно, сказались не только внешние обстоятельства культурной жизни России. Такие предпо­чтения в первую очередь диктуются тезаурусной переработкой и переструктурированием разнообразной информации, которая по­ступает художнику слова в виде многочисленных и не связанных друг с другом, нередко противоположных по смыслу импульсов, порождающих творчество. Но тезаурус не может работать с хаоти­ческой информацией. Он склонен даже реально не связанные эле­менты соединять в общую картину. В какой-то момент появляется точка сборки, которая и предопределяет устойчивые литературные образцы, с одной стороны, и пути их трансформации в нечто новое, с другой.

Когда мы говорим о Вольтере и Дидро, то не можем не учиты­вать их определенный культ в определенной части русского общества со времен Екатерины Великой при всем противоречивом отношении к их конкретным идеям и действиям. Существенно и то, что (согласно тезаурусной теории) культ писателя связан с персональной моделью творчества[[118]](#footnote-119); он имеет и неперсональную основу — существование в культуре того или иного народа концентра влияния со стороны лите­ратуры, к которой принадлежит писатель (если это писатель ино­странный)[[119]](#footnote-120); писатель становится константой культурного тезауруса[[120]](#footnote-121); по мере своего развития и освоения инородным тезаурусом культ пи- сателя-иностранца порождает феномен «русского зарубежного писа­теля»[[121]](#footnote-122); вокруг «культового писателя» образуется культурная сфера.

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

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

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

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

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

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

Английская сцена оказала сильное влияние на Вольтера во время его пребывания в Англии в 1726-1729 гг. Он был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов («Я первый позна­комил с ним французов», — писал Вольтер основоположнику жанра «готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1765 г.). Не без влияния Шекспира создает Вольтер трагедию «Аделаида Дюгеклен» («Adelaide Duguesclin», 1734), в которой изображались «готиче­ские» нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья. Эта тра­гедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии» — и одновременно особо­му течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поис­ки новых форм при сохранении свойственной классицистам кон­цепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предро­мантизму, содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюгеклен» и других его произведений 1730-х годов.

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

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

Величайшим созданием Вольтера в драматургии считается его трагедия «Фанатизм, или Пророк Магомет» («Le Fanatisme ou Ma­homet le Prophete»). Она была написана в 1739 г. и называлась про­сто «Магомет». Затем Вольтер назвал ее «Фанатизм», а подзаголов­ком сделал слова «Магомет пророк». Нередко в разных изданиях части названия менялись местами (в том числе и в русских перево­дах). Трагедия была впервые поставлена в Лилле в 1741 г., затем в Париже в 1742 г., где после третьего представления запрещена па­рижским парламентом, усмотревшим в образе Магомета сатиру на Иисуса Христа. Обвинения были сняты только после вмешательства папы Бенедикта XIV, которому, проявив хитрость, Вольтер посвя­тил трагедию. В 1751 г. один из вождей французских просветителей д’Аламбер, назначенный цензором трагедии, дал разрешение на ее постановку в главном театре страны Комедии Франсез, после чего она шла на сцене этого театра более 70 лет с неизменным успехом, пока в 1823 г. правительство Людовика XVIII не наложило на тра­гедию новый запрет в соответствии с законом о святотатстве.

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

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

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

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

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

Помимо «Орлеанской девственницы» и упомянутых драмати­ческих произведений Вольтер написал философские повести «Кан­дид, или Оптимизм» (1759; «Простодушный» (1767) и др., он был автором ряда философских и исторических трудов. Французский писатель и философ, один из вождей просветителей, поэт, драма­тург, прозаик, автор философских, исторических, публицистиче­ских сочинений, он сделался его властителем дум нескольких поко­лений европейцев[[122]](#footnote-123).

Преследуемый за вольнодумие, Вольтер в течение около 15 лет скрывается от света в поместье своей подруги маркизы дю Шатле, несколько лет проводит в Пруссии, при дворе просвещенного мо­нарха Фридриха II, отношения с которым закончились ссорой, 24 года Вольтер проводит в удаленном от столицы имении Ферней на территории Женевской республики — отсюда его прозвище «фер- нейский философ»[[123]](#footnote-124).

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

Собрание сочинений Вольтера, вышедшее в 1784-1790 гг., за­няло 70 томов[[124]](#footnote-125), то же издание уменьшенного формата занимало 92 тома, а когда к нему в 1791 г. добавили письма Вольтера, оно вырос­ло до 100 томов.

Вольтер переписывался с Екатериной II. С тех пор отношение к Вольтеру в России вылилось в настоящий культ философа и писа­теля[[125]](#footnote-126). На полках библиотек знати и деятелей культуры стояли со­брания сочинений Вольтера и его отдельные произведения в под­линнике и в переводах, появившихся еще в XVIII веке (А. П. Сумароков и др.).

С учетом всего сказанного есть необходимость увидеть, как Вольтер представлен в тезаурусе Пушкина. Об отношении Пушкина к Вольтеру есть основательные исследования[[126]](#footnote-127). Опираясь на них, мы отметим те стороны вольтеровского влияния на пушкинское твор­чество, которые важны для нашей темы.

Пушкин полюбил произведения Вольтера еще в детстве, до поступления в Лицей, о чем вспоминал впоследствии в стихах[[127]](#footnote-128). Изучение отрывков из Вольтера входило в лицейскую программу по французской риторике. Вольтер — первый поэтический настав­ник Пушкина. Обращение к «фернейскому старичку» открывает самую раннюю (неоконченную) поэму Пушкина «Монах» (1813):

Вольтер! Султан французского Парнаса...

Но дай лишь мне свою златую лиру,

Я буду с ней всему известен миру.

Те же мотивы звучат в неоконченной поэме «Бова» (1814). В описаниях Вольтера Пушкин, очевидно, опирается на популяр­ный в XVIII веке поэтический жанр «портрет Вольтера» (более поздний такой пример — в послании «К вельможе», где Вольтер рисуется как «циник поседелый, // Умов и моды вождь, проныр­ливый и смелый»). Первоначально Вольтер для Пушкина — прежде всего «певец любви», автор «Орлеанской девственницы», которой подражает юный поэт. В стихотворении «Городок» (1815) и стихотворном отрывке «Сон» (1816) появляется упоминание о «Кандиде». В «Городке» Вольтер характеризуется контрастно:

...Фернеискии злой крикун,

Поэт в поэтах первый,

Ты здесь, седой шалун!

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

В более поздние годы ситуация несколько меняется. Большин­ство упоминаний о Вольтере Пушкин оставляет лишь в черновиках или письмах. Так, они исчезают из «Евгения Онегина». Попытки перевести «Орлеанскую девственницу» и «Что нравится дамам» оставлены. Пушкин дистанцируется от своего кумира юности, от­мечает его заблуждения относительно просвещенности правления Екатерины II: «Простительно было фернейскому философу пре­возносить добродетели Тартюфа в юпке и в короне, он не знал, он не мог знать истины»[[128]](#footnote-129). Интерес к блестящему стилю Вольтера все более замещается интересом к его историческим и философским трудам. Так, работая над «Полтавой» (1828), Пушкин широко ис­пользует материалы «Истории Карла XII» и «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. Исследователи отметили, что сам способ освещения исторических событий путем сопоставле­ния вождей — Петра как созидателя и Карла как разрушителя — сформировался под влиянием Вольтера.

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

В неоконченной статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) Пушкин дает высокую оценку Вольтеру как философу и од­новременно резко критикует его драматургию и поэзию: «Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдопо­добии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он навод­нил Париж прелестными безделками, в которых философия гово­рила общепонятным и шутливым языком, одною рифмою и метром отличавшимся от прозы, и эта легкость казалась верхом поэзии»[[129]](#footnote-130).

В. Г. Белинский, анализируя поэзию Пушкина, выявил единство ее настроения, которое он определил как светлую грусть. Этот вывод проливает свет на охлаждение Пушкина к Вольтеру-поэту: как только Пушкин преодолел влияние вольтеровского поэтического стиля и нашел собственную, иную интонацию, он стал скептически смотреть на поэтическое наследие Вольтера, даже на любимую им «Орлеанскую девственницу», которую он теперь осудил за «ци­низм».

Знаменательно, что одним из последних выступлений Пушкина в печати стало издание его статьи «Вольтер» (журнал «Современ­ник», т. 3, 1836), написанной в связи с опубликованием переписки Вольтера с президентом де Броссом. Замечательно изложив содер­жание и охарактеризовав стиль переписки, Пушкин после цитирова­ния небольшого стихотворения Вольтера, оказавшегося в опублико­ванных бумагах, отмечает: «Признаемся в rococo нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более слога, более жизни, более мысли, нежели в дюжине длинных французских стихотворений, пи­санных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным вы­ражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией». Касаясь жизненных невзгод Вольтера, Пушкин высказывает, может быть, самый серьезный упрек философу: «Вольтер, во все течение долгой своей жизни, никогда не умел сохранить своего собственного достоинства». И именно этот пример позволяет ему прийти к финальному выводу статьи, содер­жащему замечательно глубокое обобщение: «Что из этого заклю­чить? Что гений имеет свои слабости, которые утешают посредствен­ность, но печалят благородные сердца, напоминая им о несовершен­стве человечества; что настоящее место писателя есть его ученый ка­бинет и что, наконец, независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы».

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

В этой связи следует заметить, что проблема сценичности пуш­кинской драматургии не должна отрываться от проблемы сценично­сти всякой драматургии. Есть ли объективные законы сцены или они заменяются субъективным произволом, торжеством случайности, вознесшей одни произведения и низвергнувшей другие? В нашем понимании сценичность — термин тезаурусного анализа мировой культуры. В самом деле, как мы отмечали выше, театр Вольтера за­трагивал французов на протяжении 6о лет, его театральный дебют сопровождался невиданным успехом, а премьера последней траге­дии — триумфом с награждением лавровым венком. Какие еще аргу­менты нужны, чтобы говорить о высшем выражении сценичности у драматических созданий Вольтера? Для Пушкина же и для русской культуры в его эпоху Вольтер на сцене не вызывает особого интереса, русский писатель, создающий новую русскую драматургию, не нахо­дит у славного Вольтера опоры и отдает предпочтение более далеко­му по времени, но более актуальному Шекспиру. Здесь нет никакой случайности, но нет и объективных (вне человека, природных или божественных) законов, а есть закономерности тезаурусные.

В

том же ключе важно осмыслить истоки новой европейской сценичности в творчестве Дени Дидро — опять же имея в виду во­прос о том, почему не Дидро предопределил смыслы пушкинского «крестового похода» на рутину театра его эпохи. В 2013 г. исполни­лось 300 лет со дня рождения Дени Дидро. К сожалению, дата не отмечалась так широко, как того заслуживает. Хотя во Франции по­явились новые книги, но они, как правило, написаны или не фран- цузами[[130]](#footnote-131), или не представителями гуманитарного знания[[131]](#footnote-132). Но и в России 2013 г. не ознаменовался новыми крупными работами, по- прежнему лучшее из опубликованного относится еще к советскому времени[[132]](#footnote-133). Между тем в области гуманитарного знания заслуги Дени Дидро беспрецедентны: это, несомненно, величайший организатор и систематизатор гуманитарного знания в Новое время, а также инженер (франц. — изобретатель) в этой области. Плод его изобре­тательности — «Энциклопедия» под редакцией Дидро и

Д’Аламбера в 35 томах[[133]](#footnote-134), в которой дан систематический свод зна­ний с позиций самой передовой науки того времени и вместе с тем решена определенная идеологическая задача — осуждение деспо­тизма королевской власти и церкви. Дидро написал для «Энцикло­педии» около 6000 статей, таким образом сам представ как живая энциклопедия. Но не в том заключалось его изобретение, а как раз в противоположном: этот гигантский труд, в котором сообща реа­лизовывали замысел организатора десятки авторов (среди которых были и Вольтер, и Руссо, и многие ныне забытые персонажи, такие как Луи де Жокур, написавший для издания 17 266 статей), впервые убедительно доказал, что время одиночек прошло, отныне целост­ное осмысление совокупности человеческих знаний доступно толь­ко коллективу экспертов по фрагментам общей картины мира и знания о нем.

Именно в этой связи имя Дидро в самом конце предъюбилей­ного года возникло в обсуждениях в Институте фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного универси­тета, где была предложена программа научно-образовательного информационного поля, оформившаяся как концепция Нового Эн- циклопедизма[[134]](#footnote-135). И это имя зазвучало в полную силу в докладах и публикациях научной конференции ИФПИ «Новый Энциклопе­дизм»[[135]](#footnote-136), а затем и в итоговой статье, опубликованной в журнале «Знание. Понимание. Умение»[[136]](#footnote-137). Следует заметить, что если энцик­лопедизм Дидро — это концепция расширяющегося, всеохватного знания, то Новый Энциклопедизм — это концепция сужающегося (тезаурусно организованного и отобранного) знания[[137]](#footnote-138). Но мысль Дидро о том, что с определенных пор носителем этого знания (его ос­новного объема) становится не отдельная личность (подобная Пифа­гору, Сократу, Аристотелю, Плинию Старшему в Античности, Исидо­ру Севильскому, Фоме Аквинскому в Средние века, Лейбницу в Новое время), а коллектив мыслителей и ученых, разделяющих общую платформу — цель, задачи, методологию, методику и даже стиль ис­следования и его презентации, оказывается неоспоримой.

Так спустя столетия наследие Дидро осталось актуальным для постановки и решения самых значимых и объемных задач, предлага­емых современным ученым развивающейся и изменившейся дей­ствительностью, культурой Происходящего[[138]](#footnote-139), в которой проблемой становится не недостаток научной информации, а необходимость преодоления «информационного взрыва».

Однако вклад Дидро в мировую культуру не ограничивается созданием великой энциклопедии. Многообразие этого вклада мы склонны связывать с особенностями его харизмы[[139]](#footnote-140), активностью его персональной модели[[140]](#footnote-141). В этой связи уместно дать краткую характе­ристику жизни и творчества этого человека, ставшего вождем Ев­ропейского Просвещения.

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

В 1747 г. он на заказ написал роман «Нескромные сокровища» (Les Bijoux indiscrets, изд. 1748 г.), в котором псевдовосточный ко­лорит, сказочные элементы, представленные в шутливо­пародийном плане, невероятно запутанный сюжет, крайняя фри­вольность ситуаций, обязательный счастливый финал с воссоеди­нением влюбленных вполне вписываются в эфемерный, блестя­щий, но неглубокий стиль рококо. В конце 1740-х годов Дидро начал посещать кружок философа Гольбаха, где познакомился с Гельвецием, Франклином, Стерном. В результате появилось его «Письмо о слепых в назидание зрячим» (1749), направленное про­тив религии и церкви, за которое Дидро был заключен в Венсен- ский замок. Здесь его посетил Руссо, только еще задумавший свой трактат «Рассуждение о науках и искусствах», и Дидро оказался первым, кто поддержал идеи будущего великого философа. В этот период Дидро уже обдумывал свою «Энциклопедию», в которую пригласил и Руссо писать статьи для музыкального раздела. Начало выхода в свет энциклопедии (1751) разделило и его жизнь, и судьбу всего французского Просвещения на период до и период после это­го события.

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

Развернутая критика феодального общества, нравственного упадка дворянства XVIII столетия соединилась с психологизмом, выраженным в простом и в то же время эмоциональном стиле в ро­мане «Монахиня» (La Religieuse, 1760, опубл. 1796), критическое начало представлено и в романе «Жак-фаталист» (Jacques le fatal- iste, 1773, опубл. на нем яз. 1792, на фр. яз. 1796), наконец, оно обре­тает оригинальную художественную форму в повести-диалоге «Племянник Рамо» (Le Neveu de Rameau, 1762-1779, опубл. на нем яз. 1805, на фр. яз. 1823). Определить точную датировку произведе­ния невозможно, так как автор использовал различного рода ана­хронизмы как художественный прием, придавая тексту внеисто­ричность. Рассказчик (выражающий позицию Дидро) беседует со случайно встреченным в кафе племянником великого композитора XVIII века Рамо. По замыслу, ориентации на диалоги Платона и другим признакам «Племянник Рамо» — философский диалог. В его центре — борьба идей просветителя и представителя светского общества. Но в отличие от Вольтера в философских повестях Дидро самое пристальное внимание уделяет не только идеям, но и персо­нажу, наделяя его противоречивыми чертами, поразительным та­лантом имитации, пантомимы, цинизмом и шутовством, позволя­ющим ему безнаказанно говорить правду о подлинной жизни того общества, неотъемлемой частью которого он является, той диалек­тикой характера, которая будет освоена писателями лишь в XIX ве­ке. Роман впервые близко подошел к драме, в прозе проявились признаки сценичности.

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

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

В этом театральная эстетика Дидро противоположна эстетике классицизма. Для классицистов прекрасное объективно, художе­ственное произведение прекрасно тогда и только тогда, когда автор следует законам творчества, которые носят объективный (не зави­симый ни от писателя, ни от читателей или зрителей) характер. Ес-

и и 1

ли величайшие авторы доклассицистической формации — У. Шекспир и его современники, Лопе де Вега и представители его школы (Аларкон, Тирсо де Молина, Кальдерон) — чутко улавлива- [[141]](#footnote-142) [[142]](#footnote-143)

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

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

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

юз

трастирование трагического и комического. В трактате «О драма­тической литературе» он указывает: «Контраст в общем — явление отрицательное. Контраст характеров, повторяющийся в драме, сде­лал бы ее несносной. <...> Драмы без контраста — самые правди­вые, самые простые, самые трудные и самые прекрасные»[[143]](#footnote-144).

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

гп и

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

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

Следует сравнить использование мотива тайны в предшество­вавшей драматургии. Для античных зрителей в сюжетах трагедий не было тайн, так как они знали мифы, из которых эти сюжеты из­влекались. Нечто подобное можно сказать о шекспировской драма­тургии (Шекспир не изобретал новых сюжетов, а тайна, неизвест­ная герою, обычно была сразу известна зрителю, исключение — «загадка Гамлета»[[144]](#footnote-145)). Классицизм шел здесь за античными автора­ми. Такова первая трагедия Вольтера «Эдип» (1718) на сюжет Со- фокловой трагедии, таковы трагедии Вольтера, в основе сюжета ко­торых лежит политический заговор («Брут», 1730; «Смерть Цеза­ря», 1731), таковы его же трагедии, в которых под влиянием Шекс­пира проводится тема трагического заблуждения («Заира», 1732; «Меропа», 1733, созданная по мотивам трагедии итальянского классициста Шипионе Маффеи «Меропа», 1713). В классицистиче­ских комедиях начиная с «Лгуна» Корнеля и комедий Мольера ши­роко использовалась «комическая тайна», которая, однако, ни в XVII, ни в XVIII веке не противопоставлялась «комической случай­ности», приему комического непонимания, которые в совокупности составляли «комическое недоразумение» — основу комедийного сюжета в эту эпоху. Особенно любили «комическую тайну» драма­турги, близкие к рококо. Название пьесы Пьера Мариво «Игра любви и случая» (1730) вполне выражает суть «комической тайны»

* это именно игра, испытание, изобретаемое самими героями (ср. комедию Мариво «Испытание, 1740, в которой Люсидор подсылает к своей возлюбленной Анжелике двух мнимых женихов, чтобы ис­пытать ее верность). Чаще всего тайна в комедиях выступала как результат сознательного обмана, известного зрителю и совершаю­щегося у него на глазах.

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

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

* вот итог раскрытия тайны, которая нужна для счастливого за­вершения пьесы.

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

u U -p

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

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

Персональная модель Дидро в драматургии оказалась очень перспективной, особенно у предромантиков и романтиков. Тайна рождения нередко образует сюжеты предромантического жанра мелодрамы^ романтической драмы[[145]](#footnote-146) [[146]](#footnote-147). Так, в пьесе Л.-С. Мерсье «Неимущие» (1772), которую можно отнести к предромантической драматургии, богач де Лис, преследующий бедную Шарлотту, ока­зывается ее братом, а ткач Жозеф, которого она считала братом, предназначается ей в мужья. Безнравственный де Лис мгновенно исправляется (см. ремарку Мерсье в последнем, четвертом дей­ствии: Лис «стоит, закрыв лицо руками. Вся поза его говорит о со­вершающейся в душе его бурной, стремительной перемене»[[147]](#footnote-148)) и де­лит свое наследство с обретенной им сестрой Шарлоттой. «Тайна» составляет существо пьесы, намеки на внешнее сходство де Лиса и Шарлотты делаются при первом же появлении де Лиса. Раскрытие тайны происходит в кульминационном третьем действии. «Роковая встреча! Коварная судьба!»[[148]](#footnote-149) — восклицает де Лис, узнавший в Шарлотте свою сестру.

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

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

Любопытно, что спустя столетие, когда проблема слома фео­дальных социальных рамок перестанет быть актуальной, утратится и актуальность мотива тайны рождения. Закономерно появится но­вый жанр — детектив, собственно, выступающий в качестве жанро­вой генерализации, так как детективом может быть и роман, и но­велла, и драма, и т. д.[[149]](#footnote-150) В этой жанровой генерализации происходит полное переструктурирование сюжета: место тайны рождения ге­роя занимает тайна смерти персонажа, сопровождаемая усилиями особых героев — детективов — по ее раскрытию, автор-демиург, все знающий о мире и изображаемых им людях, уступает место рас­сказчику, который старается ничем не намекнуть на разгадку, а то и специально запутать читателя (в театре — зрителя с помощью ухищрений сюжета). Но в XX веке, особенно в телесериалах, есть и мотив тайны рождения (для чувствительных душ, а нередко и для обострения проблем наследства в сюжетном раскладе судеб героев).

Тезаурусный подход, выдвинувший концепцию пирамиды те­зауруса, позволяет объяснить эту тягу к тайне рождения и к тайне смерти в огромной массе литературных произведений: самая ниж­няя (и самая большая) ступень пирамиды тезауруса как раз связана с проблемами рождения и смерти, выживания; решив проблемы этой ступени, человек и общество восходят по следующим ступеням пирамиды тезауруса, но выживание остается самой существенной проблемой, подспудно мучая даже тех, кто прекрасно устроился в жизни и обеспечил себе надежную безопасность. Центральную роль здесь играет именно тайна, создающая ненадежность, зыбкость предпринимаемых усилий, которые недостаточны как при концеп­ции всесильного рока, так и при концепции непредсказуемой слу­чайности.

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

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

Если же обратиться к вопросу о сценичности драматургии

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

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

Его путеводной звездой стали Шекспир и шекспиризм, поэто­му он не чуждается фигур царей и баронов, стихотворной речи, из­вестных зрителю тайн и других атрибутов старой драматургии, ко­торая присутствовала и у французских классицистов, чью традицию он хотел преодолеть: эти элементы освещены и культом Шекспира, а не только именами Корнеля, Расина, Вольтера. Преодоление классицизма проявится у Пушкина совершенно в другом. И Пуш­кин, и несколько раньше Дидро выступали противниками класси­цизма в драматургии, но они по-разному определяли, что именно нужно преодолеть, их индивидуальные тезаурусы отразили каждый свою национальную культуру, литературные процессы которых развивались в своих направлениях, лишь слегка соприкасаясь, что естественно, так как французский литературный концентр был для русского культурного тезауруса времен Пушкина основным[[150]](#footnote-151).

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

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

Отсюда вытекает два весьма существенных вывода. Первый: при вхождении зарубежного писателя в нашу культуру (как и при вхождении русского писателя в зарубежную культуру, подобно «Французскому Пушкину»[[151]](#footnote-152)) тезаурусом может охватываться не весь объем того, что писатель создал, выпадают не только частности, но могут образовываться большие лакуны, достижения, значимые для родной культуры, могут утрачивать свою ценность в ходе освоения наследия писателя другой культурой, значимость одних достиже­ний может возрастать, а значимость других — уменьшаться, эта трансформация является предметом тезаурусного анализа. Второй: точно так же как в отношении писателей, существует тезаурусная разница между пониманием абстрактных понятий, вырабатывае­мых учеными разных стран. Такова судьба понятия «сценичность» и лежащего в его основе представления о сценичности: то, как это представлял себе Дидро, не совпадает с тем, как это представлял се­бе Пушкин, то, как это представляют себе зрители Западной Евро­пы, не во всем совпадает с тем, как это представляем себе мы. Вы­воды лишь кажутся само собой разумеющимися: как только от об­щих положений требуется перейти к доказательствам, оказывается, что они в основном не собраны. Тезаурусный анализ может воспол­нить этот пробел.

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

И на этом пути не было однозначного решения, и в подтвер­ждение этого сопоставим взгляды Пушкина и его современника и пости ровесника Виктора Гюго (1802-1885) на историю драмы[[152]](#footnote-153). Надо учитывать, что 1820-е годы во Франции ознаменованы фор­мированием теории романтической драмы и подготовкой битвы «классиков» и «романтиков» в цитадели классицизма — театре, ко­торая подорвет последние устои старого искусства. В эти годы по­явились первые романтические пьесы (П. Мериме, В. Гюго, А. Дюма и др.), в 1827 г. было написано знаменитое «Предисловие к «Кром­велю», манифест романтизма, принесший В. Гюго славу основопо­ложника романтической драмы во Франции[[153]](#footnote-154). В те же самые годы в России появляются «Горе от ума» и «Борис Годунов», свидетель­ствующие о рождении русской драмы как явления, выходящего за рамки национальной литературы. В период работы над «Борисом Годуновым» возникает пушкинская теория драмы. Эта синхрон­ность событий знаменательна для понимания проблемы сценично­сти пушкинской драматургии. Сопоставление двух взглядов на драму, принадлежащих Пушкину и Гюго, сложившихся практиче­ски одновременно, во многом сходных и во многом различных, весьма существенно для типологического исследования сложного процесса формирования новых тенденций в европейской драме начала XIX века и в ее продвижения к зрителю и читателю.

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

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

«Предисловие к «Кромвелю» Гюго начинается с изложения его представлений об истории развития поэзии. Писатель, исходя из мыс­ли о том, что «поэзия всегда являет собой точное подобие общества» (76), утверждает: «...поэзия прошла три возраста, из которых каждый соответствовал определенной эпохе общества, — оду, эпопею, драму. Первобытный период лиричен, древний период эпичен, новое время драматично. Ода воспевает вечность, эпопея прославляет историю, драма изображает жизнь» (91). Далее Гюго подкрепляет свой вывод тем, что возводит его в общий закон природы: «...все в природе и в жизни проходит через эти три фазы — лирическую, эпическую и дра­матическую, так все рождается, действует и умирает» (92-93).

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

В ряде исследований мысль Гюго о христианстве как об основе современной литературы, а также вся схема истории литературного развития резко критикуются[[154]](#footnote-155). В этом случае не полностью учитывает­ся как недостаточная развитость исторических наук в ту эпоху, так и характер предисловия, где все, даже история, используется как поле­мический аргумент.

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

Как же решает эту задачу Гюго? Введение исторической схе­мы, хотя бы и неверной, разрушает краеугольный камень классици­стической эстетики — представление о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Идея изменчиво­сти литературы подтверждается общими законами природы и, бу­дучи отождествлена с ними, становится очевидной. Связь возник­новения новой поэзии с утверждением христианства является ар­гументом огромной силы в защиту нового искусства, ибо оно осве­щается непререкаемым авторитетом. Смена идеалов языческого искусства христианскими идеалами не могла быть осуждена.

Важным шагом в полемике с классицистами было возведение драмы в главный род современного искусства. М. Трескунов счита­ет, что «в этом прославлении драмы как наиболее современного литературного жанра, в этом возвышении драмы на уровень рома­на и эпоса сказалось его (Гюго) лично стремление к драматическо­му искусству»[[155]](#footnote-156).

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

Сила подобной аргументации была столь велика, что позже Т. Готье вспоминал: «Предисловие» сияло в наших главах, как скрижали закона на Синае, его доводы казались неопровержимы- ми»[[156]](#footnote-157).

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

307).

Отсутствие народных корней русского театра наиболее по­

дробно рассмотрено Пушкиным в статье «О народной драме и дра­ме «Марфа Посадница» (1830 г.). Поэт пишет: «Драма никогда не была у нас потребностию народною. (...) Первые труппы, появив­шиеся в России, не привлекали народа, не понимающего драмати­ческого искусства и не привыкшего к его условиям» (VII, 215). Утвердившаяся в России трагедия, «образованная по примеру тра­гедии расиновой», оказалась бесплодной («Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное при­страстие» — VII, 215), попытка создания народной трагедии, пред­принятая Озеровым, оказалась неудачной.

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

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

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

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

Под пером Пушкина вырисовывается социальная расслоен- ность зрительного зала, а также конкретный облик зрителей — за­конодателей сцены: «Значительная часть нашего партера (т. е. кре­сел) слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утом­лена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слиш­ком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского). И если в половине седьмого часу одни и те же лица являются из казарм и совета занять первые ряды абонирован­ных кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное отдохновение. Ни в каком случае невозможно требовать от холод­ной их рассеянности здравых понятий и суждений, и того менее — движения какого-нибудь чувства. Следовательно, они служат толь­ко почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлежат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристрастных судей» (VII, 8-9).

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

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

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

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

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

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

Не менее высока оценка творчества Шекспира, данная Пуш­киным[[157]](#footnote-158).

Однако в отношении к Шекспиру двух великих писателей есть известное отличие. Гюго, видя в Шекспире «бога сцены» (98), тем не менее, предупреждает: «Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Молье­ру, Шиллеру или Корнелю» (106). Между тем, А. С. Пушкин, харак­теризуя работу над «Борисом Годуновым», постоянно упоминает: «...я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспи­ра...» (VII, 72); «По примеру Шекспира я ограничился развернутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценически эффектам, к романтическому пафосу и т. п...» (VII, 732); «...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров; в небрежном и простом составлении типов...» (VII, 164). Пушкин не скрывает своего стремления приблизиться Шекспиру; говорит даже о «подражании» ему.

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

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

А. С. Пушкин высоко чтил Мольера[[158]](#footnote-159). Уже в 1815 г. в стихо­творении «Городок» он назвал его исполином (I, 103).Позже он подчеркивал зависимость положения Мольера от прихотей двора: «Мольер был камердинером Людовика; бессмертный «Тартюф», плод самого сильного напряжения комического гения, обязан бы­тием своим заступничеству монарха...» (письмо А. А. Бестужеву, конец мая — начало июня 1825 г. — Х, 146). Известен и отзыв Пушкина о Шекспире, Данте, Мильтоне, «Фаусте» Гете и «Тар­тюфе» Мольера, в которых Пушкин находит высшую смелость, «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию...» (написано в 1827 г. — VII, 67).

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

Обращаясь к Виктору Гюго, мы обнаруживаем совсем иную позицию. В «Предисловии к «Кромвелю» нет противопоставления Шекспира Мольеру. Напротив, мольеровские образы Тартюфа, Гарпагона, Скапена ставятся в один ряд с образами Яго и Фальста­фа как однородные (89, ср. дальше в одном ряду Данден и корми­лица Джульетты, Ричард III и Тартюф — 97; Озрик, Меркуцио и дон Жуан — 98). Имя Мольера ставится рядом с именем Шекспира без противопоставления (97, 106), наконец, излагая способы ис­пользования гротеска, Гюго пишет: «Все это умел делать лучше всех и совершенно особенным образом, подражать которому столь же бесполезно, как и невозможно, Шекспир, этот бог сцены, в кото­ром соединились, словно в триединстве, три великих и самых ха­рактерных гения нашего театра — Корнель, Мольер, Бомарше» (98). Эта фраза носит программный характер. В ней снова подчер­кивается невозможность подражания Шекспиру и одновременно устанавливается адекватность его вклада в литературу вкладу трех великих французских драматургов. Гюго обнаруживает националь­ную традицию, национальную почву французского романтизма. И, собственно, Мольер, а не Шекспир, становится для него главным ориентиром в создании романтической драмы. Поэтому, говоря о новом элементе и новой форме, чуждых античности и свойствен­ных современности, Гюго провозглашает: «Этот элемент — гротеск, эта форма — комедия» (83). Создавая новую драму, Гюго идет по пути перенесения метода Мольера из комедийного жанра в серьез­ный. Вот почему он не повторяет ряда черт шекспировской драмы (ратует за единство стиха, считая Мольера вершиной поэзии; делит драму на пять действий; недалеко отходит от правила трех единств т. д.).

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

Теория контраста, предполагающая столкновение противопо­ложных качеств, может быть выведена как из отдельных образов Мольера (Дон Жуан, Альцест) и положений его комедий, так и пу­тем «удвоения» его метода создания характеров, т. е. в своей основе теория Гюго не противоречит опыту мольеровского театра. В обра­зах Гюго нет шекспировского многообразия. Сам он так понимает создание реальности драме: «...Реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и в тво­рении, ибо истинная поэзия, поэзия целостная заключается в гар­монии противоположностей» (95).

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

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

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

Поворотным моментом в развитии рассматриваемых традиций в русской литературе является 1830 год, ознаменованный созданием «маленьких трагедий» Пушкина. В 1820-е годы шекспировская, мо- льеровская традиции оказывали свое влияние порознь (ср.: «Горе от ума» и «Мизантроп», «Борис Годунов» и хроники и трагедии Шекс­пира). В своей работе над «маленькими трагедиями» Пушкин пыта­ется соединить две линии в развитии мировой драматургии в целях обогащения национальной реалистической драмы (отсюда, в частно­сти, обращение к мольеровским мотивам в «Скупом рыцаре» и «Ка­менном госте»). Этот путь оказался наиболее плодотворным, именно по нему пошел Гоголь в «Ревизоре», а за ним — все выдающиеся рус­ские драматурги вплоть до Чехова и Горького.

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

**§ 2. Формирование шекспировского канона**

**В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ**

Рубеж XVIII-XIX веков для русского культурного тезауруса ознаменовался формированием шекспировского канона, т. е. некой совокупности творческих действий (переводческих, постановочных, издательских и т. д.) и эстетических установок, формировавшихся в культурных кругах общества, которые первоначально были доста­точно осторожны и по большей части вытекали из набиравших по­пулярность предромантизма и романтизма, а затем приобретших самостоятельное значение как выражение культа Шекспира. Мы обозначаем это явление как шекспировский канон, учитывая, что в русский культурный тезаурус даже и в его нынешнем выражении вошло не все художественное наследие Шекспира, а только некото­рая его часть, причем определенным образом переосмысленная и в этом переосмыслении нередко довольно далеко отходящая от того, что характеризует подлинник. Иными словами, шекспировский ка­нон и есть выражение «Русского Шекспира». Такого рода транс­формационные процессы характерны для мирового культурного феномена, который мы называем «шекспиросфера» и который складывался веками[[159]](#footnote-160).

Вопрос о том, в какой мере творчество Шекспира получило распространение в русской культуре рубежа XVIII-XIX веков, не однократно освещался в научной критике[[160]](#footnote-161). Существует немало ги­потез о том, когда именно Шекспир появился на русской сцене, но все они остаются всего лишь догадками, практически не имеющими документального подтверждения. Так, французский исследователь Андре Лирондель, автор книги «Шекспир в России» (1913), выска­зал предположение, что переработанные произведения английско­го драматурга могли быть занесены в России еще в XVII веке, когда странствующие английские и немецкие актеры доходили на во­сточных рубежах до Риги[[161]](#footnote-162), но в состав Российской империи Рига вошла только в 1711 г. Тем не менее, Лирондель полагал, что репер­туаром бродячих театров мог воспользоваться пастор из немецкой слободы в Москве Иоганн (Яган) Готфрид Грегори (Johann Gottfried Gregory, 1631-1675).

В 1672 г. при дворе Алексея Михайловича Грегори организовал первый в России театр, сам его стал режиссером, а в качестве акте­ров брал жителей немецкой слободы. Через год он возглавил актер­скую школу, где «комедийному делу» обучались 26 человек мещан­ских детей. Репертуар труппы Грегори преимущественно состоял из «потешных, радостных комедий». Возможно, не случаен тот факт, что, судя по дошедшим до нас свидетельствам, обе английские пье­сы из репертуара этого театра не принадлежит перу Шекспира. Да и их английскую принадлежность тоже можно поставить под сомне­ние: с малой вероятностью можно предположить, что сюжет пьесы «Баязет и Тамерлан, или Темир-Аксаково действо» был заимство­ван у К. Марло, а источником «Эсфирь», кроме Библии, могла стать интерлюдия «The godley queen Esther», которую в 1594 г. разыгры­вала труппа лорда Чемберлена[[162]](#footnote-163). При желании в драматических коллизиях данных пьес усматриваются и более актуальные для со­временников аллюзии: в «Эсфири» — придворные интриги, а в ис­тории победившего «великого варвара и кровопивца» Баязета Та­мерлана — отклик на русско-турецкую вражду.

Шекспировский след пытались найти и в других пьесах, разыгрывавшихся на зарождающейся русской сцене того времени. Н. С. Тихонравов, например, усматривал сходство побочной интри­ги супружеской пары в «Артаксерксовом действе» «с некоторыми подробностями “Укрощения строптивой”» Шекспира[[163]](#footnote-164).

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

Вместе с тем, существовали свидетельства, носившие явно фальсифицированный характер. Таковым, например, является утверждение актера И. Носова о том, что якобы в 1759 г. Ф. Г. Волков перевел и поставил в «Оперном доме» при Зимнем дворце «Жизнь и смерть короля Ричарда III»[[164]](#footnote-165). По легенде, при со­ставлении книги Носов пользовался утраченной «Историей русско­го театра» И. А. Дмитревского[[165]](#footnote-166).

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

Попутно отметим, что процесс шекспиризации протекал в Рос­сии совсем не по тому сценарию, как это происходило в любой дру­гой европейской стране. Ведь почти все эти литературные новинки с Запада были не только новы для древнерусской культуры, но и вовсе чужды ей и не создавали традиции. Однако даже без связей с литературной традицией шекспировские зерна были высажены на благодатную почву русской культуры, часто с применением для этого административных и политических сил. В итоге подобной, чаще насильственной европеизации русская культура смогла выра­ботать для себя совершенно новую просветительскую модель, сов­мещающую в себе традиционный и инновационный подходы, кото­рые будут актуальны на протяжении всего XVIII века.

С момента первого упоминания имени Шекспира в русской печати прошло уже более двух с половиной столетий. Это событие связано с именем одного из первых профессиональных русских драматургов Александра Петровича Сумарокова (1717-1777). В Эпистоле II (о стихотворстве)» (1748), перечисляя великих писате­лей, Сумароков писал: «Мильтон и Шекеспир, хотя непросвещен­ный». Его упрек Шекспиру характерен для классицистов. В приме­чаниях к Эпистоле Сумароков сообщал русскому читателю: «Ше­кеспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худого, и чрезвычайно хорошего очень много. Умер 23 дня апреля, в 1616 г., на 53 века своего»[[166]](#footnote-167).

Первое косвенное упоминание Шекспира встречается в пере­воде «LXI разговора из I части Спектатора» (1731), в котором на званы «преизрядные Гамлетовы и Отелоновы комедии»[[167]](#footnote-168). В данном случае мы имеем дело с курьезом: авторами неких «преизрядных» комедий ошибочно названы Гамлет и Отелон, т. е. Отелло. Упоми­нание героев Шекспира в качестве драматических авторов скорее свидетельствует не только о сложностях перевода, но и о том, насколько малоизвестным в те далекие времена был британский

и и и

гений для посвященной русской публики и переводчика, перепу­тавшего названия шекспировских пьес с их автором. Понадобилось совсем немного времени, чтобы в русской культуре Шекспир утвер­дился как один из «своих» авторов.

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

тивам пьесы Шекспира, нежели ее переводом[[168]](#footnote-169). Поэт сочинил свою русскую трагедию, использовав отдельные мотивы и функции геро­ев Шекспира. Вероятно, именно поэтому при издании своей пьесы он никак не обозначил имя Шекспира. Более того, сам Сумароков счел необходимым признать следование первоисточнику только в двух эпизодах: «“Гамлет” мой, кроме монолога в окончании третье­го действия и Клавдиева на колени падения, на Шекеспирову тра­гедию едва ли походит»[[169]](#footnote-170).

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

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

ство его трагедий, «Гамлет» был лишен «национального и истори­ческого колорита», нес в себе «воспитательное значение для публи­ки в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господ­ствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей об­лекались в облагороженную и утонченную форму»[[170]](#footnote-171).

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

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

Несмотря на то, что в первом русском «Гамлете» осталось ни­чтожно мало от шекспировского оригинала и после этого дебюта интерес к Шекспиру в России затих почти на четверть века, в целом пьеса А. П. Сумарокова оказала положительное влияние на форми­рование в русском обществе европейского взгляда на театральное искусство. Спустя годы Сумароков подвергся жестокой критике за своего «антишекспировского» и квазирусского «Гамлета» и другие свои произведения, имевшие в свое время сценический успех. Хотя и по другому поводу, Пушкин назвал Сумарокова «несчастнейшим из подражателей» за то, что тот следовал придворной «Расиновой» драматургии, а не трагедии народной «Шекспировой»[[171]](#footnote-172). Отрица­тельное отношение Пушкина к драматургии Сумарокова отрази­лось в его замечании на полях статьи Вяземского «О жизни и сочи­нениях В. А. Озерова» (1817). И все же нельзя не видеть, что Сума­роков внес ощутимый вклад в развитие жанра русской трагедии. Трагедии «Синав и Трувор», «Семира» и в особенности «Димитрий Самозванец» пользовались большим успехом у зрителей. Среди русских классицистов Сумароков одним из первых оценил значение отечественных исторических традиций в искусстве. Он стоял у ис­токов нового национального театра. Его уроки заметны в творче­стве почти всех русских драматургов рубежа XVIII-XIX веков: М. М. Хераскова, Н. П. Николева, Д. И. Фонвизина, Я. Б. Княжнина,

В. А. Озерова и П. А. Плавильщикова, в комедиях И. А. Крылова.

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

Начиная с 1770-1780-х годов в русской литературе постепенно набирает силу процесс шекспиризации. В журналах публикуются робкие переводы отдельных отрывков из шекспировских пьес. В 1772 г. появился перевод «Монолога Ромео» из 3 сцены V дей­ствия, переведенный М. Сушковой[[172]](#footnote-173), в 1775 г. — монолог Гамлета «Иль жить, или не жить, теперь решиться должно», выполненный М. И. Плещеевым[[173]](#footnote-174), а в 1786 г. появляется «Отрывок. (Вольное под­ражание монологу Гамлета)» в переводе скрывшегося под псевдо­нимом «L» П. Карабанова[[174]](#footnote-175).

По-своему интересно «Вольное переложение из Шакеспира», выполненное императрицей Екатериной II и вышедшее под назва­нием «Вот каково иметь корзину и белье» (1786)[[175]](#footnote-176). По всей вероят­ности, знакомство Екатерины II с творчеством Шекспира состоя­лось через посредство французских или немецких переводов. Ее переделка «Виндзорских кумушек» лишь отдаленно напоминала подлинного Шекспира. Подражая историческим хроникам Шекс­пира, она сочинила две пьесы из жизни Рюрика и Олега. Главное отличие этих литературных опытов Екатерины II от исторических хроник Шекспира заключается в том, что в уста древнерусских кня­зей императрица вкладывает свои собственные нравственно­политические идеи и мысли, которыми она щедро делится с дей­ствующими лицами своих сочинений. Самая образованная россий­ская императрица также пыталась приспособить к русской сцене «Короля Джона». Подобно английской королеве Елизавете I, Ека­терина II придавала огромное значение театру. Она написала три­надцать пьес, не считая одноактных драматических пословиц на французском языке, которые были предназначены для театра «Эр­митаж». Несмотря на литературный дар и чуткую восприимчивость к явлениям окружающей жизни, Екатерина II не принимала заня­тия литературой всерьез, смотрела на свои сочинения как на раз­влечение и безделушки.

Важным источником знакомства русского читателя с Шекспи­ром стал педагогический трактат английского поэта и книго тор­говца Роберта Додсли (Dodsley, 1703-1764) «Преподаватель, или Всеобщая система воспитания» («The Preceptor: First Principles of Polite Learning» 1748, 2 vol.), в котором в качестве образцов для те­атральных декламаций приведены монологи и сцены из пьес Шекспира. «Преподаватель» был популярен и переведен на немец­кий язык. Третье немецкое издание, «исправленное и умноженное» профессорами Иоганном Шреком и Иоганном Эбертом, послужило источником для переводов на русский язык отрывков из шекспи­ровских пьес. А. А. Петрову (1763-1793) принадлежат следующие переводы, выполненные с немецкого языка прозой: «Монолог Ген­риха IV, когда он ночью получил известие о возмущении графа Нортумберландского»;«Король Генрих IV. Отрывок из 2-й части, дейст. IV, сц. 4»; «Отрывок из “Короля Генриха V”. Дейст. IV, сц. 3»;«“Король Генрих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2»;«Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3»1. [[176]](#footnote-177) [[177]](#footnote-178)

М. И. Веревкин (1732-1795) перевел прозой с немецкого следующие отрывки: шестую сцену II действия комедии «Как вам это по нра­вится »;«Монолог Генриха четвертого Английского короля, узнаю­щего среди ночи о мятежничестве Графа Нортумберландского»[[178]](#footnote-179). Перечислим другие переводы М. И. Веревкина, который, имея в ру­ках тот же самый педагогический сборник, поневоле состязался с

А. А. Петровым: «Отрывок из “Короля Генриха V”»; «“Король Ген­рих VIII”. Падение Кардинала Волзея при Генрихе VIII Отрывок из III действ., сц. 2»;«Пря между Брутусом и Касиусом в трагедии, названной Июлий Цесарь. Отрывок. Дейст. IV, сц. 3»[[179]](#footnote-180). Проблему перевода монолога Гамлета о смерти (у Додсли — «Hamlet's Meditation on Death», в немецком переводе — «Hamlets Betrachtung des Todes») переводчики решили по-разному: близкий друг Н. М. Карамзина А. А. Петров[[180]](#footnote-181) [[181]](#footnote-182) «дал довольно точный прозаический пе­ревод»4, переводчик при Кабинете Ее Величества Екатерины II М. И. Веревкин привел стихотворное переложение данного места из «Гамлета» Сумарокова, что само по себе является признанием его пьесы читателями и педагогами. В этом соревновании нельзя не видеть становления шекспировского канона в русской культурной жизни.

Уже к концу 1770-х — началу 1780-х годов русские писатели живо откликались на проходившие в западноевропейской критике споры о Шекспире. Среди них находим и графа Михаила Никитича Муравьева (1757-1807), поэта, переводчика, члена знаменитого «львовского кружка», отражавшего взгляды передового дворян­ства. Именно в этой среде он стал пропагандистом Шекспира. 20­томное полное собрание драматических произведений Шекспира во французском переводе Пьера Летурнера, вероятно, было источ­ником, по которому произошло первоначальное знакомство Мура­вьева с творчеством Шекспира. Издание выходило в 1776-1782 гг.[[182]](#footnote-183), оно было хорошо известно публике, читающей по-французски, а его подписчиками в России были Императрица Екатерина II, Князь Барятинский, граф Чернышев, секретарь русского посольства в Лондоне Лизакевич, генерал Шувалов, секретарь русского посла Сокологорский, граф Строганов и некий «негоциант в Петербурге» Саж (Sages)[[183]](#footnote-184).

В сочинениях Муравьева 80-90-х годов XVIII века неодно­кратно встречаются упоминания Шекспира и его персонажей, что свидетельствует о серьезном изучении им творчества британца. Как гениальный поэт, Шекспир был для Муравьева выдающимся само­родком, «которому природа служила вместо учения». Не одобряя его «беспрестанное смешение подлого с величественным» и «не­верное изображение древних нравов», он отмечал такие важней­шие достоинства творчества драматурга, как «красноречие сердца неподражаемое, горящее истиною, поражающие обороты чувство­ваний и удивительное богатство описаний»[[184]](#footnote-185) [[185]](#footnote-186).

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

Пример М. Н. Муравьева отражает сложный процесс шекспи- ризации в русской литературе рубежа ХУШ-Х1Х веков, период за­частую противоречивый, но важный для творческого восприятия инокультурного материала. Шекспировские персонажи, как и образ самого драматурга, проблема становления его репутации в куль­турной среде Европы, тема, связанная с теорией перевода и рецеп­цией английской литературы в русском сознании, по-своему отра­жаются в оригинальном творчестве Муравьева. Изучая английский язык и литературу, он пришел к необходимости оригинального пе­реосмысления вечного образа Гамлета. В переводе монолога прин­ца Муравьев усиливает сентиментальную, меланхолическую скорбь как по сравнению с отечественными аналогами, так и в сопоставле­нии с французскими и немецкими переводами посредниками.

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

В истории восприятия Шекспира в России особое место зани­мает Николай Михайлович Карамзин (1766-1826). По словам Ю. Д. Левина, он стал «первым истинным пропагандистом Шекс­пира в России»[[186]](#footnote-187). Именно Карамзин одним из первых по достоин­ству оценил Шекспира как гениального поэта, его творчество — как одно из высших достижений западноевропейской цивилизации.

Когда Карамзин увлекся Шекспиром, точно не известно, но в письмах к нему упоминавшегося выше переводчика и писателя

А. А. Петрова имя Шекспира встречается уже весной 1785 г.[[187]](#footnote-188) Воз­можно, именно Петров, с которым Карамзин мог познакомиться во время обучения в московском пансионе профессора И. Шадена (1775-1781), привил русскому писателю первоначальный интерес к творчеству британского драматурга. Нельзя исключать и версию, что обоих писателей приобщил к Шекспиру немецкий поэт Яков Михаил Рейнгольд Ленц (1751-1792), который в свою бытность в Москве входил в литературный круг Дружеского Ученого Общества и последователей Н. И. Новикова[[188]](#footnote-189). Кроме того, Карамзин, Петров и Ленц вместе жили в доме у Никольских ворот, где также размеща­лась «Типографическая компания». В течение нескольких лет (1785-1788) Карамзин и Ленц активно общались[[189]](#footnote-190) [[190]](#footnote-191).

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

1. степени увлечения творчеством британского драматурга го­ворит тот факт, что сначала Карамзин планировал перевести всего Шекспира. 20 мая 1785 г. Петров саркастически пишет Карамзину: «Хоть ты и секретничаешь, однако я воображаю, как по приезде твоем все московские авторы и переводчики будут ходить повеся головы; для того, что бедные сии люди будут тогда раза по четыре приезжать и приходить к директорам типографской компании, и получать от них неприятный ответ, что книг не можно еще начать печатать, ибо обе типографии заняты печатанием Российского Ша- кеспира»[[191]](#footnote-192). К сожалению, этот амбициозный прожект юного шекс- пиромана не был реализован.

М. П. Погодин выдвинул предположение, что своим знаком­ством с творчеством Шекспира Карамзин обязан немецкому писа­телю Я. М. Р. Ленцу. Высказывалось предположение, что карамзин- ский перевод «Юлия Цезаря» Шекспира также возник под влияни­ем Ленца[[192]](#footnote-193). Следует принять во внимание, что в 1771 г. Ленц отпра­вился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, в который также входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем Шекспира[[193]](#footnote-194). Вслед за Гёте Ленц применяет гердеровский историко­генетический метод в анализе творчества английского драматурга. Уже в первом драматическом сочинении Ленца «Гофмейстер, или Польза частного воспитания» («Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterzienung», 1772-1773) заметно шекспировское влияние. Под­ражая британскому драматургу, Ленц отказывается от единства времени, места и действия. Свой немецкий перевод комедии Шекс­пира «Бесплодные усилия любви», озаглавленный «Amor vincit omnia», он снабдил «Заметками о театре» («Anmerkungen uber The­ater», изданы в 1774 г.)[[194]](#footnote-195).

Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым (ему также принадлежит перевод «Кориолана»), хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое у Шекспира, то его «Заметки», «частично восходящие к прочитан­ным зимой 1771-1772 гг. в Страсбурге докладам»[[195]](#footnote-196), стали воплоще­нием «бурных» идей автора о новой драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трагедии, Ленц разграничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров». Ленц «реши­тельно отверг драматургию, присягнувшую Аристотелю, и действо­вавшую еще тогда нормативную эстетику. Аристотелевы и обнов­ленные Лессингом определения трагедии и комедии он поставил с ног на голову и определил задачей поэта подражание “природе”, т. е. познаваемому миру. В Шекспире Ленц видел напряженное взаимодействие между трагедией и комедией и свободу от правил. Люди Шекспира сами по себе не есть характеры, они определяются своим положением, своими слабостями и предрассудками»[[196]](#footnote-197).

Шекспировские герои дали новое понимание человеческой личности, что, согласно X. Г. Шварцу, привело к разрыву с традиционным принципом подражания, отказу от нормативной эстетики[[197]](#footnote-198). В эстетике и поэтике русского сентиментализма в нови- ковском кружке значим переход от аристотелевского подражания действию к подражанию шекспировским характерам[[198]](#footnote-199).

Примечательно, что между 1781 и 1787 г. Ленц работает над исторической драмой «Борис Годунов». До нас дошел набросок сцены, в которой Годунова в 1591 г. посещают «некоторые русские купцы» и просят его силой препятствовать восхождению на трон младшего сына Ивана IV Дмитрия, изгнанного в Углич, «татари­на». Сохранившийся текст был опубликован М. Келлером[[199]](#footnote-200). Конеч­но, совсем не обязательно видеть в любых штудиях русской истории шекспировский след, но выбор материала примечателен. Напом­ним, что именно в это время императрица Екатерина II читает хро­ники Шекспира на немецком языке.

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

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

Достоинства перевода и особенности подлинника не остались без внимания современников. В 1787 г. о них упоминал «Драмати- ческии словарь», куда были включены описания всех российских театральных сочинений и переводов по алфавиту: «Трагедия Вил­лиама Шакеспера, известного Аглийского драматического писате­ля, переведенная на Российский язык белыми стихами. Сия траге­дия почитается лучшею в оригинале из сочинений сего писателя и на российском языке по точности перевода и редкости известной нам аглинской литературы должна быть уважаема. Чтож Шекспир не держался театральных правил, тому истинная причина почесть­ся может пылкое его воображение, не могшее покориться никаким правилам, в чем его осуждает знаменитый софист г. Вольтер, также и Российской стихотворец г. Сумароков. Напечатана в типографи­ческой компании в Москве 1787 года»[[200]](#footnote-201). Но до серьезного анализа перевода при жизни Карамзина дело так и не дошло.

В переводческом опыте Н. М. Карамзина и в его размышлени­ях в предисловии к переводу наиболее ценно то, что молодой писа­тель противостоял писателям-классицистам, которые приспосабли­вали Шекспира к канонам чуждой ему поэтики: «...Декларация уже предвещала, хотя весьма скромно (дальше верной передачи мыслей она не шла), новые переводческие принципы. Но Карамзин обогнал свое время: перевод его не повлек никаких откликов и, по- видимому, не вызвал читательского интереса»[[201]](#footnote-202).

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

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

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

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

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

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

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

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

**§ з. Шекспировские уроки трагедии Пушкина**

**«Борис Годунов»**

Шекспиризм «Бориса Годунова» стал в пушкиноведении оче­видным и неоспоримым фактом, между тем «почти никто из совре­менников Пушкина не подымал вопроса о конкретной зависимости “Бориса Годунова” от шекспировского театра»[[202]](#footnote-203). Это явление Г. О. Винокур объясняет тем, что «Пушкин не пошел по пути подража­тельного новаторства и, даже сознательно “располагая” свою траге­дию “по системе Шекспира”, сумел остаться самостоятельным и ори- гинальным»[[203]](#footnote-204).

Вернемся снова к оценкам, согласно которым трагедия «Борис Годунов» мало пригодна для сцены. Нас теперь будут интересовать такого рода высказывания в аспекте пушкинского шекспиризма. Они звучали и при жизни Пушкина[[204]](#footnote-205), звучат и ныне. Например, кри­тик пушкинской эпохи Н. И. Надеждин в статье «Борис Годунов» (подписанной псевдонимом) уверял читателя: «Шекспировы Хро­ники писаны были для театра, и посему более или менее подчинены условиям сценики. Но Годунов совершенно чужд подобных претен­зий... Это — ряд исторических сцен... эпизод истории в лицах»[[205]](#footnote-206).

Спустя больше столетия, в конце ХХ века видный литературо­вед и передодчик Ю. Д. Левин (1920-2006) задается тем же вопро­сом: «.можно ли признавать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого “ключа”, над поиском которого театры безуспешно бьются уже добрую сотню лет?»[[206]](#footnote-207). Не без иронии он от­мечает, что «сценичным может быть и какой-нибудь легковесный водевиль», и, «напротив, возможно гениальное драматическое тво­рение, вроде второй части “Фауста” Гёте, совершенно лишенное сце­ничности»[[207]](#footnote-208). Исследователь говорит, что справедливее «было бы ска­зать, что разные драматурги прибегают к разным средствам, чтобы придать это достоинство своим пьесам»[[208]](#footnote-209).

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

Ю. Д. Левин понимает под сценичностью «способность драма­тического произведения, представленного в театре, привлечь инте­рес зрителей и владеть их вниманием на протяжении спектакля», но все ли шекспировские хроники в таком случае имели удачную судь­бу на сцене? Левин признавал, «что большая часть хроник Шекспи­ра в сценическом отношении менее совершенна, чем его трагедии. Недаром в дальнейшем они ставились очень редко и без особого успеха, как правило. Но в конце XVI века, в пору подъема нацио­нального самосознания в Англии, их сценические недостатки ком­пенсировались интересом широких кругов зрителей к отечественной истории, с которой они были хорошо знакомы»[[209]](#footnote-210).

В связи с проблемой сценичности Ю. Д. Левин отмечает «сложную формальную организацию» шекспировских пьес, «осо­бенно во временном отношении». Как считает исследователь, теоре­тики и практики классического театра настаивали на соблюдении единства времени не только ради внешнего правдоподобия, но и ра­ди «большей сценичности, которой обладает действие, развивающе­еся непрерывно в ограниченном временном промежутке. Отсюда следовало стремление к хронологической концентрации событий сюжета»[[210]](#footnote-211).

Опираясь на концепцию времени в театре шекспировской эпо­хи, Левин подчеркивает связь драматургии английского Возрожде­ния с наследием средневекового театра, «церковного по происхож­дению и народного по своей аудитории»[[211]](#footnote-212). Пьесы шли без перерыва и могли изображать временной пласт, охватывающий протяженность в несколько лет или даже целую человеческую жизнь, сюжет был аморфным, время изображалось в эпической, а не драматической манере, «т. е. в каком-нибудь монологе могло быть рассказано о том, что пока этот монолог произносился, проходят годы»[[212]](#footnote-213). Воспроизве­дение подобной техники исследователь находит у Шекспира в «Ген­рихе V» и «Зимней сказке», в которых хор информирует нас о том, сколько времени прошло между действиями. По его мнению, драма­турги шекспировской эпохи не соблюдали классических единств не потому, что не ведали о них (правила разъясняла академическая критика Сидни и Уэтстона, а примеры давали римские авторы: Се­нека, у которого они заимствовали изображение ужасов, призраков и особенно эффектные монологи, но не пространственно-временную структуру пьесы, Теренций, Плавт), а потому, «что проблематика драматургии, содержание, которого требовал зритель, никак не укладывались в рамках классических единств»[[213]](#footnote-214). Совершенствуя свою технику, английская драматургия пошла по пути стремитель­ного и непрерывного развития сюжетной линии пьес, что произво­дило большой сценический эффект и скорее захватывало зрителя. Прибегая к концентрации драматического времени, драматургам английского ренессанса удавалось вместить больше событий и при этом не разорвать сюжет. В качестве примера Левин ссылается на 2­е действие «Макбета», где в течение одной сцены проходит ночь убийства короля Дункана.

Еще одним приемом сценичности в английской драме Возрож­дения, было использование так называемого «двойного времени»: «Драматурги пытались уложить в энергично и непрерывно постро­енный сюжет события, которые требуют большего промежутка вре­мени, чем охватывает сюжет. Получилось противоречие между дли­тельно развивающейся исторической действительностью, показан­ной в пьесе, и драматической структурой, стремящейся к краткости... Но это противоречие, обнаруженное исследователями, обычно не за­мечают читатели или зрители. Более того, ссылки на длительное время придают действию убедительность, а быстрое развитие сюжета отвлекает внимание от имеющихся несообразностей»[[214]](#footnote-215). Примером использования Шекспиром «двойного времени» исследователь называет «Отелло», где с момента прибытия мавра и Дездемоны на Кипр (д. II, сц. 1) и до их гибели проходят только две ночи, тем не ме­нее герои трагедии постоянно ссылаются на то, что прошло гораздо больше времени, хотя это и «противоречит временному сплетению сцен»[[215]](#footnote-216).

Те же самые особенности поэтики обнаруживаются и в других пьесах Шекспира, включая его исторические хроники. Исследова­тель подробно останавливается на анализе временных особенностей «Бориса Годунова» и «Ричарда III» и утверждает, что «сюжет разви­вается стремительно, и показанные события в их последнем сцепле­нии охватывают срок менее двух недель»[[216]](#footnote-217), тогда как в ней рассказы­вается о множестве событий, произошедших более чем за семь лет (с 1478 по 1485 г.); аналогично в «Макбете»: «сюжет укладывается в десять недель, тогда как царствование Макбета, согласно хронике Голиншеда, длилось 17 лет, и в последних сценах трагедии зрителю внушается, что перед его глазами прошел этот длинный срок»[[217]](#footnote-218). Не­смотря на то, что драматическое сжатие эпического повествования и возникающее в его результате «двойное время» приводит к разного рода несуразностям, оно «позволяло драматургу добиваться макси­мального театрального эффекта. Сцены были тесно сцеплены: сле­дующая разрешала драматические узлы, завязанные в предыдущей. При этом каждая была наполнена действием, способным привлечь и удержать внимание зрителей. Шекспир превосходно чувствовал настроение аудитории и безошибочно владел им»[[218]](#footnote-219).

Следуя примеру Шекспира, «Пушкин тем не менее берет за ос­нову не только хроники великого англичанина, но и исторические сочинения Карамзина», он «свободно организует свой материал в отдельные сцены или даже эпизоды», однако «никакой специаль­ной драматической связи, подобной шекспировскому двойному времени”, в них не обнаруживается. Поэтому они обособлены, слабо сплетены одна с другою, замкнуты в себе»[[219]](#footnote-220). В качестве примеров приводятся отстствие связи между 4-й сценой, где Борис принимает престол («Кремлевские палаты»), и 5-й сценой, где Григорий Отре­пьев узнает об убийстве царевича Димитрия («Ночь. Келья в Чудо- вом монастыре»): между этими сценами проходит пять лет. Нет временной связи и между сценами 6-ой («Палаты патриарха» — из­вестие о бегстве Отрепьева) и 7-ой («Царские палаты» — монолог Бориса «Достиг я высшей власти»).

Относительную обособленность сцен в «Борисе Годунове» при­знавали даже защитники пушкинской драмы. Так, еще В. Э. Мейер­хольд, планируя поставить трагедию, писал: «В “Борисе Годунове” каждая сцена отнюдь не является подготовляющей следующую сце­ну. Нет! Она представляет собой самостоятельную ценность... Когда Пушкин опубликовал сцену Пимена и Григория в келье, тогда всем стало ясно, что эту сцену можно играть отдельно. У Шекспира же не так. Если выбрать какую-нибудь отдельную сцену, то надо обяза­тельно посмотреть, что идет раньше и что идет после»[[220]](#footnote-221). С. Н. Дуры- лин, в свою очередь, отмечал, что «Пушкин строит свою трагедию так, что в ней нет непрерывного сценического действия, какое есть в любой из многосценных трагедий и хроник Шекспира. Любая из 24 сцен “Годунова” не дает развития действия в ней самой, но каждая двигает действие трагедии в целом»[[221]](#footnote-222).

Отсутствие действия и развития в большинстве сцен, которые заполнены диалогами, рассказывающими о том, что происходит за сценой, только вредит сценической занимательности «Бориса Году­нова». Левин, например, выделил только две сцены — «В корчме» и «У фонтана» — как наполненные борьбой и действием[[222]](#footnote-223).

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

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

Вся интрига вокруг борьбы Бориса за престол, его былые козни, хит­рости и даже преступления не показаны вовсе, о них мы узнаем из предыдущих сцен, из диалога Шуйского и Воротынского в первой сцене «Кремлевские палаты», из народных реплик в сценах «Крас­ная площадь» и «Девичье поле». Как справедливо отметил Н. П. Верховский, «для Шекспира важно подчеркнуть лицемерие и поли­тиканство самого Ричарда III... Для Пушкина же важно не отноше­ние Бориса к короне, но отношение народных масс к Борису»[[223]](#footnote-224). Доба­вим, что Пушкину удалось показать лицемерную природу власти и инертное состояние народа, но при этом нельзя не согласиться со справедливым мнением другого исследователя в том, что «русский поэт уступал своему английскому предшественнику в занимательно­сти созданных им сцен»[[224]](#footnote-225).

Исследователи также проводили параллель между сценами предсмертного прощания Генриха IV и Бориса Годунова. Эти сцены близки по своему сюжетному значению, но различны по драматиче­скому исполнению[[225]](#footnote-226). Источником сцены прощания Годунова стала именно шекспировская хроника.

Существенны различия шекспировской и пушкинской драма­тической поэтики. С. М. Бонди назвал таким признаком несходства «беспримерный лаконизм, краткость пушкинских сцен. Эта черта свойственна Пушкина, но здесь, в применении к театру, она приоб­ретает особое значение»[[226]](#footnote-227). Далее: «Пушкину в “Борисе Годунове” со­вершенно чуждо основное свойство драматурга Шекспира — широ­кое, тщательно проведенное развитие, разработка данной ситуации, нередко переходящей из сцены в сцену. Там, где Шекспир использу­ет ту или иную ситуацию для сложной и тонкой театральной игры, не только сохраняя психологическое “правдоподобие”, но больше того — в этом длительном и разнообразном развитии положения находя все более тонкие и глубокие стороны чувства и переживания, там Пушкин ограничивается чаще всего простым и кратким изоб­ражением события»[[227]](#footnote-228).

Смерть Генриха IV во второй части хроники «Король Генрих IV» занимает у Шекспира две длинные сцены в 362 стиха. Как отме­чал Бонди, «зрители постепенно подготавливаются к этой смерти, ожидание все нагнетается, что дает повод к интереснейшим и крайне острым театральным эффектам»[[228]](#footnote-229). Так, в 4-й сцене IV акта король в разговоре с младшими сыновьями дважды намекает на слабость здоровья и близость своей смерти. В наставлении сына Кларенса и жалобах на беспутство принца Гарри звучит тема смерти. Когда вестники сообщают о победе королевских войск над бунтов­щиками, король Генрих жалуется на головокружение и теряет со­знание. Взволнованных принцев пытается успокоить Уорик, но Кла­ренс предчувствует скорую гибель отца. Когда король Генрих прихо­дит в себя, он просит отнести его в другие покои. Сцена заканчивает­ся, оставляя зрителей в ожидании смерти короля.

5-я сцена происходит в другой зале: король лежит в кровати, окруженный принцами Глостером, Кларенсом и приближенными. Наследник трона принц Генрих отсутствует. Король требует музыку, в соседнем зале начинают играть музыканты, он просит подать ему на подушку корону. При этом Кларенс отмечает то, как сильно пе­ременился в лице король Генрих. Предсмертная атмосфера нагнета­ется Шекспиром со все нарастающей прогрессией. Ничего не подо­зревающий принц Гарри входит с шумом и шутками насчет скорб­ного вида братьев и не сразу осознает то, как худо отцу на самом де­ле. Когда все уходят и Гарри остается наедине с королем, он вдруг замечает, что король уже не дышит, пробует разбудить его, но без­успешно. Полагая, что король умер, он надевает корону и произно­сит скорбный монолог, после чего удаляется с короной на голове. Однако Шекспир усложняет ситуацию: оказывается, король на са­мом деле не умер, а просто находился в глубоком забытье и, проснувшись, снова призывает к себе сыновей. Все, кроме Гарри, сходятся снова, и отец узнает, что он забрал его корону. Король жа­луется на нетерпеливость сына и посылает Уорика за Генри. Возвра­тившись, Уорик сообщает, что он застал принца Гарри в слезах и глубокой скорби. Когда входит Гарри, все удаляются и король упре­кает сына в желании смерти отцу, с гневом предрекает беспутность будущего короля. Выслушивая гневные обвинения короля, принц плачет и, не выдержав, оправдывается в своем поступке. Успокоен­ный король произносит монолог, который, по мнению Бонди, был прототипом предсмертного монолога Бориса Годунова у Пушкина[[229]](#footnote-230).

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

По поводу этого затянувшегося ожидания развязки события Бонди писал: «Это образец чисто шекспировского уменья играть на чувствах зрителей — путем искусственного замедления, задержки развития действия и неожиданных переходов, причем ни разу эта “игра” не превращается в пустой формалистический прием, а всегда служит поводом для раскрытия большего содержания — высказыва­ния мудрых мыслей и глубоких психологических откровений»[[230]](#footnote-231).

У Пушкина, напротив, в сцене «Москва. Царские палаты» все происходит достаточно стремительно. Только что Борис разговари­вал с Басмановым, не ожидая никакой опасности, в следующие мгновения мы становимся свидетелями беготни слуг, от которых Басманов узнает, что царь упал с трона и кровь пошла из уст и ушей. По этому поводу Левин заметил: «Никакого драматического напря­жения в этой сцене не создается: оно не успевает возникнуть, так быстро и внезапно, а главное — неподготовлено следуют события»[[231]](#footnote-232). Бориса оставляют наедине с сыном Федором, и царь произносит большой прощальный монолог с наставлениями сыну. Затем входят царица с царевной, духовенство и бояре, Борис настаивает на прися- гании бояр Федору, просит у всех прощения и постригается в мона­хи.

Оценивая художественный лаконизм Пушкина, Бонди отмеча­ет: «Краткость в “Борисе Годунове” в сравнении с Шекспиром дости­гается именно тем, что там, где у Шекспира подробно развивается и детализируется данное положение, у Пушкина в “Борисе” оно пред­ставлено просто, прямо, без развития; там, где у Шекспира длинный монолог или диалог, дающий возможность актеру широко развер­нуть картину данной страсти, данного чувства, переживания, у Пуш­кина скупые, лаконичные реплики, требующие от актера почти вир­туозного умения в немногих словах дать большое содержание...»[[232]](#footnote-233).

Ю. Д. Левин считал, «что лаконизм Пушкина обусловлен чрез­вычайной концентрацией мысли и чувств в скупых словах и стро­ках», и, по его мнению, «такая концентрация противопоказана сце­ническому произведению, ибо зритель в отличие от читателя, не может ни задержаться, чтобы осмыслить услышанное, ни повторить то, что сразу не понял. Поэтому в произведении, предназначенном для театра, необходим, фигурально говоря “воздух”, которого нет у Пушкина»[[233]](#footnote-234).

Еще одно важное отличие «Бориса Годунова» от шекспиров­ских хроник исследователь видит в том, что речи пушкинских героев лишены «условности» шекспировских диалогов и монологов. У Пушкина речь героев имеет реалистический, а не «условный» ха­рактер, герои выражают свои мысли так, как бы стали говорить ре­альные личности в подобных обстоятельствах. У Шекспира же, напротив, несмотря на всю сложность психологии героев, их речи «раскрывают внутренний мир данного лица с необычайной глуби­ной и правдивостью, но таких речей, таких слов в реальной действи­тельности человек в данном положении не стал бы произносить. Подлинный Отелло, Макбет, Ричард III, действуя и чувствуя точно так, как они действуют и чувствуют у Шекспира, не стали бы произ­носить этих блестящих монологов, не сумели бы или не захотели бы так отчетливо и ярко выражать свои чувства»[[234]](#footnote-235).

Таким образом, реалистичность пушкинской драмы проявля­лась как в действиях, так и в речах героев и, как отмечал Бонди, все, кроме одного монолога Бориса («Достиг я высшей власти»), кото­рый спровоцирован неспокойной совестью царя, «имеют сугубо реа­листическую мотивировку: это или рассказ, или размышление вслух»[[235]](#footnote-236).

В качестве иллюстрации этой особенности «Бориса Годунова» исследователь приводит сцену «Царской думы», в которой беспеч­ный патриарх, не зная о том, какое влияние на чувства царя Бориса имеют его слова, наивно рассказывает о чудесах, которые происхо­дят у гроба царевича Димитрия. Весьма хладнокровное поведение Бориса, который смог сохранить самообладание и ни одним словом не выказывать своих чувств, только несколько раз отирая лицо плат­ком, Бонди сравнивает с появлением тени Банко на пиру у Макбета и его обращением к ней: «Так, Пушкин, стремясь в “Борисе Годуно­ве” к наиболее точному художественному воспроизведению жизни, к максимальной исторической и психологической правде, самоотвер­женно лишил себя целого ряда верных и сильных средств воздей­ствия на зрителя: он отказался от единого героя, вокруг которого могло бы группироваться действие, от четко выраженной коллизии, показа борьбы с людьми или иными препятствиями, которую вел бы герой, вообще от отчетливой интриги, которая, развиваясь в неожи­данных перипетиях, поддерживала бы интерес и волнение зрителей. Он отказался от стройной и простой, столь удобной и привычной для зрителя композиции классической трагедии, от длинных, спе­циально написанных сцен, диалогов и монологов, помогающих ис­полнителю раскрыть перед зрителем данный образ во всей его пол­ноте, и т. д. <...> Отвергнув так решительно в “Борисе Годунове” тра­диционную классическую (и романтическую) театральность, Пуш­кин создал в нем особенного типа образец “пушкинской” драматур­гической системы»[[236]](#footnote-237).

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

U ITV и и

его с религиозной позиции. Этот первый шаг к разгадке тайны одно­го из важнейших в православном катехизисе актов торжества челове­ческого духа над страстями предвосхищал долгую и кропотливую ра­боту нашего поэта в будущем. «Тема милости, — пишет Ю. М. Лот­ман, — становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в “Памятник”, как одну из своих высших духовных заслуг, то, что он милость к падшим призывал »[[237]](#footnote-238). И, действительно, род­ственность категории милость с шекспировской трактовкой слова mercy напрашивается сама собой: как считает И. Ронен, «Борис Году­нов был, в определенном смысле, Мерой за меру Пушкина. Возвра­щая нас к исходной теме, Пушкин выдвигал концепцию историче­ской справедливости, не тождественной историческому возмездию. Преступление и наказание преступлением образовывали дурную бес­конечность, порвать которую можно было только актом милосер­дия»[[238]](#footnote-239). В этом отношении несомненна глубокая связь не только между произведениями Шекспира и «Борисом Годуновым», но и поздними произведениями Пушкина.

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

Небезынтересно в этом отношении мнение английского пушки­ниста А. П. Бриггса, который, опираясь на наблюдения и выводы предшественников (Ч. Герфорда и др.), сформулировал особенности «Бориса Годунова», отличающие ее от шекспировских образцов, и про­тивопоставил свои выводы попыткам представить пушкинскую траге­дию как ученическое произведение. А. П. Бриггс отметил: «Подобная декламация очевидных заимствований может составить впечатление, что “Борис Годунов” не более чем Шекспир в русском пальто. Вообще- то, это совсем не так. Пушкин меняет так много, что пьеса является по- настоящему персонифицированной и русифицированной»[[239]](#footnote-240). Отвечая на вопрос, как это происходит, Бриггс указывает на «русский колорит» «Бориса Годунова», который проявляется в «многочисленных деталях русской жизни и истории»: «Эпоха Годунова передается ссылками на соборы и иконы: ряса Патриарха, Царь и знать, план Москвы, который рисует маленький Федор, юродивый, мальчик-идиот, наделенный да­ром пророчества, который, хотя и привносит в эту пьесу кое-что от ду­рака Лира, однако является характерным русским явлением, традиции и нравы особого славянского характера (подобные привычке перевора­чивать пустой бокал и стучать по его дну, чтобы призвать обслугу), а также музыка, поскольку пьеса содержит несколько народных песен или плачей, близких народной музыке. Имеются географические ссыл­ки не только на Россию (включая название нескольких городов), но также и Польшу, Украину и Литву. Изобилуют исторические ссылки: Мономах, Иван, Федор, варяги, летописи Пимена, воспоминания Бори­са, длинная речь Патриарха. И уж точно нет никакой опасности, что читатель представит себе, что действие происходит в другом месте, а в восточной Европе XVI и начала XVII столетия»[[240]](#footnote-241).

Продолжая перечисление особенностей драмы «Борис Году­нов», Бриггс отмечает «индивидуализированный стиль театрально­го действия» у Пушкина: «Он использует очень короткие по своей продолжительности одну или две сцены, изменяет место действия чаще, чем Шекспир, и у него большее количество характеров, кото­рые являются только единожды»[[241]](#footnote-242).

Третьей отличительной особенностью Бриггс называет более реалистичный, чем у Шекспира, стиль речи героев Пушкина: «Он представляет более широкий диапазон дифференцированных типов речи, столь разнообразный, что его очень критиковали сначала за от­вратительную вульгарность диалога, например, в сцене в корчме»[[242]](#footnote-243).

«В-четвертых, — заключает Бриггс, — по всей видимости, он в какой-то степени намеренно утверждает свою независимость от Шекспира. Сцена в корчме, например, является весьма “нешекспи­ровской” (unShakesperean). В ней нет по-настоящему пьяного пове­дения, чтобы говорить об этом, никакого похабства или умопомра­чительного юмора. Вместо этого — сцена сжата и напряжена, со­держит три конфликтные ситуации и острый кульминационный момент»[[243]](#footnote-244).

За этими наблюдениями, местами узко филологическими, но сделанными преставлиелем иного научного сообщества и носите­лем и носителем культуры, для которой Шекспир «свой», а Пушкин «чужой», многое проясняется на уровне общений о шекспиризме в целом и пушкинском шекспиризме в частности. Вывод состоит в том, что пушкинский шекспиризм середины 1820-х — начала 1830­х годов имел, как остроумно выразился М. М. Покровский, не столько подражательный, сколько продолжательниц, характер. Ни в принципах драматургии, ни в концепции героев, ни в развер­тывании сюжетной линии его драмы, языке героев и стихосложе­нии (даже чередовании рифмованного и белого стиха) Пушкин не пытается слепо копировать шекспировские образцы, он избира­тельно принимает и примеряет некоторые черты, преобразуя их со­ответственно своим художественным интересам и законам поэтики своего времени. Пушкин является продолжателем традиций шекс­пировской драмы, но в следовании им русский поэт неизбежно начинает состязание со своим учителем.

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

После «Бориса Годунова» и «Графа Нулина» пушкинский шекспиризм приобрел более отчетливые черты: «Прилежное, вдумчивое изучение Шекспира, относящееся к годам ссылки Пуш­кина в Михайловское, продолжалось и в последующие годы, не ослабевая, а скорее усиливаясь с течением времени. Плоды своих размышлений над текстами Шекспира Пушкин иногда набрасывал и на бумагу; кое-что из таких рукописей им самим направлено бы­ло в печать, другие сохранились среди его бумаг и увидели свет только после его смерти»[[244]](#footnote-245). Например, известна одна сравнительно небольшая пушкинская заметка, которая без его подписи была напечатана в примечании к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева в альманахе «Северные цветы за 1830 г.» (СПб., 1829). Посвященная пьесе великого английского драматурга, заметка «обнаруживает несомненную осведомленность

его в специальной литературе об английском театре»[[245]](#footnote-246), дискуссиях об авторстве пьес Шекспира, шедших в то время в западно­европейской критической и научной литературе[[246]](#footnote-247). Особенно впечат­ляет характеристика, которую Пушкин дает самобытному итальян­скому колориту в пьесе, этим заметка Пушкина «предвосхищает по­следующую литературу о couleur local Шекспира, об удивительном знакомстве его с топографией Вероны, итальянским языком и мел­кими подробностями итальянского быта...»[[247]](#footnote-248). Пушкин пишет: «В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстя­ми, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, испол­ненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность» (XI, S3)[[248]](#footnote-249).

Особое внимание к фигуре Меркуцио у Пушкина[[249]](#footnote-250) М. П. Алексеев объясняет тем обстоятельством, «что именно вокруг Меркуцио сосредоточено действие в сцене на веронской площади (д. III, сц. 1), которую перевел П. А. Плетнев для «Северных цветов» и для которой заметка Пушкина явилась введением или своего рода комментарием»[[250]](#footnote-251).

На основании примечания, сопровождавшего публикацию за­метки в альманахе («Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина»), П. В. Анненков сделал вывод, что эта заметка яв­лялась частью обширного сочинения Пушкина о Шекспире, недо­шедшего до нас: «Этого сочинения, однако, нет в бумагах поэта и мы принуждены ограничиться только сбережением самого отрыв­ка, естественного его остатка»[[251]](#footnote-252). Это предположение П. В. Анненкова оспорил М. П. Алексеев, оговариваясь, однако, что в письме П. А. Плетнева Пушкину 21 мая 1830 г. есть такое указание: «Хоте­лось бы мне, чтоб ты ввернул в трактат о Шекспире любимые мои две идеи: 1) спрашивается, зачем перед публикой позволять дей­ствующим лицам говорить неприятности? Отвечается: эти лица не подозревают о публике: они решительно одни, как любовник с лю­бовницей, как муж с женой, как Меркутио с Бенволио (нецеремон­ные друзья)... 2) Для чего в одном произведении помещать прозу, полустихи (т. е. стихи без рифм) и настоящие стихи»[[252]](#footnote-253). Приводя эти строки, Алексеев замечает: «Может быть, действительно Пушкин предполагал написать статью о Шекспире, для которой успел лишь закончить то, что напечатано Плетневым в “«Северных цветах”»[[253]](#footnote-254).

П. В. Анненков, отмечая то, насколько глубоко Пушкин пони­мал произведения Шекспира (о чем свидетельствуют, например, черновые варианты писем поэта о «Борисе Годунове»), с сожалени­ем замечает, что «собственно работы над Шекспиром теперь не су­ществует. Блестящим остатком ее могут служить два отрывка: один с разбором Фальстафа, напечатанный посмертным изданием в “За­писках” Пушкина, а другой касающийся драмы “Ромео и Юлия” и посмертным изданием пропущенный»[[254]](#footnote-255). Впрочем, Алексеев опро­вергает связь между статьей о «Ромео и Юлии» и отрывком о Шей- локе, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объеди­ненных заглавием «Table-talk», которые были написаны не ранее

1834 г.

Активный интерес к творчеству Шекспира проявился и в обще­нии Пушкина со своими друзьями и коллегами. Подтверждения этому находятся в многочисленных бумагах, письмах поэта, в его книжном собрании. М. П. Алексеев приводит многочисленные примеры интереса Пушкина к творениям английского драматурга и, в частности, отмечает, что «Пушкин также содействовал появле­нию новых переложении: так, именно он посоветовал А. Ф. Вельтману “преобразовать” комедию Шекспира “Сон в летнюю ночь” в либретто волшебной оперы для постановки в театре с музы­кой русского композитора; Вельтман воспользовался советом Пуш­кина, очень интересовавшимся этим предприятием, но смог вы­полнить “либретто” лишь с большим запозданием; сначала эта пье­са называлась “Сон в Ивановскую ночь” и в первой редакции была представлена в цензуру 15 января 1837 г., незадолго до смерти Пушкина; издана же была она в новой переработанной редакции под заглавием “Волшебная ночь” лишь в 1844 году»[[255]](#footnote-256). Ю. Д. Левин писал по этому поводу: «Удалось разыскать первоначальный набросок предисловия Вельтмана к “Волшебной ночи”, из которого становится ясным замысел Пушкина. Великий поэт мечтал о созда­нии на основе шекспировской комедии яркого, чарующего, фанта­стического спектакля. “Этот сюжет для оперы, — писал Вельтман, — есть выбор Пушкина: в Midsummer night’s dream он видел все оча­рование, которое может придать этой пиэсе прекрасная музыка и щедрая постановка”»[[256]](#footnote-257).

Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критиче­ских набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоми­нание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихо­творных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные откли­ки на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство пушкинского знакомства с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

В собрании анекдотов, афоризмов и прочих высказываний, названных Пушкиным по аналогии с книгами В. Хэзлитта и

С. Кольриджа[[257]](#footnote-258) «Table-talk» («Застольные беседы»), содержатся две

пушкинские заметки о Шекспире и шекспировских героях[[258]](#footnote-259), кото­рые поэт записал на бумагу в период между 1834 и 1836 г. Размыш­ляя о человеческой природе, более склонной к осуждению, нежели к похвале, и ссылаясь при этом на Макиавелли, Пушкин не смог воздержаться от очередного выпада в сторону противников Шекс­пира: «Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписа­но разборчивости его вкуса, странности и т. п.» (XII, 157)[[259]](#footnote-260).

В крошечной заметке, в которой Пушкин сопоставляет шекспи­ровского Отелло и вольтеровского Орозмана из «Заиры» (седьмой по счету, установленному в ходе сверки с подлинными рукописями О. С. Соловьевой[[260]](#footnote-261)), Пушкин писал: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста своего Орозмана следующий стих:

Je ne suis point jaloux ... Si je l'etais jamais!..»[[261]](#footnote-262)

(XII, 157)

Б. В. Томашевский предположил, что это сравнение героев Шекспира и Вольтера было подсказано Пушкину «возникшим во французской критике обсуждением вопроса о судьбе “Отелло” во французской драматургии в связи с переводом А. де Виньи (1829); как известно, “Заира” была первой попыткой приспособления сю­жета “Отелло” на французской сцене»[[262]](#footnote-263). М. П. Алексеев объясняет появление этой заметки новыми успехами Пушкина в овладении подлинным текстом Шекспира, а не старыми симпатиями поэта к Вольтеру[[263]](#footnote-264). Исследователь также вспоминает пушкинский ответ на критические замечания по поводу поэмы «Полтава», когда поэт, возражая возмущенному критику, заявлявшему, «что отроду не ви­дано, чтоб женщина влюбилася в старика», отвечал, что «любовь есть самая своенравная страсть» и наряду с примерами из жизни и преданий приводит чисто литературный аргумент: «А Отелло, ста­рый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?» (XI, 158). Интересно, что примеры шекспировского пони­мания непредсказуемой природы любовных отношений стали для Пушкина определенным эталоном и критерием как в полемических спорах, так и при создании его собственных творений. Своенравие любви в опоре на шекспировские образы гениально представлено в «Египетских ночах» (1835), где итальянский импровизатор произ­носит:

Зачем арапа своего Младая любит Дездемона,

Как месяц любит ночи мглу?

Затем, что ветру и орлу И сердцу девы нет закона.

Таков поэт: как Аквилон,

Что хочет, то и носит он —

Орлу подобно, он летает И, не спросясь ни у кого,

Как Дездемона избирает Кумир для сердца своего.

(VIII, 269)

Отмечая особую популярность, которой в середине 1830-х го­дов пользовалась пьеса «Отелло», М. П. Алексеев приводит в каче­стве примера два стихотворения И. И. Козлова «Романс Дездемо­ны» и «К тени Дездемоны», которые вышли в «Северных цветах» в 1830-1831 гг. Сюжет из шекспировского «Отелло» пересказан в

стихотворении Э. Легуве «Последний день Помпеи», которое в 1836-1837 гг. перевел А. И. Полежаев[[264]](#footnote-265).

Любовь стареющего шекспировского мавра к молодой белой женщине не могла не отразиться в сюжете другого пушкинского произведения, имевшего личное отношение к поэту, который и сам был на четверть арапом. Сходные муки страсти испытал дед Пуш­кина Ганнибал Ибрагим, стоявший на службе у Петра I. Ему благо­дарный потомок посвятил своего «Арапа Петра Великого» (1827­1829). Исследователи чаще обращали внимание только на автобио­графичность романа и его связь с традицией Вальтера Скотта[[265]](#footnote-266), то­гда как Л. И. Вольперт резонно полагает: «Образ Отелло значим для всех планов “Арапа Петра Великого” — автобиографического, исторического, психологического. Занимательно, что мысль о ли­тературной обработке жизнеописания Ганнибала приходит к Пуш­кину в момент кульминации его увлечения Шекспиром. Думается, уже тогда в сознании поэта за фигурой прадеда возник образ шекс­пировского мавра»[[266]](#footnote-267). В доказательство своих наблюдений исследо­вательница отсылает нас к отрывку 1824 года «Как жениться заду­мал царский арап». Ключ к разгадке образа Арапа Л. И. Вольперт видит в пушкинской характеристике шекспировского мавра[[267]](#footnote-268): «Шекспир, создавая Отелло, как будто угадал исторического двой­ника своего героя в далекой России. Жизнь вымышленного персо­нажа удивительным образом пересеклась со многими сторонами биографии Абрама Ганнибала. Отелло, как и Ганнибал, — черный, мавр, он, как и тот, царственного происхождения, полководец на службе чужой и далекой страны, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на белой женщине и испытавший яростные приступы ревности»[[268]](#footnote-269).

Между тем, исследователи не раз отмечали, что, пересказывая жизнь прадеда, Пушкин далеко не буквально следил за точностью излагаемых исторических фактов и даже сознательно изменял их[[269]](#footnote-270). «Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима син­тетичен, — считает Л. И. Вольперт. — В нем проглядывают одно­временно черты исторической личности — прадеда поэта, светского человека пушкинской поры, самого поэта и, как нам представляет­ся, черты Отелло. Пушкин уловил секрет мастерства Шекспира, су­мевшего наградить немолодого мавра неотразимым обаянием. Са­мое главное в Отелло — его способность к героическому деянию»[[270]](#footnote-271). Исследовательница отмечает очевидное сходство судеб героев: «Отелло помещен Шекспиром в кипящую атмосферу Венеции, сражающейся с турками. Венецианская республика показана как государство нового типа: ломаются привычные средневековые нормы, возникают новые представления о справедливости, закон­ности, правах личности. Дож, не колеблясь, в трудную минуту ста­вит во главу флота черного мавра. Параллель со сражающейся со шведами Россией, напоминающей “огромную мастеровую” (VIII, 13), напрашивается сама собой. Ибрагим счастлив участвовать во всех преобразованиях Петра, так же как Отелло в сражениях Вене- ции»[[271]](#footnote-272). Подобные параллельные места в шекспировской пьесе и пушкинском романе очевидны в психологически верном изобра­жении зарождения любви и развития отношений черного арапа и белой женщины, в теме ревности.

Конечно, для своего воспитанного по всем светским канонам предка Пушкин выбирает совсем другую, цивилизованную модель поведения, но, как справедливо указывает Л. И. Вольперт, тема ревности в романе имеет автобиографический характер: она нашла отражение в пушкинской лирике середины 1820-х годов («Про­стишь ли мне ревнивые мечты», 1823; «Сожженное письмо», 1825), в выборе для перевода отрывка из «Orlando Furioso» Ариосто (1826). «Пушкинисты задавались вопросом, почему из большой по­эмы Пушкин выбрал именно этот отрывок и именно в это время. Можно предположить, что тема ревности к сопернику-мавру отве­чала автобиографическому интересу и замыслу романа о Ганниба­ле»[[272]](#footnote-273). О том, стала ли эта роковая черта характера великого русского поэта причиной его трагической гибели, можно поспорить, но оче­видно, однако, то, что Пушкин воспринимает близкую по духу шекспировскую традицию, углубляет и укрупняет ее, создает свою оригинальную концепцию прозы.

Условно названная заметка «Шейлок, Анджело и Фальстаф» представляет собой более обстоятельное сравнение характеров ге­роев шекспировских пьес с персонажами комедий Мольера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то стра­сти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрите­лем их разнообразные и многосторонние характеры» (XII, 159­160).

Пушкин противопоставляет типы скупцов, созданные Шекспи­ром и Мольером, и приходит к выводу, что шекспировский Шейлок гораздо разностороннее Гарпагона Мольера: «У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолю­бив, остроумен» (XII, 160) «В этой заметке, — говорит Б. В. Томашевский, — особенно характерно противопоставление имен Мольера и Шекспира. Имя Мольера было синонимом комедии, имя Шекспира — трагедии. Система Мольера — система классицизма, Шекспир — образец романтиков»[[273]](#footnote-274).

Поэт подробно останавливается на характеристике Фальстафа. По его словам, «нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, по­добную древней вакханалии» (XII, 160)[[274]](#footnote-275). Разбирая характер Джона Фальстафа, Пушкин приходит к выводу, «что главная черта его есть сластолюбие: смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят. Он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верхь над Венерою». Вто­рой важной чертой героя Шекспира поэт считает трусость: «он трус, но проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подвер­женный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой» (XII, 160). Далее, продолжает поэт, попутно замечая и некоторые из достоинств шекспировского антигероя: «Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изред- ко видавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the Sack)[[275]](#footnote-276), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на все, только б не на явную опасность» (XII, 160).

В своем разборе литературного героя Пушкин не мог удержать­ся от анекдотического примера из собственной жизни и вспомнил своего знакомого Александра Львовича Давыдова и его сына Вла­димира, коих поэт окрестил Фальстафами вторым и третьим. Одно оригинальное отличие от шекспировского создания имел наш оте­чественный Фальстаф — он был женат, и поэт с сожалением заклю­чает: «Шекспир не успел женить своего холостяка. Фальстаф умер у своих приятельниц, не успев быть ни рогатым супругом, ни отцом семейства; сколько сцен, потерянных для кисти Шекспира!» (XII, 160).

Еще М. П. Алексеев заметил, что не все ссылки русского поэта на Шекспира «или даже цитаты из его произведений восходят пря­мо к шекспировскому тексту; иногда они опосредованы каким-либо иностранным или русским источником»[[276]](#footnote-277). Так, в повести «Гробов­щик» (1830) Пушкин использовал сцену с могильщиками из «Гам­лета» (д. 5, сц. 1), но на основании пушкинского замечания («Про­свещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливы­ми», VIII, 89) исследователь, вслед за Д. П. Якубовичем[[277]](#footnote-278), делает вы­вод, что XXIV глава «Ламмермурской невесты» непосредственно повлияла на русского гения. Впрочем, с нашей точки зрения, вывод этот не бесспорен, так как к этому времени Пушкин уже читал «Гамлета». Скорее всего, оба английских автора, а точнее их произ­ведения в равной степени повлияли на восприимчивый гений рус­ского поэта. Английская цитата из шекспировской трагедии Ричар­да III (д. V, сц. 4) «A horse, a horse! My kingdom for a horse!» в пуш­кинском письме П. А. Вяземскому от 11 июня 1831 г., по мнению М. П. Алексеева, также ведет нас не к шекспировскому тексту, а к эпиграфу стихотворения Вяземского «Прогулка в степи», напеча­танного в «Литературной газете» (1831, 16 января). В пушкинском «Сонете» (1830) упомянуто имя Шекспира — «творца Макбета» (III, 214), создателя книги сонетов, но, как утверждает М. П. Алексеев со ссылкой на Н. В. Яковлева[[278]](#footnote-279), «это упоминание, и все стихотворение Пушкина в целом восходят одновременно к стихотворению Ворд­сворта (“Scorn not the sonnet, critic”) и к подражанию ему Сент-Бева (“Ne ris point des sonnets, o, critique moqueur”): в обоих этих стихо­творениях, английском и французском, Шекспир назван — у Ворд­сворта мы находим сравнение сонета Шекспира с “ключом, отмы­кающим сердце”, в более обычной связи Шекспир упомянут Сент Бевом»[[279]](#footnote-280). И, наконец со ссылкой на М. Н. Розанова[[280]](#footnote-281), М. П. Алексеев вспоминает позднее стихотворение поэта «Не дорого ценю я гром­кие права» (1836), в котором Пушкин цитирует знаменитое воскли­цание Гамлета «Слова, слова, слова» (III, 420). Оба исследователя приходят к выводу, что поскольку первоначальное название стиха было не «Из Пиндемонти», а зачеркнутое поэтом в рукописи «Из Alfred Musset», то именно реально существующее стихотворение А. Мюссе и вдохновило Пушкина, напомнив ему восклицание Гам­лета. Хотя стих «Все это (видите ль) слова, слова, слова» и начинал - ся: «Как Гамлет», в конечной редакции имя датского принца попа­ло лишь в примечание к стиху.

Анализируя стихотворение Пушкина «Воспоминание» (1828), А. П. Бриггс отмечает сходство его неожиданной концовки («Но строк печальных не смываю») с конечными двустишиями многих сонетов Шекспира. В качестве примеров исследователь называет шекспировские сонеты 12 и 19, в которых кода перевертывает все, что было сказано прежде[[281]](#footnote-282). Это сравнение Пушкина с Шекспиром для нас значимо еще и потому, что далее А. П. Бриггс развивает те­зис о том, что в этой конечной строке «Воспоминания» выразилась мудрость Пушкина, выстраданная тяжелым опытом жизненных трудностей. В стихотворении Пушкина отразилось не только сход­ство в поэтике «неожиданного», которой пользовался поэт, но и его глубокая духовная близость с Шекспиром.

В стихотворении «Калмычке» (1829) условная риторическая «фигура Шекспира» позволила поэту выразить ироничное отноше­ние к тем, кто в своих поверхностных представлениях о культуре и цивилизации недооценивал великого англичанина:

Ты не лепечешь по-французски,

Ты шелком не сжимаешь ног;

По-английски пред самоваром Узором хлеба не крошишь,

Не восхищаешься Сен-Маром,

Слегка Шекспира не ценишь... (III, 159)

Типичный романтический прием отрицательных сравнений и восхваления дикой жизни приобретает у Пушкина новый оттенок и направлен, конечно, не против чтения Шекспира[[282]](#footnote-283), а против «под­ражательного увлечения Шекспиром светских модниц», для кото­рых Пушкин считал более уместным «полное, но естественное не­ведение»[[283]](#footnote-284).

Шекспировское влияние отразилось в драматических опытах Пушкина — «Борисе Годунове», «маленьких трагедиях», написан­ных в Болдинскую осень 1830 г., и др. Пушкин экспериментирует с классической драматической формой, останавливаясь на малых сценических этюдах — «изучениях», как их определял сам поэт.

Сходство между «маленькими трагедиями» и пьесами Шекспи­ра исследователи заметили довольно рано. Так, например,

С. П. Шевырев в статье, посвященной выходу последних томов по­смертного издания Пушкина, отметил в 1841 г. сходство между пушкинским «Каменным гостем» и шекспировской трагедией «Ричард III»: «Сцены Дон Жуана с Доной Анной напоминают мно­го сцену в Ричарде III между Глостером (Ричард III) и леди Анной[[284]](#footnote-285), вдовой Эдуарда, принца Валлийского, даже до подробности кинжа­ла, который Дон Жуан, как Глостер, употребляет хитрым средством для довершения победы. Положение совершенно одно и то же; не мудрено, что Пушкин и без подражания, без подущения памяти, сошелся нечаянно в некоторых чертах с первым драматическим ге­нием мира»[[285]](#footnote-286). Мнения о сходстве этих сцен также придерживался

В. Волькенштейн, с той лишь разницей, что признавал, что у Шекс­пира «ситуация еще более острая»[[286]](#footnote-287). (Имеется в виду начало «Ричарда III”, знаменитая 2-я сцена I акта, в которой Ричард смог обольстить Анну, оплакивающую своего мужа Эдварда и свекра Генриха VI, убийцей которых и был сам Ричард)[[287]](#footnote-288).

Иного мнения придерживается Л. С. Осповат: «Однако Пушкин и здесь не просто воспользовался сюжетной схемой названной сце­ны, но подверг ее существенной переакцентуации: в его трагедии «обольститель» — сам, в сущности, обольщен, «обманщик» — сам обманут, вернее, обманывается»[[288]](#footnote-289). Их главное различие: «У Шекс­пира — поединок двух сильных натур, в котором победу одерживает более сильная и коварная. У Пушкина поединка, в сущности, нет: ослепленному любовью Дон Гуану не противостоит, а идет навстре­чу Дона Анна, которая исподволь завоевывает мужчину, предостав­ляя ему считать завоевателем себя. Глостер покоряет Леди Анну ложью, грубой лестью, но всегда более — дьявольским напором, ко­торому она мало-помалу уступает. Дон Гуан не прибегает ни ко лжи, ни к лести; красноречие и острословие Глостера блекнут ря­дом с жестокой наготой его признания, ставящего Дону Анну лицом к лицу с непосильной для нее правдой: «Я Дон Гуан, и я тебя люб­лю». В этот момент «просто художник» как бы приходит на помощь влюбленному человеку; Дон Гуан здесь — снова гений, и клокочу­щая в его словах демоническая энергия, пробудившаяся «смерти на краю» (ведь он слепо верит возлюбленной и готов даже на гибель от ее руки), повергает Дону Анну в смятение»[[289]](#footnote-290).

Характерное обыгрывание шекспировской техники исследова­тели обнаруживают в заключительном вопросе «Каменного гостя» («Кто там идет?»): «Он создает у читателя впечатление, что перед нами отрывок чего-то большего. На самом деле это обычный после Шекспира (а может быть, появившийся и раньше) прием переклю­чения действия. Так вопросом «Офелия?» кончается монолог Гам­лета; так у Пушкина в «Каменном госте» в момент триумфа Дон Гу- ана Дона Анна спрашивает: «Что там за стук?» — и входит Статуя (т. е. Возмездие и Смерть). Вопрос указывает на законченность наброска. Очень похожая ситуация есть и в комедии Шекспира «Мера за меру». Точно такой же вопрос: «Кто там идет?» (в ответ на

стук в дверь темницы) — прерывает монолог Клавдио на следую­щих словах: «Пусть она (смерть) придет!». Можно полагать, что именно этот, драматически очень эффектный прием послужил от­дельным образцом для финала «Каменного гостя»...»[[290]](#footnote-291)

Говоря о шекспировском влиянии в «Каменном госте» Пушки­на, нельзя не упомянуть о «Доне Жуане» Байрона, который, хотя и проиграл соревнование с Шекспиром как трагик, но поражал рус­ского поэта «шекспировским разнообразием» (XI, 64).

Параллельные места из произведений Шекспира отмечались исследователями и в «Скупом рыцаре», хотя М. П. Алексеев заме­тил по этому поводу: «Яркий колорит западноевропейского средне­вековья, сообщенный Пушкиным этому произведению, а также ссылка его на мифического “Ченстона” долгое время заставляли русских критиков подозревать существование западного оригинала “Скупого рыцаря”»[[291]](#footnote-292). Первым шекспировское присутствие в этой «сцене» отметил еще Белинский: «По выдержанности характеров (скряги, его сына, герцога, жида), по мастерскому расположению, по страшной силе пафоса, по удивительным стихам, по полноте и оконченности,— словом, по всему эта драма — огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира»[[292]](#footnote-293). И. С. Тургенев в письме к П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г. про­цитировал из монолога Скупого рыцаря стихи о совести, которые, как ему казалось, «носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения»:

<...> Иль скажет сын,

Что сердце у меня обросло мохом,

Что я не знал желаний, что меня И совесть никогда не грызла, совесть,

Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,

Незваный гость, докучный собеседник,

Заимодавец грубый, эта ведьма,

От коей меркнет месяц и могилы Смущаются и мертвых высылают?... (VII, 113)

Тургенев сделал вывод: «Чистая английская, шекспировская манера»[[293]](#footnote-294).

Н. О. Лернер привел несколько мест из пьес Шекспира, таких, как мрачная картина могил, извергающих мертвецов, которая встречается у него неоднократно, что дает основание видеть у Пушкина шекспировский след[[294]](#footnote-295). В «Рассказах о Пушкине» Н. О. Лернер припоминает слова Макбета, когда он видит дух убитого Банко и говорит: «Если склепы и наши могилы высылают назад тех, кого мы похоронили, то наши памятники должны быть утробами коршунов» (д. III, сц. 4). Похожую сцену исхода мерт­вых из могил он находит в словах Просперо в «Буре» (д. V, сц. 1). И Гамлет спрашивает призрака отца (д. I, сц. 4):

Why the sepulchre,

Where in we saw thee quietly in — urn'd,

Hath op'd his ponderous and marble jaws,

To cast you up again![[295]](#footnote-296)

В монологе Гамлета упоминается «тот колдовской час ночи, ко­гда гроба зияют и заразой ад дышит в мир» (д. III, сц. 2), во II части хроники «Король Генрих IV» описывается зловещая ночь, когда «призраки разверзают свои могилы» (д. I, сц. 4). «Воображение Пушкина, — говорит Н. О. Лернер, — восприняло это создание Шекспирова воображения. Наш поэт обогатил пленивший его об­раз одною деталью, еще живее и мрачнее: у него могилы “смущают­ся”»[[296]](#footnote-297). А. Долинин указал на сходство «Скупого рыцаря» с двенадца­той сценой пятого акта комедии[[297]](#footnote-298). Ю. Д. Левин сравнивал поэтику метафоры Пушкина с поэтикой Шекспира и «английского манье­ризма»[[298]](#footnote-299).

Пушкинский скупец готов восстать из могилы «сторожевою те­нью», только бы защитить от расточительного наследника свои со­кровища. В этом сатанинском отвержении успокоения после смерти тоже есть проявление какого-то шекспировского мистицизма[[299]](#footnote-300), еще более усиленного: «Пушкин дает в своей трагедии философию, психологию и поэзию скупости, переходящую в трагедию скупости: золото переходит в руки недостойного наследника, а вчерашний властелин мира — только раб своей страсти»[[300]](#footnote-301).

В «Каменном госте» А. А. Белый, объясняя смысл чудесного кивка головы статуи Командора в ответ на приглашение Дон Гуана, видит в этом фантастическом жесте подражание Шекспиру, чьи пьесы изобилуют разного рода призраками, ведьмами и духами, и вспоминает слова госпожи де Сталь, которая говорила, что «чудес­ное здесь не что иное, как ожившие призраки, роящиеся в вообра­жении героя. Это не безжизненные мифологические божества, вмешивающиеся в дела людей и якобы диктующие им свою волю, — это воплощенные грезы человека, волнуемого бурными страстя­ми. Сверхъестественные фигуры у Шекспира всегда исполнены фи­лософского значения. Когда ведьмы пророчат Макбету, всякий по­нимает, что в этих уродливых фигурах автор воплотил борьбу че­столюбия и добродетели»[[301]](#footnote-302). Подобным образом А. А. Белый объяс­нял появление ожившей статуи «как проявления состязания двух противоположных устремлений в душе Дон Гуана»[[302]](#footnote-303).

Далеко не все исследователи считали шекспировское присут­ствие в «маленьких трагедиях» неоспоримым. Так, например,

Ю. Спасский полагал, что при создании образа скряги в «Скупом рыцаре» Пушкин шел не столько шекспировским, сколько молье- ровским путем[[303]](#footnote-304): первоначально пьеса называлась просто «Скупой», как и пьеса Мольера (1669), «Каменный гость» также написан на сюжет мольеровской комедии «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665). Впрочем, Б. В. Томашевский весьма точно раскрыл характер разработки Пушкиным мольеровских сюжетов: «Исходным пунк­том для драматических опытов Пушкина был театр. Так, в данном случае исходным моментом является «Каменный пир» Мольера. Но из пьесы французского драматурга берется лишь сюжет в его наиболее общих чертах, две-три драматические ситуации чисто сценического порядка, и совершенно изменяется система характе­ристики героев. В этом отношении Пушкин готов следовать Шекс­пиру, Моцарту, современной драме, современному роману, но не Мольеру»[[304]](#footnote-305).

Дж. Т. Шоу обратил внимание на то, что Пушкин в заметке о шекспировском Шейлоке (из «Венецианского купца») и мольеров- ском Гарпагоне (из «Скупого) из «Table-talk» (XII, 159-160) сам указал «на два литературных произведения, с которыми следует сопоставлять его “Скупого рыцаря”»[[305]](#footnote-306). Несмотря на то, что обычно «пушкинская пьеса сравнивается прежде всего со «Скупым» Моль­ера, а Шекспир привлекается главным образом в связи с некоторы­ми образами в длинном — и совершенно не шейлоковском — моно­логе барона (сцена 2)», исследователь доказал, «что Пушкин опи­рался на шекспировского “Венецианского купца” более разнооб­разно»[[306]](#footnote-307).

Решая вопрос о характере барона, Шоу отмечает его отличие от шекспировского скупца: «Он сложен, но это не та сложность, какая была у Шейлока в “Венецианском купце”. Старый барон — не толь­ко ростовщик: он рыцарь, и он говорит герцогу, что и теперь готов пойти за него в битву, если грянет война и понадобится его служба.

А в “Венецианском купце” Шейлок, венецианский еврей, ссужает деньги в рост и взыскивает их с купца Антонио, главного предста­вителя христианского торгового общества, который открыто прези­рает его за единственное занятие, которое позволено ему, чтобы выжить. Никаких рыцарей в Венеции “Венецианского купца” нет. Пушкинский старый барон, напротив, принадлежит к знатному ро­ду и избрал свое ростовщическое занятие добровольно, хоть это и означало для него отстраниться от придворного “хорошего обще­ства”, в котором по праву рождения хочет жить его сын. Шейлок вспоминает библейскую историю Иакова и Лавана, желая показать, что он прав не только в своем ростовщичестве, но и в своей хитро­сти и тем самым может с чистой совестью искать отмщения против купца Антонио, который так открыто презирал и презирает его за его ремесло. Справедливость — вот что главное для Шейлока, и он убежден, что поступает справедливо, когда по ходу пьесы наста­ивает на буквальном исполнении “обязательства” Антонио распла­титься с ним фунтом собственного мяса, когда Антонио не может вернуть ему в срок взятые им в долг три тысячи дукатов. Старый барон в “Скупом рыцаре” тоже радуется не только своему богатству, но и страданиям тех, за чей счет он его приобретает (хотя никто ни­когда, по-видимому, его не презирал и не оскорблял). Однако при этом дважды в своем длинном монологе (сцена 2) он мучится угрызениями совести — понятие, для Шейлока не существую­щее. Таким образом, характер барона в “Скупом рыцаре” по сути совсем иной, чем характер Шейлока»[[307]](#footnote-308).

Тем не менее, параллели между «Скупым рыцарем» Пушкина и «Венецианским купцом» Шекспира не исчерпываются теми отли­чиями, которые исследователь обнаруживает в сравнении Шейлока и скупого барона. Ведь, по словам Шоу, «слово “скупой” в пьесе Пушкина приложимо по меньшей мере к трем персонажам: к ста­рому барону, к его сыну Альберу (который сам так называет и отца и себя) и к еврею-ростовщику Соломону»[[308]](#footnote-309). В последнем пушкин­ском персонаже исследователь обнаружил черты не только скупца, но и «традиционный образ средневекового еврея-ростовщика, чуж­дого всем рыцарским идеалам; и его присутствие только оттеняет то, как непохожи на него двое других»[[309]](#footnote-310). Альбер — «прямая проти­воположность «скупости» в обычном понимании слова: по природе он щедр», «чувствует себя зараженным “скупостью”»[[310]](#footnote-311).

Геройству что виною было? — скупость —

Да! заразиться здесь не трудно ею

Под кровлею одной с моим отцом. (VII, 102)

Шоу отметил отличие «Скупого рыцаря» от «Венецианского куп­ца» в том, что «тема скупости поделена между двумя персонажами, евреем Соломоном и старым бароном»[[311]](#footnote-312), но главное сходство между этими произведениями исследователь видит в ситуации, в которой молодой человек, прося взаймы у жадного еврея-ростовщика, откры­то презирает его. У Шекспира и Пушкина молодые люди обращаются к своим кредиторам на «ты», они же отвечают на «вы». Исследова­тель указал на то, что должники Шейлока неоднократно называют его «собакой», а в «Скупом рыцаре» Соломон обзывается «собакой», «разбойником», «ростовщиком», «змеей», «плутом», «жидовской душой». Шоу показал, что в создании образа Соломона Пушкин сле­дует за Шекспиром, вернее за его Шейлоком. Незначительное отли­чие ситуации в «Венецианском купце» и «Скупом рыцаре» заключа­ется в отсутствии мотива оплевывания и того, что Соломон ранее уже одалживал деньги Альберу, а Антонио просит взаймы у Шейлока впервые. Оба еврея-ростовщика требуют «залог». Ни Шейлок, ни Со­ломон не верят слову купца и рыцаря. Корабли Антонио могут прий­ти слишком поздно или совсем пропасть в море, подвергнуться напа­дению пиратов, Альбер не получит наследство, пока жив его отец, и Соломон напоминает, что тот может прожить даже дольше сына. Оба еврея находят кощунственный выход из ситуации: Шейлок предлага­ет Антонио поставить в качестве залога фунт его собственного мяса, Соломон предлагает отравить барона.

Таким образом, исследователь показал, что положение Соло­мона и Шейлока очень похоже: «еврей, который ссужает деньги христианам, а за это, даже соглашаясь на их просьбы, получает от них только презрение и оскорбления»[[312]](#footnote-313). Между тем, Шоу отметил, что «характер Соломона иной, чем у Шейлока. Шейлок горд, жаж­дет «справедливости», умеет ненавидеть и при всем своем корысто­любии предпочитает месть деньгам. Соломон не таков, однако он схож с Шейлоком, наряду с разными другими ростовщическими чертами, особенной манерностью речи: склонностью повторять главное слово собеседника. У Шекспира это слово может быть или не быть последним в строчке или реплике. Но мотивы, повторяю­щиеся в этих словах, одни и те же у Шейлока и Соломона: деньги, их количество и “слово” (“заклад”)»[[313]](#footnote-314).

Исследователь подробнейшим образом останавливается на рас­смотрении рифмованных отрывков и рифмопар в «Скупом рыца­ре». Для нас особенно актуальна связь, которую Шоу обнаруживает между «Скупым рыцарем» и другим «шекспировским» произведе­нием Пушкина — драмой «Борис Годунов», точнее ее одиннадцатой сценой, в ее первом рифмованном отрывке. Так, исследователь ука­зал, что в длинном монологе барона во второй сцене, где он вооб­ражает как Добродетель, Труд, Гений и Музы «принесут ему свою дань — точь-в-точь как польский поэт в “Борисе Годунове” подно­сит Самозванцу; впрочем, у поэта стихи были латинские, а нериф­мованные реплики — на русском (условно — польском языке)»[[314]](#footnote-315).

Похожую связь с драмой «Борис Годунов» Шоу обнаруживает во втором рифмованном отрывке, кульминационном для всей сце­ны моменте, когда барон любуется золотом — своей державой и славой. Исследователь находит, что начало рифмованного отрывка напоминает заверения Шуйского в «Борисе Годунове»: «Конечно, царь: сильна твоя держава» с тем, что затем сообщает о появлении Самозванца (подобно тому, как в Ветхом Завете пророк начинает «Вечно живи, о царь», а потом следуют дурные вести). «Когда Пуш­кин писал “Скупого рыцаря”, первое издание “Бориса Годунова” (написанного пятью годами раньше) как раз было в печати, так что не удивительно, что Пушкин вспоминал об этой пьесе, и от этого явились словесные отголоски из нее»[[315]](#footnote-316).

Так исследователь приходит к выводу, что «Старый барон ви­дит в своем не добром добытом богатстве свою “державу”, а в себе властелина — хотя лишь потенциального, потому что любая трата будет разрушать его державу. Но чтобы расширять и хранить свою “державу”, барон должен бороться с собственной “совестью”. Это значит, что он — “узурпатор”, потому что свою “державу, честь и славу” он приобрел бесчестно и бесславно. Русские ученые справед­ливо сравнивали воплощение этой темы с другими местами у Шекспира, где герои борются с собственной совестью: таков уже не Шейлок, а Гамлет, Макбет, а в хрониках особенно Генрих IV»[[316]](#footnote-317).

Шоу обнаруживает сходство в разработке темы правителя, «ко­торого терзает совесть не только за неправое приобретение власти, но и за то, что оно перейдет к распутному наследнику»[[317]](#footnote-318), как она во­площается в образе пушкинского барона и в шекспировском Генри­хе IV: «Мы ясно видим, что барон, может быть, сам не понимая, идет против своей совести, когда не заботится должным образом о своем сыне и наследнике. Сын может быть жаден («алкающей ску­постью») до отцовского имущества, может даже хотеть его смерти (хотя намек ростовщика на отраву и обвинение отца в помышлении на убийство приводят его в ярость). Отец не только скуп (stingy), но и жаден (covetous) до всего, что законно полагается его сыну, как при жизни отца, так и после смерти»[[318]](#footnote-319).

В комментарии к анализу рифм «Скупого рыцаря» Шоу заклю­чает, что сопоставление «Венецианского купца» и «Скупого рыца­ря» должно было бы рассмотреть еще и сходство и контраст отно­шений между Шейлоком и его дочерью Джессикой, бароном и его сыном Альбером. В этой связи Шоу замечает, что ни в той, ни в дру­гой пьесе не сказано, на каком этапе своей жизни Шейлок или Ба­рон приобрели черты своего характера и как сложились их отноше­ния с деться. «Старый барон предполагает, что Альбер точно так же промотает его имущество, не думая о том, с каким трудом и с каки­ми муками совести барон приобрел его. Эта тема блудного сына (или дочери) была в сознании Пушкина, когда он писал “Скупого рыцаря”, как видно более всего из “Станционного смотрителя”»[[319]](#footnote-320). Таким образом, исследователь раскрывает основные мотивы, кото­рые объединяют обе пьесы, а также «Венецианского купца» Шекс­пира и другое произведение Пушкина — повесть «Станционный смотритель».

Е. Н. Купреянова указала на прямую связь мотива картинок с сюжетом «блудного сына» в «Станционном смотрителе» и речью Фальстафа в первой сцене второй части второго акта хроники Шекспира «Генрих IV»[[320]](#footnote-321). Наглый и беспутный собутыльник принца Гарри — Фальстаф, вымогая деньги у им же разоренной хозяйки трактира, предлагает ей заложить имущество и упоминает «исто­рию блудного сына»:

Fal. Glasses, glasses, is the only drinking and for thy walls, — a pretty slight drollery, or the story of the prodigal, or the German hunt — ing in water — work, is worth a thousand of these bed — hangings and these fly — bitten tapes — tries[[321]](#footnote-322).

Е. Н. Купреянова заметила, что на фоне беспутства принца Гар­ри и его последующего перевоплощения в достойного королевского титула Генриха IV, заслужившего прощение отца, упоминание сю­жета о блудном сыне приобретает особый смысл.

Как показала Н. Н. Петрунина, «упоминание это не случайно, как не случайно вложено оно в уста Фальстафа», тем более «что тема блудного сына неизменно сопутствует этому герою, где бы у Шекспира он ни являлся. В первой части двухчастного «Генриха IV» тот же Фальстаф, облеченный властью вербовщика, навербовал в свой отряд такого сброду, что при виде его сам признается» [[322]](#footnote-323) «that you would think, that I had a hundred and fifty tattered prodigals, lately come from swine-keeping, from eating draff and husks»[[323]](#footnote-324).

Н. Н. Петрунина приводит сцену из комедии «Веселые вин­дзорские кумушки», в которой хозяин гостиницы, показывая ком­нату Фальстафа, произносит: «There's his chamber, his house , his castle, his standing-bad, and truckle-bad; 'tis painted about with the story of the prodical, fresh and new»[[324]](#footnote-325). Обнаруживая внутреннее род­ство темы блудного сына в хронике Шекспира и в «Станционном смотрителе» Пушкина, Н. Н. Петрунина разграничивает их каче­ство: «Осмысление притчи о блудном сыне как типологического соответствия истории принца Гарри осуществлено в подтексте “Генриха IV”. Оно незримо формирует характеры и направляет вы­мышленное действие хроники, выходя на поверхность лишь два­жды и оба раза — в непринужденной болтовне Фальстафа. Для Шекспира, однако, эти упоминания о библейском отроке были важны как сигнал, указывающий на существование внутренних се­мантически значимых связей. Апеллируя к способности читателя и зрителя мыслить аналогиями, он опирался на традицию словесного и изолированного искусства, уходящую корнями в глубокую древ­ность. В отличие от Шекспира Пушкин на первых же страницах “Станционного смотрителя” не просто упоминает об истории блуд­ного сына, а делает отдельные ее моменты предметом восприятия и оценки героя — рассказчика повести. То, что у Шекспира было в подтексте, Пушкин выносит в текст, обнажая прием типологиче­ского сопоставления древней притчи и фабульных происшествий, как и его функцию»[[325]](#footnote-326).

«Яркую печать шекспиризма» усматривал в «Моцарте и Салье­ри» М. М. Покровский: «Убийца Моцарта должен, в конце концов, поплатиться жесточайшими угрызениями совести за свое деяние; по крайней мере, после ухода отравленного Моцарта, мы видим его в мучительнейшем раздумьи: «Ужель он прав, и я не гений? Гений и злодейство — две вещи несовместные. Неправда — а Бонаротти?... Или это сказка тупой бессмысленной толпы — и не был убийцею со­здатель Ватикана?...»[[326]](#footnote-327). Далее исследователь говорит, «что Сальери не банальный завистник и не изверг: в его отношениях к Моцарту ко­леблется сложное двойственное чувство odi е1 amo; он мстит Моцарту за то, что тот самим своим существованием стирает с лица земли не только одного Сальери, но и всех ему подобных бескорыстных труже­ников». Сходную идею Покровский обнаруживает в «Венецианском купце» Шекспира: «где сталкиваются два представителя одной и той же профессии — сухой, педантичный Шейлок и благодушный гуляка, царственный купец Антонио, истинно-широкая натура. Шейлок мстит ему, между прочим, по инстинкту самосохранения: торговые приемы соперника обессиливают Шейлока и приносят ему огромные убытки: «не будет его в Венеции — могу вести торг как угодно»[[327]](#footnote-328). И, наконец, М. М. Покровский делает вывод, «что самую тему о зависти Пушкин разработал приблизительно, как Шекспир в “Макбете” — как тему честолюбия: человек долгое время живет безупречно, не подо­зревая, что в один прекрасный момент им может завладеть страсть, ему самому противная и мучительная. Пушкин представил вместе с тем, при каких условиях преступная страсть вспыхнула в душе Салье­ри: в сущности, душевная жизнь его не полна, в ней много пустоты, лишь еле-еле прикрытой скромным профессиональным успехом, ко­торый вдобавок дался в результате упорнейшего труда и горьких разочарований. Это душевное утомление увеличивается, кроме того,

и и

тяжелыми воспоминаниями о самоубийстве единственной женщины, которую любил Сальери, — Изоры»[[328]](#footnote-329).

Обратим в связи с этим внимание на то, что Мотив угрызения со­вести, приводящей в шекспировском «Макбете» даже к галлюцина­циям и в конечном итоге гибели героя, И. Ф. Бэлза вспоминает в спо­ре с основными выводами статьи английского музыковеда Эрика Блома, который всячески пытался принизить достоинства пушкин­ской трагедии как в историческом, так и в художественно-психологи­ческом плане («is not a better work»)[[329]](#footnote-330). Э. Блом считал, что Сальери попросту оговаривает себя, будучи психически невменяемым, и рито­рически вопрошал: «Почем мы знаем, какие галлюцинации были у Сальери перед тем, как он перерезал себе горло». Э. Блом полагал, что Сальери, «первому императорскому музыканту», не в чем было завидовать Моцарту. Однако И. Ф. Белза приводит другой, «шекспи­ровский» аргумент в пользу причастности Сальери к смерти Моцар­та: «Эрик Блом, датчанин по происхождению, всю жизнь провел в Англии и, надо полагать, хорошо знал Шекспира. Но у автора «Гам­лета» показано, как прибегали к яду персонажи значительно более высокопоставленные, чем императорский капельмейстер»[[330]](#footnote-331).

Б. П. Городецкий соотнес известное замечание Пушкина о рев­ности Отелло со словами Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был Когда-нибудь завистником презренным,

Змеей, людьми растоптанною, вживе Песок и пыль грызущею бессильно?

Никто/... *(VII, 124)*

Интересное замечание по поводу проблемы «несовместимости гения и злодейства» сделала Марина Косталевская в статье «Дуэт, диада, дуэль. (“Моцарт и Сальери”)». Рассматривая этический и поэ­тический антагонизм Моцарта и Сальери, исследовательница делает вывод: «В русском самосознании поставленный Пушкиным вопрос о гении и злодействе занимает место, сходное по своей актуальности с тем, которое занимает в западном сознании вопрос, поставленный Шекспиром: “To be or not to be”. Если для Гамлета эта проблема зву­чит испытанием свободы человека как нравственного существа, то, например, для Альберта Камю она представляет собою испытание свободы человека как живущего существа. Но суть проблемы при этом меняется»[[331]](#footnote-332).

Л. И. Вольперт, указывая на тот факт, что Стендаль посвятил свои лучшие произведения «to the happe few» («немногим счаст­ливцам»), проводит параллель с фразой Моцарта, уже испившего яд: «Нас мало избранных, счастливцев праздных» (VII, 133), и при­ходит к выводу, что обе они имеют прямое отношение к словам Генриха V и заимствованы из одноименной хроники Шекспира (акт 4, сцена 3)[[332]](#footnote-333). Общность подходов Пушкина и Шекспира в создании трагического героя отмечали Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен. По их мнению, противопоставляя Шекспиру Мольера, поэт не следовал слепо шекспировскому, а создал «принципиально новый тип»: «Если взглянуть на шекспировскую драму сквозь призму греческих аллегорий, мы увидим мир смешения космоса с хаосом. Именно смешения, а не взаимодействия... Трагедия шекспировского героя — трагедия противоречий в самой данной ему картине мира. Сама эпоха подстрекает его к своенравию, и как бы прихотливы ни были проявления его индивидуальности, его воли, его не стесняемой ни­чем свободы, они существуют по тем же законам, что и историче­ский социум, их породивший»[[333]](#footnote-334). Принципиальное отличие пушкин­ского героя от шекспировского состоит в том, что он «обладает та­кой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на «поправку к мирозданию», не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в миро­устройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого является он сам, и космос этот он противополага­ет всему остальному миру. Собственно говоря, это есть крайний ин­дивидуализм, гипертрофиированная персональность, чудовищный субъективизм, данные как полная обособленность — вплоть до вы­падения из мира[[334]](#footnote-335). Это уже не представитель как в античности, а противопоставляющий себя роду «выродок», осуществляющий служение самому себе. И этим он в корне отличается от шекспиров­ского героя, который подвластен своей страсти, служит страсти, служит ей, но не себе. Античный герой именно страстным путем приходит к подлинному различению добра и зла. Герой Шекспира очень хорошо знает, что плохо, а что хорошо, но влекомый, не в си­лах выбрать добро. Пушкинский герой не хуже шекспировского знает, как различить зло и добро, и выбирает зло не потому, что не может устоять перед ним, а потому, что в принципе отрицает суще­ствующую в мире систему различения ценностных ориентиров»[[335]](#footnote-336).

Таким образом, бунт античного героя, подчинение своим стра­стям и слабостям шекспировских персонажей доводятся Пушки­ным до абсолюта, его герой часто ставит себя выше общепринятых понятий добра и зла, мнит себя в праве вершить чужие судьбы, и в этом отражаются романтические уроки русского писателя.

Любопытное наблюдение сделал М. П. Алексеев, разбирая пушкинскую пьесу «Сцены из рыцарских времен» (1835). Исследо­ватель обратил внимание на разговор между Мартыном и Бертоль- дом, в котором Пушкин подчеркивал, «что Мартын и Бертольд не могут понять друг друга; для купца Мартына научное творчество есть лишь один из путей приобретательства, возможность делать золото; научно-изобретательская мысль Бертольда, напротив, бес­корыстна: он не ищет личных выгод, но истины, предвидя, что дея­тельность человеческого разума, направленная на завоевание сил природы и открытие ее законов, поистине беспредельна»[[336]](#footnote-337). В черно-

и и

виках рукописей до нас дошел набросок этой сцены, в котором вме­сто имени купца Мартына стоит имя Калибана — героя шекспиров­ской пьесы «Буря». Хотя М. П. Алексеев и отвергает связь имени Калибана «с характерным образом его носителя», так как в даль­нейшей работе над пьесой Пушкин от него отказался, но, на наш взгляд, первоначальный выбор Пушкина не был случаен, так как шекспировский Калибан является своего рода воплощением дикого невежества и антиинтеллектуализма, полной противоположностью творческой, ищущей натуре средневекового монаха Бертольда Шварца. Вероятно, Пушкин предпочел оставить более нейтральное имя Мартын в силу стилистических, но не философских причин, так как по своим духовно-интеллектуальным запросам и Калибан, и Мартын суть одно и то же лицо.

Следует обратить внимание на то, что имя Калибана упомина­ется Пушкиным в разговоре с М. П. Погодиным, который сделал следующую запись в своем дневнике: «Пушк<ину> отнес реестр пьес. Хорошо! Назначил свои пиесы. Обещ<ал> прочесть Годунова во вторник. Браво! Дал намек о Калибана роле. — А я невежда не читал его». Далее: «Читал с восхищением Калиб<ана>. Во всей тра­гедии должна быть аллегория, и я рад был некоторым прозрениям своим, хотел сообщить их Пушк<ину>, но не застал его. — Обед<ал> у Шев<ырева>, говорил с ним об Ироде и пр., о Шексп<ире>, о журнале. Мудрец Шекспир! На лубочном театре он прорекал миру — слышите ли вы, говорит он»[[337]](#footnote-338). В связи с этим М. П. Алексеев высказывает предположение, что речь здесь идет или о переделке шекспировой драмы в «волшебно-романтическое» представление» А. А. Шаховского «Буря» (1821), или о персонаже пьесы Кюхельбекера «Шекспировы духи»[[338]](#footnote-339). В последней Пушкин как раз отмечал наряженного Калибаном дядюшку Фрола Карпыча, когда писал своему лицейскому товарищу в начале декабря 1825 го­да: «зато Калибан прелесть», «чудо как мил» (XIII, 247-248).

Итак, в начале 1820-х годов свершилось пушкинское откры­тие Шекспира. На это обратили внимание уже его современники.

Оно нашло отражение в переписке и творчестве поэта. В его произ­ведениях появляются не только следы шекспировского присут­ствия: мотивы, образы, узнаваемые характеры героев. Случилось большее: шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт. Под влиянием Шекспира изменилось пушкин­ское понимание истории, литературы и жизни.

Обращение к Шекспиру изменило творческие приоритеты Пушкина в английской литературе: на смену Байрону пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволю­ции поэта, и эти изменения привели к созданию «Бориса Годуно­ва», а позже и «маленьких трагедий». Дальнейшее развитие «шекспировского текста» Пушкина сделало неизбежным появле­ние другого пушкинского шедевра — поэмы «Анджело».

В «Анджело» продолжился диалог Шекспира и Пушкина, име­ющий косвенно отношение к проблеме сценичности драматическо­го произведения, каковую стремился для себя решить Пушкин, за­думывая реформу русского театра.

После «Бориса Годунова» Пушкин пародирует «довольно сла­бую», по его мнению, поэму Шекспира «Лукреция»: получилась изящная шутливая поэма «Граф Нулин». Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспоминание» (1828). В стихо­творении «Калмычке» (1929) Шекспир иронично представлен атри­бутом современной цивилизации. «Творец Макбета», создатель кни­ги сонетов упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цити­рует знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекс­пировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), «Скупом рыцаре», в поэ­тике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характе­ров в «Станционном смотрителе», «Моцарте и Сальери», «Русалке», «Египетских ночах», в поэтике драмы и стиха. В черновиках «Сцен из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего ди­кое невежество и антиинтеллектуализм.

И, наконец, вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Анджело», по поводу которой высказывались суждения, что в поэтическом состя­зании он превзошел величайшего драматурга.

Пушкину вообще было свойственно идти своим путем в литера­туре, свободно обращаться с чужими сюжетами, тестами, образами. Поэт брал из первоисточников ровно то, что его интересовало, и смело отсекал все лишнее. Характерный пример связан с незакон­ченным переводом пьесы Шекспира «Мера за меру». Возникнове­ние замысла поэмы «Анджело» восходит к 1833 г., когда Пушкин попытался перевести комедию. Об этом свидетельствовал П. И.

Бартенев со слов П. В. Нащокина, приятеля Пушкина, хорошо осве­домленного о творческих замыслах поэта: «Читая Шекспира, он пленился его драмой “Мера за меру”, хотел сперва перевести ее, но оставил это намерение, не надеясь, чтобы наши актеры, которыми он не был вообще доволен, умели разыграть ее. Вместо перевода, подобно своему Фаусту, он переделал шекспирово создание в своем Анджело»[[339]](#footnote-340).

Объяснение Нащокина, почему Пушкин отказался от перевода, нельзя считать убедительным. Пушкин, действительно, сначала попытался перевести комедию Шекспира с английского подлинни­ка (поэт перевел 29 строк 1-ой сцены, уместив их в 24 русских сти­ха), и лишь во время работы над переводом ему пришла идея напи­сать на шекспировский сюжет поэму «Анджело». Однако вслед за Ю. Д. Левиным мы не можем принять объяснение Нащокина: из­менение творческих планов поэта вряд ли было вызвано состояни­ем русской сцены, так как это же обстоятельство «не мешало Пуш­кину обращаться к драматической форме и в 1830-е годы (“Русал­ка”, “Сцены из рыцарских времен”)»[[340]](#footnote-341). Левин видит иную причину изменения творческого замысла Пушкина: «Скорее можно предпо­ложить, что русский поэт, привлеченный содержанием драмы Шекспира, нашел, что она плохо построена: сцены недостаточно связаны, сюжет излишне запутан, развитие действия прерывается побочными эпизодами и т. д. <...> Пушкина могла также оттолк­нуть и циническая грубость уличных и тюремных сцен»[[341]](#footnote-342).

Возможно, поэта попросту не устроил потенциал сценичности шекспировской пьесы для современного ему российского театра, а вовсе не степень его предвзятого отношения к русским актерам многих из которых он знал, чью игру отмечал в разговорах, замет­ках и письмах. В раннем незавершенном этюде «Мои замечания об русском театре» (1820) поэт говорит о том, что «невозможно ценить таланты наших актеров по шумным одобрениям нашей публики», но вместе с тем считал, что некоторые русские актеры недостойны «убийственного равнодушия»[[342]](#footnote-343).

Первый отзыв об «Анджело» появился в журнале «Молва» за 1834 г. Анонимный автор библиографической заметки обратил внимание на охлаждение к Пушкину читателей в 1830-е годы. В этом он видел причину, почему публика и критика не принимали новые произведения Пушкина. Сам рецензент признал поэму Пуш­кина «полной искусства, доведенного до естественности, ума, скры­того в простоте разительной и сверх того, неотъемлемо отличаю­щейся истинным признаком зрелости поэта — тем спокойствием, которое мы постигаем в творениях первоклассных писателей»[[343]](#footnote-344). Он отметил итальянский колорит эпохи Возрождения в поэме, кото­рый был ключом к пониманию стилистики и поэтики «Анджело»: «Боккачио, отец Декамерона, был первым начавшим писать в роде, к коему принадлежит “Анджело”. Простой, самый естественный, бесстрастный, не размышляющий рассказ происшествий, как они были, есть отличительная черта сего рода произведений, являв­шихся в свое время не случайно, не по прихоти литературной, а вследствие особых обстоятельств, развивавших в разные периоды времени различные роды стихотворений: сагу, романс, балладу и т.

д.»[[344]](#footnote-345).

Высокая оценка поэмы Пушкина вызвала отповедь ревнителя «литературной правды», скрывшегося за псевдонимом «Житель Сивцева Вражка», который категорично осудил поэму в 24 номере «Молвы», назвав ее «самым плохим произведением Пушкина; если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворе­ние принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей сло­весности, и счел бы его стариною, вытащенною из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых пи­сателей прошлого века. Так мало походит оно на Пушкинское даже самою версификациею, изобилующею до невероятности усеченны­ми прилагательными и распространенными предлогами»[[345]](#footnote-346). В упрек Пушкину была поставлена даже «переделка Шекспировой Measure for Measure из прекрасной драмы в вялую, пустую сказку»[[346]](#footnote-347). Него­дующий тон его «Письма к издателю» был вызван весьма откро­венно выраженными читательскими пристрастиями критика, кото­рому нравились ранние и не нравились поздние произведения по­эта: «Не подумайте, что бы я был предубежден против творца этой переделки. Напротив, уверяю вас, что никто больше меня не чув­ствует живейшей признательности к Пушкину за неоцененные ми­нуты, которые он доставлял мне своими первыми произведениями, благоухавшими свежей молодостью мощного, роскошного талан­та»[[347]](#footnote-348).

В. Г. Белинский впервые высказался об «Анджело» в своей про­граммной статье «Литературные мечтания»[[348]](#footnote-349), в которой он дал негативную оценку поэме, противопоставив ее другим, с его точки зрения, более достойным творениям поэта: «Пушкин — автор «Полтавы» и «Годунова» и Пушкин — автор «Анджело» и других мертвых, безжизненных сказок!»[[349]](#footnote-350). Вновь В. Г. Белинский бегло ото­звался о поэме в последней, одиннадцатой статье о Пушкине, опуб­ликованной в «Отечественных записках» в 1846 г.[[350]](#footnote-351) В ней Белин­ский еще более безжалостен: «Анджело» составляет переход от эпических поэм к драматическим; по крайней мере диалог играет в этой пьесе большую роль. «Анджело» был принят публикой очень сухо, и поделом. В этой поэме видно какое-то усилие на простоту, отчего простота ее слога вышла как-то искусственна. Можно найти в «Анджело» счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни. Короче: эта поэма недостойна таланта Пушкина. Больше о ней не­чего сказать»[[351]](#footnote-352).

Эстетическая оценка поэмы «Анджело» долгое время остава­лась самой острой в ее изучении. Вслед за В. Г. Белинским многие критики невысоко отзывались о поэме «Анджело». Отрицательная оценка поэмы Белинским была усвоена в советском пушкиноведе­нии. Так, Б. В. Томашевский писал: «Поэма эта не имела успеха в свое время, и, пожалуй, в этом отношении ее судьба не изменилась и до наших дней». Исследователь считал, что Пушкин ставил перед собой задачу «присвоить своему эпосу приемы психологического развертывания образа героя»[[352]](#footnote-353). Но не менее показательна безапел­ляционная оценка поэмы Пушкина таким тонким и проницатель­ным критиком русского зарубежья, как В. В. Вейдле: «Вслед за Жу­ковским не погнушался и он впрячься в тяжкий рыдван западной литературы и тащить его по русским ухабам, даже и выбиваясь ино­гда из сил. “Мера за меру” — странная и кажется не совсем удавша­яся драма Шекспира, но попытка Пушкина сгустить ее в поэму (что бы ни думал о ней сам Пушкин) удалась еще гораздо менее. Точно также и стихотворное переложение из Беньянова “Странника”, не­смотря на восторг Достоевского, к лучшим его созданиям отнюдь но принадлежит»[[353]](#footnote-354).

Иные оценки художественных достоинств давали поэме Ап. Григорьев[[354]](#footnote-355), А. В. Дружинин[[355]](#footnote-356), Н. И. Стороженко. Так, на пуш­кинских торжествах 1880 г. нигилистическую оценку Белинским поэмы «Анджело» оспорил известный шекспировед Н. И. Стороженко, который указал на достоинства психологической разработки характеров поэмы и подчеркнул переводческий талант Пушкина: «Рассматриваемый как психологический этюд, Анджело окажется весьма замечательным произведением, а мастерской пе­ревод нескольких сцен показывает, что мы лишились в Пушкине великого переводчика Шекспира»[[356]](#footnote-357). Эти оценки долгое время не могли преодолеть инерции отрицательных суждений «неистового

Виссариона». И. М. Нусинов видел причину непонимания «Андже­ло» В. Г. Белинским в самом отношении критика к Шекспиру, для которого английский драматург являлся «гением художественного совершенства» и который считал, что «воссоздать по-новому ка­кой-нибудь мотив Шекспира невозможно. Никакое живое сотвор­чество здесь больше немыслимо»[[357]](#footnote-358). Не уверен, что русский критик подобным образом недооценивал Пушкина в сравнении с великим Шекспиром, но исследователь верно замечает: «Встреча Шекспира с автором “Правдивой истории о короле Лире и его трех дочерях” или даже Гете с Марло были встречи гигантов с карликами или в лучшем случае со средними людьми. Встреча Пушкина с Шекспи­ром, с Гете была встреча равных»[[358]](#footnote-359). Приведем в подтверждение этих слов мнение В. В. Вейдле: «По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гете, но достаточно прочесть “Сцену из Фауста”, “Подражания Данту” и монолог скупо­го рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою»[[359]](#footnote-360).

Первый обстоятельный анализ поэмы Пушкина дал Н. И. Черняев, который провел сравнительный анализ поэмы и пьесы Шекспира «Мера за меру» и отметил пушкинские отступле­ния от оригинала: объединение событий вокруг Анджело, сокраще­ние некоторых персонажей и сцен, связанных с комическим разви­тием действия, снятие мотива женитьбы герцога на Изабелле[[360]](#footnote-361) [[361]](#footnote-362) (у Пушкина Мариана стала женой Анджело, у Шекспира она была брошенной невестой) и т. д А

Следуя за автором рецензии в «Молве», Н. И. Черняев отметил итальянский колорит «Анджело»[[362]](#footnote-363), указал на то, что Пушкин пере­нес события поэмы в эпоху Возрождения XV-XVI веков, раскрыл новеллистический характер поэмы. Черняев полагал, что тема ми­лости в «Анджело», в отличие от Шекспира, была обусловлена пушкинским желанием воздействовать на свой «жестокий век», подсказать правителям идеи гуманности и даже провел историче­ские параллели между Дуком и Александром I, Анджело и Аракчее­вым[[363]](#footnote-364). По мнению исследователя, Пушкин наделил Дука «крото­стью, мягкостью и рыцарским благородством,— чертами характера, напоминавшими ему Александра I...»[[364]](#footnote-365).

И. М. Нусинов дал достаточно обстоятельное сопоставление шекспировской «Меры за меру» и пушкинской поэмы «Анджело»[[365]](#footnote-366) [[366]](#footnote-367). Исследователя интересовала проблема самобытности поэмы, ос­новные мотивы, оригинальное разрешение Пушкиным шекспиров­ского конфликта.

По его словам, «Пушкин внес эпическую сдержанность, спо­койствие и лаконичность. Он придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение»5. На эту оценку, высказанную Нусиновым, следует, по нашему мнению, обратить особое внимание.

И. М. Нусинов оправдал смену Пушкиным драматического жанра на эпико-драматический: «В эпической форме Пушкин пе­редает все то, что происходит до начала конфликта, до момента, пока вид и слова Изабеллы не начинают внушать Анджело его гре­ховных, чудовищно преступных замыслов. До этого момента, соб­ственно, никаких еще драматических коллизий нет и нет необхо­димости в драматическом жанре»[[367]](#footnote-368).

Исследователь считает: «Драматический конфликт, коллизия страсти и долга у Анджело, коллизия чести и человеколюбия, чести и сострадания у Изабеллы и Анджело, Изабеллы и Клавдио. Драма­тизм их встреч выражен у Пушкина в соответствующей драматур­гической форме. Дальше никаких больше конфликтов и коллизий ни у кого нет, никто никаких колебаний между враждующими чув­ствами и устремлениями не переживает. Пушкин опять оставляет драматическую форму и переходит к столь же эпически- сдержанному, почти афористически-лаконичному рассказу»[[368]](#footnote-369).

Несмотря на, казалось бы, очевидность этих выводов, исследо­ватель делает важное замечание по поводу драматической системы Пушкина вообще[[369]](#footnote-370): «...он пользуется лишь драмой для раскрытия драматического конфликта в самом непосредственном смысле это­го слова, и любой кусок драматургического полотна заполнен дра­матическими коллизиями. Ни одна сцена трагедий Пушкина не служит лишь для развития сюжета, ни один монолог или диалог не выполняет одних только сюжетных функций. Каждая сцена, любой монолог или диалог вытекает из того драматического конфликта, из той коллизии, из того неразрешенного противоречия, во власти которых данный персонаж находится. Поэтому любой эпизод дра- матичен»[[370]](#footnote-371).

Некоторые итоги изучения поэмы в русском и советском лите­ратуроведении подведены в коллективном труде «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», изданном в 1965 г. под редакцией Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. В обзоре об «Анджело», подготовленном В. Б. Сандомирской, систематизиро­ваны мнения и оценки прижизненной критики, дан анализ специ­альных работ по поэме, и в первую очередь, работ Н. И. Черняева и М. Н. Розанова[[371]](#footnote-372). Впрочем, обзор В. Б. Сандомирской не может пре­тендовать на подведение итогов, так как уже после выхода ее статьи появились специальные исследования о поэме «Анджело»: статьи «Пушкин и Шекспир» М. П. Алексеева (Алексеев, 1972)[[372]](#footnote-373), «Об ис­точниках поэмы Пушкина “Анджело”» Ю. Д. Левина[[373]](#footnote-374), «Загадочная поэма» Б. С. Мейлаха[[374]](#footnote-375), «Идейная структура поэмы Пушкина “Ан­джело”» Ю. М. Лотмана[[375]](#footnote-376), «“Пиковая дама”, “Анджело” и “Медный всадник”» Л. С. Сидякова[[376]](#footnote-377), «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» Ю. Д. Левина[[377]](#footnote-378), глава в монографии Г. П. Макогоненко «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836)»[[378]](#footnote-379). Кроме то­го, по известным политическим причинам в обзоре отсутствовали работы зарубежных исследователей.

В своей работе «Талисман. Книга о Пушкине» Б. С. Мейлах, об­ращаясь к характеристике «Анджело», воспользовался давней де­финицией А. В. Дружинина («загадочная» поэма), но пояснил, что эта так называемая загадочность пушкинского произведения обу­словлена в первую очередь банальным непониманием политиче­ской проблематики поэмы, нежеланием отнестись к ее тексту без предубеждения и проанализировать «Анджело» беспристрастно[[379]](#footnote-380).

Первую обстоятельную постановку проблем изучения поэмы представил Ю. М. Лотман в указанной выше статье «Идейная структура поэмы Пушкина “Анджело”». Исследователь дал объяс­нение, почему Пушкин выбрал для переработки, подражания и от­части перевода именно эту шекспировскую пьесу, чем «Мера за ме­ру» привлекла русского поэта, указал на ее политическую актуаль­ность для современников и лично для поэта. По мнению ученого,

идейную структуру поэмы определяют две идеи — идея мифа, а точнее трансформация мифа об умирающем и воскресающем боге, и идея милости как основы идеального государственного правле­ния. Ю. М. Лотман полагал, что сюжет пьесы Шекспира воссозда­вал схему мифа: праведник Герцог удаляется (скрывается или уми­рает), на его место приходит лжеспаситель Анджело, в конце кон­цов истинный спаситель возвращается (или воскресает), отстраняет от власти и наказывает ханжу и лицемера Анджело; происходит возрождение общества[[380]](#footnote-381).

Полемизируя по этому поводу с Ю. М. Лотманом,

Г. П. Макогоненко приводит в качестве аргумента то, что Анджело «проводит политику, определенную Герцогом, а Герцог решил ру­ками Анджело навести строгий порядок в государстве: “...он именем моим / Пускай карает, я же в стороне / Останусь и злословью не по­вергнусь” “Пускай он именем моим разит, / А я останусь в стороне от боя / И незапятнан...”[[381]](#footnote-382). Оттого-то Герцог по возвращении (а у Шекспира он никуда и не уезжал!) ведет себя не по мифологиче­ским канонам, а по законам сюжета шекспировской пьесы: он не наказывает Анджело (миф требует наказания лжеспасителя), а прощает его. Пьеса и кончается свадьбами: Герцог женится на Иза­белле, Анджело — на своей, ранее отвергнутой им невесте. “Отступ­ления” Шекспира от мифа (если, конечно, допустить, как полагает Ю. М. Лотман, что Шекспир положил в основу мифологический сюжет) принципиальны — они его разрушают. Поэтому в лучшем случае (если это кому-нибудь надо!) можно говорить об отражении в шекспировской пьесе каких-то осколков давно утратившего акту­альность древнего мифа...»[[382]](#footnote-383). Нельзя не согласиться с этим возра­жением.

Как полагал Ю. М. Лотман, Пушкин принялся за переделку «Меры за меру», так как увлекся именно мифологической стороной сюжета пьесы. Исследователь обнаруживает в поэме «Анджело» от­крытую политическую аллюзию из русской истории — неожидан­ная и таинственная смерть «доброго» царя Александра I в 1825 г. и вступлением на престол нового царя Николая I, точнее со слухами о неминуемом возвращении Александра I, утверждении им справед­ливости в обществе и наказании «лжеспасителя». Позже эти слухи трансформировались в легенду об Александре I — старце Федоре Кузьмиче.

В том, что Пушкину были известны эти слухи, исследователь не ставит под сомнение, а доказательство своих аргументов Ю. М. Лотман выстраивает, «несколько необычным» образом про­анализировав отрывки, которые Пушкин «не пересказал (или не перевел)»[[383]](#footnote-384). Так, ученый приходит к выводу, «что места, которые для русского читателя могли прозвучать как слишком откровенные намеки на хорошо известные ему события и слухи, Пушкин после­довательно исключал»[[384]](#footnote-385). Точно так же, как это происходило в слу­хах, собранных московским дворовым Федором Федоровым и опи­санных солдатом музыкальной команды Евдокимом, которые, по авторитетному мнению Ю. М. Лотмана, были нарочно записаны им в неполном варианте, так как туда не входил мотив возвращения героя, который «вытекает из самой сущности легенды о мнимой смерти и ее связи с мифом о смерти (уходе, исчезновении) и вос­кресении (возвращении), воцарении в новом блеске»[[385]](#footnote-386).

Ю. М. Лотман объяснял отсутствие в записях предсказаний воз­вращения Александра I тем, что «если повторять и тем более фик­сировать на бумаге слухи о том, что Александр I избежал смерти, было вполне безопасно (особенно в связи с их антидекабристской окраской), то вторая часть приобретала совсем иной смысл: разго­вор о возвращении на престол бывшего царя не мог не означать то­го, что правящий царь — “ненастоящий”»[[386]](#footnote-387). Ю. М. Лотман настаива­ет: «То, что слухи эти были известны широкому кругу современни­ков, — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пуш­

кин их не знал»[[387]](#footnote-388). Тем не менее категоричность этого заявления не­оправданна, так как оно «не подтверждается ни одним фактом, ни одним свидетельством»[[388]](#footnote-389). Документального подтверждения знания Пушкиным этих слухов нет ни в бумагах, ни в письмах, ни в воспо­минаниях современников. Похоже, Ю. М. Лотман придал слухам и их возможному влиянию на пушкинский интерес к шекспировско­му сюжету преувеличенное значение, предложив увлекательную гипотезу, но не исторический факт.

В полемике с Ю. М. Лотманом Г. П. Макогоненко отрицал ми­фологическую основу и политические аллюзии в пьесе «Мера за меру» и в пушкинской поэме. Он отмечал характерную деталь: «в поэме Пушкин объясняет русскому читателю источник, откуда шекспировский Герцог позаимствовал идею проверки поведения оставленного им вместо себя властителя. Характеризуя взгляды и замыслы Герцога, Пушкин писал: “Романы он любил и, может быть, хотел Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду”. Пушкин, слов­но предвидя будущие сомнения в поведении Герцога у Шекспира и Дука в своей поэме, твердо и решительно назвал источник этого широко распространенного сюжета: халиф Гарун Аль-Рашид, а не миф об умирающем и воскресающем боге»[[389]](#footnote-390).

Категоричность своей схемы Ю. М. Лотман смягчает оговорка­ми, вроде того, что «слухи» передают только часть мифологическо­го сюжета, что в них нет возвращения Александра I и устранения плохого правителя и лжеспасителя. Ю. М. Лотман объясняет отсут­ствие главного элемента структуры мифа тем, что было опасно за­писывать эту часть мифа. Критику его гипотезы дал Г. П. Ма- когоненко: к «существу поэмы она не имеет никакого отношения. Не имеет, потому что не лежит в основе поэмы мифологический сюжет, потому что нет в поэме политических аллюзий, потому что чужды были Пушкину эсхатологические представления»[[390]](#footnote-391). Г. П. Макогоненко заключает: «Только исторический, социальный реализм и протеизм Пушкина могут объяснить его обращение к мировому сюжету шекспировской пьесы (не мифологическому!), его желание дать свое, обусловленное национальным опытом, ре­шение важнейшей политической проблемы, стоящей в центре поэ­мы, — власть и справедливость»[[391]](#footnote-392).

Кроме мифологического пласта, в структуре поэмы «Анджело» Ю. М. Лотман отметил пласт, связанный с темой милости. «Пуш­кинская поэма,— утверждал исследователь, — апология не справед­ливости, а милости, не Закона, а Человека»[[392]](#footnote-393). В этой связи осново­полагающее значение в поэме исследователь придает последней сцене, где Дук проявляет милость к преступившему закон Анджело: «У Пушкина основной носительницей смысла делается именно сцена милосердия. Заключительные слова поэмы — «И Дук его простил» — вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму темы милости»[[393]](#footnote-394).

Анализируя сцену суда Герцога над Анджело, в которой Шекс­пир обсуждает вопрос о том, могут ли намерения наказываться так же, как деяния[[394]](#footnote-395), Ю. М. Лотман отмечает, что в пушкинском «Ан­джело» этой полемики нет, но объясняет ее отсутствие политиче­ской злободневностью данной ситуации, так как наиболее тяжким «преступлением заговорщиков суд считал намерение цареубий­ства»[[395]](#footnote-396). Среди современников поэта это решение суда вызвало из­вестную полемику, против такого подхода к делу выступал друг Пушкина князь П. А. Вяземский[[396]](#footnote-397). Но стоит ли полагать, что Пуш­кин, который в свое время в письме барону А. А. Дельвигу[[397]](#footnote-398), выска­зывал надежду, что царь проявит великодушие, и призывал взгля­нуть «на трагедию взглядом Шекспира» (XIII, 159), по какой-то причине стал настолько боязлив, что спустя столько лет вдруг ре­шил обойти столь острые политические углы? Оснований для поис­ка в стихах Пушкина политических аллюзий, конечно, достаточно, но это не означает, что все они были очевидны для самого поэта и уж тем более входили в его план перевода «Меры за меру». Необхо­димо отметить и тот факт, что к моменту написания «Анджело» со времени возникновения слухов об уходе Александра I, возмущения в обществе жестоким преследованием декабристов и тем более намека на фигуру Константина, который сам не очень-то желал обременить себя властью, прошло достаточно много времени, что эти политические обстоятельства не могли угрожать поэту распра­вой или даже преследованием, что возможность запрета поэмы цензурой выглядит еще менее вероятной. К тому же, к 1833 г. реак­ция на декабристское восстание заметно ослабла, и трактовка поэ­мы как ответа на репрессии Николая I является мало актуальной[[398]](#footnote-399). Тем не менее в исключении Пушкиным мотива назначения наместником Анджело, а не более старшего и мудрого Эскала[[399]](#footnote-400), Ю. М. Лотман видел особый смысл, поскольку использование этого мотива Пушкиным «могло звучать как намек на устранение от вла­сти Константина (роль этого эпизода в общей драме 1825 г. была слишком хорошо памятна)»[[400]](#footnote-401).

Суждение о том, что идея милости лежала в основе пушкинской концепции творчества 1830-х годов, Ю. М. Лотман развил в статье «Идейная структура “Капитанской дочки”»: «Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человече­ских отношениях». В романе «Капитанская дочка» в основе автор­ской позиции «лежит стремление к политике, возводящей человеч­ность в государственный принцип, не заменяющей человеческие от­ношения политическими, а превращающей политику в человеч­ность»[[401]](#footnote-402). Эти взгляды, по мнению Ю. М. Лотмана, стали «вехой в ис­тории русского социального утопизма»[[402]](#footnote-403). Пушкин отказался от проти­востояния с существующей формой власти и общества: «Во вторую половину 1830-х гг. для Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его — живого человека — от бездушной бюрократической машины, он надеялся сам, ощущая утопичность своих надежд... на помощь чело­века, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на человеческой основе, создания общества, превращающего чело­вечность и доброту из личного свойства в государственный принцип. Таков Дук в “Анджело”, Петр в “Пире Петра Великого”»[[403]](#footnote-404).

Основной причиной обращения Пушкина к пьесе Шекспира ис­следователи чаще всего называют политические интересы поэта, а также его семейные проблемы. В свое время В. Вересаев высказал предположение, что в «Анджело» нашла отражение «мучительная» жизненная ситуация, «в которой находился поэт с тех пор, как царь стал оказывать Наталье Николаевне особенное внимание. Поэма была как бы заклинанием»[[404]](#footnote-405).

По мнению ряда исследователей, развитая Шекспиром в «Мере за меру» тема власти и неизбежность творимого ею зла была в цен­тре творческих исканий Пушкина в 1833 г.[[405]](#footnote-406) Так, Г. П. Макогоненко находил, что в решении темы власти Шекспир «выступал с обоб­щением опыта человечества. Английский писатель, опираясь на практику королевской власти в Англии, рассказал в своей пьесе о событиях в Вене. Более того: Шекспир, не ограничившись в этом случае английским опытом, использует сюжет одной из новелл итальянского писателя XVI века Джиральди Чинтио. Об этом ис­точнике Пушкин знал и потому брал острополитический мировой сюжет, чтобы разрешить его с учетом и русского опыта. Тем самым предопределялась необходимость смещения акцентов и изменения ситуации сюжетного развития действия в шекспировской пьесе»[[406]](#footnote-407). В пьесе Шекспира «политическая тема расщепляется на два мотива — противоречия государственной власти и неизбежность злоупотреб­лений правителя. Первый момент звучал приглушенно, второй оказался главным — в центре пьесы было испытание Анджело вла­стью, которого он не выдерживает»[[407]](#footnote-408).

По мнению Г. П. Макогоненко, сюжет пьесы заключается в ис­тории развращения Анджело властью, который «не только восста­навливает действие давнего бесчеловечного закона о наказании смертью за прелюбодеяние. Анджело деспотически его осуществля­ет на практике, обрекая на смерть Клавдио, который любит свою избранницу Джульетту и собирается на ней жениться. Бесчеловеч­ность и жестокость закона и деспотизм власти, его применяющей, в данной ситуации проявляется наглядно. Все дело в том, что нет преступления, оно фикция, наказываются любящие, власть разру­шает счастье <...> Анджело сам совершает преступление. Шекспир точно раскрывает лицемерие Анджело, слабость человека, не усто­явшего перед соблазном воспользоваться властью для утоления страсти. Человеческую слабость Анджело и прощает Герцог в конце пьесы»[[408]](#footnote-409). Пушкин меняет и тему, и сюжет пьесы Шекспира: «Вместо психологической драмы с испытанием Анджело властью он пишет поэму о трагедии власти — о невозможности монархии (самодержа­вия) быть гуманным правлением. Меняется потому и исходная си­туация — вместо шекспировской коллизии Герцог наблюдает за по­ведением оставленного им правителя — в поэме Пушкина дается противостояние двух типов правления — просвещенной монар­хии Дука и деспотической — Анджело, чтобы выяснить их равную неспособность осуществлять справедливую политику, направлять власть на благо граждан, утверждать человеческие порядки в госу­дарстве. Социологизм мышления Пушкина позволил ему прийти к этим выводам»[[409]](#footnote-410).

Однако нет оснований принимать это утверждение Г. П. Макогоненко. Ведь если Пушкин верил, что «предобрый Дук» не способен «осуществлять справедливую политику», то зачем же он возвращает его к правлению, тем более делает этот эпизод апо­феозом торжества справедливости и милосердия. Напротив, пре­добрый Дук и только, с точки зрения русского поэта, может осу­ществлять справедливый суд и праведную власть. Ему дано челове­ческое сострадание, ему знакома христианская традиция прощения виновных. Но исследователь не замечает этого и продолжает вести разговор о «проблеме просвещенного абсолютизма», которая «по­сле 14 декабря 1825 года» якобы «была для Пушкина в обществен­ном и личном плане самой главной и самой сложной. В этой связи возникла в его творчестве тема Петра. Последнее ее решение было дано в поэме “Медный всадник”. В поэме “Анджело” правление Ду­ка раскрывается именно как правление просвещенного монарха. Человечество давно вынашивало идеал доброго, мудрого, справед­ливого монарха, возлагая на него все надежды; эта мечта (“челове­чества сон золотой! ) воплотилась в концепцию просвещенного мо­нарха. Таким Пушкин и изображает Дука»[[410]](#footnote-411).

Г. П. Макогоненко продолжает: «В действительности, указыва­ет Пушкин, непреодолимые противоречия свойственны и просве­щенному правлению: “Но власть верховная не терпит слабых рук”, ибо наступает развал общественного порядка. “В суде его дремал карающий закон”, потакание злу узаконивает любое преступление: “Зло явное, терпимое давно, Молчанием суда уже дозволено”. Доб­рота Дука мешает ему навести порядок. Чувствуя свое бессилие, он и решает передать власть строгому монарху»[[411]](#footnote-412). И здесь можно воз­разить, что поэтический взгляд Пушкина глубже и универсальнее тривиальных политических убеждений. В уходе Дука есть не только признание своей слабости как правителя, это скорее шаг мировоз­зренческий. Образ действий пушкинского Дука диктуют не только политические и этические, но и религиозные причины. По мнению же Г. П. Макогоненко, Пушкин в отличие от Шекспира «начинает испытывать не человека властью (Анджело), а саму власть, два противостоящих друг другу типа монархического правления»[[412]](#footnote-413). Об­личая «строгую власть», исследователь пишет: она «не только не оказалась способной навести в государстве желанный порядок, но, превратившись в деспотизм, тиранию, уничтожает всякую элемен­тарную законность, увеличивает количество зла в обществе, наибо­лее откровенно проявляет бесчеловечность монархического прав­ления, его преступность, чудовищное лицемерие правителя- монарха»[[413]](#footnote-414). Здесь исследователь явно сгущает краски, поскольку и Шекспир, и Пушкин дают читателю понять и ощутить разницу в том, что Анджело не Дук. Этот очевидный факт проистекает из принципиального различия их сугубо личных человеческих качеств и этических установок.

Позже сторону Г. П. Макогоненко в полемике с

Ю. М. Лотманом в статье «Два гения — один сюжет (Драма Шекс­пира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело»)» поддержал режиссер С. Д. Черкасский. По его мнению, исследование Пушки­ным и Шекспиром природы власти привело к одному и тому же выводу: «Просвещенная монархия Дука, точно так же, как раньше либерально-распущенная монархия Герцога и точно так же, как деспотия Анджело, испытание на гуманность не прошла. <...> Тео­рема была доказана дважды. Таков результат исследования одного сюжета под пером двух гениев»[[414]](#footnote-415).

Для С. Д. Черкасского нет разницы в поведении Герцога и Ан­джело у Шекспира, Дука и Анждело у Пушкина: все они одержимы «милосердием бесовским», оба героя тождественны, посягают не столько на тело, сколь на душу послушницы, которая «предназна­чена Богу», добиваются одного, но разными путями: «Только то, чего Анджело пытался добиться угрозой убить брата, то есть шан­тажом, жестокостью власти, Герцог пытается добиться возвраще­нием ей живого брата, то есть милосердием власти. Так жестокость и милосердие власти оказываются зарифмованными финальным событием пьесы. И жестокий правитель, и добрый правитель хотят от девушки одного и того же — удовлетворения своих чувств и стра­стей»[[415]](#footnote-416). Самое забавное в этом обличении власти — повод, который вызвал праведный гнев исследователя: предложение Герцога (и Дука) руки и сердца героине. Конечно, можно понять эту ситуацию и как «одинаковую природу страсти двух мужчин к Изабелле», но такая трактовка снижает смысл драмы и поэмы и противоречит ис­следованию тех страстей, которые волновали Шекспира («The na­ture of our people, / Our city's institutions, and the terms / For common justice») и Пушкина («Народный дух, Законы, ход правленья»). Ин­терпретация исследователя (Герцог/Дук и Анджело тождественны, похотливы, любая власть — зло) усугубляется его невосприимчиво­стью к конфликту Закона и Милосердия в этих произведениях Шекспира и Пушкина: смысл названия шекспировской пьесы «Ме­ра за меру» понимается в ветхозаветном смысле (око за око, зуб за зуб). При таком подходе из драмы Шекспира и поэмы Пушкина ис­чезают новозаветный контекст и евангельский смысл названия пье­сы Шекспира и сюжета поэмы Пушкина.

Точнее всего спор Г. П. Макогоненко с Ю. М. Лотманом разре­шен в книге Эркки Пеуранена «Лирика А. С. Пушкина 1830-х го­дов»: «Тема милосердия у Пушкина всегда связывалась с высоким душевным строем, и у властителей он это качество считал одним из самых важных. В поэме “Анджело”... мотив милосердия находит наиболее яркое выражение. Пушкин ставит редкий по своей напряженности художественный эксперимент. Не меняя ничего во внешних обстоятельствах, но вместо “предоброго старого Дука”, “чадолюбивого отца”, ставит у власти Анджело, “мужа опытного, не нового в искусстве властвовать”. Анджело, “обычаем суровый, / Бледнеющий в трудах, ученье и посте, / За нравы строгие прослав­ленный везде, / Стеснивший весь себя оградою законной, / С нахмуренным лицом и волей непреклонной.”, человек достойный, ни в чем не уступающий Дуку, кроме одного: он лишен доброты. Он должен стоять между законом и его исполнением, лично отвечать за закон в каждом частном случае, но он не желает выполнять эту роль и таким образом внести в закон человечность. А именно так Пушкин, сын своего века, понимал роль просвещенного монарха»[[416]](#footnote-417). Конфликт Закона и Милосердия обнаруживает и их взаимообу­словленную и неожиданную связь: «В поэме “Анджело” комплекс идей милосердия, закона и смерти не только черезвычайно устой­чив, но и един. Закон привлекает за собой смерть, которую отвра­тить может только милосердие. А акт милосердия ставит человека в совершенно исключительные отношения с законом, который обычно в пушкинских контекстах и «выше нас» и в отличие от че­ловека “вечен”. В данном случае не важно, что законы, по которым судят Клавдио, когда-то были созданы человеком и, разумеется, не в таком смысле они вечные, как законы природы, которым любой человек подвластен. Но и эти “человеческие” законы общества для отдельного индивида оказываются такими же неумолимыми, “каз­нящими”. Иное дело, что их действие не всегда освящено разумной необходимостью и что они устаревают и отмирают. Процесс отми­рания закона представляется Анджело сном, так как он лишен “ми­лосердия” и неспособен отменить закон:

Закон не умирал, но был лишь в усыпленье,

Теперь проснулся он.

Таким образом, тема милосердия оборачивается темой личной ответственности. Анджело отвергает обвинение в жестокости: “Не я, закон казнит”. Он по-своему прав, когда рассуждает о законе вооб­ще: “Карая одного, спасаю многих и т. п.”, но когда он вступает в более “интимное общение” с законом и у него появляется “эмоцио­нальное восприятие закона”, он начинает обходить его. Так, “грехо­падение” Анджело не есть следствие только его слабости перед кра­сотой, но следствие отсутствия в нем милосердия, о котором в поэ­ме говорится: “Земных властителей ничто не украшает, / Как мило­сердие”»[[417]](#footnote-418).

В научной литературе достаточно полно отмечены реминис­ценции и аллюзии, связанные с замыслом пушкинского перевода и переделки «Меры за меру» Шекспира. Так, Ю. М. Лотман отметил «бессознательные реминисценции» из шекспировской пьесы в творчестве Пушкина[[418]](#footnote-419). В качестве примера исследователь приводил слова капитанши из «Капитанской дочки»: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих накажи» (VIII, 296), в ко­торых Ю. М. Лотман видел несознательное заимствование форму­лы судебной мудрости из «Меры за меру», где Анджело, рассматри­вая дело Пены и Помпея, наказывает Эскалу: «Я ухожу. Вы выслу­шайте их. / Надеюсь, повод выдрать всех найдете»[[419]](#footnote-420).

Вслед за Ю. М. Лотманом А. Н. Архангельский связывает но­веллистический сюжет поэмы «с русским национальным мифом об исчезающем и возвращающемся царе»[[420]](#footnote-421) и усматривает в Дуке фоль­клорные черты. Исследователь замечает, что в поэме Пушкина «Дуку отведено место, по крайней мере сомасштабное тому, какое занимает Анджело. Прежде всего именно сквозь образ Дука про­свечивает пушкинская современность; сюжет ненавязчиво русифи­цируется»[[421]](#footnote-422). Подобную «русификацию» исследователь находит в описании города, «в котором правит Дук» и где, по мнению

А. Н. Архангельского, Пушкин сознательно использует узнаваемые языковые формулы эпохи Александра I: «друг мира, истины, худо­жеств и наук» и др.»[[422]](#footnote-423). Исследователь обнаруживает, что Пушкин «со смехом приводит раскавыченную цитату из своего собственного письма к К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г. (“что грудь кормилицы ребенок уж кусал” — “не совсем соглашаюсь с строгим твоим приго­вором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?”), причем эта формула сразу была повторена П. А. Вяземским в одной из статей, опубликованных в “Московском телеграфе”, и вышла за пределы “домашнего” слово­употребления пушкинского литературного круга»[[423]](#footnote-424).

А. Н. Архангельский делает интересное наблюдение, что в рассказе о правлении Дука и передаче власти в руки Анджело пародийно воспроизведены формулы «жизнеописания» русского провинциала Ивана Петровича Белкина, вымышленного автора «Повестей Бел­кина» (1830). «Белкин тоже был большим охотником до романов, тоже ослабил строгий порядок, перепоручив дела старой ключнице, которой крестьяне — как подданные Дука — “вовсе не боялись”. Наконец, Белкин согласился передать бразды правления строгому другу, предложившему “восстановить прежний, им упущенный по­рядок”; друг, подобно Анджело, довел дело до “суда” над вороватым старостой, но Белкин, подобно Дуку, не допустил сурового пригово­ра (ибо, потеряв интерес к “следствию”, заснул)»[[424]](#footnote-425). Это наблюдение исследователя тем более интересно, что за личиной вымышленного автора «Повестей Белкина» находился их реальный творец — сам Пушкин.

Еще дальше в рассмотрении исторических связей с фабулой по­эмы Пушкина заходит А. П. Рассадин, который локализовал «рос­сийский фон» поэмы «Анджело», связав ее творческую историю с реальными событиями во время пушкинского пребывания в Сим­бирске осенью 1833 г. Именно эти события, а не политическая конъюнктура, по мнению А. П. Рассадина, могли побудить Пушки­на отказаться от идеи перевода пьесы Шекспира. Исследователь связывает это решение поэта с тем, что Пушкин по просьбе писате­ля Владимира Одоевского обязался разобраться в истории, в кото­рую попал отчим Одоевского П. Сеченов. Дело в том, что, направ­ляясь на новую службу в Сызрань, тот помог в побеге в Спасский женский монастырь некоей В. Кравковой, которая решила стать по­слушницей из-за отказа родителей дать благословение на ее брак.

Родня девицы обвинила полицмейстера Сеченова в похищении де­и и

вушки, а проводивший расследование губернатор и дальний род­ственник жены Пушкина Загряжский направил письмо министру внутренних дел Блудову с тем, чтобы отстранить Сеченова от новой должности. Сеченов надеялся с помощью петербургских связей па­сынка отстоять свою версию происшедшего. Но, как отметила М. Турьян, которая обнаружила в архиве и прокомментировала эту скандальную историю[[425]](#footnote-426), Одоевский не доверял отчиму, известному своими любовными похождениями, и просил Пушкина разобраться в этой романтической истории. В доказательство своих наблюдений А. П. Рассадин приводит характеристику девицы Кравковой, кото­рую Пушкин дал в письме к Одоевскому от 30 октября 1833 г., кста­ти, написанном через три дня после окончания «Анджело»: «Те­перь донесу Вашему сиятельству, что, будучи в Симбирске, видел я скромную отшельницу, о которой мы с Вами говорили перед моим отъездом. Не дурна. Кажется, губернатор гораздо усерднее покро­вительствует ей, нежели губернаторша. Вот все, что мог я заметить. Дело ее, кажется, кончено» (XIII, 90).

По мнению исследователя, в этом письме знаковые определе­ния «скромная» и «отшельница», отнесенные к девице Кравковой, «уже были использованы поэтом в образной характеристике Иза­белы»[[426]](#footnote-427). Конечно, в этой характеристике реальной послушницы необходимо учитывать ту долю иронии, которую Пушкин вклады­вал в свое сообщение. В конце концов Кравкову с трудом можно принять за пушкинскую Изабелу, художественный образ поэта. На «скромную отшельницу» девица Кравкова явно не походила, и скандал с ее побегом из отчего дома, намеками на связь с

П. Сеченовым, последующее увольнение со службы самого губерна­тора Загряжского, по свидетельству И. Гончарова, за женолюбие, лишнее тому подтверждение[[427]](#footnote-428).

Таким образом, несмотря на то, что перечисленные выше гипо­тезы, на первый взгляд, могут показаться банальным совпадением, а не планомерным и просчитанным творческим ходом Пушкина, указанные факты могли вызвать особый интерес поэта к разносто­ронней пьесе Шекспира, разжечь острый творческий интерес к ее героям и фабуле, осмыслить комедию Шекспира через призму рус­ского национального колорита и русского фольклора. Все это, как заметил А. Н Архангельский, помогло Пушкину локализовать и ру­сифицировать поэму: «шекспировские страсти весело наложены Пушкиным на российский фон, а российский фон трагически впи­сан в круг вечных общечеловеческих проблем»[[428]](#footnote-429).

Не менее загадочной и непонятной выглядит поэма с точки зре­ния западных пушкиноведов. Так, А. П. Бриггс отмечает «исключи­тельность и нетипичность» («exceptional and atypical») поэмы «Андже­ло». Следуя примеру шекспироведов, которые для обозначения наиболее сложных и неоднозначных пьес английского драматурга ввели термин «problem plays» (например, для той же «Меры за меру»), исследователь называет «Анджело» Пушкина «проблемной поэмой» («problem poem»)[[429]](#footnote-430). А. П. Бриггс объясняет ее «проблемность» пре­дельно просто: «никто не знает, что с ней делать. Фактически нет чет­кого мнения относительно ее достоинств. Критики всегда признавали в ней либо превосходную попытку в чем-то сложном, которая имеет некоторые недостатки, или неудачную попытку в чем-то невозмож­ном, в котором отразились лишь отголоски таланта Пушкина»[[430]](#footnote-431).

А. П. Бриггс соглашается с мнением С. Мирского, который лучше все­го, на его взгляд, охарактеризовал отрицательное отношение к этой поэме и объяснил, почему, холодно встреченная разочарованными со­временниками, она и у потомков не снискала большего, даже при об­щем «идолопоклонстве» Пушкину в ХХ веке[[431]](#footnote-432). А. П. Бриггс делает вы­вод: «С того времени это мнение против нее только укрепилось»[[432]](#footnote-433). Он приводит суждения об «Анджело» зарубежных исследователей твор­чества Пушкина: Джон Бейли (John Bayley) говорил, что поэма «Ан­джело» «безвкусна» (‘has no flavour’)[[433]](#footnote-434), Уолтер Викери (Walter Vickery), что «она оставляет некоторое чувство отвращения к человеческому» (‘it leaves behind a certain feeling of distaste for human kind’)[[434]](#footnote-435), а Татьяна Вульф (T. Wolf), что «Пушкин извлек суть пьесы, но при этом пожерт­вовал ее жизнью» (‘Pushkin extracted the kernel of the play, but in doing so he sacrificed its life’)»[[435]](#footnote-436). Тем не менее А. П. Бриггс указал, что созда­ние «Анджело» совпало с работой над «бесспорным шедевром» Пуш­кина «Медный всадник», и «уже только потому поэма несла печать его зрелости и наивысшего вдохновения. Только по этой причине она за­служивает пристального рассмотрения»[[436]](#footnote-437).

А. П. Бриггс не видит ничего странного в пушкинском обраще­нии к Шекспиру, но то, что его «выбор падет на бесформенную, не­естественную «Меру за меру» — едва ли можно было предугадать»[[437]](#footnote-438). Он приводит оценку этой пьесы, данную Джоном Уейном (John Wain): «Эта пьеса — без сомнения, наиболее интересный провал

Шекспира, но все-таки провал, и все указывает на это»[[438]](#footnote-439). Возможное объяснение «странного выбора» у Пушкина («strange choice») ис­следователь находит во мнении Уолтера Викери (Walter Vickery): «Пушкинский интерес к «Мере за меру» кроется в личном чувстве уязвленности и ревности, спровоцированными вниманием царя к его жене»[[439]](#footnote-440).

Оба исследователя не обратили внимания на то, какую роль играли затронутые в шекспировской пьесе темы и проблемы для самого Пуш­кина, например, тема милости, проблема отношения власть имущего тирана и подданных, проблема идеального правителя, которые входи­ли в круг политических вопросов, живо занимавших Пушкина. Впро­чем, А. П. Бриггс отмечает, что предположение У. Викери помогает, но не решает всех художественных проблем, возникающих в связи с «Ан­джело». Решая эти проблемы, А. П. Бриггс замечает: «Конечно, Пуш­кин как всегда уменьшил и облагородил свой материал, но он снова от­казался и от узнаваемого современного мира, в котором разворачива­ются все его наиболее удачные произведения, он игнорирует даже до­кументальное прошлое и вводит отдаленную вымышленную террито­рию. Место действия, однако, Италия, но нигде и никто не знает это ме­сто»[[440]](#footnote-441). Исследователь невольно задается вопросом: «Почему Александр Пушкин на успешной стадии своей карьеры внезапно обращается к чу­жеземной форме, неуклюжему и стилизованному размеру стиха? По­чему он занялся предметом, лишенным правдоподобия и современной злободневности?» [[441]](#footnote-442) А. П. Бриггс отметил, что Пушкин сократил сюжет «Меры за меру» и число главных героев с двадцати пяти до девяти, указал на весьма необычный для «немусульманского общества» («non-Muslim society») архаичный характер «старого закона», кото­рый восстанавливает Анджело. «С одной стороны, — пишет А. П. Бриггс, — Пушкин приспосабливает и упрощает историю Шекс­пира, тем самым усиливая ее правдоподобие, особенно в кульмина­ционном моменте и развязке, которая у Шекспира непростительно растягивается до целого акта, разворачивая при этом сюжет мучи­тельного испытания Клавдио. С другой стороны, в ней нет того реа­листического правдоподобия жизненной истории, как в модерни­зированном “Графе Нулине”»[[442]](#footnote-443).

Исследователь считает ошибкой «обвинять Пушкина в отсут­ствии вкуса или неопределенности цели; должно быть, он знал, что делал и, должно быть, сделал это способом, который первоначально избрал, поскольку он неоднократно защищал и хвалил поэму, не­смотря на антипатию или равнодушие его читателей. История и форма, в которой она переработана, стилизованны, предоставлены искусно, удалены от норм правления в повседневной жизни и от большинства пушкинских литературных опытов. Это был осознан­ный шаг. Это, в свою очередь, должно стать полезным ключом в оценке “ Анджело”»[[443]](#footnote-444).

В связи с этим А. П. Бриггс делает важное замечание, на кото­рое следует обратить внимание при характеристике ширового спек­тра оценок пушкинского «Анджело» в западной литературной кри­тике. Бриггс отмечает, что поэма «не должна сравниваться с боль­шинством его других поэм без выгоды для нее, поскольку одни и те же критерии едва ли могут к ней применяться. Ее должно оцени­вать иначе и рассматривать, насколько это возможно, обособленно. Она задумывалась не для того, чтобы возбуждать повествователь­ный интерес, подобно “Графу Нулину” или “Братьям-разбойникам”, не для того, чтобы отразить истинный дух прошлых веков, отда­ленного края или чужеземных людей, подобно “Борису Годунову” или четырем “Южным поэмам”, она лишена сатиры и пародии, при

всей ее близости к оригинальной пьесе она, конечно, не рассказы­\*-\* -I

вает историю ради самой истории»[[444]](#footnote-445).

По мнению А. П. Бриггса, Пушкин ставит в поэме этические проблемы личной ответственности, лицемерия и великодушия, ко­торые хотя и «представлены здесь уникальным для Пушкина обра­зом, но небезызвестным для литературы вообще»[[445]](#footnote-446). Исследователь предлагает рассматривать поэму как произведение, принадлежа­щие к довольно редкой категории литературы, странно балансиру­ющей между нравоучением и искусством, куда, например, можно отнести «Назидательные новеллы» Сервантеса и некоторые из бо­лее поздних рассказов Л. Н. Толстого типа «Три старца», «Чем лю­ди живы». Проводя параллель между этими произведениями, А. П. Бриггс отмечает их общие черты: «простые, но нереальные истории» (simple but unreal stories) рассказаны так, чтобы провоз­гласить пользу конкретных моральных принципов. Причем, нере­альность, неестественность, стилизация и неправдоподобие сюже­тов не умаляют их эстетический потенциал и нравоучительный па­фос, а только усиливают их воздействие: «Сама нереальность собы­тий и повествования только подчеркивает моральную правоту, ко­торая всегда остается неизменной: что положительные чувства и естественная любовь более важны, чем законотворчество, что чест­ность и искренность могут выражаться в людских поступках, а не в том, что они говорят, — в общих словах, что здравый смысл, аль­труизм, простая доброта души и человеческой природы должны одержать победу над глупостью, назойливостью, необычным карье­ризмом и двуличностью. Чем нереальней и стилизованней поведе­ние героев и изложение сюжета, тем сильнее писатель указывает на пропасть между миром обыкновенного здравого смысла и пустого позерства, которые являются потенциальным развитием человече­ского поведения, осуществляемого иногда некоторыми личностя-

-I

ми, которые теряют чувство действительности»[[446]](#footnote-447).

Свою мысль исследователь объясняет аналогией: «Эту сложную идею можно попытаться упростить, обратившись к другой художе­ственной форме, к иконописи. В ней мы также сталкиваемся со сти­лизацией и таким отношением к закону правдоподобия, что в неко­тором случае они фактически искажены. Перспектива, например, часто перевернута в иконе так, что параллельные линии расходят­ся, удаляясь от смотрящего. Смысл здесь, очевидно, не в том, чтобы представить реальный физический мир, но в поощрении разума и духа воспарять ввысь в состояние восприятия. В то же самое время простота концентрирует внимание, устраняя отвлеченность. Вот почему нетренированному глазу выражение лиц на иконах кажутся мрачными или торжественными, тогда как на самом деле они за­думывались просто лишенными всякого выражения. Таким обра­зом рука вдохновенного художника готовит разум зрителя к духов­ному опыту. Подобными приемами писатель может иногда созда­вать упрощенное, нереалистичное произведение, чтобы передать идею своему читателю. В таких случаях главный компонент — со­вершенный художественный навык, без которого идея превращает­ся в нелепость»[[447]](#footnote-448).

А. П. Бриггс считает невозможным объявить определенный приговор «Анджело» как произведению искусства[[448]](#footnote-449).

Он справедливо задает вопрос: кто может сказать, «успешен» ли «Анджело» или нет?» По его мнению, все зависит от готовности читателя принять стиль и поэтику нового творения: «Это произве­дение отстоит так же далеко от себе подобных, что сравнение между ними — подобно соединению Грегорианского хорала с симфонией Моцарта или икон Рублева и картин Репина»[[449]](#footnote-450).

Можно сказать, что исследователями установлены история тек­ста, литературные источники поэмы, дан сравнительный анализ фабульных и сюжетных различий драмы Шекспира и поэмы Пуш­кина, сделаны попытки критического анализа перевода «Меры за меру», но, несмотря на все эти достижения, замысел поэмы по- прежнему остается все же «белым пятном» в пушкиноведении.

В аспекте осуществляемого нами исследования «Анджело» мо­жет характеризоваться как наиболее выразительный пример дви­жения Пушкина от шекспиризации к шекспиризму.

**§ 6. Шекспиризм в драматургии А. С. Пушкина**

**КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ**

Подведем итоги относительно пушкинского художественного контакта с шекспировским творчеством и шекспировским видени­ем мира. Этот контакт, как нам уже известно, не скрывался, напро­тив, всячески подчеркивался самим автором, был замечен и в це­лом положительно оценен его современниками, стал одной из важ­нейших тем пушкиноведения в XIX, XX и XXI веках.

Ретроспектива шекспировской темы у Пушкина может быть представлена следующим образом.

На интерес Пушкина к Шекспиру литературная критика обра­тила внимание еще при жизни поэта. Уже современники и друзья поэта сравнивали Пушкина с Шекспиром (как, впрочем, и с други­ми мировыми гениями). Так, например, известна запись

В. Ф. Одоевского, в которой он размышлял о привлекшей его в «Ка­питанской дочке» способности автора отделять от себя героя, в то же время наделяя его какими-то чертами собственного характера: «Была минута, когда Шекспир был Макбетом, Гете — Мефистофе­лем, Пушкин — Пугачевым, Гоголь — Тарасом Бульбою; из этого следует, что они такими и остались; но чтобы сделать живыми сво­их героев, поэты должны были отыскивать их чувства, их мысли, даже их движения в самих себе»[[450]](#footnote-451).

Барон Е. Ф. Розен (Северная Пчела, 1835, № 38) ставил Пуш­кина в ряд мировых гениев и даже выше Шекспира и Гёте[[451]](#footnote-452). В при­жизненной критике Пушкина Шекспир становится критерием эсте­тического совершенства и художественного мастерства[[452]](#footnote-453).

Первой работой, всецело посвященной проблеме влияния Шекспира на русского поэта, стала глава «Шекспиризм» в книге П. В. Анненкова «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху»[[453]](#footnote-454). «Шекспиризм» слово, которое придумал П. В. Анненков, достаточно точно (по аналогии с «байронизмом») характеризует мировоззренческую подоплеку пушкинского увлечения Шекспи­ром.

В дальнейшем к изучению проблемы пушкинского «шекспи- ризма» обращались многие исследователи[[454]](#footnote-455). Говоря о «шекспириз- ме» Пушкина, академик М. П. Алексеев отмечает, что о пушкин­ском увлечении великим английским драматургом начали писать ближайшие современники русского поэта, для которых этот вопрос уже тогда представлял огромный интерес, хотя разобраться во всей сложности возникших проблем они не сумели. Как отмечает Алек­сеев, хотя все ранние исследования об отношении Пушкина к Шекспиру, содержат интересные и верные наблюдения по этому поводу, но выводы их ограничены недостаточным знанием рукопи­сей Пушкина, которые были введены в научный оборот значитель­но позже. Только после публикации всего пушкинского рукописно­го наследия представилась возможность оценить, в каком объеме Пушкин был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем.

Другая проблема состоит в том, что некоторые сведения, кото­рыми пользовались первые исследователи пушкинского «шекспи- ризма», имели явно мистифицированный характер. Так, например, еще при жизни великого русского поэта в конце 1820-х годов в ан­глийской печати появились два сообщения о том, что будто бы Пушкин начал свою литературную деятельность с перевода «Коро­ля Лира» Шекспира[[455]](#footnote-456). Известно, что первым знакомством с «Коро­лем Лиром» Шекспира русский читатель обязан не Пушкину, а Н. И. Гнедичу. Именно он перевел на русский язык шекспировскую трагедию, вернее, переделку «Короля Лира» Ж. Ф. Дюси (J. F. Ducis) с французского языка. Эта ошибка ввела в заблуждение пер­вых зарубежных читателей и исследователей творчества Пушкина.

В основном, выявлены очевидные, внешние следы присут­ствия Шекспира в пушкинских текстах: прокомментированы вы­сказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоми­нания его имени и имен его героев, использование шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями кото­рых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин.

Несмотря на значительный объем критической литературы рус­ских и зарубежных исследователей, в осмыслении проблем пушкинско­го шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. Отчасти этой яс­ности нет потому, что каждый из исследователей стремился обсуждать эту тему в целом, избегая решения частных проблем. Точность и крат­кость пушкинского самовыражения в слове изумительны. Сам Пуш­кин — явление искусства. Творчество для Пушкина — высшая степень самосознания творца. Пушкинские отзывы о своих произведениях по своему значению, глубине и силе выражения превосходят научную критику. Пушкин лучше разъяснял Пушкина, чем это делала критика. Уровень критического анализа обуславливается, прежде всего, степе­нью восприятия критиками пушкинских отзывов о Шекспире.

Многие исследователи считают, что знакомство Пушкина с произведениями Шекспира произошло в начале 1820-х годов, хотя очевидно, что его интерес к Шекспиру мог возникнуть значительно раньше: в лицейские годы на лекциях А. И. Галича, который много говорил и писал о Шекспире; во время путешествия с генералом Н. Н. Раевским в 1820 г. на Кавказ и в Крым[[456]](#footnote-457); исследователи усмат­ривают влияние Шекспира в стихотворении 1821 г. «Кинжал»[[457]](#footnote-458); Шекспир был на слуху в литературном быту, в книгах и журналах. Но в текстах Пушкина имя Шекспира впервые встречается в поли­цейской выписке из недошедшего до нас письма, отправленного, как считают одни исследователи, П. А. Вяземскому, как полагают другие, — В. К. Кюхельбекеру: «Читая Шекспира и Библию, святый дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'etre intelligent Createur et regulateur, мимоходом уничтожая слабые до­казательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастию более всего правдоподобная» (XIII, 9[[458]](#footnote-459))[[459]](#footnote-460)- Именно этот отрывок из письма является первым доку­ментальным подтверждением факта пушкинского чтения Шекспи­ра.

С этого момента началось систематическое изучение Пушки­ным Шекспира. Оливия Эммет находит шекспировские образы в написанной в 1823 г. первой главе «Евгения Онегина»2. В XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», оконченной в Одессе 8 декабря 1823 г., Пушкин цитирует восклицание Гамлета над чере­пом шута «Poor Yorick!»[[460]](#footnote-461):

Своим пенатам возвращенный,

Владимир Ленский посетил Соседа памятник смиренный,

И вздох он пеплу посвятил;

И долго сердце грустно было.

«”Poor Yorick!” — молвил он уныло, - Он на руках меня держал». (VI, 48)

К этим стихам Пушкин делает примечание: «”Бедный

Йорик!” — восклицание Гамлета над черепом шута (см. Шекспира и

Стерна)» (VI, 162). Во втором случае имеется в виду эпитафия на

U

могиле пастора Йорика в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена»[[461]](#footnote-462). Как отмечает М. П. Алексеев, Пушкин «воспроизвел вкратце то примечание, которое к восклица­нию Гамлета дано во французском издании “Полного собрания со­чинений Шекспира” 1821 г. под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо»[[462]](#footnote-463). По этому же поводу В. В. Набоков писал: «Примечание Пушкина вос­ходит непосредственно к исправленному Ф. Гизо и Амедеем Пишо изданию “Гамлета” в переводе Летурнера, которое было в библио­теке Пушкина №uvres completes de Shakespeare, vol. 1. Paris, 1821), где примечание на страницах 386-87 гласит: “Увы, бедный Йорик!” Все помнят и главу Стерна, где он цитирует эти слова Гамлета, и как в “Сентиментальном путешествии” [пер. Ж. П. Френэ, 1769] он, кстати, дал самому себе имя Йорика»[[463]](#footnote-464).

Данные суждения явно не исчерпывают предмет разговора: восклицание Гамлета имело место прежде всего в тексте Шекспира («Alas, poor Yorick!»), и Ленский цитирует «Гамлета» на англий­ском языке. В конце концов, не столь важно, с чьей подачи Пушкин впервые процитировал Шекспира, важно то, что он это сделал на английском языке, что обозначило его интерес к оригинальным текстам Шекспира.

Французское издание Шекспира 1821 г. было, возможно, ос­новным источником, по которому Пушкин начал изучать пьесы ве­ликого драматурга в 1823-1825 гг.[[464]](#footnote-465) Известно предположение Л. П. Гроссмана о том, что с этим изданием поэт мог ознакомиться в одесской библиотеке графа М. С. Воронцова[[465]](#footnote-466). Большинство про­заических переводов произведений Шекспира были сделаны Ле- турнером еще в XVIII веке (выходили с 1776 по 1782 г. и заняли 20 томов), исправлены позже Ф. Гизо и А. Пишо[[466]](#footnote-467); Ф. Гизо также при­надлежала большая вводная статья «Жизнь Шекспира», которая особенно заинтересовала Пушкина. Поэт тщательно изучил в ней не только биографию английского драматурга, но анализ драматур­гических принципов Шекспира[[467]](#footnote-468). Так, например, Ф. Гизо утверждал, что корни драмы лежат в народных представлениях и развлечени­ях. По этому поводу М. П. Алексеев замечает: «Сходную мысль мы неоднократно встречаем и у Пушкина, в частности в начале его не­законченной статьи о “Марфе Посаднице” М. П. Погодина («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» и т. д.; XI, 178). Существенными для Пушкина были характеристики истори­ческих хроник Шекспира, их жанровые особенностей, их зависи­мость от английских летописных источников (в частности, от хро­ники Холиншеда). К лучшим страницам статьи Гизо, внимательно прочтенным Пушкиным, относятся также критические замечания о “широком изложении” типических характеров в произведениях Шекспира»[[468]](#footnote-469).

Очевидно, что, начав в конце 1824 г. работу над русской траге­дией, Пушкин в основном руководствовался своими собственными представлениями о драме, которые он обсуждал в письмах и разго­ворах с друзьями П. А. Вяземским, В. К. Кюхельбекером,

Н. Н. Раевским-сыном, А. А. Дельвигом. Несколько месяцев спустя Пушкин выписывает к себе в Михайловское книгу по истории дра­матургии А. В. Шлегеля[[469]](#footnote-470). Во французском переводе книги Шлегеля есть главы, посвященные Шекспиру[[470]](#footnote-471). Хотя до нас дошел презри­тельный отзыв Пушкина о немецких романтиках, приведенный в мемуарах Ксенофонта Полевого, но в чисто художественном отно­шении для Пушкина не могла не пройти незамеченной попытка Шлегеля мотивировать жанровые особенности шекспировского те­атра, смесь комического с трагическим, стихов с прозой, исходя из самого «духа романтизма». Большое значение для Пушкина могли иметь сочинения де Сталь, «писательницы, в свою очередь нахо­дившейся под влиянием идей немецких критиков и эстетиков, в частности того же Шлегеля»[[471]](#footnote-472). Так, в книге Ж. де Сталь «О литера­туре» Шекспиру посвящена отдельная глава[[472]](#footnote-473), а ее вышедшей по­смертно книге «Десять лет изгнания» (1821) Россия как великое ис­торическое явление сопоставлялась с шекспировской пьесой[[473]](#footnote-474). Еще до получения книги Шлегеля Пушкин мог ознакомиться с некото­рыми ее положениями в театральном альманахе Ф. Булгарина «Русская Талия», вышедшем в 1825 г. Эту книгу Пушкин получил в начале апреля, и она содержала статью «Междудействие, или раз­говор в театре о драматическом искусстве». Статья за подписью «А. Ф.» пересказывала несколько страниц из труда Шлегеля, в частности критику французской классической трагедии, основан­ной на системе «трех единств», но о «трагедиях Шекспира в ней ничего существенного не сказано»[[474]](#footnote-475).

Позже Пушкин критиковал эти интерпретации Шекспира. В своей статье «О Мильтоне и Шатобриановском переводе Потерян­ного рая» Пушкин называет их неудовлетворительными для совре­менного читателя: «Наконец критика спохватилась. Стали подозре­вать, что г. Летурнер мог ошибочно судить о Шекспире, и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад Гамлета, Ромео и Лира. От переводчиков стали требовать более верности, и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 137).

Можно с уверенностью сказать, что увлеченность Шекспиром у Пушкина даже затмила его прежний юношеский идеал, его лю­бовь к другому английскому поэту-романтику Байрону. В связи с

переменой пушкинских пристрастий С. Давыдов пишет: «Револю­ционный юг, свободная стихия моря, увлечение Байроном остались позади. В российской глубинке, в своем родовом имении Пушкин отслужил обедню “за упокой раба Божия боярина Георгия (Байро­на)”. и начал усваивать другой, глубоко антиромантический урок[[475]](#footnote-476). Трагедии Шекспира и История Государства Российского Карам­зина определяют теперь взгляды Пушкина на свободу, государ­ственность и религию»[[476]](#footnote-477). Пушкин писал в конце июля 1825 г. Н. Н. Раевскому из Михайловского: «...Но до чего изумителен Шекспир! Не могу притти в себя! Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик!» (французский текст письма: Х111, 197; русский пе­ревод: Х111, 541).

Любопытное замечание об отношении Пушкина к романтиче­ской драме Гюго и Байрона дал А. Аникст: «Особенно тщательно исследовал Пушкин принципы шекспировского драматизма в 1824-1825 годы, то есть именно тогда, когда созревал замысел и со­здавался “Борис Годунов”. В этот период Пушкин окончательно решил, что его учителем в драме мог быть только Шекспир»[[477]](#footnote-478). В восприятии Пушкина Шекспир победил романтиков своей есте­ственностью, реалистичностью в изображении людей, полнотой многосторонности и противоречивости характера. Всего этого не было в созданиях романтиков, гиперболизировавших страсти и обеднявших этим характеры своих героев: «Байрон, который со­здал всего-навсего один характер (у женщин нет характера, у них бывают страсти в молодости; вот почему так легко изображать их), этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, со­здал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия» (ХШ, 541). По мнению А. Аникста, в романтической драме Пушкина не устраивал чрезмерный субъективизм романтиков, он считал его недостаточно драматичным. Он принимал лиричность драматургии романтиков, но все же «пришел к мысли о необходимости глубокой жизненной правды в драме. И его идеалом стал Шекспир»[[478]](#footnote-479).

В свое время П. В. Анненков задавал риторический вопрос и сам же отвечал на него: «Нужно ли распространяться о том, что по­клонение Шекспиру, окончательно потушившее старое служение Байрону, уже сильно поколебленное и до того, — было шагом впе­ред для Пушкина? Прежде всего новое направление значительно укоротило дорогу поэту для сближения его с русским народным ду­хом, с приемами народного творчества и мышления. Трудно себе и представить, чтобы при изучении Шекспира можно было пропу­стить без внимания значение национальных элементов вообще, как воспитателей фантазии и мысли поэта»[[479]](#footnote-480) [[480]](#footnote-481).

По мнению М. П. Алексеева, «нам неизвестна и едва ли будет установлена в дальнейшем последовательность ознакомления Пуш­кина с произведениями Шекспира в 1824-1825 гг.; мы догадываемся лишь, что к этому времени Пушкин успел уже изучить не только все основные пьесы, но и его поэмы, и может быть, даже его сонеты. На примерах произведений Шекспира Пушкин задумывался над тем, как история некогда решала актуальные для России его времени про­блемы узурпации власти, соотношения народа и правителей, пре­ступления и наказания, индивидуальной больной совести и обще­ственного блага, любви и ненависти в различной социальной среде, и т. д.»з. Перечисляя ряд произведений, которые с особым вниманием читал и перечитывал в тот период Пушкин, М. П. Алексеев отмечает «Гамлета», «Макбета», «Ричарда III» и ряд исторических хроник Шекспира, чье влияние наиболее ярко отразилось в произведениях Пушкина последующих лет: в трагедии «Борис Годунов» и поэме «Граф Нулин».

Позже, по прошествии десяти лет, пушкинский интерес к хри­стианской символике и нравоучительным образам проявился в по­пытке перевода шекспировской комедии «Мера за меру» и ее пере­делке в поэму «Анджело»[[481]](#footnote-482), которую сам поэт оценивал как вершину своего творческого развития: «Наши критики не обратили внима­ния на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал»[[482]](#footnote-483). В этой поэме шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего развития.

Есть основания утверждать, что в стихах, прозе и критике Пушкина закрепился шекспировский тезаурус. Появление шекс­пировских реминисценций идет параллельно всему процессу худо­жественного постижения мира у Пушкина — независимо от того, какое произведение по сюжету и по жанру он в это время создает.

Обращает, например, на себя внимание то, что поэма «Граф Ну­лин» была написана спустя месяц после окончания «Бориса Годуно­ва» (1825). По признанию самого поэта, она является переделкой шекспировской поэмы «The Rape of Lucrece», о чем он рассказал в заметке, написанной в 1830 г. Пародийный план означен реминис­ценциями («К Лукреции Тарквиний новый отправился на все гото­вый» и «Она Тарквинию с размаха / Дает — пощечину»), в первона­чальном заглавии («Новый Тарквиний»).

Исследователи (М. О. Гершензон, Б. М. Эйхенбаум,

Г. А. Гуковский, М. П. Алексеев, Н. Л. Вершинина) единодушны в вы­соких оценках поэмы «Граф Нулин», в том, что в форме шутки ста­вятся серьезные проблемы, такие как роль случайности и необходи­мости в личной судьбе и в истории, роль героя и его деяний в истории и т. д. В пушкинском тексте осталось не так уж много от шекспиров­ской поэмы «The Rape of Lucrece».

Суждения поэта в неопубликованных при его жизни критиче­ских набросках об отдельных образах шекспировских драм, упоми­нание имени Шекспира, его произведений в прозаических и стихо­творных творениях Пушкина, сознательные и интуитивные откли­ки на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки составляют бесспорное доказательство знакомства Пушкина с современной критической литературой, посвященной английскому гению.

В драматических опытах Пушкина и шекспиризация, и шекспи­ризм нераздельны. Шекспировское влияние отразилось в «малень­ких трагедиях», написанных в Болдинскую осень 1830 г. Сходство между «маленькими трагедиями» и пьесами Шекспира исследовате­ли заметили довольно рано. Исследователи обнаружили шекспиров­ские параллели не только в поэзии и драматургии, но и в прозе Пуш­кина («Повестях «Белкина», «Египетских ночах» и др.). Пушкинское открытие Шекспира охватывало все жанры его литературного твор­чества, оно отразилось в критике, письмах, отмечено в воспоминани­ях современников. В его произведениях появляются не только следы шекспировского присутствия: мотивы, образы, узнаваемые характе­ры героев, случилось большее — шекспировские штудии дали поэту новый творческий и жизненный опыт. Под влиянием Шекспира из­менилось пушкинское понимание истории, литературы и жизни, из­менились его пристрастия в английской литературе: на смену Байро­ну пришел Шекспир, что выражало внутренние процессы творческой эволюции поэта, и эти изменения привели к созданию драмы «Борис Годунов», а позже и «маленьких трагедий», а затем — поэмы «Ан­джело».

В конечном итоге из в своем роде хаоса шекспиризации начина­ет вырастать система шекспиризма, которая и оказала значительное влияние на весь строй послепушкинской русской литературы. В этой связи обозначим теоретическую сторону этого противопоставления шекспиризации и шекспиризма.

Шекспиризацией мы называем процесс в русской и миро­вой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира, с особой силой возникший во второй поло­вине XVIII века, с другой — то влияние, которое творчество драма­турга оказало на литературу, музыку, изобразительное искусство, театр и кинематограф в дальнейшем. В современном литературове­дении термин шекспиризация используется наряду с термином шекспиризм.

Историко-теоретический подход в литературоведении и обще­научный тезаурусный подход позволили по-новому осветить пере­ходные эстетические явления, для описания которых в других си­стемах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся ли­тературных феноменов к анализу процессов их становления. Шекс- пиризация относится к такого рода процессам, а точнее — к прин­ципам-процессам. Принципы-процессы — категории, которые пере­дают представление о становлении, формировании, развитии прин­ципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстра­иваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркиваю­щему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «до- кументализация» и т. д.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие шекспириза- ция. Соответствующий принцип-процесс в русской литературе про­явился несколько позже, нежели в западноевропейских литерату­рах. Наиболее характерны в этом аспекте повесть И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда» из цикла «Записки охотника» (1847­1852) и рассказ Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), в которых отразились тенденции, схожие с теми, что прохо­дили в немецкой и французской литературах. Шекспиризация со­здала предпосылки для освоения отечественной культурой высо­чайших образцов европейской литературы.

Впрочем, специфику освоения шекспировского наследия в отечественной художественной культуре точнее всего характеризу­ет такое понятие, как шекспиризм. Если процесс шекспиризации предполагает прежде всего включение в национальное культурное пространство шекспировских тем, образов, сюжетов и мотивов, то шекспиризм, напротив, характеризует, скорее, восприятие и усвое­ние идейной, мировоззренческой стороны творчества самого Шекспира, его видения и понимания истории и современности, прошлого и будущего.

Шекспиризм — идейно-эстетическое направление, характе­ризующее диалог культур России и Европы и проходящее через призму изучения и освоения творческого наследия Шекспира. Вновь обратим внимание на то, что впервые термин шекспиризм в русской критической мысли в середине XIX века ввел

П. В. Анненков и именно при характеристике творчества Пушкина (глава «Шекспиризм» в книге «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху», 1874). Во многом именно потому, что сво­им возникновением этот термин обязан изучению заочного диало­га Пушкина и Шекспира, отчасти потому, что именно за Пушкиным в русской культуре закрепилась репутация первого серьезного шекспиролога, понятие шекспиризм чаще всего применялось к его творчеству. Тем не менее в осмыслении пушкинского шекспиризма до сих пор нет достаточной ясности. В основном выявлены очевид­ные следы присутствия Шекспира в пушкинских текстах: проком­ментированы высказывания Пушкина о творчестве английского драматурга, упоминания его имени и имен его героев, использова­ние шекспировских сюжетов и характеров, отмечена роль, которую оба гения сыграли в развитии национальных литературных языков, создателями которых в Англии был Шекспир, в России — Пушкин.

С

другой стороны, шекспиризм в меньшей степени осмыслен как особый взгляд на мир и человека в нем, как доминанта картины мира.

Под шекспиризмом Пушкина и других отечественных писате­лей (прежде всего Ф. М. Достоевского) следует понимать художе­ственно-эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего (собственно, это то, что Пушкин назвал «взглядом Шекспира»). Шекспиризм проявлялся в осознании ху­дожественных открытий английского драматурга, масштабности шекспировского изображения происходящего, в накале и титаниз­ме страстей, в концепции человека и истории, в осмыслении роли случая в истории, в смешении стилей, совместимого и несовмести­мого, прозы и стиха и т. п.

О пушкинском увлечении великим английским драматургом начали писать современники русского поэта, для которых этот во­прос уже тогда представлял огромный интерес. Публикация руко­писного наследия Пушкина позволила определить, в каком объеме поэт был знаком с Шекспиром и с критической литературой о нем. Уже в прижизненной критике Пушкина подчас сравнивали с Шекспиром, который был критерием эстетического совершенства и художественного мастерства. В дальнейшем изучением пушкинско­го шекспиризма занимались многие исследователи. Шекспиризм поэта был не просто следованием литературной моде. Из чисто ли­тературной установки шекспиризм перерос в мировоззренческую идею Пушкина. Именно под влиянием Шекспира Пушкин выраба­тывал зрелый взгляд на историю и народ.

Пушкин считал Шекспира романтиком, понимая под «истин­ным романтизмом» прежде всего искусство, соответствующее «духу века» и связанное с народом. Пушкин стремился развить художе­ственную систему Шекспира применительно к задачам своей эпохи. Главные черты шекспировской манеры он находил в объективности, жизненной правде характеров и «верном изобра­жении времени». «По системе отца нашего Шекспира» Пушкин строил свою трагедию «Борис Годунов» (1825), чью объективность в изображении эпохи и характеров «смутного времени» он позаим­ствовал у Шекспира. Выдвинув на первый план проблемы власти и ее отношения к народу, Пушкин следовал Шекспиру. Использова­ние открытий Шекспира в «Борисе Годунове» было в дальнейшем усвоено русской драматургией, особенно исторической, в частности писателями-любомудрами М. П. Погодиным («Марфа, посадница новгородская», 1830) и А. С. Хомяковым («Дмитрий Самозванец»,

1833).

В «Анджело» шекспиризм Пушкина достиг наивысшей точки своего эволюционного развития.

Понятие шекспиризм позволяет объяснить ряд феноменов в русской литературе периода ее наивысшего расцвета[[483]](#footnote-484). Оно проясня­ет и известный факт появления погромной статьи Л. Н. Толстого «О Шекспире»[[484]](#footnote-485), в которой выразилось пренебрежительное отноше­ние и, казалось бы, полное непонимание творчества английского драматурга со стороны гения русской литературы. Критике Толсто­го подверглась внешняя сторона шекспировского наследия — обра­зы, сюжеты, поэтика шекспировских произведений, все то, что можно отнести к сфере шекспиризации как к процессу. Но, сам того не замечая, своим творчеством Толстой явил пример одного из высших воплощений русского шекспиризма, который отразился в масштабности мировидения, концепции истории, стратегии шекс­пировского художественного мышления — всего того, что необхо­димо отнести к шекспиризму как комплексу мировоззренческих идей. Такое понимание отвергает досужее мнение о том, что Тол­стой, со всей основательностью помногу и подолгу читавший Шекспира, в силу каких-то непостижимых причин так и не смог воспринять его уроков.

Таким образом, усвоение русской литературой XIX века худо­жественных открытий Шекспира проявилось в двух основных тен­денциях — шекспиризации и шекспиризме: для большинства рус­ских писателей шекспиризация выразилась в подражании образ­цам, освоении тем, образов, мотивов, сюжетов — одним словом, по­этики гениального британца; для Пушкина, Достоевского и не­скольких других русский писателей, драматургов, поэтов увлечение Шекспиром выразилось в конгениальном развитии шекспировской традиции.

Именно идея шекспиризма придала, по нашему мнению, осо­бое значение русской литературе в общем процессе освоения худо­жественных открытий Шекспира мировой культурой XVIII-XIX ве­ков. Русский шекспиризм стал самобытным явлением, характери­зующим освоение творческого наследия Шекспира иной нацио­нальной традицией.

Это позволяет говорить о таком феномене диалога культур, как «Русский Шекспир», включающем целый комплекс явлений в процессе освоения творчества Шекспира русской культурой: сово­купность переводов Шекспира на русский язык, своеобразного

национального взгляда на жизнь и творчество драматурга, творче­ской интерпретации его наследия в литературе, музыке, изобрази­тельном искусстве, театре и кино России.

В XXI веке русская литература продолжает осваивать шекспи­ровские мотивы и образы, о чем свидетельствует, например, объем шекспировских реминисценций в работах, представленных на кон­курс литературной Бунинской премии в 2007 г. И по сей день, Шекспир остается самым востребованным иностранным драматур­гом на русской сцене.

Пьесы Шекспира ставятся на театральных подмостках России с завидной регулярностью. Многочисленные факты активного при­сутствия Шекспира в русской культуры позволили знатоку и люби­телю его творчества послу Великобритании в России сэру Энтони Брентону говорить о России как о шекспировской стране1. Одно­временно утверждение на русской сцене шекспировского репертуа­ра означало отодвигание на задний план основных для репертуара пушкинского времени французских комедий и водевилей и их пе­ределок русскими авторами. Театр принимал на себя роль важней­шего участника социальной и политической жизни, его назначение в обществе заметно изменилось.

**Глава 3**

**ПУШКИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ:  
ПРЕДВЕСТИЕ НОВЫХ ФОРМ  
§ 1. Поиск новых драматических форм**

**В «МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ» А. С. ПУШКИНА**

Пушкинский реформаторский замысел в области драматургии и ее сценического воплощения охватывает немалый период време­ни. Этот замысел якро престает в «Борисе Годунове», но не с этой русской трагедии начинается и не с ее в целом настороженным приятием в обществе заканчивается.

От списка с перечнем написанных или задуманных драмати­ческих произведений на обороте стихотворения «Под небом сла­достной Италии своей...», который пушкинисты относят к 1826 г., до «Сцен из рыцарских времен» 1835 г. проходит десять лет, и весь этот период наполнен стремлением по-своему, по-пушкински ре­шить весь спектр драматургически-театральных проблем и проти­воречий, включая вопросы содержания и формы драматического произведения, приемлемого и неприемлемого для театра, прием­лемого и неприемлемого для зрителя и т. д.

В этом сложном и дискретном процессе особое значение имеет выход Пушкина на специфическую жанровую форму, которую он называл «драматическими сценами», «драматическими очерка­ми», «драматическим изучением», «опытом драматических изуче­ний» (в частности, в авторском наброске 1830 г. титульного листа к написанным осенью этого года драматическим произведениям). Но в конечном счете и у Пушкина, и в последующем пушкиноведении закрепился термин «маленькие трагедии».

В сценической практике принято обозначение «Маленькие трагедии» (с прописной буквы) для цикла из четырех произведе­ний, написанных Пушкиным в Болдине в период высокого поэти­ческого вдохновения (Болдинская осень 1830 г.). В театре и кинема­тографе ХХ века эти произведения и стали восприниматься как цикл с общим названием «Маленькие трагедии». В связи с этим есть необходимость отметить два обстоятельства.

Первое состоит в следующем. Нет свидетельств, что Пушкин замышлял своего рода драматическую тетралогию[[485]](#footnote-486). В то же время исследовательскими способами можно показать, что четыре траге­дии Болдинской осени 1830 г. в идейно-тематическом и жанрово­композиционном отношении составляют цикл: каждая из «малень­ких трагедий», по существу, анализирует определенную этическую тему, но при этом трагедии — как элементы единого цикла — объ­единены более общими философскими вопросами о жизни и смер­ти, о бессмертии и пути к нему. Эти проблемы и составляют глав­ную единую философскую тему «маленьких трагедий». Художе­ственное решение этих проблем находит свое выражение в общей идее, которая, подчиняясь идейной композиции, последовательно развивается от трагедии к трагедии[[486]](#footnote-487).

Некоторые исследователи считают «маленькие трагедии» произведениями, полными пессимизма. Так, М. Храпченко писал в своей энциклопедической статье о Пушкине, характеризуя эти про­изведения: «Ноты обреченности и пессимизма, трагического вос­приятия действительности звучат здесь в качестве лейтмотива»[[487]](#footnote-488)). Однако вряд ли это определяет идейную композицию «маленьких трагедий» как цикла. Смерть господствует безраздельно только в «Скупом рыцаре», но Пушкин ведет нас от господства смерти к торжеству над ней. Образ смерти, проходящий через весь цикл, имеет огромное значение. Необходимость смерти все возрастает. Но в «Пире во время чумы», где, казалось бы, смерть разбушева­лась, угрожает всем и представлена всеобщей катастрофой, победа жизни над смертью становится все более очевидной: именно по­этому в «Пире во время чумы» главный герой не погибает.

Можно трактовать идейный смысл «маленьких трагедий», пользуясь бетховенским девизом: «Жизнь есть трагедия. Ура!» Та­ков смысл «маленьких трагедий» Пушкина, именно так он решает для себя вопрос жизни. И тем более важное значение приобретает такое решение на фоне отчаяния в жизни, поисков успокоения, любви к смерти, характерное для некоторых современников Пуш­кина (П. А. Плетнев, Е. А. Баратынский и др.). Оптимизм «малень­ких трагедий» не равен оптимизму произведений Пушкина раннего периода, таких, как «Вакхическая песнь». Новая особенность сказа­лась в трагических отзвуках. Так что по характеру можно назвать оптимизм «маленьких трагедий» трагическим оптимизмом, суро­вым оптимизмом (не просто «Ура!», но: «Жизнь есть трагедия!»).

Но означает ли это, что Пушкин сознательно пытался создать цикл «маленьких трагедий» на основе развития определенной идеи (например, той, что обозначена выше), стремясь навязать читателю и зрителю определенную последовательность, возникшую в его худо­жественном мышлении? Вряд ли есть основания утверждать данное положение. Тем не менее эта последовательность налицо, и это обу­словлено психологией творческого процесса. Интересное высказыва­ние по этому поводу находим у А. А. Потебни: «Мы замечаем очень часто, что известный Х, известный вопрос, тревожащий писателя, уясняется для него самого не одним актом сознания, не одним произ­ведением, а последовательным рядом произведений, рядом, который нередко, как мы знаем относительно Пушкина и других, располагает­ся в прогрессивном порядке, т. е. что ряд ответов на известный Х ста­новится все определеннее и яснее по направлению к концу»[[488]](#footnote-489). Таким образом, мы все же имеем право видеть в цикле «маленьких траге­дий» восходящее развитие идей и говорить об этапах разрешения ос­новной философской проблемы «маленьких трагедий».

Второе обстоятельство состоит в том, что с самого начала сце­ническая судьба «маленьких трагедий» выстраивалась без ориен­тации на то, что это определенная художественная целостность. Первое исполнение «Моцарта и Сальери» состоялось в 1832 г. в Санкт-Петербурге в бенефис актера Я. Г. Брянского — ведущего ис­полнителя ролей трагического репертуара (о котором, правда, Пушкин высказывался весьма критически, замечая, что «Брянский в трагедии никогда никого не тронул, а в комедии не рассмешил»[[489]](#footnote-490)). Афиша спектакля дает яркое представление о том, как вписывались «маленькие трагедии» в репертуарную политику и в принятые и привычные схемы театральной России того времени.

В афише указывалось (в современной орфографии):

На Большом театре.

Сего дня в Среду, 27 Генваря, Российскими Придворными Актера-  
ми представлены будут  
в пользу Актера Г. Брянского  
в первый раз:

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ,

Драматические сцены, в стихах, соч. А. С. Пушкина.

*Действующие лица:*

Моцарт Г-н Сосницкий,

Сальери Г-н Брянский.

За оным последует в первый же раз:

БЕДОВЫЙ МАСКАРАД  
или *Европейство Транжирина,*

Новая комедия в четырех действиях, с водевильными купле­тами, соч. Князя А. А. Шаховского; происшествие в маскараде взято из комической поэмы: расхищенные шубы. [...]

В заключение спектакля дан будет

ДЕВКАЛИОНОВ ПОТОП  
или *Меркурий Предъявитель,*

Водевиль-дивертисмент в одном действии, соч. Князя А. А. Шаховского, в разномерных и вольных стихах [...][[490]](#footnote-491).

Таким образом, во-первых, «маленькая трагедия» представле­на вне цикла, имеет самостоятельное значение. Во-вторых, она лишь открывает бенефисный спектакль известного актера, демон­стрируя некую грань его исполнительского таланта. В третьих, ос­новная премьерная постановка этого дня — четырехактная комедия А. А. Шаховского, где Брянский представал иной своей гранью, иг­рая главную роль Транжирина.

Этот «ввод» пушкинских «маленьких трагедий» следует рас­сматривать как совершенно естественный для того времени. Даже если бы все произведения драматической тетралогии были бы к 1832 г. опубликованы, они вряд ли могли бы быть поставлены вме­сте в один вечер вне всяких добавлений, это совершенно противо­речило бы нормам театральной жизни и не было бы допущено ни театральной администрацией, ни зрителями.

О том, как строилась репертуарная политика столичных импе­раторских театров, которые одновременно выступали как эталон для провинциальных театров, представление дают сведения о всех постановках московского Малого театра в сезоны 1824/1825- 1829/1830 и 1830/1831-1837/1838 гг.[[491]](#footnote-492)

В сезоны 1824/1825-1829/1830 гг. в театре было поставлено 78 комедий, 74 водевиля и только 7 трагедий и 8 драм. Комедии и во­девили Шаховского ставились 21 раз, комедии Э. Скриба — 22 раза, водевили А. И. Писарева (ныне практически забытого литератора) — 15 раз. В те же годы в Малом театре прошло только три представ­ления «по Шекспиру»: подражание Шаховского «Укрощению строптивой», «Буря» в переделке Шаховского, «Фальстаф» — коме­дия Шаховского с извлечениями из Шекспира.

В сезоны 1830/1831-1837/1838 гг. Шекспир уже представлен в совсем иной ипостаси, и на сцене Малого театра шли переводы 6 его произведений — «Ричарда III», «Венецианского купца», «Гам­лета», «Отелло», «Виндзорских кумушек», «Короля Лира». Сдвиг в зрительских ожиданиях от театра начался, и вследствие этого ме­нялась репертуарная политика. И тем не менее общая картина по жанрам имеет еще не слишком большое отличие от предыдущего периода: водевилей поставлено 138, комедий — 113, мелодрам — 4, драм — 40, трагедий 11.

В сезоны 1860/1870 гг. Шаховского на афишах Малого театра не будет вовсе, будет поставлено 11 произведений Шекспира в уже вполне близких к оригиналу переводах. Тогда наконец пробьется на сцену и пушкинский «Борис Годунов» (первая постановка в 1870 г. на сцене Мариинского театра артистами Александринского театра, в Малом театре в Москве — в 1880 г.). Но пока есть смысл вернуться в театр времен появления «маленьких трагедий».

Дивертисментный тип спектакля с завершающим водевилем был повсеместно принят, тезаурусно оправдан характером развле­чений и способами организации культурной жизни. Поиски Пуш­киным новой сценичности с учетом этого обстоятельства представ­ляются вовсе не только литературными опытами. Они в той или иной мере были ориентированы на то, как зрительский тезаурус в «свое» может имплементировать новые драматургические фор­мы: в тезаурусном аспекте они должны уже в замысле быть «чужи­ми», но не «чуждыми».

С учетом этого проясняются и черты новизны жанровой при­роды «маленьких трагедий».

Главная специфическая черта композиции всех «маленьких трагедий» состоит в следующем: каждая из них четко делится на две части, первая по характеру близка к очерку, вторая к новелле. При этом раздел между «очерком» и «новеллой» проходит между сценами (исключение составляет «Пир во время чумы», где —

одна сцена), и меньшая часть текста (исключение — «Каменный гость») приходится на «новеллу». «Очерк» характеризуется: 1) ма­лым нарастанием конфликта от завязки «очерка» до его кульмина­ции, 2) относительно медленным темпом развития действия, 3) широкой характеристикой и самохарактеристикой действующих лиц, 4) рядом отклонений от основной сюжетной линии и т. д. «Но­велла» характеризуется 1) молниеносным нарастанием конфликта, 2) столь же быстрым темпом развития действия, 3) резким падени­ем числа внесценических персонажей, 4) неожиданной развязкой и т. д. Конфликт зарождается и развивается уже в «очерке», иначе присутствие «очерка» было бы лишним. Здесь конфликт выявляет­ся как социальный, философский и психологический, т. е. развора­чивается наиболее широко и всесторонне, но как бы замедленно, пассивно. В «новелле» конфликт теряет большинство этих черт (они уже известны из «очерка»), зато приобретает остро действен­ную, активную сущность. Именно в этом смысле можно сказать, что «очерк» является экспозицией «новеллы». И такая развернутая экспозиция не мешает появлению особой экспозиции в «новелле», иногда тоже достаточно развернутой («Каменный гость»).

Кульминации сосредоточены в «новелле». Композиционно они обладают одной особенностью: все кульминации заключены не в словах, а в паузах. За этими паузами везде (исключение «Пир во время чумы») следуют пушкинские ремарки: «Бросает перчатку, сын поспешно подымает ее» («Скупой рыцарь»); «Бросает яд в ста­кан Моцарта» («Моцарт Сальери»), «падая» (о Доне Анне — «Ка­менный гость»). В «Пире во время чумы» кульминация приходится на слова: «Он сумасшедший. Он бредит о жене похороненной». Но для главных действующих лиц — здесь пауза. Иначе говоря, куль­минациями являются внутренние противоречия, достигшие в герое высшего напряжения, и пушкинские ремарки отмечают выход из такого положения, в них развязка конфликта. «Маленькие траге­дии» кончаются не этими, а другими развязками, и появление вто­рых развязок и придают новелльный характер этим произведениям Пушкина. Первые развязки разрешают конфликт в его активном аспекте, т. е. кофликт новеллы; вторые же — конфликтов его пас­сивном аспекте, т. е. конфликт «очерка». Поэтому их появлейие: 1) создает эффект неожиданности, 2) служит одним из средств проч­ного соединения «очерка» и «новеллы».

На основании изучения композиции каждой из «маленьких трагедий» можно отвергнуть мнение, будто в них Пушкин показы­вает лишь момент наивысшего напряжения конфликта. Наоборот, конфликт дан в развитии, многосторонне, замедленно, в его посто­янном нарастании и завершается скачком, взрывом (речь идет об относительной замедленности конфликта в «очерке» по сравнению с «новеллой»).

Соединение в драматической форме «очерка» и «новеллы» явилось новаторством Пушкина в области драматургии и лишь в некоторых постановках и киноверсиях нашло адекватное отраже­ние. Но не в этом ли пункте Пушкин следует за Барри Корнуоллом? Посмотрим на связь двух драматургов более пристально.

Литература о влиянии Барри Корнуола (Barry Cornwall, насто­ящее имя Bryan W. Procter, 1787-1874) на создание «маленьких трагедий» А. С. Пушкина обширна и противоречива. Одни авторы признают влияние Б. Корнуола определяющим при создании «ма­леньких трагедий» («И форму — сжатого драматического отрывка из двух-трех сцен — Пушкин нашел в драматических сценах Бари Корнуола»[[492]](#footnote-493)). Другие авторы отрицают всякое влияние («В корне неправильное представление о зависимости “маленьких трагедий” от драматических сцен Б. Корнуола уже получило свою справедли­вую оценку...»[[493]](#footnote-494)). Не касаясь истории вопроса, попробуем рассмот­реть его заново с других позиций.

«Несомненно, — пишет С. М. Бонди, — что до знакомства со “сценами” Б. Корнуола у Пушкина были уже задуманы “маленькие трагедии”. Предположение о том, что эти произведения раньше были задуманы в иной форме—в виде больших драм и затем уже под влиянием Б. Корнуола оформлены в виде маленьких сцен, крайне мало вероятно»[[494]](#footnote-495). Бонди не приводит доказательств, но сама идея представляется верной.

Следует учитывать, что со сценами Барри Корнуола Пушкин познакомился не раньше 1829 г.[[495]](#footnote-496) На это указывает отсутствие вся­ких упоминаний о Корнуоле у Пушкина до 1830 г.[[496]](#footnote-497) Следовательно, сцены Корнуола не оказали и не могли оказать решающего влия­ния на «маленькие трагедии» Пушкина как жанр, так как есть ос­нования считать, что у Пушкина есть «маленькая трагедия» (вернее было бы сказать — драматический очерк), целиком написанная в 1825 г. Это сцена «Ночь, Сад. Фонтан» из «Бориса Годунова». Наблюдения по этому поводу не раз звучали в пушкиноведении уже давно. Так, например, А. Слонимский писал: «Сцена Дмитрия с Мариной... благодаря исчерпывающему развитию темы и крепкому финалу, образующему развязку, принимает характер “маленьких трагедий”»[[497]](#footnote-498). Имеются и некоторые документальные подтвержде­ния. Упоминавшийся выше перечень написанных и задуманных драматических произведений на обороте стихотворения «Под не­бом сладостной Италии своей...», относящийся к 1826 г., включает пункт «Дмитрий и Марина». Трудно предположить, чтобы на одну и ту же тему, с теми же героям было задумано еще одно драматиче­ское произведение. Это окажется совершенно невозможным, если учесть, что в сцене «Ночь. Сад. Фонтан» показан кульминационный момент взаимоотношений Марины и Дмитрия. При этом сцену можно считать вполне законченной.

Может возникнуть возражение: сцена «Ночь. Сад. Фонтан» — не трагедия. Но, видимо, список 1826 г. содержал названия произ­ведений разной направленности — наряду с «маленькими трагеди­ями» здесь стоит «Влюбленный бес», замысел, скорее всего, коми­ческого произведения. Включенные в набросок названия можно объединить названием «драматические очерки». В пределах этого жанра возможны довольно большие колебания.

В пользу высказанной гипотезы также свидетельствует запись в дневнике М. П. Погодина: «Веневитинов рассказал мне о вчераш­нем дне. Борис Годунов — чудо. У него еще Самозванец, Моцарт и Сальери»[[498]](#footnote-499), где в одном ряду оказались «Борис Годунов» и «Само­званец», т. е., видимо, «Ночь. Сад. Фонтан». Следовательно, в 1826 г. эта сцена существовала как отдельное произведение.

История возникновения замысла также подтверждает нашу мысль. «1825. Михайловское. Сентябрь. 1 (?) ...13. Пушкин записы­вает сцену у фонтана в «Борисе Годунове», — указывает М. А. Цявловский[[499]](#footnote-500), ссылаясь на М. П. Погодина и П. В. Нащекина. Это первое упоминание о польских сценах. Ни в одном из предыдущих планов, набросков, списков действующих лиц Польша и Марина Мнишек не упоминались. Очень важно письмо Пушкина Н. Н. Ра­евскому 1829 г.: «Меня прельщала мысль трагедии без любовной интриги. <...> я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер»[[500]](#footnote-501). Это письмо можно рас­сматривать как свидетельство колебаний Пушкина в отношении внесения сцены «Ночь Сад. Фонтан» в основной текст «Бориса Го­дунова». В том же письме читаем о Марине: «Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней...»[[501]](#footnote-502).

Значит: 1) кроме сцены у фонтана, нет никаких сцен, раскры­вающих характер Марины (но Веневитинов сообщает о «Самозван­це», а Пушкин — о замысле «Димитрия и Марины», следовательно, это все одно и то же произведение); 2) в «Димитрии и Марине» за­мышлялась не одна сцена, а несколько. Возможно, что одной из них могла стать сцена «Замок воеводы Мнишка в Санборе». Трудно объяснить ее появление в тексте «Бориса Годунова», которому не свойственны повторения. Следовательно, можно предположить, что она должна была вместе со сценой «Ночь. Сад. Фонтан» стоять под заглавием «Дмитрий Марина», упоминаемом в реестре 1826 г. Кстати, видимо, прав Анненков, считая, что «Пушкин никогда не делал перечет произведениям, еще не существующим»[[502]](#footnote-503). Для под­тверждения нашей гипотезы можно также привести замечание Аверкиева: «...эпизод с Мариной... развит слишком обширно в ущерб целому...»[[503]](#footnote-504).

Судя по письму Н. Н. Раевскому, Пушкин по ряду причин со­вершенно отверг сцену с Рузей (о ней не упоминается) и, надо пола­гать, хотел вместо нее написать другую, чего так и не сделал. Воз­можно, что к 1834 г. или даже раньше у Пушкина пропал интерес к Марине. На это указывает то обстоятельство, что в книге Н. Г. Устрялова «Сказания современников о Дмитрии Самозванце», вы­шедшей в 5 частях (СПб., 1831-1834), которая находилась в библио­теке Пушкина и, несомненно, читалась им, не разрезаны страницы «Дневника Марины Мнишек и Послов Польских»[[504]](#footnote-505).

Другие же «польские» сцены не могут относиться «Димитрию и Марине», так как не отвечают принципам «маленьких трагедий»: присутствию только необходимых лиц, лаконичности, единству действия. При характеристике имеющихся трактовок данного во­проса наша гипотеза относительно того, что сцена «Ночь Сад. Фон­тан» вместе с другими польскими сценами «Бориса Годунова» рас­сматривалась Пушкиным как самостоятельный драматический очерк («маленькая трагедия»), учитывается в комментариях к пуш­кинским драматическим произведениям в новейшем академиче­ском Полном собрании сочинений Пушкина: «Сцены из написан­ной, но не допущенной в печать трагедии могли войти в список как предназначаемые к отдельной публикации. Именно так интерпре­тировал названия “Димитрий и Марина” и “Курбский” Б. В. Тома­шевский <...>. Фрагментами “Бориса Годунова” считал эти замыслы и Ю. М. Лотман <...>. Отождествляя название “Димитрий и Мари­на” со сценой “Ночь. Сад. Фонтан”, В. и Вл. Луковы трактовали эту сцену как самостоятельный драматический очерк, как “маленькую трагедию”, целиком написанную в 1825 г., т. е. до знакомства с Бар­ри Корнуоллом»[[505]](#footnote-506).

Итак, Барри Корнуол не мог своими сценами оказать решаю­щего влияния на пушкинские «маленькие трагедии» Болдинской осени 1830 г., так как до знакомства с ними Пушкин уже писал в та­кой форме свои произведения. Но под влиянием Барри Корнуола «маленькие трагедии» потеряли ряд черт, связывавших их с «Ди­митрием и Мариной», первой попыткой создания «драматического очерка». В этом наиболее важное проявление влияния Барри Кор- нуола на пушкинские поиски нового жанра в драматургии.

Вопрос о жанровой близости «маленьких трагедий» и сцен Корнуола затрагивался только принципиально[[506]](#footnote-507), но детального ана­лиза еще не получил, а между тем здесь кроется окончательный от­вет на вопрос о влиянии формы Корнуола на пушкинские трагедии. Анализируя сцены Корнуола, мы пришли к выводу, что главное сближение, которое проводило большинство исследователей, — ла­коничность (ср. у Д. П. Якубовича: «У Корнуола он нашел новые

и и

попытки вернуться к изображению «страстей» в простои и лакони­ческой форме...»[[507]](#footnote-508)) — неверно. Небольшие размеры картин, их ма­лое число (от одной до трех в каждой из сцен) не говорят еще о ла­конизме как о свойстве письма, а скорее отражают незначитель­ность временного развития действия. Сцены Корнуола характери­зуются, в отличие от «маленьких трагедий Пушкина, следующими алаконизмами:

1. наличием посторонних линий действия;
2. наличием лишних для развития действия лиц;
3. наличием элементов эвфуистической речи.

Противоположный взгляд о стилистике драматических произ­ведений Корнуола высказывался В. Лесовой: «Сцены его характе­ризуются теми же внешними чертами, что и пушкинские малень­кие трагедии: краткостью, простотой, отсутствием всего лишнего, ненужных лиц, ненужных слов...»[[508]](#footnote-509). Но это мнение не находит тек­стовых подтверждений.

Другие сближения формы делаются с ориентацией на компо­зицию (ср. у Гербеля: чтение «Dramatic Scenes» «навело Пушкина на мысль написать свои собственные драматические сцены... форма которых очень напоминает Корнваля»[[509]](#footnote-510). Это мнение опять-таки не­верно. Основные отличия «Scenes» и «маленьких трагедий» по композиционному признаку можно свести к следующему:

1. «Scenes» Корнуола, как правило, «вырваны» из жизни и скорее объединены временным и пространственным признаками, чем действием. Отсюда: а) действие начинается с произвольной точки, так что неясно, кто и о чем говорит; б) действие кончается переломным моментом, но не дает представления о разрешении побочных сюжетных линий. Таким образом, сцены как бы вырваны из большего текста, и к ним значительно больше, чем к «малень­ким трагедиям», подходит определение «пятый акт трагедии».
2. У Пушкина появление всех героев, не находящихся при пер­вом открытии занавеса на сцене, предупреждается определенной характеристикой с указанием имени или других атрибуций (исклю­чение: монах «Каменном госте», священник и негр в «Пире во вре­мя чумы»). У Корнуола, даже при предварительной характеристике (встречающейся редко), об объекте ее догадаться трудно.
3. Для «Scenes» Корнуола характерна асимметричность ком­позиционного построения у Корнуола. У Пушкина симметрич­ность — одна из стилевых констант[[510]](#footnote-511).

Ряд других несоответствий как формы, так и содержания при­водит нас к выводу, что хотя оба автора исходили из шекспиров­ской манеры, но конечный итог их «драматических изучений» принципиально различен. «Scenes» Корнуола дали, видимо, толчок Пушкину, приведший его к усовершенствованию и завершению уже ранее задуманной драматической системы, но не оказали зна­чительного влияния своей формой.

В плане проблемы сценичности обращает на себя внимание, что при всей цикличности «маленьких трагедий» они не обяза­тельно рассматривались автором как представления, которые должны быть показаны и звучать вместе, в один театральный ве­чер. Последующая практика рассматривать «маленькие трагедии» как «Маленькие трагедии», в том числе подыскивая связывающие их пушкинские фрагменты (что сделано, например, в фильме Швейцера «Маленькие трагедии», где такую функцию выполняет импровизатор из «Египетских ночей», блестяще исполненный С. Юрским), отходит от того, что сценичность «маленьких трагедий» может быть ориентирована и на формы дивертисмента.

К этому пути продолжения театральной истории болдинских шедевров подталкивает также и то, что в целом не вполне удавшие­ся спектакли по «маленьким трагедиям» Пушкина тем не менее включали выдающиеся художественные работы (например, в спек­такле Л. Вивьена 1962 г. в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, Сальери — Н. Симонов, Барон —

Н. Черкасов, в записи спектакля для телевидения в 1971 г., осу­ществленной Л. Пчелкиным, — И. Смоктуновский в роли Моцарта).

Вполне вероятны выдающиеся театральные работы современ­ных мастеров российской и мировой сцены в новых постановках «маленьких трагедий», в том числе таких, которые использовали бы стилистику камерных спектаклей.

**§ 2. Загадки «незавершенных» произведений:  
«Русалка», «Сцены из рыцарских времен»**

В аспекте реконструкции пушкинского понимания задуманной театральной реформы есть все основания опираться не только на шедевры, по многом определившие своеобразие культа Пушкина как культурной константы русского тезауруса, но и на те произве­дения, которые принято считать незавершенными. Некоторые из них можно рассматривать как пробу пера, когда у автора нет плана закончить текст и представить его театру. Таковым, например, можно считать фрагмент «Через неделю буду в Париже», написан­ный не ранее 1830 г. Фрагмент сохранился в беловом автографе с поправками; в конце текста горизонтальный штрих, означающий в системе знаков Пушкина окончание работы. По замечанию ком­ментаторов, «парадный» характер оформления автографа «позво­ляет думать, что данный драматический этюд имел для Пушкина самостоятельное значение (возможно — как проба жанра), и про­должения работы над этим сюжетом не предполагалось»1. Но дру­гие «обрывающиеся на полуслове» тексты имеют более длительную историю, несут на себе следы доработок и переработок, они могли бы быть закончены, если бы какие-либо обстоятельства не помеша­ли этому, и среди этих обстоятельств — и ранняя смерть поэта.

В этом ключе обратимся к двум произведениям, явно предна­значавшихся автором к завершению и театральной постановке, — «Русалке» и «Сценам из рыцарских времен».

В связи с «Русалкой» заметим первую загадку, не носящую творческого характера, а скорее имеющую символический и «ну­мерологический» смысл. Приведем в этой связи комментарий из 20-томного Полного собрания сочинений Пушкина: « После смер­ти Пушкина листы с беловой рукописью пьесы были сшиты жан­дармами в одну тетрадь с автографом “Домика в Коломне” таким образом, что драма попала в середину рукописи поэмы. Драма при этом была вложена в нарисованную Пушкиным обложку с изображением рыцаря и надписями: “Драматические сцены 1830”, “Драматические очерки”, “Драматические изучения”, “Опыты драматических изучений” (ныне — ПД 1621). До того как тетрадь была расшита, она имела шифр ЛБ 2376 А; “Домик в Ко­ломне” занимал л. 1-5, 20-24, обложка к “Драматическим сце­нам” — л. 6 и 19, “(Русалка)” — л. 7-18. Драма могла быть вложена внутрь обложки как Пушкиным, так и лицами, которые занима­лись его бумагами после смерти поэта (либо Жуковским, либо жандармами). В любом случае велика вероятность того, что в ар­хиве Пушкина эти листы находились поблизости друг от друга»[[511]](#footnote-512). Таким образом, «Русалка» оказалась в силу неясных обстоятель­ств символически присоединена к болдинской драматической тетралогии.

Но эта связь вовсе не обязательно случайна. Следует обратить внимание на то, что замысел пьесы, последние работы над которой относятся к 1832 г., возник не позднее 1826 г. По воспоминанию

С. П. Шевырева, Пушкин в это время поэт задумал «Русалку», дра­му «Ромул и Рем» и «Каменного гостя»[[512]](#footnote-513). Иначе говоря, замысел «Русалки» с самого начала входил в круг идей, связанных с жанро­выми поисками в духе последующих «маленьких трагедий».

Закрепившееся за «Русалкой» название не обозначено Пушки­ным в беловом автографе и является редакторским. В 1826 г. Пушкин обозначал соответствующий свой замысел названием «Мельник», вероятно, считая его центром сюжетной линии. По мере развития за­мысла к 1832 г. это было уже не так, но авторская воля осталась не­проясненной. Вполне вероятно, что такие метаморфозы «Русалки» связаны именно с тем, что в своем сценическом воплощении она ви­делась Пушкину в одном ряду с «маленькими трагедиями» и осноси- лась им к тому же кругу жанровых поисков. Более того, она вполне зримо присутствовала в окружении «маленьких трагедий», писав­шихся в Болдино в 1830 г.

В этом отношении важно замечание комментаторов, что редак­ция сцены «Светлица» из «Русалки», которую Пушкин записал на отдельном листке (ПД 948, ПД 147, ПД 949), возможно, была создана в Болдине в 1830 г., поскольку именно в это время Пушкин пользо­вался бумагой NQ 42[[513]](#footnote-514). Из этого следует, в частности, что «националь­ный русский» сюжет в поисках жанрового обновления драмы в духе «драматических опытов» вовсе не отрывался Пушкиным от европеи­зированных сюжетов болдинского цикла «маленьких трагедий».

В этом ключе следует рассматривать загадку отражения в «Ру­салке» шекспировской ориентации Пушкина. Обнаруживаемые в ней следы шекспиризации (т. е. непосредственных заимствований шекспировских сюжетов, образов, ситуаций или ориентации на них — произвольной или непроизвольной) вполне в этом случае показательны и не могут рассматриваться заведомо как натяжка тех или иных увлеченных исследователей, как это не раз бывало.

В свое время Ф. Ф. Зелинский предположил, что сцена проща­ния Антония и Клеопатры в трагедии Шекспира (д. I, сц. 3), воз­можно, отозвалась в пушкинской «Русалке», когда в душевных му­ках дочь мельника с трудом сообщает князю самое важное:

*Она*

Постой; тебе сказать должна я Не помню что.

*Князь*

Припомни.

*Она*

Для тебя

Я все готова... нет, не то... Постой —

Нельзя, чтобы навеки в самом деле Меня ты мог покинуть... Все не то...

Да! Вспомнила: сегодня у меня Ребенок твой под сердцем шевельнулся.

(VII, 193)

Как считал Ф. Ф. Зелинский, Пушкин подсознательно припо­минает здесь слова Клеопатры, обращенные к покидающему ее Ан­тонию (д. I, сц. з).

вод1:

**Шекспир**:

Cleo. Courteous lord, one word.

Sir, you and I must part, — but that’s not it:

Sir, you and I have lov’d, — but there’s not it;

That you know well: some­thing it is I would, —

O, my oblivion is a very An­tony,

And I am all forgotten.

Ant. But that your royalty Holds idleness your subject, I should take you For idleness itself.

Cleo. £Tis sweating labour To bear such idleness so near the heart As Cleopatra this.

Для сравнения приводим шекспировский оригинал и пере­

**Перевод Б. Пастернака**:

*Клеопатра*

Два слова, мой любезный!

Мы расстаемся... Нет, совсем не то.

Мы так любили... Нет, совсем не это.

Но что ж хотела я сказать? Я так

Забывчива, затем что я забы­та.

*Антоний*

Не будь ты мне царицею все­го,

Я б мог сказать, что ты цари­ца блажи.

*Клеопатра*

Нелегкий труд, однако, эту блажь

Носить у сердца так, как Клеопатра.

Эти слова вводили в недоумение комментаторов Шекспира, однако, как считал Ф. Ф. Зелинский, здесь Клеопатра намекает на свою беременность: «Чего не понял ни один из толкователей Шекспира, то сразу уловил, руководясь одним своим поэтическимчутьем, наш Пушкин»[[514]](#footnote-515). Приблизительно ту же мысль высказал позже Н. О. Лернер[[515]](#footnote-516).

М. Загорский возражал против сравнения «гордой и властолюбивой Клеопатры и простодушной и доверчивой девоч­ки Пушкина», считая, что между «ними нет ни тени сходства», что сходные моменты в «Русалке» и «Антонии и Клеопатре» свидетель­ствуют только о близости понимания Шекспиром и Пушкиным «истины страстей» и «правды диалога на сцене»[[516]](#footnote-517). Однако еще Н. Г. Чернышевский отмечал «шекспировский элемент»

в «Русалке» Пушкина и говорил, что эта неоконченная драма воз­никла из «Короля Лира» и «Сна в летнюю ночь»[[517]](#footnote-518).

Такого же рода расхождение мнений относительно черт шекспиризации высказывался и по другим пушкинским произве­дениям. Так, А. Р. Кугель утверждал, что поэма из «Египетских ночей» Пушкина несет в себе все оттенки пьесы Шекспира «Ан­тоний и Клеопатра»[[518]](#footnote-519). Иная точка зрения у Н. М. Нусинова, кото­рый считал, что Шекспир и Пушкин пользовались разными ис­точниками: «Пушкин в “Египетских ночах” исходным пунктом для создания своего образа Клеопатры берет иной, весьма отлич­ный от Шекспира исторический источник: не Плутарха, повест­вующего о “римской драме”, а Аврелия Виктора»[[519]](#footnote-520).

Б. В. Томашевский доказал прямое обращение Пушкина к фран­цузскому переводу Летурнера трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» в 1824 г., когда русский поэт задумал стихотворение о Клеопатре. По мнению исследователя, это стихотворение должно было войти в «Египетские ночи». Из анализа черновых набросков этого стихотворения Б. В. Томашевский заключил, что в описани­ях царицы Египта у Пушкина скорее проявилось влияние Шекс­пира, чем рассказа Плутарха. Исследователь особо отмечает, что «стих “Блистает ложе золотое” показывает на зависимость Пуш­кина от перевода Шекспира Летурнером»[[520]](#footnote-521).

Вслед за Белинским, который считал Князя из «Русалки» «русским Дон Хуаном»[[521]](#footnote-522), М. М. Покровский отметил сходство «Ру­салки» с «Каменным гостем»[[522]](#footnote-523), при этом исследователь высказал спорное суждение, что эти драматические опыты были задуманы Пушкиным «или единовременно с “Борисом Годуновым”, или вскоре после него, т. е., следовательно, в период наиболее острого увлечения Шекспиром, в период своего рода первой любви к Шекс­пиру»[[523]](#footnote-524).

В этой связи совсем не случайной может показаться фактиче­ская ошибка А. Позова, который увидел в «маленьких трагедиях» своеобразную «прелюдию» к «Борису Годунову»[[524]](#footnote-525). По мнению В. С. Непомнящего, эта обратная перспектива (инверсия) «выражает живое и точное ощущение безусловно ключевого, принципиально­го, методологически объемлющего значения “Бориса Годунова”: ведь он уже заключает в себе возможность “маленьких траге­дий ...»[[525]](#footnote-526).

Идея возможности «маленьких трагедий» применительно к «Русалке», между прочим, позволяет увидеть в имеющейся фи­нальной ее версии законченное (по жанровым меркам «маленьких трагедий») драматическое произведение. Мы выше показали, что характерной композиционной чертой «маленьких трагедий» у Пушкина стало соединение «очерка» и «новеллы». В этом ключе вопрос Князя «Откуда ты, прекрасное дитя?» звучит по аналогии с завершающим «Моцарт и Сальери» вопросом усомнившегося в праведности своего деяния Сальери. Содержание драмы исчерпано тем, что зритель знает о намеченной мести Русалки, финал пред­определен. Он в известной степени тот же, что и в «Каменном гос­те»: С. М. Бонди замечал: «Пушкинская русалка для погубителя - княза и “потатчика” отца то же, что Каменный гость для Дон Гуа- на...»[[526]](#footnote-527). Зритель сам достроит в воображении сцену «посрамления порока». С учетом этого вне правил сценичности XIX века «Русал­ка» сохранила в себе свойства художественной целостности и, хоть и не часто, но оказывается предметом современных режиссерских трактовок и театральных постановок.

Таков, в частности, спектакль «Русалка» в Центре драматургии и режиссуры на Беговой (Москва, 2013 г.), поставленный режиссе­ром Вероникой Родионовой (сценограф, художник по костюмам Марина Алимова, в ролях: Дмитрий Мухамадеев, Виктория Садов- ская-Чилап, Мария Матто, Андрей Барило, Елена Шкурпело, Евге­ния Калинец и др.). Театр, известный неординарными решениями и смелыми художественными проектами, решил спектакль с упо­ром на моральную вину не Князя, а Дочери (Русалки): «Жизнь да­ется не для того, чтобы ее прерывать. Даже если нет сил и желания жить, надо знать и помнить, что жизнь — это дар свыше. Жизнь — самое прекрасное, что человек мог получить. Ничего не может быть прекраснее и ценнее жизни, даже любовь. Отнимая жизнь у себя, ты обрекаешь на проклятье последующие поколения. Жизнь очень коротка и дана нам для чего-то очень важного. Пусть это важное каждый для себя определит сам», — определила концептуальную сторону своей «Русалки» В. Родионова[[527]](#footnote-528). Финал поставлен так, что позволяет разное его толкование, что, правда, не все зрители при­няли. Характерна одна из рецензий в интернете: «Не все ясно с фи­налом — Князя уводит за собой девочка, русалочья дочь, но озна­чает ли это торжество мести или прощения — можно понимать по- разному, потому что, с одной стороны, это акт внешне дружествен­но-примирительный, с другой, неплохо бы понять точнее, конкрет­нее, куда именно девочка ведет провинившегося, уж не в омут ли»[[528]](#footnote-529).

Видимая незавершенность «Сцен из рыцарских времен», ко­торая выражена гораздо в большей степени, чем в «Русалке», также в современном театре не стала препятствием для постановки, хотя бы такие события и были и остаются редкими.

Наиболее показательна постановка «Сцен из рыцарских вре­мен» в Государственном Пушкинском театральном центре в Санкт- Петербурге, осуществленная в 2009 г. труппой под руководством известного актера и режиссера В. Э. Рецептера. Заметим, что этот центр был основан Рецептером в 1992 г. и с того времени он бес­сменно остается его художественным руководителем. При основа­нии Центра в его художественный совет вошли Д. Лихачев, С. Рас­садин, В. Непомнящий, П. Фоменко, О. Басилашвили, С. Юрский и др., т. е. уже в замысле культурного проекта присутствовала четкая установка опираться в театральных работах Центра на фундамен­тальные достижения пушкиноведения и в целом литературоведе­ния и искусствознания, а также на опыт лучших постановок пуш­кинских текстов (работы П. Фоменко, С. Юрского и др.). Костяк те­атра «Пушкинский дом», образованного при Центре, составили выпускники набранного летом 2001 г. в Санкт-Петербургской госу­дарственной академии театрального искусства актерского курса с углубленным изучением творчества Пушкина[[529]](#footnote-530). Немаловажно, что в Пушкине В. Рецептер видит «особую театральную школу, особую методологию сценического искусства, которой пренебрегла россий­ская практика театрального дела», по его оценке, «Пушкин — это пропущенное звено в развитии русского театра, а, между тем, он очень много дает сцене. Но его творчеством надо заниматься си­стемно. Этот одаренный 37-летний человек знал гораздо больше, чем мы. Надо потратить целую длинную жизнь, чтобы понять его. Мы исследуем Пушкина, создавая свою школу, методологию. При этом мы открыты к действительности, видим, что происходит во­круг. Но стараться специально отразить что-то злободневное, по- моему, глупо, сегодняшний день отражается в Пушкине сам собой, это происходит органично»[[530]](#footnote-531).

Работа Рецептера над постановкой «Сцен из рыцарских вре­мен» привела его к глубокому исследованию рукописей Пушкина по опубликованному в 2009 г. уникальному изданию «Рабочих тет­радей А. С. Пушкина в 8 томах. Его наблюдения интересны, в част­ности, в плане доказательства того, что «Сцены из рыцарских вре­мен», как он пишет, «завершены и лишь не переписаны набело...»[[531]](#footnote-532)

В рамках исследования сценичности драматургии Пушкина мы вполне можем согласиться с такой оценкой «Сцен», как и «Русалки», обнаруживая важную сторону драматургического мышления Пуш­кина, состоящую в том, что оно (мышление) выделяет из потока жиз­ни определенный фрагмент, по видимости не законченный, но в действительности обладающий внутренней связанностью, целостно­стью и в этом смысле завершенностью. Т. И. Краснобородько, храни­тель пушкинских рукописей в ИРЛИ (Пушкинском доме) РАН, в бе­седе с В. Э. Рецептером заметила о «Сценах»: «Может быть, вещь не­завершенная, а может быть, — оставленная, творчески исчерпан­ная»[[532]](#footnote-533). На это концептуально важное замечание режиссер ответил опять-таки концептуально значимым утверждением: «Но это и есть новая завершенность, пушкинская, особая. Исчерпал замысел, стало быть, воплотил задуманное, завершил.»[[533]](#footnote-534)

Этот диалог представляется очень существенным в аспекте сценичности пушкинской драматургии. Можно сказать, что в своем творческом мышлении Пушкин опередил более чем на столетие эс­тетику итальянского неореализма в той ее части, которая из гущи событий выделяет фрагмент без начала и конца (в традиционном понимании киносценария) и предлагает всю сложность и противо­речивость жизни ощутить именно в этом фрагменте. Очевидно, что ни по сюжетике, ни по героям, ни по интонации пушкинские тек­сты не могут быть осмыслены как неореалистические, но некоторые жанровые черты позволяют проводить означенную параллель, а именно такие черты, как очерковость, фрагментность, открытость к продолжению как жанровый принцип. В этом плане финальная ре­плика Франца «Однако ж я ей обязан жизнью!», как и финальный

вопрос Князя в «Русалке» «Откуда ты, прекрасное дитя?» принци­пиально не отличаются по степени «незаконченности» от «Бориса Годунова», где призыв к народу Мосальского «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович!» остается без от­вета. Между тем, никто не характеризует «Бориса» как незакончен­ную драму.

Все же и В. Э. Рецептер не решился, ставя «Сцены из рыцар­ских времен» в Государственном Пушкинском театральном центре, положиться на свое понимание их завершенности и для придания им окончательности, целостности предпринял некоторые компен­сирующие действия. В частности, были введены тексты из пушкин­ского «Скупого рыцаря». Потребовалось также определить, в каком направлении должна была развиваться фабула «Сцен», что вы­строить спектакль с опорой на сохранившиеся фрагменты и пуш­кинские заметки об этом произведении.

В этой связи немаловажно, что фрагменты «Сцен» дают ши­рокий простор для трактовок и применений. Предположения о том, как будут выглядеть «Сцены» в финальной компоновке, даны Пуш­киным, с одной стороны, достаточно подробно, с другой — с суще­ственными переменами не только в представлениях о формальном строе этого произведения (вплоть до того, останется ли это произ­ведение прозаическим или будет переписано в стихотворной фор­ме), но и в своих идейно-художественных доминантах.

В пушкинском плане «Сцен» (черновой автограф ПД 846, л. 27) обозначена сюжетная линия, включающая, среди прочего, привлекательные для зрителя того времени театральные эффекты (взрыв замка в конце пьесы и появление книгопечатника Фауста на хвосте дьявола). Л. М. Лотман и М. Н. Виролайнен однозначно утверждают в этой связи: «Работая над “<Сценами из рыцарских времен>”, Пушкин явно мыслил их как произведение, предназна­ченное для театра. Припасенный для финала пьесы взрыв замка был одним из театральных номеров, неизменно вызывавших вос­торг публики, — необычна для той эпохи лишь символическая нагрузка, которую должно было получить в пушкинской пьесе и это яркое зрелище. Как и в “маленькие трагедии”, в “<Сцены из рыцар­

ских времен>” введены музыкальные номера: песня косарей и две песни Франца»1.

В то же время несколько в тени остаются те стороны «Сцен», которые составляют проблему для постановщика и ныне, не говоря о пушкинских временах, когда технологические возможности теат­ра (освещение, сценографические ухищрения и т. д.) были ограни­чены. Притом что с античного театра были освоены эффектные приемы демонстрации взрывов, пожаров, потопов, полетов и т. п., некоторые обозначенные в «Сценах» действия требовали бы поиска решений, которые Пушкиным как бы и не замечались. Такова сце­на, начинающаяся авторской ремаркой «Вассалы, вооруженные ко­сами и дубинами». Вот сложные для театральной реализации ре­марки Пушкина, встречающиеся в этой сцене:

«Несколько рыцарей, между ними Альбер и Ротенфельд [име­ется в виду, что они въезжают на сцену на лошадях, что дальше подтверждается в реплике Роттенфельда: «А вот пришпорим лоша­дей да потопчим их порядком»].

«Лошади раненые падают с седоками, другие бесятся».

«Сражение. Все рыцари падают один за другим».

«Вассалы (бьют их дубинами, косами)».

«Едет другая толпа рыцарей».

«Наехавшие рыцари нападают на вассалов».

Массовые сцены с конными рыцарями, где на сцене происхо­дит бой и лошади, раненные косами, падают, и сегодня были бы сложны для театральной постановки, если не использовать светово­го занавеса, кинопроекций, лазерных и шумовых эффектов и т. п. Пушкин с этими трудностями театральной постановки не считает­ся.

Можно отметить, что источник этой сцены для Пушкина — «Жакерия» П. Мериме (1820), где также есть сцена с нападением крестьян на рыцарей, где они ранят лошадей вилами. Некоторые из ремарок Мериме в этом произведении, имеющем подзаголовок «Сцены из феодальных времен», также трудны для реализации в театре его времени. Например, в сцене 19: « Вместе с Персевалем отъезжает множество рыцарей; сенешаль тщетно пытается удер­жать их. Шум. Появляется Оборотень верхом на коне, за ним бе­жит пеший латник»; «(Пускается вскачь.)», в сцене 21: «Появля­ется Флоримон верхом, со шпагой в руке, с разорванным знаме­нем. С ним несколько солдат»; «Битва. После долгого сопротив­ления отряд сенешаля разбит» и т. д.[[534]](#footnote-535) Но здесь есть одна важная особенность жанровой специфики «Жакерии»: она не писалась для сцены, и замысел Мериме был облечен в жанровом отноше­нии в «драму для чтения». В противоположность Мериме, «Сце­ны» Пушкина — «чистый театр, и притом призванный сконцен­трировать в самом лаконичном выражении большое историко- социологическое обобщение»[[535]](#footnote-536).

Обратим внимание на то, что и в «Борисе Годунове» есть близкие постановочные сложности. В частности, сцену «Граница Литовская» Князь Курбский и Самозванец проводят «оба верхами», в сцене «Лес» Лжедмитрий и Пушкин говорят, когда «В отдалении лежит конь издыхающий», к которому Самозванец подходит и — «Разнуздывает и расседлывает коня».

Можно предположить, что в подобных случаях эмоционально­образное видение сцены особым пушкинским взглядом просто не нарушается рациональными аргументами театрального постанов­щика, что характерно для тезаурусного строя умственной деятель­ности. Здесь особо заметна киносценарная стилистика Пушкина, опережавшая свое время и сказавшаяся как в драматических про­изведениях, законченных и незавершенных, так и в таких пушкин­ских шедеврах, как «Капитанская дочка», «Пиковая дама», «Мед­ный всадник».

Л. М. Лотман и М. Н. Виролайнен делают справедливый вы­вод: «Три последних драматических замысла Пушкина вместе со “< Сценами из рыцарских времен >” дают картину работы Пушкина над драматургией нового рода, в которой, возможно, должен был синтезироваться опыт “Бориса Годунова” (поэтика хроники) и “ма­леньких трагедий” (легендарный или литературный сюжет, драма­

тическое воплощение которого служит познанию глубинных зако­нов истории культуры). И если задачи, связанные с его более ран­ними неосуществленными замыслами, так или иначе оказались решены в творчестве Грибоедова, Гоголя и Лермонтова, то направ­ление, над которым он работал в 1834-1835 гг., осталось нереали­зованным в русской драматургии»1.

последующей театральной, кино- и телевизионной истории пушкинских постановок лишь в некоторой части и лишь в некоторых образах над этой загадочной стороной пушкинского творчества уда­лось поднять завесу и преодолеть миф о несценичности пушкинской драматургии и творчества в целом. Но чем дальше, тем в большей и большей мере пушкинская драматургия и выстроенные рядом с ней и всем пушкинским творчеством музыкальные и киноверсии становят­ся площадками для сценического проектирования и эксперименти­рования.

О том, как это происходит с «маленькими трагедиями», повест­вует в следующем параграфе ученик Вл. А. Лукова С. В. Аронин.

**§ з. Новейшие интерпретации «маленьких трагедий»  
А. С. Пушкина в синтетических видах искусства**

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина представляют собой уникальное художественное произведение не только с точки зрения идейно-тематического содержания (сюжет, персонажи, литератур­ные образы, социально-философская проблематика и т. п.), но и с точки зрения его морфологических признаков (жанровая услов­ность, литературная и драматическая композиция). При этом, бу­дучи драматическим произведением (то есть произведением, напи­санном для исполнения актерами на сцене), «Маленькие трагедии» поднимают вопросы сценичности и театрального языка в разные эпохи существования театра.

Рубеж XX-XXI веков актуализирует и развивает в тенденции ранее периферийные театральные формы (как формы спектакля, так и формы существования самого театра как одного из институтов культуры), объединяя их по идейно-содержательному принципу в жанровые генерализации[[536]](#footnote-537), которые, в свою очередь, коррелируют если не сам текст произведения, то его понимание аудиторией.

Таким образом, можно в некотором смысле утверждать, что, с одной стороны, произведение драматического искусства стало в большей степени восприниматься зрителем, нежели чем читателем (интересно в этой связи, например, проследить, с какого момента «Гамлет» У. Шекспира стал восприниматься в неразрывной связи со спектаклем, актером и т. д. — и в этом смысле перестал быть про­сто книгой. Речь идет о том, насколько возможно «чистое» воспри­ятие текста «великих пьес», которые были поставлены и сыграны великое множество раз; все эти актеры и постановки уже входят в тезаурус восприятия пьесы наряду с авторским текстом); с другой стороны, при таком восприятии концепт театра (театральности, ре­жиссуры и т. д.) стал доминировать над концептом литературы, и первичным стал режиссер спектакля, а не автор пьесы.

Кроме того, только в ХХ веке в театральной культуре (можно уточнить — в режиссерском театре ХХ века) режиссер спектакля за­частую берет на себя функции драматурга, если речь идет о работе над драматургией спектакля (а не просто текста), над литературной композицией «сценария» спектакля и т. д. В связи с этим диверси­фицируются функциональные особенности просто режиссера, ре- жиссера-постановщика и постановщика как человека,

в наибольшей степени являющегося автором спектакля как синте­тического произведения искусства. В постдраматическом театре ли­тературный текст и линейность драматургии (что является перво­основой спектакля в драматическом театре) сознательно отверга­ются режиссером, который утверждается в роли полноправного ав­тора и художника.

В этом случае текстом становится весь арсенал каких-либо элементов театра: от звучащего слова до мигающего светового при­бора, от психологического жеста актера до особенностей его грима, от музыкального звука до архитектурных параметров сцены и зри­тельного зала. Все теперь является равнозначным, и упорядоченное в той или иной комбинации, и становится пьесой для постдрамати­ческого театра в целом[[537]](#footnote-538). В условиях таких тенденций развития со­временной театральной культуры можно остановиться в первую очередь на деконструкции литературной первоосновы спектакля как на заметном явлении современного режиссерского театра. И в этой связи интересно проследить взаимосвязь литературных осо­бенностей «маленьких трагедий» и творческого концепта, имену­ющегося в постдраматическом театре «эстетикой перформативно- сти»[[538]](#footnote-539).

Хочется сразу оговориться, что в данном исследовании не ста­вится задача разрешения этимологических и онтологических спо­ров относительно терминологии, применяющейся в области иссле­дования современного театра как искусства, так же как и не ведутся споры относительно легитимности перформанса как самостоятель­ного вида искусства. Мы исследуем театр (а в данном случае — и кино) как один из культурных институтов общества и ведем изуче­ние различных закономерностей, тенденций, художественных и эс­тетических явлений, наблюдающихся в современной театральной культуре.

Объектом этого изучения помимо самого текста пушкинских «маленьких трагедий» станут кинофильм «Маленькие трагедии» (реж. Михаил Швейцер, 1979) и спектакль «Маленькие трагедии Пушкина» (реж. Виктор Анатольевич Рыжаков, Московский театр «Сатирикон» им. А. Райкина, 2011).

Прежде чем обратить внимание на перформативную эстетику в синтетическом искусстве театра и кинематографа, хотелось бы указать на некоторые «надлитературные» смыслы, выстраиваемые Пушкиным в самом тексте «маленьких трагедий».

Морфология композиции «маленьких трагедий» вызывает по­стоянный интерес исследователей. Наверное, это связано с тем, что в каждой новой эстетико-философской парадигме актуализируются разные аспекты понимания сюжета и метасюжета этого драматиче­ского цикла. В постмодернистской парадигме особенно важным становится концепт автора и его взаимоотношений как со своим произведением и его персонажами, так и с читателем (а в случае сценических искусств — со зрителем). Вот что говорит о контексту­альной и родовой специфике «маленьких трагедий»

Ю. В. Доманский: «...это цикл и это цикл драматических произве­дений. То есть интересующая нас проблема наслаждения дана в “Маленьких трагедиях” с разных точек зрения <...> тем самым реа­лизуются сразу два уровня “системы взглядов” — система взглядов в системе драмы, где каждый персонаж выступает со своей пози­ции, и система взглядов в системе произведений, характерная для литературных авторских циклов»[[539]](#footnote-540). Иными словами, читая «ма­ленькие трагедии», мы попадаем в ситуацию полисемантического восприятия — мы, с одной стороны, следим за драматургией стра­стей, явленной в персонажах, с другой стороны, — в ходе понима­ния композиционной структуры и метафоры, явленной в общем сюжете, — воспринимаем весь драматический цикл как отклик на современные вопросы; но и с третьей стороны — мы все время ощущаем присутствие автора, ведущего с нами свою игру. Иными словами, в рамках разговора о постдраматическом театре и об эсте­тике перформативности, можно воспринять автора и его метод в рамках философии постмодернизма. Тогда «маленькие трагедии» можно расценивать «как палимпсест (а палимпсест — это текст, написанный поверх другого текста), который вбирает в себя многие черты предыдущих течений. Полустертые знаки и тексты прошлых культур проступают на прозрачной ткани современности, внося в нее коррективы»[[540]](#footnote-541).

Вал. А. и Вл. А. Луковы, анализируя идейную композицию «Маленьких трагедий», говорят о том, что «именно в отвлеченно­сти заключается их современность: отвлеченность характеризует произведения тех периодов, эпох, когда подвергаются сомнению, проверке все основные взгляды времени»[[541]](#footnote-542).

Что же происходит в момент этой «отвлеченности» с реципи­ентом? Автор ряда трудов по семиотике современных сценических искусств и по эстетике перформативности Э. Фишер-Лихте говорит о таком восприятии как о лиминальном состоянии. На уровне зри­тельского восприятия, по ее словам, существует разница между фе­номенами репрезентации (связанной с восприятием «больших нар­ративов») и присутствия (связанного с непосредственностью и аутентичностью восприятия). В случае смены фокуса восприятия речь идет об «эмерджентном феномене», когда произведение ис­кусства из артефакта (результата) превращается в событие (про­цесс). А в тот момент, когда один модус восприятия нарушается, а другой, сменяющий его, пока еще не вступил в свои права, возника­ет так называемое лиминальное состояние[[542]](#footnote-543). В такое состояние и по­падает зритель, в особенности — в момент окончания одной из пьес цикла и начале другой, когда понимает, что «каждая из “Малень­ких трагедий”, по существу, анализирует определенную этическую тему, но при этом, будучи элементами единого цикла, трагедии объединены более общими философскими вопросами — о жизни и смерти, о бессмертии и пути к нему»[[543]](#footnote-544).

Показательно, что в обоих случаях режиссерской интерпретации «Маленьких трагедий» (в фильме М. А. Швейцера и в спектакле

1. А. Рыжакова), дано переосмысление композиционной структуры пушкинского цикла еще на стадии «сценария» произведения. Трех­серийный фильм М. А. Швейцера, например, открывает пушкинская «Сцена из Фауста», которая не только становится здесь если не эпи­графом и не прологом, то как минимум «сильной позицией», но и ав­томатически попадает в контекст драматургических «Маленьких тра­гедий» и даже некоторых эпических произведений (таких как «Еги­петские ночи», «Гробовщик» и др.)[[544]](#footnote-545). Кроме того, режиссер по-своему редактирует текст диалога, а позже — в финале фильма, коим являет­ся данный в конце третьей серии «Пир во время чумы», меняет ме­стами сцену со Священником и песню Председателя. Все это особым образом меняет смысл первоисточника, а кроме того, проявляется и в экранном режиссерском эквиваленте фильма: «наступление утра в городе, пустой после пира стол <...> Но самое принципиальное отли­чие — очевидная экспликация любовной линии Вальсингама и Мэри у Швейцера: в завершающих кадрах эпизода они стоят в обнимку и смотрят вдаль»[[545]](#footnote-546).

«Сценарий» спектакля В. А. Рыжакова представляет собой бо­лее нелинейную структуру. Некоторые исследователи довольно критично замечают, что «в мега-супер-гала-дробном представле­нии пушкинскому тексту остается функция то ли связок, то ли за­ставок»[[546]](#footnote-547). Четыре драматические сцены «смешаны в экзотический коктейль», попытки вслушаться, доискаться смысла в каждую ми­нуту действия отторгают от происходящего. Всему этому приписы­вается эпиграф из нобелевской лекции И. А. Бродского «В настоя­щей трагедии гибнет не герой — гибнет хор», а «ощущение роковой обреченности задано с самого начала и подчеркнуто драматургиче­ски тем, что обрамлено сценами из “Пира во время чумы”, более то­го, кажется, что все происходит на том пиру»[[547]](#footnote-548). Как и М. А. Швейцер в кино, так и режиссер «Маленьких трагедий» в театре добавляет в композицию спектакля пушкинскую «Сцену из Фауста», только не в начале, а в конце композиции. Решена она с помощью видеопроек­ции: «Огненно-рыжим пламенем трепещут на экране пушкинские строки. Перед экраном — длинный стол. Между экраном и столом стоят актеры. Внезапно вспыхивает очень яркий свет, он бьет прямо в глаза и слепит зрителей. За это время актеры исчезают, перед нами — только изысканно сервированный стол, слегка звенят по­тревоженные бокалы. Наверное, так будет, когда взорвется нейтронная бомба: люди погибнут, вещи останутся»[[548]](#footnote-549).

Это лишь некоторые примеры того, как в сценарии своего произведения оба режиссера деконструируют композиционную структуру и драматургию пушкинского цикла. Это еще раз приво­дит нас к тому, что режиссеры обоих произведений в рамках пост­драматического театра предлагают нам драматургию размышле­ний, аллюзий, пониманий в качестве альтернативы драматургии поступков и реакций действующих персонажей. Они выстраивают связь не «актер — зритель», а «автор — рассказчик — актер — зритель». А зритель, авансом возвышенный создателями спектак­ля, должен обладать образованностью, начитанностью и способно­

стью к пониманию в большей степени, чем готовностью к развле­чению. Он уже не наблюдает наполненную страстями жизнь, а ас­социирует и сам сочиняет ее в своем сознании[[549]](#footnote-550).

Исследуя «новые формы» современного сценического искус­ства, автор термина «постдраматический театр» Х.-Т. Леман так го­ворит о классической драме: «...драма основана на способности к абстрагированию, которая позволяет создать набросок идеального мира, где полнота с очевидностью заложена не в действительности вообще, но в человеческом поведении, пребывающем в состоянии эксперимента »[[550]](#footnote-551).

Обратим внимание на поведение персонажей «Маленьких тра­гедий» во всех формах зрительского восприятия (литература, ки­нематограф, театр). Особенно показательными с этой точки зрения кажутся персонажи Моцарта и Сальери. Условно можно выделить несколько «слоев» их восприятия зрителем:

1. Восприятие реальных исторических личностей, чьи жизнь

и творчество наряду с мифологическими структурами, возведен­ными вокруг них другими творцами (в том числе и

А. С. Пушкиным) в большой степени присвоены нашим тезаурусом. «Тезаурус» в понятийной системе гуманитарных наук строится на характеристиках полноты знания, освоенного субъектом (полнота здесь является качественной характеристикой) и существенностью знания с точки зрения ценностных ориентаций субъекта. «Система­тизация данных в тезаурусе строится не от общего к частному, а от своего к чужому»[[551]](#footnote-552). Таким образом, видя Моцарта и Сальери на сцене, на экране или же на страницах книги, мы уже понимаем, о чем и о ком будет идти речь, так как имеем дело с частью своего те­зауруса.

1. Восприятие персонажей драматургии, живущих своими страстями, в качестве трагических персонажей, в частности — как персонажей «трагедии зависти»[[552]](#footnote-553). При этом Ю. В. Доманский пока­зывает, что понимание «Моцарта и Сальери» как трагедии зависти во многом основывается «на начальном монологе Сальери, когда персонаж на сцене находится один. И слова “зависть”, “завистник”, “завидовать” из всех “Маленьких трагедий” встречаются только в этом монологе, в его финальной части перед самым появлением Моцарта, на сравнительно небольшом пространстве текста...»[[553]](#footnote-554).
2. Оба эти модуса восприятия ведут нас к понятию авторефе- рентности перформативного акта, чья эстетика сильно отличается от эстетики драматического искусства. Понятие перформативного свя­зывают с глаголом ‘perform’ (представлять, осуществлять, исполнять), указывающим на то, что произнесение высказывания и означает со­вершение действия. Заявление Сальери о том, что он завидует харак­терно для перформативных высказываний, которые «с одной сторо­ны, автореферентны, поскольку их значение и действие совпадают, а с другой стороны — они формируют действительность, ибо они со­здают социальную действительность, о которой говорят»[[554]](#footnote-555). Таким же автореферентным является и появление самих персонажей Моцарта и Сальери (будь то книга, экран или сцена), поскольку они нам «уже знакомы», — так возникает обратное соотношение актера и роли, что рассматривается Э. Фишер-Лихте в перформативном искусстве, в частности, на примере соотношения «быть телом» и «иметь тело»[[555]](#footnote-556).
3. Восприятие персонажей драматургии в качестве ретрансля­торов авторской мысли, формирующейся в контексте всей идейной композиции «Маленьких трагедий». Чем неотвратимей смерть, тем легче победить ее (Барон умирает сам, Моцарта убивает Сальери, Дон Гуана — потусторонняя сила, в «Пире во время чумы» главный герой не умирает); — если таков смысл всего цикла, то тогда в «Мо­царте и Сальери» дана первая ступень в победе над смертью: гени­альное искусство — вот путь в бессмертие[[556]](#footnote-557).
4. Наконец, восприятие актеров, исполняющих роли персо­нажей в чувственной форме коммуникативного акта со зрителями. Здесь, кроме вышеупомянутых модусов восприятия, особое значе­ние приобретает индивидуальность и личность исполнителя. В кар­тине М. А. Швейцера роли Моцарта и Сальери исполнили соответ­ственно В. С. Золотухин и И. М. Смоктуновский, в спектакле

В. А. Рыжакова — соответственно К. А. Райкин и О. Байрон. В статье «Маленькие трагедии: памятник молодости и гениальности» С. Любимов пишет: «Золотухин в роли Моцарта едва ли не торит до­рогу сверхуспешному фильму Милоша Формана “Амадей”. Сальери и Скупого Рыцаря гениально сыграл великий Смоктуновский — это вершины его мастерства, что-то сверхчеловеческое, от чего стынет кровь»[[557]](#footnote-558). Этот отзыв (как и факт исполнения одним актером сразу нескольких ролей в фильме) может еще раз утвердить авторефе- рентность актерской игры, ее преобладание над литературным пер­воисточником в рамках коммуникативного акта со зрителем.

В спектакле В. А. Рыжакова роли распределены на хор и соли­ста. «Вначале на авансцену выходят Константин Райкин в строгом костюме с бабочкой и группа артистов в серых робах и начинают чисто и звонко петь на латыни. <...> Собственно весь спектакль по­строен как концерт для солиста с оркестром»[[558]](#footnote-559). Далее легкомыслен­ного «гуляку праздного» играет именно К. А. Райкин (играет его чуть ли не простоватой деревенщиной — когда он является на по­диум в камзоле и парике, то кажется фриком, не к месту устроив­шим маскарад), а умудренного опытом завистника Сальери — его бывший студент (лишь на эту роль отделившийся от «хора») — мо­лодой актер О. Байрон. И именно он — Сальери — становится «настоящим дирижером, объединяющим хор», «коснется палочкой кого-то, сидящего за квадратом составленными столами, тот как вскачет и, заученным уроком, произнесет реплику из знаменитого монолога “Все говорят: нет правды на земле...”»[[559]](#footnote-560).

Эти два модуса восприятия подчеркивают наступающее у зри­теля лиминальное состояние, появляющееся в связи с переключе­нием внимания с истории на смысл, с персонажей на актеров, с од­ной условности на другую. Именно об этом идет речь в постдрама­тическом театре и в эстетике перформативности — о событийном качестве присутствия участников действия, о собственной семиоти­ке тел, о жестах и движениях актеров, о композиционных и фор­мальных структурах речи, об образных качествах визуального ма­териала, о развертывании музыкально-ритмических элементов в их собственной темпоральности и т. д. — как об отдельных и самостоя­тельных смыслообразующих элементах произведения искусства, предназначенного для одновременного и полиперспективного вос­приятия его зрителем[[560]](#footnote-561).

Если же говорить о профессии режиссера в рамках перформа­тивного искусства, то здесь все большую важность обретает куль­турный феномен «производства присутствия», который по самой своей сути не должен пониматься по типу мимезиса или «представ­ления»[[561]](#footnote-562).

М. А. Швейцер и В. А. Рыжаков работали соответственно над фильмом (телесериалом) и над спектаклем в разное время. Картина была снята к 150-летнему юбилею Болдинской осени, а спектакль был поставлен скорее к выпуску В. А. Рыжаковым своих учеников из Школы-студии МХАТ во времена, когда культурная политика взяла вроде бы курс на модернизацию, т. е. на следование запад­ным образцам театрального искусства (именно в это время, кстати, была наконец, спустя тринадцать лет после своего появления в Германии, переведена на русский язык и опубликована программ­ная работа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр»); в фильме и спектакле разные сценарии, актеры, режиссерский почерк, про­странство, форма подачи и т. п. Но, тем не менее, хотелось бы ука­зать на проявления новой — перформативной — эстетики, которые можно обнаружить в обоих произведениях. Показательно, что в обоих случаях эти проявления связаны не столько с художествен­ными элементами, сколько с тем, что в «контексте эстетики пер- формативности едва ли возможно четко разграничить сферу искус­ства, общественную жизнь и политику»[[562]](#footnote-563).

Так, например, и фильм, и спектакль во многом становятся «вещью-в-себе» и выставляют это качество особым образом напо­каз, превращая его в часть своей поэтики. Многие театроведы, го­воря о спектакле В. А. Рыжакова, отмечают, что «Маленькие траге­дии» поставлены «как класс-концерт, в котором молодым актерам “Сатирикона” предоставлена возможность показать, как слаженно они умеют двигаться, как громко умеют произносить текст и как красиво умеют носить костюмы»[[563]](#footnote-564). М. Тимашева же, высоко оцени­вая степень актерского мастерства исполнителей, указывает на то, что одной из доминант зрительского понимания спектакля стано­вится следующее его восприятие: «...спектакль время от времени превращается в путеводитель по дисциплинам, становится похо­жим на открытый урок для желающих поступать на актерский фа- культет»[[564]](#footnote-565). Примеров подобной тенденции в спектакле немало, в частности, в одном из эпизодов «Каменного гостя» сразу «десяток Дон Гуанов, устроив для начала показательную бойню с лужами крови на экране, по очереди исполняют монолог “Все к лучшему: нечаянно убив / Дон Карлоса.”, взбираясь на помост то змеей, то коршуном, то механическим роботом»[[565]](#footnote-566). Квинтэссенцией категории актерства в художественной системе спектакля становится послед­няя сцена «Пира во время чумы», когда «выходит Райкин-монах и начинает отчитывать гуляющую молодежь, кажется, что испепеля­ющая укоризна в его взгляде относится в первую очередь к арти­стам, черт знает что здесь вытворяющим»[[566]](#footnote-567).

Таким образом, если говорить о драматическом искусстве, то оно требует от исполнителя «умерщвления плоти», когда актеру следует превратить свое чувственное, «феноменальное» тело в се­миотическое с той целью, чтобы последнее обрело способность служить материальным знаком, т. е. носителем смыслов[[567]](#footnote-568). Здесь же мы сталкиваемся с обратным явлением, свойственным именно перформеру — в котором задачей актера не является изображение персонажа. Его цель скорее состоит в том, чтобы выявить индиви­дуальность своей телесности и в буквальном смысле слова показать в правильном свете свое созданное подобным образом «эстетиче­ское тело»[[568]](#footnote-569).

В меньшей степени, чем концепт актерской профессии в спектак­ле, но при этом все равно в одной из доминирующих позиций в акте зрительского восприятия становится в фильме М. А. Швейцера именно категория экранного искусства, выстраивая автопоэзис визуального. В рассуждении о событийности пушкинской «Сцены из Фауста» Ю. В. Доманский, ссылаясь на Ю. М. Лотмана и Н. Д. Тамарченко, находит деконструкцию понятия «события» в экранной культуре, где даже «разговор о событиях» можно считать событием, «если в процессе это­го разговора происходит “значимое отклонение[[569]](#footnote-570) от нормы” или же пер­сонаж в процессе этого разговора перемещается “через границу, разде­ляющую части или сферы изображенного мира в пространстве и вре­мени” для осуществления “его цели или, наоборот, отказом или откло­нением от нее”»[[570]](#footnote-571). В частности рассматривая фильм М. А. Швейцера, ис­следователь заключает, что помимо сугубо вербального уровня телеви­зионная интерпретация предлагает уровень визуальный, многие мо­менты которого именно и могут пониматься как события, исполненные событийности[[571]](#footnote-572). Вообще, именно ориентированностью на восприятие телезрителя, спецификой его потребностей во многом и определяется и сценарная композиция фильма, и его поэтика, и режиссерское решение отдельных сцен. Так, например, вместо финальной ремарки пушкин­ского текста «Сцены из Фауста» — «Исчезает» — в телефильме реали­зуется довольно длинный визуальный ряд, который ведет к тому, что

и и

пушкинский текст становится в полном смысле слова событийным именно на экране: «Мефистофель отпивает из бокала, встает и бросает камушек в море, тот летит по поверхности “блинчиками” по направле­нию к белому паруснику. В цветном исполнении корабль взрывается, несколько напоминая то, как это было в популярном в конце 1970-х — начале 1980-х игровом автомате “Морской бой”. Черно-белые Фауст и Мефистофель стоят, заткнув уши, смотрят на цветной взрыв: то они, то взрыв сменяют друг друга в кадре. <...> Далее <...> раздается хлопок, и с заднего плана выплывает над водой посмертная маска Пушкина: она делается все крупнее <...> уступает место сменяющим друг друга тит­рам на весь экран: 1) Я ЦАРЬ, 2) Я РАБ, 3) Я ЧЕРВЬ, 4) Я БОГ »[[572]](#footnote-573).

Таким образом оппозиция между эстетическими феноменами «представления» (жизнь персонажей) и «общественного события» (явления Пушкина и его цитат титрами) превращает драматургиче­скую эстетику в перформативную и выстраивает взаимоотношения исполнителей (куда, кроме актеров, можно включить и сценариста, режиссера, художника, продюсера и т. д.) и зрителей с точки зрения «присутствия» и «соприсутствия».

Вторым важным аспектом элементов перформативной эстети­ки в обеих постановках является их художественная взаимосвязь с реалиями социально-политического контекста (в том числе с про­странственно-временным континуумом, в котором они были реали­зованы). Так, Г. Демин говорит о том, что режиссер спектакля В. Н. Рыжаков «ставит диагноз современному обществу, которому не до­тянуться до поэта»[[573]](#footnote-574). А. Банасюкевич возводит эту мысль в абсолют, говоря, что «приметы времени, культурные ассоциации, рожден­ные музыкой, в которой грузинские мотивы могут быть затушеваны блюзом и утонуть в цыганочке в испанском стиле — все в этом спек­такле очень условно, приблизительно-размыто, как и наше созна­ние, корнями уходящее в эпоху, когда полузапрещенное увлечение блюзом и джазом соседствовало с ритмами зарубежной и отече­ственной эстрады»[[574]](#footnote-575). Затем критик подытоживает мысль о возмож­ностях диалектики трагедии: «Спектакль, в котором слова теряют свою персональную окраску, а монологи отделены от персонажей, стал своеобразным реквиемом двадцатому веку, веку, лишившему трагедию индивидуального, героического начала»[[575]](#footnote-576).

Похожие мысли находим и в статьях о постановке М. А. Швейцера. Так, например, о песне председателя оргии в честь зимы говорится как о яркой картине гробового сладострастия и да­же вдохновения несчастия: «Этот вот мотив порыва сильной нату­ры богоборческого типа, отбрасывающей моральные нормы во имя свободы, окажется ведущим в советский период»[[576]](#footnote-577). В другом отзыве автор говорит о том, что «падает занавес над семидесятыми, и Вальсингам провозглашает чуму, которая по-настоящему накроет нас значительно позже, и все еще длится наш пир»[[577]](#footnote-578). Но, как и в анализе спектакля, здесь тоже не обходится без художественных обобщений: победа отдается «бесстрашному человеку, бросающему вызов высшим силам, действующему наперекор грозящему уделу»[[578]](#footnote-579), а весь фильм превращается в одну из лучших экранизаций произ­ведений Пушкина — в ней есть атмосфера, есть дыхание гения. «Мы сталкиваемся с поэзией в чистом виде (торжество монолога!), и она берет нас за горло»[[579]](#footnote-580).

Подобные наблюдения опять-таки коррелируются

с понятиями перформативности и постдраматизма. Они очерчива­ют феномен синестезии, при котором зрители реагируют не только на действия актеров, но и на поведение других зрителей, а предме­том эстетического переживания является не артефакт произведе­ния искусства, а сам процесс интеракции между исполнителями и зрителями[[580]](#footnote-581). В результате этого феномена синестезии, участниками интеракции могут становиться и другие участники культурного ко­да. Постдраматическое действие может замещать драматическое действие церемонией, в которой постепенно исчезает принцип нар­ративного сюжетного отражения мира средствами мимезиса, и наступает серия последовательных стадий саморефлексии и декон­струкции[[581]](#footnote-582). Так, в фильме М. А. Швейцера «пушкинский Председа­тель превращается в какое-то подобие Каина или Манфреда — бай­ронического героя»[[582]](#footnote-583), а в спектакле В. Н. Рыжакова с беспримерной убедительностью демонстрируется не столько стилистическое един­ство пушкинских текстов, сколько их универсальная открытость любому стилю. А этот факт утверждает самого А. С. Пушкина в торжестве главного «перформера».

Данный тезаурусный анализ двух интерпретаций «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина в разных синтетических видах искусства не имел своей целью произвести комплексное исследование худо­жественных аспектов вышеобозначенных произведений. Основной задачей было продемонстрировать проявления новой перформа­тивной эстетики, возникающей на постдраматической стадии раз­вития искусства и обуславливающей принципиально иную услов­ность зрительского восприятия. Эта новая перформативная эстети­ка подразумевает, с одной стороны, жест, эпатаж, провокацион­ность (что проявлено в социально-политической актуализации если не творческой репрезентации, то зрительского восприятия произ­ведения), а с другой — первичность и самодостаточность творческо­го акта как такового (что проявляется в творческой и художествен­ной идентичности произведения)[[583]](#footnote-584). Проявления эстетики перфор- мативности были обнаружены на всех этапах процесса интеракции (автор — исполнитель — зритель) и лишний раз утвердили гений великого поэта в его способности реализовываться и актуализиро­ваться не только в разных исторических и политических эпохах, но и в разных философских и эстетических парадигмах.

**§ 4. Англо-американские литературоведы**

**О** **СЦЕНИЧНОСТИ ПУШКИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Сценичность (stageability) — проблема, которая не относится к числу ключевых в западном литературоведении. Даже самый

\*-\* -I

поверхностный анализ корпуса англоязычных текстов[[584]](#footnote-585) показывает, что последний пик употребления этого термина относится к началу 1980-х, а в целом три волны интереса к проблемам сценичности (1920-е-зо-е, 1940-е-бо-е и рубеж 1970-х-8о-х), вероятно, можно объяснить влиянием идей британских и особенно американских «новых критиков».

Но и в таком случае сценичность выступает не как самостоятельная исследовательская категория, а скорее как производное от дихотомии «традиции» и «новаторства», как конструкция, объясняющая трансформацию жанров и самой фигуры автора. С одной стороны, «сценичность» — категория искусственная: любая пьеса может быть поставлена на сцене, способна найти свою аудиторию. В этом смысле сценические проблемы драматургии Пушкина, как мы увидим ниже, можно объяснить только извне — отсутствием в российском театре до начала XX века масштабной борьбы режиссерских школ. С другой стороны, «несценичность» «Бориса Годунова» или «Маленьких трагедий» — плод обдуманного творческого эксперимента, который Пушкин ставит, полностью сознавая, что для современного ему российского театра невозможна никакая иная реакция на созданный им текст, кроме отторжения и непонимания.

Эти две стороны проблемы «сценичности» — условно

«внешняя» и «внутренняя» — дают возможность подходить к ее анализу как с точки зрения «саморепрезентации» и других аналитических конструкций «нового историзма», так и с позиций традиционной жанровой истории. При этом, конечно, возможно и создание собственных концепций, объясняющих, что происходит с

драматургией Пушкина при попытке перенести ее на театральные подмостки.

Само по себе осмысление наследия Пушкина англоязычными исследователями важно и плодотворно. Это тот взгляд со стороны, знания которого не хватает современной отечественной русистике. Выросши в российской научной среде, ученые часто склонны двигаться в русле традиционных подходов к литературному тексту. Знакомство с тем, что о русских классических текстах пишут западные ученые, полезно прежде всего не в фактографическом отношении, а именно как меч Александра Македонского, разрубающий гордиевы узлы традиционных бинарных конструкций, как совершенно иной взгляд, не смущающийся тем, что о Пушкине или другом авторе писали признанные авторитеты.

К сожалению, современная гуманитарная наука сталкивается с новой опасностью, когда специализацию ученых определяет их культурный бэкграунд. Не лучшие десятилетия переживает, к примеру, российская англистика, и все чаще как должное принимается то, что англистикой должны заниматься прежде всего англоязычные ученые. На примере российского литературоведения можно видеть неудобство работы в режиме железного занавеса «односторонней проницаемости»: лучшие работы, написанные в СССР, быстро находили отклик в Европе и Америке, в то время как путь западных литературоведов — особенно русистов — к российскому читателю был часто очень долгим.

Преодоление инерции «чужого» и частичное превращение его в «свое» требует концептуализации — механизма, с помощью которого можно описать и осмыслить экзотический опыт литератора имперской России первой трети XIX века. Так, Нэнси Андерсон начинает свое предисловие к одному из новейших изданий «Маленьких трагедий» на английском1 в том числе с проблемы сценичности: «The degree to which Pushkin left such a vital production feature undelineated raises the question: did the author envision the plays being staged, and if so, how?». На этот вопрос Андерсон дает однозначный ответ: «...as an avid theatergoer who had had many occasions to observe audience behavior, Pushkin cannot have regarded the ‘‘little tragedies’’ as stageable in a conventional commercial theater»[[585]](#footnote-586).

На всех уровнях анализа Андерсон видит следы сознательного отношения автора к собственному замыслу: Пушкин ставит ключевые строки в самое начало монологов («Все говорят: нет правды на земле...» Сальери), не оставляет времени на постепенное развитие действия, на отдых глазам и ушам зрителей. В результате «несценичность» оказывается неотъемлемой частью пьесы как целого: «...What makes the ‘‘little tragedies’’ unstageable in a conventional theater is not just one or another specific problem, but the very nature of the plays. Because they are stripped so completely to their essentials, not only every word but every breath, every facial expression, acquires a relative importance far greater than in a conventional play»[[586]](#footnote-587). Такой сознательный отказ от создания пьесы для современной ему сцены следовало бы определить как «потенциальную

сценичность».

Сознательность замысла открывает истинный смысл пушкинского эксперимента в восприятии Андерсон — придать драматическому стиху интенсивность и эмоциональность, которую обычно ему дает только сцена.

Здесь важно отметить, что речь, действительно, не просто о переносе «правил» одного рода творчества в другой, и не о создании «кроссоверных», гибридных жанров. Отталкиваясь от мысли Андерсон и ряда других авторов, что «Маленькие трагедии» написаны для еще не существовавших в то время камерного театра («The ‘‘little tragedies’’ thus must have been intended for a small audience in an intimate setting»)[[587]](#footnote-588) или кино (последнюю мысль высказывали и отечественные литературоведы), можно

предположить, что Пушкина интересуют разрывы между собственно текстуальным и его функцией, создание эффекта эквивалентности.

Для Андерсон Пушкин экспериментирует с театром, оглядываясь на опыт камерного концерта, но здесь очевидна и текстуальная отсылка к «Египетским ночам»[[588]](#footnote-589): импровизатор помещен в контекст прозаического текста с большой поэтической вставкой, а в ходе развития сюжета оказывается на условной «сцене». Для того чтобы опосредовать этот опыт, на происходящее мы глядим глазами Чарского.

Результирующий опыт напоминает споры об экфразисе в античной и ренессансной культурах (учитывая его новый виток в эпоху дискуссий вокруг лессинговского «Лаокоона» — эпоху, которая не так далеко отстоит от пушкинской). Оказывается, что можно создать драматический эффект без сцены, лирический — силами прозаического сюжета и драматической декламации, тем самым предвосхитив некоторые формы искусства будущего.

Сходную концепцию, но по отношению к «Борису Годунову», развивает Дж. Дуглас Клейтон[[589]](#footnote-590). В недавней статье он определил драматическое искусство Пушкина в «Борисе Годунове» как «эпический театр» (epic theatre), т. е. перед нами еще один вариант рекомбинации текста и функции, свойственной другому жанру или роду литературы. Клейтон начинает статью (как и более раннюю книгу) с утверждения странной роли, сыгранной «Борисом Годуновым» в истории России: это пьеса о том, как россияне видят свою историю, но передано это весьма иносказательно[[590]](#footnote-591) («As such Pushkin’s text can be said to have played a muffled role in how Russia sees its history... It can thus be argued that the fate of the play rested not in its intrinsic qualities, but in the shortcomings of Russian theatre»)[[591]](#footnote-592).

Хотя Клейтон несколько увлекается идеей «Бориса Годунова»

и и

как метадрамы-комментария на события театральной и всей российской истории пушкинского времени (такая уверенность отчасти основана на спорном переводе фразы подзаголовка о «настоящей беде московскому государству» как «the Present Calamity of the Muscovite State»), важен его вывод о том, что Пушкин нащупывает формы театра, которые в дальнейшем получат более полное развитие в театре Бертольда Брехта («Pushkin’s polemic against classical and romantic drama and theatre, as it was written and practiced, bears a striking resemblance to Bertolt Brecht’s concept of epic theatre»)[[592]](#footnote-593).

Продолжая общеевропейский спор «классицистов» и «романтиков», Пушкин восстает против обоих, смешивая их в «пестром слоге» (в этом отношении уместно было бы вспомнить труд В. В. Виноградова «Стиль Пушкина»[[593]](#footnote-594)).

Столь же текуча и потому «эпична» у Клейтона позиция автора по отношению к «народу» — традиционному коньку российских

исследователей «Бориса Годунова». Вслед за Кэрил Эмерсон и большинством западных литературоведов Клейтон считает, что отношение к народу в эпическом театре возможно только отстраненно- »пименовское» — как к непредсказуемой силе («The narod is an elemental force, fickle, unpredictable. Indeed, Grishka Otrep’yev, who has emerged from the people to declare himself the heir to the throne of Russia, is symbolic of this unpredictability»)[[594]](#footnote-595). Анализируя изменение позиции народа в разных редакциях концовки пьесы, Клейтон полагает, что Пушкин не столько грозит узурпаторам новой волной насилия, сколько резко вводит в текст еще один взгляд на события, грозность которого, вероятно, в первую очередь в его невыраженности.

Эта «множественность точек зрения» (a multiplicity of standpoints), которых Клейтон насчитывает несколько, ранжируя их по социальным стратам: царь, король Польши, придворные, духовенство и народ, может, разумеется, разрастаться почти до бесконечности, пока у нас не получится некий эквивалент «полифонического романа» Достоевского по Бахтину. Но не стоит абсолютизировать «множественность точек зрения» до той степени, когда ее можно будет найти в любом тексте. Имманентно она, разумеется, присутствует в любом тексте, но в «Борисе

Годунове», как отмечает и сам Клейтон, точки зрения групп, влияющих на сюжет, пересекаются с позициями фигур, которые выступают прежде всего как наблюдатели-комментаторы. В отличие от абсолютно равновесного «полифонического романа» и нарочито антикатарсического театра Брехта, Пушкин не то чтобы встает на сторону поэта и монаха-летописца, но «вставляет» связанный с ними «субъективный слой» внутрь своей объективной исторической картины: «Thus, the play, like true epic theatre, does not project a single perspective, but displays from that of the common people, to those of the courtiers, the clergy, the tsar, and the Polish king. What is curious about the play, however, is that alongside this ‘objective’ treatment of history, it has a subjective layer in the fragmented projections of the author in the text»[[595]](#footnote-596). Клейтон видит в тексте четыре таких «субъективных слоя», связанных с тремя фрагментами «субъективного», противостоящего «объективному», — это «слои» юродивого Николки, Пимена, поэта в сцене с Самозванцем и наконец самого Самозванца, который не только верует «в проро­чества пиитов», но и сам «пиит», пытающийся творить историю, как будто перед ним поэтический материал.

В целом для англоязычных исследователей характерно такое внимание к этим литературным фигурам в «Борисе Годунове». Нельзя не отметить контраст с отечественной традицией, где из них в центре внимания только Пимен, но не как субъективный голос «из кельи», в одиночку противостоящий политической игре, а напротив, как выразитель многовековой моральной позиции (отчасти это верно и в отношении Николки Железного Колпака). Клейтон объясняет само противопоставление «субъективного» и «объективного» так: все три персонажа разъясняют свое видение другим, а не прямо действуют как носители остальных «точек зрения»: «On a deeper level, we can see the subjective projection of the writer in different roles: as the Holy Fool who speaks the truth to a tyrant, as the holy man, Pimen, who writes history for future generations (a genuflection to Karamzin, perhaps, but also an adumbration of Pushkin’s future role as historian), as the poetaster trying to explain what poetry is, and ultimately as the Latin-verse writing, political and military leader, the Pretender himself»[[596]](#footnote-597).

Такое «странное сближение» четырех разных позиций неким парадоксальным образом помогает соединить фрагментарные эпизоды «Бориса» в единый «монтаж». Этот монтаж, как и открытый конец драмы, полагает Клейтон, еще теснее сближает пушкинскую драму с Брехтом и отрывает ее от сценической конвенции современного ему театра. Клейтон превращает Пушкина в рационального экспериментатора, который даже в совет читать Карамзина в дружеском письме вкладывает подсказку: эта драма рассчитана не на эмоциональную, катарсическую реакцию, в ней читается призыв к рефлексии и рациональному взгляду на историю и личность: «The admonition to read Karamzin as a metatext before reading the play is astonishing and underscores Pushkin’s desire to evoke thought and reflection rather than empathy and catharsis in the audience»[[597]](#footnote-598).

Похожее замечание о связи образа Самозванца с самим замыслом пьесы делала и К. Эмерсон: «Pushkin's plot, like the Boris tale at its base, is itself a samozvanets, a that invites and engenders response without identifying any source pretender of authority within itself»[[598]](#footnote-599). Каждый из четырех голосов появляется неожиданно, его пространство действия (или слова) ничем потенциально не ограничено. Кевин Мосс добавляет к концепции «сюжета- самозванца» идею «значимой лжи», в которой персонаж уходит от объективности к аберрации взгляда, действуя в собственных интересах[[599]](#footnote-600).

Такая пространственная и временная структура драмы, периодически оживляемая субъективными голосами в мире тех, кто считает, что рассуждает объективно, завершает Клейтон, пугающе напоминает российскому зрителю, что интерпретация его реальности остается той же самой: в центре один человек, сосредоточивший в своих руках полноту власти, вокруг него интриги и безмолвие народа. Сила этой конструкции — в недетализированности этого указания, в отсутствии монологов и диалогов, показывающих или объясняющих каждую деталь.

Именно за это Клейтон критикует экранизацию «Бориса», снятую С. Ф. Бондарчуком: «Bondarchuk not only kept every scene, but filled in the ellipses, since realism abhors gaps. For example, the mention of Boris’s attempt to suppress rumours is expanded into scenes of torture chambers and bodies being carried to their graves, and we actually see Feodor and Mariya being murdered, whereas Pushkin had them murdered offstage»[[600]](#footnote-601). Пьеса, в которой не показаны все циклы очередного движения колеса российской истории, тем не менее остается очень точным ее описанием («Always correct and always relevant»).

Попытку проникнуть в мир «потенциальной сценичности» «Бориса Годунова», основываясь на его постановках середины и конца XIX века сделал и Пол Дебресени в небольшой заметке, посвященной виденному им на первых репетициях любимовскому «Борису» на Таганке[[601]](#footnote-602). Особое внимание он уделяет попытке Любимова внести в постановку балаганные элементы «народной театрельности», которая одновременно отсылает к античной драме («The key to making it a popular show was to introduce a chorus - inspired both by old Russian popular theater and by the ancient Greek drama»)[[602]](#footnote-603), создавая некоторую альтернативную театральную традицию, которая обходит стороной современный Пушкину российский театр.

Кевин Мосс видит эту альтернативную традицию в споре различных позиций и нарративов, их соперничестве за право считаться истиной: «The plot is less a drama of action than a dialogue among versions, a struggle between stories, each vying for the status of truth»[[603]](#footnote-604). В духе модных в конце 1970-х годов семиотических теорий Мосс изображает «Бориса» «драмой языка», в которой происходит борьба за нарратив: «The point is that whoever controls the written account of history controls the judgment of men». В такой семиотической структуре самому Пушкину остается только роль Бога-Творца, которую он частично делегирует Пимену: «Pushkin himself has the last word insofar as he... acts as God. Both he and Pimen, therefore, have control over the account the audience receives because they are authors, creators of fiction». Мосс, как до него Эрвин Броди, проводит аналогию между Пушкиным в Михайловском и Пименом в келье, где оба размышляют о неправедных монархах. При всей примитивности такого взгляда на Михайловскую ссылку важно, что ученый воспринимает роли хрониста и писателя как две стороны одной медали, семиотически связанные с говорением/молчанием. Фактором сценичности это становится в последней сцене «Бориса Годунова», когда молчание народа, как полагает Мосс, становится единственным ответом на подрыв семиотического процесса: народ выражает реакцию «побега от означения».

В отличие от ученых, интерпретирующих Пушкина с помощью теорий и аналогий с реалиями XX-XXI веков и западных культур, Кэрил Эмерсон была и остается сторонницей исторического подхода на основе анализа источников, современных автору. Тем не менее она приходит к тому же выводу о «гибридности» жанра «Бориса» и «Маленьких трагедий», причем речь идет о межвидовом гибриде, в состав которого входят «драма, нарративная поэзия и проза». Критические оценки «Бориса» после его публикации в 1831 г. Эмерсон относит скорее не на счет сознательного и провокационного экспериментирования. Причиной их стала невозможность передать замысел Пушкина с помощью инструментария как классического, так и романтического театра.

Эмерсон также находит неожиданные параллели между творческой историей драмы и ее сюжетом, только эти параллели проходят не через образ отстраненных от действия критических наблюдателей, а через образ Бориса. Она вспоминает, что Белинский первым указал на гибридность жанрового определения «Бориса Годунова» («эпическая поэма в разговорной форме») и связал историческое поражение царя Бориса с сюжетной нестабильностью драмы и с «поражением» Пушкина как автора. И тем не менее это поражение, напоминает Эмерсон, Белинский правильно приписывал тому, что еще не возникла новая форма «драматизма» («Dramatism» requires personalities and ideas in conflict»)[[604]](#footnote-605).

Здесь нельзя не добавить, что Белинский развивает эту концепцию и дальше, объясняя, что для истинно драматического не подходит сам характер Бориса — «таланта, который берется за роль гения». Сравнивая его с Петром, русский критик показывает нехватку цельности в политике и реформах Бориса, «страх» перед открытым действием и т. д., но стоит помнить, что этот кажущийся объективно-историческим (по крайней мере, в рамках

психологического историописания XIX века) подход основан на недовольствии критика гибридностью жанра пушкинской драмы.

В этом отличии критиков XIX века от ученых XX-XXI веков — весь парадокс «несценичности» драматургии Пушкина: то, что некогда казалось если не стигмой, то поводом для оправдания автора, теперь представляется его исключительной заслугой, блестяще удавшимся экспериментом. Белинский с точки зрения истории, исторической поэтики и даже истории идей объясняет, почему даже гению Пушкина не удалось сделать драму из материала «квиетической» русской истории («этот недостаток не вина поэта: его причина — в русской истории, из которой поэт заимствовал содержание своей драмы»). Эмерсон, анализируя пушкинскую рефлексию о жанре своей драмы в письмах друзьям, показывает, что «истинный романтизм», о котором он писал Бестужеву (что, вероятно, можно точнее определить как «шекспировскую» традицию) не вытекает напрямую из характеров, сюжета или истории. Пушкин говорит о погружении в историю, без которого невозможно написать «романтическую трагедию», но фактически это означает несогласие с прогрессистским взглядом на историю, который не исследует историческое, а постоянно дает ему новое определение.

Связь пушкинской исторической драмы с шекспировской Эмерсон удается перенести и на уровень сценического анализа: она высказывает предположение, что на сцене без занавеса, выдвинутой глубоко внутрь двора-партера, пьеса без деления на акты могла бы иметь успех — т. е. «Бориса Годунова» могли бы поставить в английском театре раннего Нового времени («On a purely technical plane, the tri-partite stage of Elizabethan drama (which could accommodate alternating, almost simultaneous action on rear and front stages without the formalities of acts, scenes, or curtains) might indeed have integrated Pushkin's fast-paced scenes into a more playable whole. But such a stage was not to be found in the neoclassical theaters of the Russian capitals, and other Shakespearean parallels, more strictly textual, did not reassure Pushkin's readers»)[[605]](#footnote-606).

Говоря о сценичности в связи с временем и пространством, Эмерсон подчеркивает важную роль фактора «слухов»: «What links events is not confrontation or causality but rumor. The two heroes, Boris and the Pretender, appear late, exit early, and never meet. Time is indeed concentrated, but the action of the play as a whole becomes not tighter, but more diffuse.. Temporal discontinuity brings changes with each scene, and the scenes are so short that sustained action, or interaction, cannot develop»[[606]](#footnote-607). Слух — косвенная форма нарратива, скрепляющая «Бориса Годунова» и позволяющая зрителям и читателям без потерь смысла переходить от сцены к сцене. Интересно и замечание о том, что несостыкованность пространства и времени делает действие драмы более диффузным (а не компакт­ным, как полагают многие исследователи).

Наконец, Эмерсон также связывает образы Самозванца и поэта, следуя в этом концепции И. З. Сермана: Самозванец подходит к истории как поэт, но и Пимен — не классический летописец, а поэтическая фантазия о нем.

Сравнивая трактовку Бориса и Самозванца у Пушкина и более поздних драматургов (например, А. К. Толстого), Эмерсон вводит категорию «играбельности» (playability), которой герои Толстого отличаются от пушкинских. Вопреки традиционным театральным конвенциям пушкинский Борис по мере развития действия «замолкает и становится меньше» (had become smaller and quieter), тогда как Борис А. К. Толстого становится все более «оперным», т. е. словесно эксплицированным.

Наконец, обращаясь к вопросу о популярности «Бориса Годунова» у российских читателей, несмотря на его

экспериментальную «потенциальную сценичность», Эмерсон — одна из немногих ученых, которые значительно выходят за пределы, увы, популярного у англоязычных авторов штампа о «репрессивном» русском театре, отказывающемся ставить пьесы, неудобные для «господствующего» метода.

Эмерсон указывает на исторически сложившиеся «высокие ожидания» от искусства, истории и воздействия российского общества на политику («In Russia... high expectations of art, of history, and of the public's power to make art politically meaningful... there would always be a reason for retelling that story just now. The audience inevitably reads the plot to some other text-and, remembering through that text, recasts it in the light of contemporary needs»)[[607]](#footnote-608). «Борис Годунов» как архетипическая история конфликта между ожиданиями и реальностью (неудавшееся правление Федора Борисовича, смерть жениха Ксении, предвещаемая молчанием народа катастрофа Самозванца, измена Басманова и т. д.) легко может быть перенесена на события любой последующей эпохи, разыграна на сцене воображения, скорее чем на театральной сцене.

Анализируя концепции Кэрил Эмерсон и других современных англоязычных исследователей, можно сделать вывод, что «альтернативную сценичность» пушкинской драмы именно и создает потенциально легко воспроизводимая в воображении серия драматических конфликтов, лишенная жестко привязанного к театральной практике своей эпохи сценического выражения. Ее положение между эпосом, поэзией и драмой обеспечивает легкость такого воспроизводства в воображении читателя.

Аналогии с будущими видами и жанрами искусства (кино, брехтовский театр и т. д.) неоднозначны — они подчеркивают экспериментальную «авангардность» пушкинского текста, но, выражаясь метафорически, защемляют Ариэля «потенциальной сценичности» в расщепленной сосне конкретного творческого метода.

На заседании международного семинара «Шекспир в междисциплинарных гуманитарных исследованиях» (2015 г.),

рассуждая о причинах того, почему режиссеры нередко сокращают шекспировский текст, А. Н. Баранов определил сценичность как способность зрителя не замечать условность театральной речи, воспринимать ее как искреннюю. В этом смысле «Борис Годунов», как и другие драмы Пушкина, одновременно и провоцирует на правку (изъять одну-две сцены нетрудно, учитывая необходимость для зрителя полагаться на «слухи» внутри самой пьесы), и сопротивляется этой правке — пушкинский текст отнюдь не стремится устаревать.

Опыт англоязычных ученых, взгляд «извне» на творческую и сценическую истории драматургии Пушкина заслуживает более подробного изучения. Он помогает понять множественность возможных подходов к пушкинскому тексту, неоднозначность самого термина «сценичность», а также процесс восприятия наследия величайшего русского поэта новыми поколениями зрителей и читателей.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

rn u

Тезаурусный парадокс сценичности в отношении драматиче­ских произведений Пушкина понимается нами как сосуществова­ние двух прямо противоположных представлений по этому вопросу (сценичны/несценичны) на фоне общепринятого отношения к ав­тору как наиболее полному воплощению русской культуры. Неза­висимо от того, как решается этот вопрос, Пушкин сохраняет облик не только выдающегося поэта и прозаика, но и выдающегося дра­матурга.

Формирование корпуса драматических произведений Пуш­кина принадлежит не автору, а последующим издателям, исследо­вателям, комментаторам. Пушкин не был связан самоидентифика­цией драматурга. Задумывая театральную реформу в период рабо­ты над «Борисом Годуновым», он шел к этой реформе от широкого понимания театра и культурной жизни социальных кругов, к кото­рым он принадлежал. Это посмертное и длившееся многие десяти­летия установление за Пушкиным славы драматурга шло как два параллельных и лишь частично сближающихся процесса. Первый определялся закреплением Пушкина в русском культурном тезау­русе и российском, затем советском государственном символьном пространстве в качестве центральной фигуры, с которой в стране и мире идентифицируется русский народ и вершины его культурного развития. Второй отражал специфику развития отечественных вер­сий гуманитарных наук начиная с XIX века, когда в литературове­дении, истории культуры, позже стилистике, психологии творче­ства, культурологии, театроведении и дргих областях гуманитарно­го знания пушкинская тема находила множество энтузиастов- исследователей, притягивала к себе выдающиеся умы и таланты. Многие литературоведы со студенческих лет пробовали свои силы, выбирая для анализа пушкинское творчество. Даже если впослед­ствии они отходили от этого юношеского приоритета, их тезаурусы продолжали нести в себе ориентиры на Пушкина, на его драматур­гическое видение мира и его описание через диалог, разговор, ре­чевое противостояние. Драматизация в этом аспекте обнаруживает­ся у Пушкина повсеместно.

В поэтике «недраматических» произведений Пушкина есть свои драматургические эффекты: драматизация повествования, драматический надлом (фрагменты, построенные как диалоги), сюжетные перипетии, гиперболизация страстей. Например, в «По­вестях Белкина» повествование сопровождается значительными по объему диалогами героев. Подобным образом развивается повест­вование в «Капитанской дочке». В «Евгении Онегине» объ­ем диалогов составляет около 15%. Эти произведения свободно пе­релагаются в других формах искусства, таких как кинематограф, опера и балет, что позволяет говорить об их потенциальной сце­ничности.

Оценки сценичности драматургии Пушкина в силу парал­лельного развития означенных процессов уже оторвались от перво­начальных тезаурусных оснований, которыми руководствовались сам автор и его современники. В нынешних условиях ориентиры здесь определяются культом Пушкина, сохраняющего величествен­ный образ в менталитете русского народа в соответствии с произне­сенными более полутора веков назад писателем, литературным и театральным критиком А. А. Григорьевым крылатыми словами «Пушкин — наше всё».

\* \* \*

Сценичность как характеристика драматургии Пушкина оста­ется непроясненной до тех пор, пока она рассматривается в узком контексте театральности как таковой. Уже обращение к экраниза­циям пушкинских творений показывает, что здесь имеется нема­лый ресурс для развития данной темы. Разумеется, экранизаций Шекспира много больше: не претендуя на полноту, англоязычная Википедия представляет подборку сведений о более чем 1000 экра­низаций, адаптаций сюжетов, использований мотивов, художе­ственных образов и персонажей Шекспира. «Сценичность» экрани­заций Шекспира и Пушкина требует особого разговора, но кинема­тографическая судьба их произведений имеет общее и нечто боль­шее, чем просто «странное сближение». И в этом можно увидеть влияние британского драматурга на всю русскую культуру в целом и сценичность драматургии в частности.

Конечно, у Пушкина-драматурга не было того колоссального театрального опыта, как у Шекспира. Однако, будучи гениальным учеником гениальных учителей, русский поэт легко воспринимал уроки своих предшественников и довольно легко приспосабливал их своим творческим задачам. В этом смысле задачи драматургиче­ской интерпретации его произведений требуют выразительных средств и технических возможностей, которых нет в полной мере в современном театре. Драматургия и инсценировки Пушкина тре­буют создания нового театра.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1974) : в 2 т. / вступ. ст. В. Э. Вацуро ; сост. и примеч. В. Э. Вацуро и др. Л. : Худож. лит. Т. 1. 542 с.; Т. 2. 552 с.
2. Аверкиев, Д. В. (1893) О драме: Критическое рассуждение : С приложением статьи 'Три письма о Пушкине. СПб. : Тип. Братьев Пантелеевых. 388 с.
3. Азаренко, С. А. (1998) Миф // Современный философский словарь. М. : Панпринт. C. 496-504.
4. Александр Сергеевич Пушкин — самый издаваемый в России писатель за последние 100 лет. Почему? (2013) (Электрон­ный ресурс) // Живой Журнал : Вселенная: Александр Сергеевич Пушкин. URL: <http://pushkinskij-dom.livejournal.com/122965.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 23.07.2015).
5. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно­исторические исследования. Л. : Наука. 616 c.
6. Алексеев, М. П. (1987) Пушкин и мировая литература. Л. : Наука. 616 с.
7. Алехина, Л. А. (1990) Архивные материалы М. Н. Муравь­ева в фондах отдела рукописей // Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Зап. отд. рукописей. М. Вып. 49. № 128.
8. Аникст, А. А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. : Наука. 642 с.
9. Анненков, П. В. (1855) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. 1. СПб. 487 с.
10. Анненков, П. В. (1873) А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб. : Изд-во Т-ва «Общая польза». 482 с.
11. Анненков, П. В. (1999) Материалы для биографии Алек­сандра Сергеевича Пушкина. М. : ТЕРРА-Кн. клуб. 448 с.
12. Анненков, П. В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы. Кн. 2. С. 532-537.
13. Анненков, П. В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. СПб. С. 293-300.
14. Анненков, П. В. (1998) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Минск. С. 205-210.
15. Арденс, Н. Н. (1939) Драматургия и театр А. С. Пушкина. М. : Сов. писатель. 283 с.
16. Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного те­атра как проявление культурных доминант рубежа XX-XXI веков : дис. ... канд. культурологии. М. 171 с.
17. Аронин, С. В. (2012) Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 329-333.
18. Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки ли­тературной характерологии. М. : Высш. шк.
19. Ахматова, А. А. (1958) «Каменный гость» Пушкина» // Пушкин. Исследования и материалы. М.-Л. : Изд-во АН СССР. Т. II.

С. 185-195.

1. Ахматова, А. А. (1990) «Каменный гость» Пушкина // Ах­матова А. А. Соч. : в 2 т. / под общ. ред. Н. Н. Скатова ; сост. и подг. текста М. М. Кралина. М. : Правда. Т. 2. 432 с. С. 111-126.
2. Банасюкевич, А. (2012) Гибнут все (Электронный ресурс)

// Частный корреспондент. 25 января. URL:

<http://chaskor.ru/article/gibnut_vse_26475> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

1. Батюшков, Ф. Д. (1900) Пушкин и Расин: («Борис Годунов» и «Athalie»). СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. 34 с.
2. Беленький, И. В. (2004) Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия : в 3 кн. / отв. ред. Вл. А. Луков. 3-е изд. М. : ГИТР. Кн.
3. 182 с.
4. Белинский, В. Г. (1836) Русская литературная старина // Те­лескоп. Ч. 29. № 17/20. (Подпись: анонимно).
5. Белинский, В. Г. (1953-1959) Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР.
6. Белый, А. (1996) «Отшельники хвалы ему поют» («Ка­менный гость») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие.
7. Белый, А. А. (1995) «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы») // Белый А. А. «Я понять тебя хочу». М. : Индрик. 189 с. С. 159-187.
8. Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л. С. 73-96.
9. Берков, П. Н. (1948) «Хроника русского театра» Ив. Носова (Страница из истории русского театроведения) // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Кафедра русской литературы. Л. С. 57-69.
10. Благой, Д. Д. (1955) Мастерство Пушкина. М. : Сов. писатель. 264 с.
11. Благой, Д. Д. (1975) Пушкин в развитии мировой литера­туры. Статья 3 // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. Т. 34. № 2. С. 99-114.
12. Боброва, М. Н. (1939) К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Литература в школе. № 2.

С. 69-80.

1. Бонди, С. М. (1941) Драматургия Пушкина и русская дра­матургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской лите­ратуры : сб. науч.-исслед. работ. М.-Л. : Изд-во АН СССР. 607 с.

С. **365**-**436**.

1. Бонди, С. М. (1978) О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Художественная литература. 477 с.
2. Бонди, С. М. (2010) Историко-литературные опыты Пуш­кина. О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Директ-Медиа. 930 с.
3. Бонди, С. М. (1983) О Пушкине: Статьи и исследования. 2-е изд. М. : Художественная литература. 476 с.
4. Борисова, Н. А. (2004) Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке: (История создания) // «Он видит Новгород Великой...»: Мате­риалы VII Междунар. пушкинской конф. «Пушкин и мировая культу­ра». Великий Новгород, 31 мая — 4 июня 2004 г. СПб. ; Великий Новго­род. С. 114-115.
5. Бретон, Э. (2007) «Шекспир — русский» // Вопросы литературы. № 4. С. 214-223.

39- Бэлза, И. Ф. (1962) Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // Пушкин. Исследования и ма­териалы. Т. IV. М.-Л. : Изд-во АН СССР. С. 237-266.

1. Вайнштейн, О. Л. (1979) Очерки развития буржуазной философии и методологии истории в XIX-XX вв. / под ред. В. И. Рутен- бурга. Л. : Наука. Ленингр. отд. 270 с.
2. Вейдле, В. В. (1991) Пушкин и Европа // Русская речь. № 3. С. 31-42.
3. Вересаев, В. В.(1985) Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда. Т. 2. 543 с.
4. Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская историче­ская драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. / под ред. В. М. Жирмунского. М.-Л. : Изд-во АН СССР. С. 187-226.
5. Виноградов, В. В. (1941) Стиль Пушкина. М. : ОГИЗ : Гос. изд-во худож. лит. 620 с.
6. Винокур, Г. О. (1935) Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. Л. 724 с. С. 385-505.
7. Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М. : Лабиринт, Брандес. 416 с.
8. Волькенштейн, В. (1960) Драматургия / изд. испр. и доп. М. : Сов. писатель. 338 с.
9. Вольперт, Л. (1983) «Шекспиризм» Пушкина и Стен­даля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький. С. 56-66.
10. Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. М.-Л. : Наука. С. 200-223.
11. Гаврильченко, О. В. (2009) «Борис Годунов» А. С. Пуш­кина: родовая и жанровая специфика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 19 с.
12. Гайдин, Б. Н. (2011) Вечные образы как константы

культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса» :

монография. Saarbrucken : Lambert Academic Publishing. 212 с.

1. Гайдин, Б. Н. (2012) Идея констант культуры // Инновации в корпусе гуманитарных идей : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ 16-17 февраля 2012 г. Ч. 2 : сб. науч. трудов / под ред. Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова ; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун­та. С. 15-32.
2. Гастроли театра «Пушкинская школа» начались с

«Бориса Годунова» (Электронный ресурс). URL:

<http://www.inmsk.ru/afisha_news/20121001/352312200.html> (дата

обращения: 20.07.2015).

1. Гачев, Д. И. (1961) Эстетические взгляды Дидро. М. : Гос­литиздат. 191 с.
2. Гербель, Н. В. (сост.) (1875) Английские поэты в биографиях и образцах. СПб.
3. Гозенпуд, А. А. (1967) О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Л. : Наука. Ленингр. отд. Т. 5. Пушкин и русская культура. 395 с. С. 339-356.
4. Горбунов, А. Н. (2006) Шекспировские контексты. М. : МедиаМир. 364 с.
5. Горницкая, Н. С. (1967) Интерпретация пушкинской про­зы в киноискусстве // Пушкин: Исследования и материалы. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние. Т. 5. Пушкин и русская культу­ра. 393 с. С. 278-304.
6. Городецкий, Б. П. (1936) «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сб. статей под общ. ред. К. Н. Державина. Л. С. 20-26.
7. Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М.-Л. : Изд-во АН СССР. 359 с.
8. Городецкий, Б. П. (1969) Трагедия Пушкина «Борис Го­дунов». Комментарий. Л. : Просвещение. Ленингр. отд. 186 с.
9. Григорьев, А. (1855) Замечания об отношении современной критики к искусству // Москвитянин. № 13-14.
10. Гроссман, Л. (1958) Пушкин. М. : Мол. гвардия. 528 с.
11. Грюнберг, П. Н. Пушкин и познание истории (Электрон­ный ресурс) // pravmisl.ru: Учебные материалы. URL: <http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=354>

(дата обращения 10.05.2015).

1. Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке (2006) / под общ. ред. В. А. Лукова. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 680 с.
2. Гюго, В. (1956) Собр. соч. : в 15 т. М. : Худож. лит-ра. Т. 14. 766 с.
3. Давыдов, С. (1992-1993) Пушкин и христианство // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in U. S. A., vol. 25. N. Y.
4. Демин, Г. (2012) После Пушкина / «Маленькие трагедии» («Сатирикон») (Электронный ресурс) // Страстной бульвар, 10. № 8 (148). URL: <http://strast10.ru/node/2273> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).
5. Денисенко, С. В. (2010) Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб. : Нестор-История. 532 с.
6. Денисенко, С. В. (2008) А. С. Пушкин и театр XIX века. Тверь : Марина. 124 с.
7. Дидро, Д. (1951) Избранные произведения М. ; Л. : Госли­тиздат. 410 с.
8. Длугач, Т. В. (1975) Дени Дидро. М. : Мысль. 192 с.
9. Должанский, Р. (2011) Капустник во время чумы

(Электронный ресурс) / / Коммерсантъ. 24 октября. URL: <http://kommersant.ru/doc/1801906> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

1. Долинин, А. А. (1992) Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир: (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана / отв. ред. А. Мальц. Тарту : ТГУ. С. 183-189.
2. Долинин, А. А. (2001) Пушкин и Англия // Всемирное Сло­во: Международный журнал. № 14. С. 44-51.
3. Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера // Новый филологический вестник. № 4 (19). С. 141­150.
4. Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. М. : Буки Веди. 53 с.
5. Драматический словарь. (1787). М.
6. Дружинин А. В. (1867) Собрание сочинений. С примеч. автора. Т. VII. / Н. В. Гербель (ред.) Критика и библиография. 1850­1860. СПб.
7. Дружников, Ю. И. (2003) Глава тринадцатая. Посмерт­ный обыск / Узник России. Хроника третья — Смерть изгоя (Элек­тронный ресурс) / / Юрий Дружников. URL:

<http://www.druzhnikov.com/text/rass/usnik/13.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 23.07.2015).

1. Дурылин, С. Н. (1951) Пушкин на сцене. М. : Изд-во АН СССР. 288 с.
2. Евнина, Е. М. (1976) Виктор Гюго. М. : Наука. 216 с.
3. Екатерина II (1786) «Виндзорские кумушки» — Вот како­во иметь корзину и белье. Вольное переложение из Шакеспира. В 5 действиях. СПб.
4. Жирмунский, В. М. (1937) Пушкин и западные литерату­ры // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. III. М.-Л.

С. 66-103.

1. Жирмунский, В. М. (1978) Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы : Избр. тр. Л. : Наука. 423 с.
2. Житель Сивцева Вражка (1834) Письмо к издателю // Молва. № 24. С. 370-375.
3. Заборов, П. Р. (1974) Пушкин и Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII : Пушкин и мировая литература. Л. С. 86-99.
4. Заборов, П. Р. (1978) Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л.
5. Загорский, М. (1940) Пушкин и театр. М.-Л. : Искусство. 336 с.
6. Захаров, Н. В. (2003) Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyvaskyla : Jyvaskyla University Printing House. 283 с.
7. Захаров, Н. В. (2004) Русский Шекспир в допушкинскую эпоху // Актуальные проблемы гуманитарных исследований. М. : Изд- во Моск. гуманит. ун-та. С. 18-27.
8. Захаров, Н. В. (2005) Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 153-155.
9. Захаров, Н. В. (2005) Онегинская энциклопедия: тезаурус романа // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 180-188.
10. Захаров, Н. В. (2006) Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 148-155.
11. Захаров, Н. В. (2007) Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус / / Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 131­140.
12. Захаров, Н. В. (2007) Смерть и бессмертие Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 53-58.
13. Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 320 с.
14. Захаров, Н. В. (2009) Процесс шекспиризации в русской литературе рубежа ХУШ-Х1Х вв.: пример М. Н. Муравьева // Зна­ние. Понимание. Умение. № 2. С. 130-139.
15. Захаров, Н. В. (2009) У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин : монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. (Шекспировские штудии, XIII). 95 с.
16. Захаров, Н. В. (2014) Шекспиризм в творчестве

А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 235-249.

1. Захаров, Н. В. (2015) Проблема сценичности драматургии Шекспира и Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 359­384.
2. Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Драматургия А.

С. Пушкина: проблема сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 183-186.

1. Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Проблема сценичности драматургии А. С. Пушкина // Вестник Международ­ной академии наук (Русская секция). № 1. С. 84-85.
2. Захаров, Н. В., Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2012) Шекс- пиросфера (Электронный ресурс) // Электронное периодическое издание «Вестник Международной академии наук. Русская сек­ция». № 2. URL: <http://www.heraldrsias.ru/download/articles/11_Lukov.pdf> (дата об­ращения: 12.03.2014).
3. Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011) Русский шекспиризм // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2. Ч. 3. С. 661-666.
4. Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Гений на века: Шекс­пир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.
5. Захарова, О. А. (2009) Шекспир и музыка (К 445-летию со дня рождения У. Шекспира). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 64 с. (Шекспировские штудии XV).
6. Зелинский, Ф. (1903) О трагедии «Антоний и Клеопатра» // Сочинения Шекспира. Т. IV. С. А. Венгеров (ред.). СПб. : Изд. Брокгауза-Ефрона. С. 212-226.
7. Иванов, М. М. (1899) Пушкин в музыке. Историко­критический очерк. СПБ, тип. А. С. Суворина. 136 с.
8. Ильин, И. А. (1990) Пророческое призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга. С. 328-355.
9. Ильинский, И. М. (2006) Между Будущим и Прошлым : Социальная философия Происходящего. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 664 с.
10. Ищук-Фадеева, Н. (1992) «Сцены» как особый драматиче­ский жанр. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина // Пушкин. Про­блемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С 84-97.
11. Карабанов, П. (1786) Гамлет. Отрывок. (Вольное подра­жание монологу Гамлета) / пер. L... [П. Карабанов] // Лекарство от скуки и забот. Ч. 1. №17. С. 195-199.
12. Карабанов, П. (1812) Стихотворения Петра Карабанова нравственные, лирические, любовные, шуточные и смешанные, оригинальные и в переводе : Ч. 1-2. М. : В Унив. типогр. Ч. 1. [2], X, 314 с.; Ч. 2. [8], 110, 22 с.
13. Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму // Памяти А. С. Пушкина : сб. ст. преп. и слуш. ист.-филол. ф-та Императорского С.-Петербургского университета. СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. Ч. LVII. С. 179-225.
14. Косталевская, М. (1996) Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие. С. 50­62.
15. Костина, А. В. (2008) Тезаурусный подход как новая па­радигма гуманитарного знания // Обсерватория культуры. № 5.

С. 102-109.

1. Костина, А. В. (2013) Новый вектор исследования картины мира в области культурологического знания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 304-309.
2. Кошелев, В. А. (1997) Первая книга Пушкина. Томск : Во­долей. 224 с.
3. Кугель, А. Р. (1934) Русские драматурги. Очерки театрального критика. М. : Мир. 423 с.
4. Кузнецова, Т. Ф. (2006) Социальная философия Происхо­дящего // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 227-228.
5. Кузнецова, Т. Ф. (2012) Культурная картина мира: Теоретические проблемы. М. : ГИТР. 250 с.
6. Кузнецова, Т. Ф. (2015) Культурная картина мира как ядро тезауруса в концепции Владимира Андреевича Лукова // Мировая культура в русском тезаурусе : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 280 с. С. 40-47.
7. Кузнецова, Т. Ф., Луков, В. А., Луков Вл. А. (1975) К кри­тике интерпретативной теории литературы В. Кайзера // Проблемы марксистско-ленинской эстетики и эстетического воспитания. М. : МГПИ. 231 с. С. 118-138.
8. Купреянова, Е. Н. (1981) А. С. Пушкин // История русской литературы : в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л. : Наука. Ленингр. отд. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реа­лизм. С. 235-323.
9. Лазареску, О. Г. (1996) Болдинские драмы

А. С. Пушкина: Проблемы поэтики жанра : дис. ... канд. филол. наук Новосибирск. 250 с.

1. Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999) «Гамлетов Монолог» в переводе М. Н. Муравьева // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896-1969). СПб. : Наука. С. 303-317.
2. Ламажаа, Ч. К. (2012) Тезаурусный подход для тувиноведе- ния // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 38-45.
3. Ламажаа, Ч. К., Луков, Вл. А. (2013) Конференция «Но­вый Энциклопедизм» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 324­327.
4. Левин, Ю. Д. (1966) «Волшебные ночи» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России // Русско-европейские литературные связи. Сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.-Л. : Наука. С. 83-92.
5. Левин, Ю. Д. (1968) Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXVII. Вып. 3. М. : Наука. С. 255-258.
6. Левин, Ю. Д. (1969) Метафора в «Скупом рыцаре» // Русская речь. № 3. С. 17-20.
7. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.-Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 59-85.
8. Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л. : Наука. 327 с.
9. Леец, Г. А. (1980) Абрам Петрович Ганнибал. Биогр. ис- след. Таллин : Ээсти раамат. 192 с.
10. Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. М. : ABCdesign. 312 с.
11. Леманн-Карли, Г. (1996) Я. М. Р. Ленц и Н. М. Карамзин // XVIII век. Сб. 20 / отв. ред. Н. Д. Кочеткова; пер. Н. Ю. Алексеевой. СПб. : Наука. С. 144-156.
12. Лернер, Н. О. (1929) Рассказы о Пушкина. Л. : Прибой. 224 с.
13. Лесовой, В. (сост.) (1922) Пушкин. «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери». Пг. : Благо. 95 с.
14. Лидерман, Ю. Г. (2010) Почему концепция

перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. № 3. С. 37-45.

1. Лисович, И. И., Макаров, В. С. (2014) Научно­исследовательский проект «Виртуальная шекспиросфера: транс­формации шекспировского мифа в современной культуре» // Зна­ние. Понимание. Умение. № 2. С. 264-282.
2. Литвиненко, Н. Г. (1969) Формирование воззрений Пуш­кина на драму и театр : автореф. дис. ... канд. искусствоведе­ния. М. 23 с.
3. Лотман, Л. М. (1996) Комментарии к «Борису Годунову» // А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия / предисл., подготовка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. СПб. : Гуманит. агентство «Акад. проект». 543 с.
4. Лотман, Л. М., Виролайнен, М. Н. (2009) Драматургия Пушкина // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука.

С. **509**-**539**.

1. Лотман, Ю. М. (1960) П. А. Вяземский и движение декаб­ристов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту. С. 24-142.
2. Лотман, Ю. М. (1970) Структура художественного текста. М. : Искусство. 384 с.
3. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Искусство-СПБ. 848 с.
4. Лотман, Ю. М. (1997) Пушкин. СПб. : Искусство-СПБ. 845 с.
5. Луков, А. В. (2006) Следствия «теоремы Томаса» в усло­виях становления информационной цивилизации // Знание. По­нимание. Умение. № 4. С. 220-222.
6. Луков, В. А. (2014) Драматургия Пушкина: тезаурусный парадокс сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 116­136.
7. Луков, В. А. (2014) Тезаурусный анализ в гуманитарном знании: итоги проекта // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 125­136.
8. Луков, В. А. (2015) Шекспиросфера как социокультурный конструкт: факт & воображение // Воображение и факт в конструи­ровании художественных и виртуальных миров шекспировской Ан­глии : сб. науч. статей / сост. и общ. ред. И. И. Лисович. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 176 с. С. 4-11.
9. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (1999) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М. : МПГУ. 207 с.
10. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2004) Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 93­100.
11. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.
12. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Новый Энциклопедизм (тезаурусный анализ) // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 79­85.
13. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Пушкин: сцена истории и мифа (Электронный ресурс) // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: <http://www.zpu-journal.rU/e-zpu/2013/6/Lukovs_Pushkm> - Stage-History-Myth/ (дата обращения: 12.07.2015).
14. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурус как ориентаци­онный комплекс // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 107-110.
15. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурус­ный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Нац. ин­та бизнеса. 640 с.
16. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Методология тезаурус­ного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 18-35.
17. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Луков, Вл. А. Основы тео­рии литературы : учеб. пос. М. : ГИТР. С. 56-77.
18. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Отношение Пушкина к историческому мифу (на материале поэзии, прозы, драматургии) // Текст, контекст, интертекст : сб. науч. статей по материалам Меж- дунар. науч. конференции «Х111 Виноградовские чтения» (г. Москва, 15-17 октября 2013 г.). Т. III. Ч. 2. / отв. ред. И. А. Бирич, М. Н. Николаева. М. : МГПУ. С. 16-27.
19. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Шекспиросфера и куль­турные константы // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 200­208.
20. Луков, В. А., Луков, С. В. (2012) Принцип тезаурусного расширения индивидуального межкультурного пространства // Те- заурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012.

С. 10-21.

1. Луков, Вл. А. (1969) Об идейной композиции «маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Вопросы русской литературы. Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 315. М. : МГПИ. С. 43-58.
2. Луков, Вл. А. (1984) Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М. : МГПИ. 110 с.
3. Луков, Вл. А. (2004) Шекспиризация // Компаративисти­ка: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13-15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Самара. Т. 2.

С. 388-403.

1. Луков, Вл. А. (2005) Шекспиризация (к теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гам­лет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гу- манит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М. С. 3-20.
2. Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 141-148.
3. Луков, Вл. А. (2006) Культ писателя // Знание. Понима­ние. Умение. № 2. С. 172-177.
4. Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Исследование персональ­ной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 110 с.
5. Луков, Вл. А. (2006) Предромантизм. М. : Наука. 683 с.
6. Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в ис­тории литературы : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 103 с.
7. Луков, Вл. А. (2007) Всемирность Пушкина: диалог рус­ской культуры с Шекспиром // Шекспировские штудии V. Шекспир во взаимоотражении литератур : сб. науч. трудов. Материалы науч­ного семинара 6 июня 2007 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Лу­ков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 24-30.
8. Луков, Вл. А. (2007) Гамлет: вечный образ и его хронотоп // Человек. № 3. С. 44-49.
9. Луков, Вл. А. (2007) Пушкин: русская всемирность // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 58-73.
10. Луков, Вл. А. (2008) Культурология объектная и

субъектная // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 72-79.

1. Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса / / Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18-23.
2. Луков, Вл. А. (2008) Первый литературный концентр русского культурного тезауруса: Византия // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 17 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 19-31.
3. Луков, Вл. А. (2009) История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней : учебн. пособие для студен­тов высш. учеб. заведений. 6-е изд., стер. М. : Издат. центр «Акаде­мия». 512 с.
4. Луков, Вл. А. (2010) Предромантизм: культурное явление и пути его осмысления // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 96­103.
5. Луков, Вл. А. (2011) Харизма ученого как фактор концеп­туализации гуманитарного знания // Вестник Вятского государ­ственного гуманитарного университета. Филология и искусствове­дение. № 3(2). С. 8-13.
6. Луков, Вл. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37­44.
7. Луков, Вл. А. (2013) Вольтер в тезаурусах Пушкина и

Лермонтова (Электронный ресурс) // Информационный гумани­тарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 5 (сентябрь — октябрь). URL: <http://www.zpu-journal.ru/e->

zpu/2013/5/Lukov\_Voltaire-Pushkm-Lermontov/ (дата обращения: 25.07.2015).

1. Луков, Вл. А. (2013) Дидро и истоки новой европейской сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 121-129.
2. Луков, Вл. А. (2013) Театр в первой главе «Евгения Оне­гина» А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 111­115.
3. Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер // Зна­ние. Понимание. Умение. № 1. С. 307-326.
4. Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2008) Понятие «константа культуры» в философско-культурологическом дискурсе // Гуманитарные константы : Материалы конференции Института гуманитарных исследований Московского гуманитарного университета 16 февраля 2008 года: Сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 27-35.
5. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестн. Междунар. академии наук (Русская секция). № 1. С. 65-68.
6. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Пушкин и проблема русской всемирности // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 2. С. 60-63.
7. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризация и шекспи- ризм // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 253-256.
8. Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2011) Ключ к русской все- мирности: Пушкин и Шекспир // Северо-Восточный научный жур­нал. № 1 (7). С. 4-8.
9. Луков, Вл. А., Луков, М. В. (1999) К теории мифа // Научные труды Московского педагогического государственного университета. Серия: Гуманитарные науки / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Прометей. С. 122-125.
10. Луков, Вл. А., Трыков, В. П. (2010) «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 48-52.
11. Луков, М. В. (2012) Социокультурное конструирование Происходящего (тезаурусный анализ феномена телевидения) : науч. моногр. М. : ГИТР. 128 с.
12. Луначарский, А. В. (1965) Скриб и скрибизм //

Луначарский А. В. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Художественная литература. Т. 6. 635 с. С. 407-411.

1. Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс) // Смоленская га­зета. 16 июня. URL: <http://smolgazeta.ru/peoplenews/3888-malenkie-> tragedii-pamyatnik-molodosti-i.html [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).
2. Ляцкий, Евг. (2002) Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа-изд-во «Адепт».
3. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. Л. : Худож. лит. 462 с.
4. Малый театр. Репертуар с 1824 г. (Электронный ресурс). URL: <http://www.maly.ru/pages?name=repertuar> (дата обращения: 29.07.2015).
5. Мандельштам, О. Э. (1990) Художественный театр и слово // Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. Т. 2. Проза / сост. и подг. текста

С. Аверинцева и П. Нерлера ; коммент. П. Нерлера. Л. : Худож. лит. 464 с. С. 302-304.

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

С. 205-211.

1. Мейлах, Б. С. (1975) Талисман. Книга о Пушкине. М. : Со­временник. 367 с.
2. Мериме, П. (1936) Жакерия. М. 230 с.
3. Мерсье, Л.-С. (1957) Неимущие // Французский театр эпохи Просвещения. М. : Искусство. Т. 2. С. 5-62.
4. Мировая культура в русском тезаурусе (2015) :

I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / редкол.: Вал. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова и др. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун­та. 280 с.

1. Митина, Л. (1989) Трагедии Пушкина. Жанровый аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 16 с.
2. Модзалевский, Б. Л. (1910) Библиотека Пушкина:

Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX-X. СПб.

1. Молва (1834). № 22. С. 340-341.
2. Молва (1834). Ч. VIII, (I). № 38. С. 173-176.
3. Муравьев, М. Н. (1819) Полн. собр. соч. Ч. 1. СПб.
4. Набоков, В. В. (1998) Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб. : Искусство-СПБ. 928 с.
5. Надоумко, Н. (1831) «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев // Телескоп. Ч. 1. № 4.

С. **546**-**574**.

1. Наставник, или всеобщая система воспитания... (1789) Ч.
2. СПб. : Тип. Горного училища.
3. Небольсин, С. А. (1999) Пушкин и европейская традиция. М. : Наследие. 336 с.
4. Немировский, И. В. (1991) Идейная проблематика стихо­творения Пушкина «Кинжал» // Пушкин. Исследования и матери­алы. Т. XIV. Л. : Наука. Ленингр. отд. С. 195-204.
5. Непомнящий, В. (1962) Симфония жизни (тетралогия Пушкина) / / Вопросы литературы. № 2. С. 113-131.
6. Непомнящий, В. С. (1998) Послесловие. «Еже писах, писах» // Позов, А. Метафизика Пушкина. М. : Наследие.
7. Новый Энциклопедизм (2013) : материалы конференции Института фундаментальных и прикладных исследований Москов­ского гуманитарного университета 15 февраля 2013 года : сб. науч. трудов / отв. ред. Вл. А. Луков, Ч. К. Ламажаа ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т фунд. и приклад. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 80 с.
8. Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. М. : Сов. писатель. 397 с.
9. Нусинов, И. М. (1959) Избранные работы по русской и за­падной литературе. М. : Сов. писатель. 408 с.
10. Осповат, Л. С. (1995) «Каменный гость» как опыт диало- гизации творческого сознания // Пушкин. Исследования и матери­алы. Т. 15. СПб. : Наука. С. 25-59.
11. Отечественные записки (1846). Т. XLVIII, № 10, отд. V. Критика. С. 41-68.
12. Ощепков, А. Р., Луков, Вл. А. (2006) Межкультурная ре­цепция: русский Пруст // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 172­180.
13. Перевод LXI разговора из I части Спектатора (1731) //

Месячные исторические, генеалогические и географические

примечания в «Ведомостях». СПб. Ч. XXVIII. С. 318.

1. Петров, А. А. (1863) Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину / сообщ. Я. К. Грота, коммент. М. Лонгинова // Русский архив. Вып. 5/6.
2. Петрунина, Н. Н. (1987) Проза Пушкина. Пути эволюции. Л. : Наука. 335 с.
3. Пеуранен, Э. (1978) Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля (Финляндия).
4. Плетнев, П. А. (1885) Сочинения и переписка : в 3 т. Т. 3. СПб. : Императ. акад. наук. 757 с.
5. Плещеев, М. И. (1775) Иль жить, или не жить, теперь ре­шиться должно / перев. [М. И. Плещеева] // Опыт трудов Вольного Российского собрания. М. Ч. 2. С. 260-261.
6. Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. : Наследие. 313 с.
7. Покровский М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд. Брокгауз и Ефрон. С. 1-20.
8. Полевой, Кс. А. (1888) Записки. СПб. 250 с.
9. Постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина (1936) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.-Л. : Изд-во АН СССР. [Вып.] 1. 423 с. С. 361-362.
10. Потебня, А. А. (1914) Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков : Изд. М. В. Потебни. 162 с.
11. Программа научно-образовательного информационного

поля: концепция Нового Энциклопедизма (2012) / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, Ч. К. Ламажаа, С. В. Лу­ков, В. А. Гневашева (Электронный ресурс) // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (но­ябрь — декабрь). URL: <http://zpu-journal.ru/> e-

zpu/2012/6/Lukovs\_et-al\_New-Encyclopaedism/ [архивировано в WebCite] (дата обращения: 14.09.2015).

1. Пушкин и театр (1953) : Драматические произведения, статьи, заметки, дневники, письма. М. : Искусство. 516 с.
2. Пушкин, А. С. (1826) Стихотворения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 192 с.
3. Пушкин, А. С. (1829) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 1. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 224 с.
4. Пушкин, А. С. (1829) Стихотворения Александра Пушки­на. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 176 с.
5. Пушкин, А. С. (1829) Стихотворения Александра

Пушкина. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения.

1. Пушкин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушки­на. Ч. 3. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 208 с.
2. Пушкин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушки­на. Ч. 3. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения.
3. Пушкин, А. С. (1835) Поэмы и повести Александра Пуш­кина. Ч. 1. СПб. : Воен. тип. 232 с.
4. Пушкин, А. С. (1835) Поэмы и повести Александра Пуш­кина. Ч. 2. СПб. : Воен. тип. 222 с.
5. Пушкин, А. С. (1835) Стихотворения Александра Пушки­на. Ч. 4. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 191 с.
6. Пушкин, А. С. (1838) Сочинения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг. Т. 1. 440 с.
7. Пушкин, А. С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. Т.
8. СПб. : Тип. И. Глазунова и Ко. 480 с.
9. Пушкин, А. С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. Т.
10. СПб. : Тип. И. Глазунова и Ко. 308 с.
11. Пушкин, А. С. (1855) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 4. СПб. : Тип. Главного Штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям. 467 с.
12. Пушкин, А. С. (1855) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 5. СПб. : Тип. Э. Праца. 638 с.
13. Пушкин, А. С. (1903) Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание, с биографическим очерком, вступительными статьями,

объяснительными примечаниями и художественными приложениями / под ред. П. О. Морозова. СПб. : Кн. Т-во «Просвещение». Т. 3. Поэмы, повести и драматические произведения в стихах (1820-1833). 673 с.

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

1. Пушкин, А. С. (1937-1949) Полн. собр. соч. 1837-1937 : в

16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д.

Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев- Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М. ; Л. : Изд-во АН СССР.

1. Пушкин, А. С. (1937) Полн. собр. соч., 1837-1937 : в 16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди и др. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. 13. Переписка, 1815-1827. 651 с.
2. Пушкин, А. С. (1959) Полн. собр. соч. : в 16 т. Справочный том. М.-Л. : АН СССР.
3. Пушкин, А. С. (1956-1958) Полн. собр. соч. : в 10 т. М.
4. Пушкин, А. С. (1957) Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 5-213.
5. Пушкин, А. С. (1969) Собр. соч. : в 8 т. Т. 6. Драматические произведения. М. : Худ. лит-ра. 287 с.
6. Пушкин, А. С. (1996) Рабочие тетради: в 8 т. / рук. проекта Э. Холл, С. А. Фомичев. Т. 4. СПб. ; Лондон : Пушкинский Дом. 430 с.
7. Пушкин, А. С. (2009) Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов. Т. 7. Драматические произведения. М. : Наука. 1069 с.
8. Пушкин, А. С. (1977-1979) Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4­е. Л. : Наука.
9. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Лари­оновой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 290-291.
10. Рак, В. Д. (2003) О кризисе академического пушкинове­

дения и подметках великих пушкинистов (Электронный ресурс) // Журнальный зал [Нева. № 1]. URL:

<http://magazines.russ.rU/neva/2003/1/pak.html> [архивировано в

WebCite] (дата обращения: 22.07.2015).

1. Рассадин, А. П. (2001) Симбирский фон поэмы А. Пушки­на «Анджело» // Карамзинский сборник. Россия и Европа: диалог культур. Ульяновск. С. 216-222.
2. Рассадин, Ст. (1977) Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. М. : Искусство. 359 с.
3. Резник, Р. А. (1948) О мировоззрении и эстетических взглядах Виктора Гюго // Учен. зап. Саратовского гос. ун-та, т. ХХ, вып. филолог. Саратов. С. 186-243.
4. Реизов, Б. Г. (1964) Шекспир и эстетика французского романтизма. («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.-Л. С. 157-197.
5. Розанов, М. Н. (1901) Поэт периода «буйных стремлений»: Якоб Ленц, его жизнь и произведения. 703 с.
6. Розанов, М. Н. (1930) Об источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин. Сб. II. / под ред. Н. К. Пиксанова. М.-Л. : ГИЗ. 230 с. С. 111-142.
7. Розанов, М. Н. (1934) Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л. : Изд. АН СССР. С. 377-389.
8. Ронен, И. (1997) Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М. : ИЦ-Грант. 160 с.
9. Рубина, Д. (2014) «Все тот же сон!..» // Рубина, Д. Когда же пойдет снег? М. : Эксмо. 288 с. С. 173-207.
10. Русалка (Электронный ресурс). URL:

<http://family.ru/theatre/rusalka_1286395381.html> (дата обращения: 29.07.2015).

1. Рыбак, Л. (1984) Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М. : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. 176,

[15] с.

1. С небывалой широтой (2010) (Электронный ресурс) // Фонд «Русский мир»: Информационный портал. 11 февраля. URL: <http://russkiymir.ru/publications/85373/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 22.07.2015).
2. Сакулин, П. Н. (1929) Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская ли­тература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М. : Гос. Акад. худож. наук. С. 325-326, 461-464, 545.
3. Сандомирская, В. Б. (1966) Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.-Л. : Наука. С. 354-406.
4. Сахаров, В. И. (1979) Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин Исследования и материалы. Т. IX. М.-Л. : Наука. С. 294-231.
5. Седых, М. (2011) Вкус и привкус (Электронный ресурс) //

Итоги. № 45 (804). 7 ноября. URL: <http://itogi.ru/arts->

teatr/2011/45/1716o6.html [архивировано в WebCite] (дата обраще­ния: 16.06.2015).

1. Сидяков, Л. С. (1979) «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник». (К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени) // Болдинские чтения. [1978]. Горький : Волго-Вят. кн. изд-во. С. 4-15.
2. Слонимский, А. (1959) Мастерство Пушкина. М. : Гослитиздат. 528 с.
3. Соловьева, О. С. (1964) Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г.: Краткое описание. М.-Л. : Наука. 112 с.
4. Спасский, Ю. (1937) Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук. № 2-3. С. 413-430.
5. Сталь, Ж. де (1989) О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М. : Искусство. 476 с.
6. Степанов, Л. (1992) «Каменный гость»: от комедии к тра­гедии // Пушкин. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С. 98-109.
7. Степанов, Ю. С. (2004) Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М. : Академический проект. 992 с.
8. Стерн, Л. (1968) Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Ита­лии. М. : Худож. лит-ра. 715 с.
9. Стороженко, Н. (1880) Отношение Пушкина к иностран­ной словесности // Венок на памятник Пушкину. СПб. С. 223-227.
10. Сумароков, А. (1782) Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. 10. М. : Унив. тип. у Новикова. 301 с.
11. Сумароков, А. П. (1748) Гамлет. Трагедия (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. СПб. : Им. Акад. наук. 69 с.
12. Сумароков, А. П. (1972) Эпистола II (о стихотворстве) // Русская поэзия XVIII век. М. : Худож. лит. С. 663.
13. Сушкова, М. (1772) Монолог Ромео из дейст. V, сц. 3 // Вечера. Ч. I, вечер 2-й. С. 14-16.
14. Тамарченко, Н. Д. (2002) Теоретическая поэтика:

понятия и определения : хрестоматия. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т. 467 с.

1. Телетова, Н. К. (1981) Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л. : Наука. 175 с.
2. Тимашева, М. (2012) «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (Электронный ресурс) // Радио «Свобода». 7 июня. URL: <http://svoboda.org/content/transcript/24607537.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).
3. Тимофеев, С. (1886) Шекспир и Пушкин // Дело. № 5.

С. 231-252.

1. Тимофеев, С. (1887) Влияние Шекспира на русскую дра­му. Историко-критический этюд. М. : изд. Карцева. VII, 149 с.
2. Тихонравов, Н. С. (1898) Четыре года из жизни Карамзи­на (1785- 1788) // Соч. М. Т. 3: Ч. 1. С. 258-275.
3. Толстой, Л. Н. (1983) О Шекспире // Толстой, Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит-ра. Т. 15. С. 258-314.
4. Томашевский, Б. В. (1925) Пушкин: современные пробле­мы историко-литературного изучения. Л. : Образование. 135 с.
5. Томашевский, Б. В. (1936) «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 1. М.-Л. С. 115-133.
6. Томашевский, Б. В. (1956-1961) Пушкин. Т. 1-2. М.-Л. : Изд-во АН СССР.
7. Томашевский, Б. В. (1957) Примечания // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 6.
8. Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. Л. : Сов. писатель. 500 с.
9. Трескунов, М. С. (1956) Статьи, очерки и письма Виктора Гюго // Гюго, В. Собр. соч. : в 15 т. М. Т. 14. С. 653-654.
10. Трескунов, М. С. (1961) Виктор Гюго. Очерк творчества. 2­е изд. М. : Гослитиздат. 475 с.
11. Трубачев, С. С. (1889) Пушкин в русской критике 1820­1880. СПб. : Изд. А. С. Суворина. XI, 404 с.
12. Трыков, В. П. (2008) Французский Пушкин // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 183-190.
13. Тургенев, И. С. (1961-1968) Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Письма в 13 т. М.-Л. : Изд-во АН СССР.
14. Турьян, М. (1983) Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л. : Наука. С. 174-191.
15. Урнов, Д. М. (1966) Пушкин и Шекспир (1830-е гг.) : ав- тореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 17 с.
16. Урнов, М. В., Урнов, Д. М. (1968) Споры о Шекспире. Пушкин и Шекспир // Шекспир. Движение во времени. М. : Наука.

С. 116-148.

1. Учитель, или Всеобщая система воспитания. (1789) М. : Унив. тип. у Н. Новикова. Ч. 1. 482 с.
2. Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. М. : Междунар. театр. агент. “Play&Play” ; Канон+. 376 с.
3. Фомичев, С. А. (2001) Служенье муз: О лирике Пушкина. СПб. : Академ. проект. 256 с.
4. Фомичев, С. А. (1986) Поэзия Пушкина: Творческая эво­люция / под ред. Д. С. Лихачева. Л. : Наука. 304 с.
5. Фридлендер, Г. М. (1984) Первая биография Пушкина // Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М. : Со­временник. 474 с. С. 5-81.
6. Хассан, И. (2002) Культура постмодернизма // Современ­ная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. М. : Университет. 224 с. С. 113-123.
7. Храпченко, М. (1935) Пушкин // Литературная энцикло­педия. М. : Сов. Энциклопедия. Т. 9. Стлбц 398.
8. Хроника русского театра, Носова (1882) : С предисловием и новыми разысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Бар­сова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. 2. С. 1-420.
9. Цявловский, М. А. (1913) Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Т. 5. Вып. XVII-XX. СПб. С. 48-73.
10. Цявловский, М. А. (1951) Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина : [в 3 т.]. М. : АН СССР.
11. Черкасский, С. Д. (2002) Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело») // Пушкин и его современники. Вып. 3 (42). СПб. : Академический проект. С. 80-104.
12. Черняев, Н. И. (1900) Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков. 646 с.
13. Чуйко, В. (1881) Шекспир и Пушкин // Отклик. СПб.

С. **194**-**233**.

1. Шевченко, Е. Н. (2015) Сценичность // Современная дра­матургия. № 3. Июль - сент. С. 200-206.
2. Шевырев, С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. То­мы IX, Х и XI // Москвитянин. Ч. 5. № 9.
3. Шекспир и русская культура (1965) / под ред. М. П. Алек­сеева. М.-Л. : Наука. 831 с.
4. Шекспир, В. (1968) Трагедии. Сонеты / пер. с англ. Б. Пастернака, С. Маршака. М. : Худ. лит. 816 с.
5. Шекспир, У. (1957-1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М. : Искусство.
6. Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры (2009) : сб. научных трудов. Исследования и материалы научного семинара 23 апреля 2009 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований: Межд. акад. наук (IAS). М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 88 с.
7. Шимадина, М. (2011) «Маленькие трагедии» в «Сатириконе»

(Электронный ресурс) // OpenSpace.ru. 24 октября. URL:

<http://os.colta.ru/theatre/events/details/31291/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015).

1. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М. : Языки славянской культуры. 456 с.
2. Эммет, О. (1999) «Евгений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико­литературная мысль. М. С. 247-257.
3. Юдин, Б. Г., Луков, В. А. (2006) Гуманитарная эксперти­за: К обоснованию исследовательского проекта. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 38 с.
4. Яковлев, Н. В. (1917) Последний литературный

собеседник Пушкина (Бари Корнуоль) / / Пушкин и его

современники: Материалы и исследования, вып. XXVIII. Пг. С. 5­28.

1. Яковлев, Н. В. (1926) Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л. : ГИЗ. С. 113-137.
2. Якубович, Д. П. (1928) Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. Т. 10. Л. С. 111-112.
3. Якубович, Д. П. (1935) Введение к комментариям // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л. : АН СССР. С. 367-384.
4. <Проект из десяти названий> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 996-1004. С. 1003.
5. <Русалка> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 897-1006.
6. «Русалка» по А. Пушкину в Центре драматургии и режиссуры, реж. Вероника Родионова (Электронный ресурс). URL: <http://teatr-live.ru/2010/10/rusalka-v-centre-dramaturgii-i-rezhissury/> (дата обращения: 29.07.2015).
7. «Через неделю буду в Париже ... » (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 1005-1006.
8. Anderegg, M. A. (2004) Finding the Playwright on Film // Anderegg M. A. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD, Rowman & Little­field. 248 p. P. 27-53.
9. Anderson, Nancy K. (2000) Introduction // Pushkin, Aleksandr Sergeevich, and Nancy K. Anderson. The little tragedies. Yale University Press.

347- Baker, G. P. (1913) Dramatic Technique in Marlowe // Essays and Studies by Members of the English Association. Vol. 4. P. 172-182.

1. Bate, J. (2009) Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare. New York, Random House. XIX, 471 p.
2. Bayley, J. (1971) Pushkin: a Comparative Commentary. Cam­bridge University Press, Cambridge. 382 p.
3. Bethea, D. M. (2001) Pushkin: From Byron to Shakespeare // The Routledge Companion to Russian Literature. Ed. N. Cornwell. Lon­don : Routledge. Р. 74-88.
4. Blom, E. (1957) Mozart’s Death // Music and Letters. Octo­ber, Vol. 38, № 4. P. 315-326.
5. Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p.
6. Brody, E. C. (1977) Pushkin’s «Boris Godunov»: The First Modern Russian Historical Drama // The Modern Language Review. Vol. 72. № 4. Р. 857-875.
7. Clayton, J. D. (2015). Alexander Pushkin’s Boris Godunov as Epic Theatre // History, Memory, Performance. Palgrave Macmillan UK. P. 98-115.
8. Clayton, J. Douglas (2004). Dimitry's Shade: A Reading of Alexander Pushkin's Boris Godunov. Northwestern University Press. 216

p.

1. Cross, A. G. (1971) N. М. Karamzin. A Study of His Literary Career 1783-1803. London & Amsterdam. xiv, 306p.
2. Debreczeny, Paul (1984) Boris Godunov at the Taganka: A Note on a Non-Performance // The Slavic and East European Journal. Vol. 28, No. 1 (Spring). P. 99-101.
3. Diderot. (1771) Oeuvres de theatre : avec un Discours sur le poesie dramatique : T. 1-2. Paris.
4. Emerson, Caryl (1986) Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington : Indiana Univ. Press. 282 p.
5. Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers... (1751-1780) : 35 vols. Paris.
6. Gibian, G. (1950) Pushkin’s Parody on the Rape of Lucrece // Shakespeare Quarterly. Т. 1. № 4. Р. 264-266.
7. Gibian, G. (1951) Measure for Measure and Pushkin’s Angelo // Publications of the Modem Language Association of America. Vol. 66, № 4. Р. 426-431.
8. Gifford, H. (1947) Shakespearean elements in «Boris Godu­nov» // Slavonic and East European review. Vol. XXVI. № 66. Р. 152­160.
9. Granville, A. B. (1828) St. Petersburg: A Journal of travels to and from that Capital: Through Flanders, the Rhenish Provinces, Prus­sia, Russia, Poland, Silesia, Saxony, the Federated States of Germany and France. London: Henry Colburn, 1828. Vols. I, II. 582, 743 p.
10. Greenblatt, S. (2004) Will in the World: How Shakespeare Became Shakes-peare. New York, W. W. Norton. 430 p.
11. Greenleaf, M. (1994) Pushkin and Romantic Fashion. Frag­ment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, CA : Stanford University Press. 428 p.
12. Hattaway, M. (1982) Elizabethan Popular Theatre. London: Routledge. 220 p.
13. Henslowe’s Diary (2002) Ed. by R. A. Foakes. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press. 368 p.
14. Herford, C. H. (1925) A Russian Shakespearean // Bulletin of John Rylands Library. Vol. IX, № 2. Р. 453-480.
15. Hezlitt, W. (1825) Table-talk: or original essays. Paris. 2 vols.
16. Highet, G. (1949) The classical tradition. Oxford. 802 p.
17. Honan, P. (1999) Shakespeare: A Life. Oxford : Oxford Uni­versity Press. xvi, 479 p.
18. Hopkins, L. (2008) Christopher Marlowe: Renaissance Dramatist / ed. by S. McEvoy. Edinburgh University Press. 192 p.
19. Karlinsky, S. (1985) Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin. : University of California Press. 357 p.
20. Keller, M. (2000) Verfehlte Wahlheimat: Lenz in Ruland // Russen und Ruland aus deutscher Sicht : in 5 Bdn. Muchen. Bd. 2. S. 522-523.
21. Kreft, B. (1952) Puskin in Shakespeare. Ljubljana. 111 s.
22. Lavrin, J. (1947) Puskin and Russian Literature. L. 226 p.
23. Lecourt, D. (2013) Diderot. Passions, sexe, raison. Paris : Presses universitaires de France. 99 p.

379- Leggatt, A. (1980) Shakespeare and the Theory of Comedy // Shakespeare Quarterly. Vol. 31. # 3. P. 449-452.

1. Lenz, J. M. R. (1891) Gedichte. Berlin. 328 S.
2. Lenz, J. M. R. (1965-1966) Anmerkungen bei Theater // Lenz, J. M. R. Werke und Schriften. Band 1. Stuttgart.
3. Lirondelle, A. (1912) Shakespeare en Russie. 1748-1840. (tude de lit trature compare). Paris. 262 p.
4. Maloff, N. (1975) Pushkin’s dramas in Russian music. : Uni­versity of Pittsburgh. 534 p.
5. Marston, J. (1964). The Malcontent. Ed. by M. L. Wine. Regents Renaissance Drama Series. Lincoln, Nebraska. 88 p.
6. Merton, R. K. (1995) The Thomas Theorem and the Matthew Effect // Social Forces. 74(2). P. 379-424.
7. Milza, P. (2007) Voltaire. Paris.
8. Mirsky, D. S. (1926) Pushkin. New York : Haskell House Pub.

Ltd.

1. Moss, Kevin (1988) The last word in fiction: On significant lies in Boris Ggodunov // Slavic and east european journal. Vol. 32, No.
2. P. 187-197.
3. Murphy, A. (2011) “She troubles me like a passion”: Shake­spearean Echoes in Pushkin’s Marina Mniszek // Pushkin Review. Vol. 14. № 1. Р. 119-145.
4. Nungezer, E. (1929) A Dictionary of Actors and of Other Per­sons Associated with the Public Representation of Plays in England Be­fore 1642. Ithaca ; N. Y. : Cornell University Press ; L. : H. Milford ; Ox­ford University Press. 438 p.
5. O’Neil, C. (2003) With Shakespeare’s Eyes: Pushkin’s Crea­tive Appropriation of Shakespeare. Newark, Del. : University of Dela­ware Press. 198 p.
6. Oeuvres completes de Voltaire : T. 1-70. [Kehl], 1784-[1790].
7. Paillard, Ch. (2010) Voltaire en son chateau de Ferney. Paris.
8. Pokrowskij, M. (1907) Puschkin und Shakespeare // Jahr- buch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg. XLIII. S. 169-209.
9. Rauch, H. (1892) Lenz und Shakespeare: Ein Beitrag zur Shakespearemanie der Sturm und Drang-Periode. Berlin. 431 S.
10. Rothe, Н. (1968) N. M. Karamzins europische Reise. Der Be- ginn des russischen Romans. Berlin-Zurich.
11. Schlegel, A. W. (1814) Cours de litterature dramatique. 3 vols. P.; Geneve.
12. Schwarz, Н.-G. (1985) Dasein und Realist. Theorie und Praxis des Realismus bei J. M. R. Lenz // Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik / Hrsg. von A. Arnold und A. M. Haas. Bd. 116. Bonn. S. 46.
13. Shakespeare on Film (1998) / ed. by R. Shaughnessy. Ba­singstoke ; N. Y. : Palgrave. xi, 206 p.
14. Shakespeare, W. (1776-1782) Oeuvres compltes, traduites de l’anglais par Letourneur. P. V. 1-20.
15. Shakespeare, W. (1824) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Leipzig. (An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.).
16. Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge : L.
17. Shaw, J. T (1993) Romeo and Juliet and «Mniszek's sonnet» // Shaw J. T. Pushkin's Poetics of the Unexpected: The nonrhymed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrhymed poetry. Columbus (Oh.). P. 191-219.
18. Shaw, J. T. (1994) Pushkin’s Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, OH: Slavica Publishers, Inc. 369 p.
19. Shervinsky, S. V. (1972) Stage Directions in Pushkin’s Boris Godunov // Russian Studies in Literature. Vol. 8. № 2. С. 141-158.
20. Specimens of the Table-talk of the late Samuel Taylor Coleridge (1835). London.
21. St^l, G. de. (1880) De la litterature dans ses rapports avec les institutions sociales. Paris. 306 p.
22. Staёl, G. de. (1904) Dix annees d'exil / Ed. nouv. P.
23. Stenger, G. (2013) Diderot. Le combattant de la liberte. Paris : Perrin. 790 p.
24. The Foreign Quarterly Rewiew. 1827. Vol. 1, № 2. Р. 624­625.
25. The poetical works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall (1829). Complete in one volume. Paris : Published by A. and W. Galignani. 723 p.
26. Thomas, W. I., Thomas, D. S. (1928) The Child in America: Behavior Problems and Programs. New York : A. A. Knopf. 584 p.
27. Tomlinson, T. B. (1964) A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy. Cambridge : Cambridge University Press. 308 p.
28. Vickery, W. (1974) Pushkin’s Andzhelo: a Problem Piece // Mnemozina studia litteraria in honorem V. Setchkarev. Fink Verlag, Munich. P. 325-339.
29. Wain, J. (1978) The Living World of Shakespeare. London, Macmillan. XII, 238 p.
30. Wiggins, K. C. (2011) The Drama in Disguise: Dramatic Modes of Narration and Textual Structure in the Mid-Nineteenth- Century Russian Novel : diss. ... Doctor of Philosophy. Berkeley, CA : University of California.
31. Wolff, T. (1952) A Shakespeare's influence on Pushkin's dra­matic work // Shakespeare survey. Vol. V. Р. 93-105.

*Приложение 1*

**А. С. ПУШКИН В МУЗЫКЕ**

*(О. А. Захарова, Н. В. Захаров)*

Музыкальная пушкиниана сравнима лишь с музыкальной шекспирианой, насчитывает сотни названий. Это оперы, балеты, сценическая музыка к спектаклям, музыкальные циклы, романсы и песни. При этом многие произведения на пушкинские сюжеты и поэтические тексты, созданные в XIX веке являются утраченными.

В 1804 г. в России вышло в свет первое издание «Сборника Кирши Данилова», в котором было опубликовано несколько десят­ков русских эпических песен-былин и исторических песен. Вновь этот сборник был переиздан в 1818 г. под редакцией К. Ф. Калайдо­вича, в нем были опубликованы эпические напевы. Пушкинисты отмечают влияние этого сборника на Пушкина, что отразилось в его «Руслане и Людмиле».

А. С. Пушкин любил, понимал и ценил русские песни, прояв­ляя интерес к фольклору как словесник, исследователь и собира­тель. В 1826 г. вместе с С. А. Соболевским поэт хотел издать сборник собранных им русских песен, но передал подготовленные материа­лы фольклористу, собирателю П. В. Киреевскому. Суждения вели­кого поэта о народной песне видимо было очень ценно для фольк­лористов, так известный украинский этнограф М. А. Максимович, собравший несколько сборников песен, обсуждал с Пушкиным про­блемы подготовки первого своего сборника, вышедшего в 1827 г. Отношение к фольклору сложилось у поэта под влиянием декабри­стов, при этом Пушкин любил не только старинные, но и новые песни, не только героические эпические жанры.

Иногда поэт посещал собрания «песельников» на музыкаль­ных вечерах композитора, фольклориста, собирателя народных пе­сен И. А. Рупина, издавшего в 1831-1833 гг. сборник народных пе­сен. Эти собрания любили посещать Дельвиг, Ф. Н. Глинка, Н. А. Полевой и Ф. А. Кони. Рупин вместе с фольклористом — собирате­лем Д. Н. Кашиным впервые опубликовали уникальную песню вре­мен пугачевского восстания «Не шуми, мати зеленая дубравушка», которую Пушкин цитирует в своей «Капитанской дочке». Возмож­но, Пушкин слышал эту историческую песню от Рупина, который жил в Петербурге в 1830-е годы. Величественный напев песни по- разному интерпретируют Кашин и Рупин. Кашин сделал гармони­зацию жесткой, у Рупина более удачно выполнена гармонизация.

Для народной песни близок мотив несчастной любви, семей­ной неудачи, мотив загубленной молодости. Эти мотивы обнаружи­ваются в лирических протяжных песнях и в быстрых плясовых, за­дорных. Эти песни были собраны в сборники XIX века Рупина и Кашина. Сборник Рупина содержит 23 песни, Кашина — 116 песен.

Пушкин знал эти сборники и хорошо знал народную песню. Он делает важное наблюдение в своем «Путешествии из Москвы в Петербург» 1833-1835 гг.: «Вообще несчастие жизни семействен­ной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы краса­вицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа по­стылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похорон-

-I

ный»[[608]](#footnote-609).

Сборник бывшего крепостного помещика Г. И. Бибикова Да­нилы Никитича Кашина более полный, его можно назвать антоло­гией фольклора пушкинской эпохи. Многие песни сборника были востребованы русскими композиторами того времени — Алябьева, Варламова, Глинки. В опере «Русалка» Даргомыжского в сцене ги­бели Наташи с пронзительностью воплощена народная песня, обо­значенная Кашиным «полупротяжной». Текст песни близок драме Пушкина и опере Даргомыжского.

«Ах, девица, красавица!

Любил тебя! Я счастлив был;

Любить не стал: несчастлив стал!

Ахти, горе великое!

Тоска-печаль несносная!»

Кашин еще в 1806-1809 гг. издавал «Журнал отечественной музыки», сочинял фортепианные вариации натемы народных пе­сен, вокальные сочинения. Среди них «русская песня» на стихи А. С. Пушкина «Девицы, красавицы» (ср.: хор девушек в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского).

У Пушкина был всегда живой интерес к театру, музыкальному театру, к сценическим жанрам. Самая популярная опера ПХУШ века Аблесимова и Соколовского «Мельник-колдун, обманщик и сват» с 1779 г. два столетия не сходила со сцены московского, петер­бургского и других российских театров. Был интерес к ней и у Пуш­кина. Поэт описывает общественную и музыкальную жизнь Моск­вы в своем «Путешествии из Москвы в Петербург»[[609]](#footnote-610).

В 1820-е годы на сцене русских театров ставили театрализо­ванные представления стихов Жуковского и Пушкина. Так, в Пе­тербурге в 1822 г. была осуществлена сценическая постановка «Светланы» — «феерия с хорами, полетами и превращениями» — («Московские ведомости», 1823, 5 мая), с музыкой Кателя. В 1824 г. в Москве П. А. Булахов исполнял на сценическую версию «Черной шали» Пушкина на музыку В. Верстовского в костюмах и декорациях. В. Одоевский воодушевленно приветствовал идеи синтеза искусств, заложенные в романтической эстетике: «Пускай теснее соединяются поэзия с музыкой и живописью»[[610]](#footnote-611).

В «Евгении Онегине» Пушкин воплотил свои впечатления о посещении итальянской оперы в Одессе. Пушкин сравнивает Джо- аккино Россини с мифическим греческим певцом, называет его «итальянским Орфеем». Поэт бывал на спектаклях итальянской оперы в 1821 г., где ставили оперы Россини, он восторженно писал о них в своем «Евгении Онегине».

Был Пушкин и балетоманом, балет стал ведущим жанром на русской сцене в первой четверти XIX века, это чудесным образом совпадает с расцветом русской поэзии в лице Жуковского и Пушки­на. О «русской Терпсихоре» восторженно пишут Пушкин и Грибо­едов. Важную роль в развитии и расцвете русского балета сыграл известный хореограф Ш. Дидло, 25 лет работавший на петербург­ской сцене. Молодой поэт выразил впечатления от балетных спек­таклей Дидло в своих стихах, в поэме «Руслан и Людмила». Л. П. Гроссман отметил, что «сквозь ткань поэмы явственно прогляды­вают впечатления Пушкина — балетомана...»[[611]](#footnote-612)

Уже в 1821 г. ученик Дидло А. П. Глушковский поставил в Москве в театре Пашкова балетную версию «Руслана и Людмилы» Пушкина на музыку Ф. Е. Шольца. В 1823 г. сам Дидло обращается к поэме Пушкина и ставит в Петербурге балет «Кавказский пленник». Балет «Кавказский пленник или Тень невесты» — древний нацио­нально-пантомимный балет на музыку К. А. Кавоса и Т. В. Жучков- ского был поставлен в Санкт-Петербурге, в Большом театре.

Глушковский создал героико-волшебный балет на музыку Шольца «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора», пре­мьера состоялась в Москве 16 декабря 1821 г., балет ставился до 1825 г. Дидло в 1824 г. создал свою версию балета и поставил в Санкт-Петербурге 8 декабря 1824 г. Глушковский в балете еще не достигает эстетического уровня пушкинской поэмы, не раскрывает ее философского и национального смысла. Создатели балета сдела­ли акцент на волшебно-героических и лирических мотивах сказки. Они противопоставляют добрые и злые силы: Руслана и Людмилу, волшебницу Добраду Черномору, волшебнице Злораде и их свите. Большая роль отведена в балете пантомиме. Шольц проявил нова­торство, написав интересную музыку в романтическом стиле. По наблюдению А. М. Соколовой, М. Глинка слышал музыку, знал партитуру балета, на это указывают некоторые переклички его опе­ры с балетом — сцена оцепенения, маршевый ритм музыки Черно­мора, ритмическое родство тем Руслана в балете и опере. Как счи­тают исследователи, сцена обольщения Руслана в 4 действии балета предвосхищает танцы 3 действия оперы Глинки. Темы нимф пред­восхищают тематизм волшебных дев Глинки, для характеристики Людмилы Шольц использует тембр скрипки, также поступает и Глинка.

Лирическая сфера в балете создается широкой, свободно льющейся музыкой, богатой изящными украшениями в романти­

ческом стиле, воплощающем мир народных сказок и яркой фанта­стики. Глушковскому и Шольцу удалось явить сценический образец русского сказочного балета, где в синтезе проявились музыка и хо­реография.

Во второй половине 1810-х годов композиторы обращают внимание на поэзию лицеиста Пушкина. Это были первые попытки выразить в музыке поэзию юного поэта, романсы Н. А. Корсакова, М. Я. Яковлева, В. Ф. Одоевского, Мих. Ю. Вильегорского, И. И. Ге- ништы и А. Н. Верстовского. Но только М. Глинке удалось поднять­ся на эстетический уровень Пушкина. В начале 1820-х годов поон становится «властителем дум» русского дворянства. «Никто из пи­сателей (наших) русских не поворачивал так каменными сердцами нашими, как ты», — писал ему Дельвиг в 1824 г.[[612]](#footnote-613)

В первой половине XIX века в России существовали различные типы романса — баллада, элегия, русская песня, монолог, фантазия, при этом баллада имела несколько разновидностей — баллада- песня, баллада-фантазия, баллада-элегия, баллада-легенда. В моде романсы на стихи учителя и ученика, Жуковского и Пушкина. К Пушкину обращаются лицеисты — Яковлев, в будущем один из друзей М. И. Глинки, сочинявший застольные песни, романс «Сле­за»; Корсаков, автор романсов «К живописцу» (1816 г.) и «К Де­лии».

К нему обращается поэт в следующих строках:

Приближься, милый наш поэт,

Любимый Аполлоном!

Воспой властителя сердец Гитары тихим звоном.

Высокую оценку дал поэт романсу-элегии Геништы «Погасло дневное светило», 1826 г. Знал Пушкин и элегию Алябьева «Про­буждение», 1830 г. на свой текст и балладу «Черная шаль» Верстов- ского, также на пушкинский текст. «Черная шаль» покорила слу- шателеи вдохновенными стихами и театрально-драматическим ха­рактером музыки с народно-песенными мотивами.

Лицеистский друг Дельвиг полюбил жанр «русской песни». При первых публикациях стихов Пушкина они вызвали интерес музыкантов и любителей музыкального искусства. Их всех привле­кала удивительная музыкальность стихов Пушкина.

Воплотив поэзию Жуковского и Пушкина, русская вокальная музыка поднялась на небывалый уровень. Как считает исследова­тель русской вокальной лирики В. А. Васина-Гроссман, в поэзии Пушкина русских композиторов раньше всего привлекли стихи пе­сенного склада: «Черная шаль», «Не пой, красавица при мне», «Под вечер осенью ненастной», «Цыганская песня», «Испанский романс»[[613]](#footnote-614). В литературе отмечается, что причина здесь не только в особенностях ритмики и метрики стихов, выбранных для музы­кального воплощения. «В песенных стихотворениях Пушкина с не­бывалой правдивостью, жизненностью и полнотой отобразилось чувство локального колорита, понимаемого романтиками как вы­ражение духа нации, как отзвук народной души»[[614]](#footnote-615).

Композиторы прежде всего откликнулись на пушкинскую поэ­зию, отражающую фольклорные особенности разных народов: молдавского, цыганского и восточных народов. В кишиневской ссылке Пушкин услышал молдавскую песню от цыганских певцов (Ардэ ма, фридэ ма — режь меня, жги меня), так появилась знаме­нитая «Песнь Земфиры». В 1825 г. поэт отправил напев этой песни, неточно записанной кем-то из его знакомых, Верстовскому. Компо­зитор гармонизовал ее, подтекстовал пушкинскими стихами и по­местил в журнале «Московский телеграф» (1825 г., ч. 6, № 21). Дру­гой вариант песни выполнил Мих. Виельгорский в 1824 г. Несколь­ко лет спустя Верстовский написал свою, получившую популяр­ность «Цыганскую песню», воплотив в ней характерные черты мос­ковского цыганского фольклора.

Пушкин любил цыганское пение, есть много этому доказа­тельств. Пение цыган расцвело в Москве в пушкинскую эпоху. Здесь певец и гитарист Илья Соколов создал хор, который стал знамени­

тым. Есть свидетельство, что поэт слушал хор и замечательное пе­ние цыганки Тани Демьяновой. Здесь выступала Стеша, поражая своим мастерством поэта.

Восточные образы, созданные Пушкиным, оказали мощное воз­действие на читателей и музыкантов. Через ранние поэмы «Кавказ­ский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» читатели России откры­ли для себя причудливый мир Востока. Включенные в тексты поэм стихи «Черкесская песня» и «Татарская песня» заинтересовали из­вестных музыкантов той эпохи — А. А. Алябьева, И. И. Геништу, Н. С. Титова, В. Ф. Одоевского. Например, Одоевский сочинил «Та­тарскую песню» из «Бахчисарайского фонтана» в 1823 г. Алябьев и Геништа откликнулись на «Черкесскую песню». Это были первые ин­терпретации образов Востока в русской музыке, открытые Пушки­ным. Впереди будут Глинка с «Грузинской песней» и кавказские песни Алябьева.

Пушкинская поэзия увела русских композиторов в далекие страны — Италию и Испанию. «Испанская песня» Пушкина («Ноч­ной зефир») 1824 г. нашла воплощение от Верстовского, Есаулова, Титова до Глинки и Даргомыжского. «Пушкинский дар “всемирной отзывчивости” был очень рано унаследован русской музыкой и вскоре стал одним из драгоценнейших ее достижений»[[615]](#footnote-616).

Глубина пушкинской поэзии привлекла к себе русский лири­ческий романс, он выходит за рамки мягкой чувствительности, формируя музыкальный жанр элегии, знакового жанра пушкин­ской эпохи. Типичными чертами элегии стали распевность и де- кламационность. Ритм ямба Пушкинских стихов и его современни-

и и

ков способствовал «распетой декламации», развертывающейся в медленном темпе. Изумительная пластичность и гибкость этих сти­хов во многом определялась ритмическими (и вместе с тем смысло­выми) нюансами: заменой тяжелых стоп легкими, внутренними це­зурами, смещением акцентов, намеренно нарушающих метриче­скую схему стиха[[616]](#footnote-617).

Примеров обращения к Пушкину много. Прекрасен романс Н. А. Титова «К Морфею» с гибкой изысканной мелодией, которая со­ответствует изяществу стиха Пушкина. Или «Певец» Алябьева, 1821 г., в котором пятистопный ямб стиха Пушкина приобретает особую выразительность в музыке с использованием внутренних пауз- цезур. Выдающийся образец вокальной лирики и скрытый драма­тизм пушкинского текста находим в романсе «Два ворона» Алябье­ва по Пушкину.

На стихи поэта создано много романсов-идиллий на античные мотивы. Их отличает гармония, возвышенность музыкального строя. Это «Где наша роза» Глинки, «Юноша и дева» Даргомыж­ского, «Царскосельская статуя» Кюи. Античные мотивы близки бы­ли и другу Пушкина Дельвигу. Пушкин тонко подметил стремление Дельвига к классицизму:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?

В веке железном, скажи, кто золотой угадал?

Еще в 1814 г. М. Л. Яковлев сочинил идиллию «К Диону» на его стихи. Классицистский подход к поэзии Дельвиг сохранил и в создании «русских песен», стремился к природной чистоте стиха.

Знаменитые музыкальные и литературные вечера Дельвига посещал молодой Глинка, стремясь к строгости и чистоте стиля в воплощении своих «русских мелодий». Стихи, написанные для во­кального исполнения, Дельвиг называл «мелодиями» («Что, кра­сотка молодая», «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Не осенний частый дождичек»). Получившая всемирное признание песня «Соловей» Алябьева была написана на стихи Дельвига.

Музыка имела большое значение в кругах русской интелли­генции, вот почему так много музыкальных впечатлений мы нахо­дим в русской литературе. Существовали литературно­

музыкальные салоны в домах знати, писателей, художников и му­зыкантов. Так, в Петербурге было несколько крупных салонов — президента Академии Художеств А. Н. Оленина, Г. Р. Державина, графа А. С. Хвостова, директора Певческой капеллы Ф. П. Львова.

Музыкальные «субботы» В. А. Жуковского посещали Пушкин, Вя­земский, Одоевский, Плещеев.

В Москве главным салоном был салон графов Виельгорских, его ча­стым гостем был Одоевский. Любимым местом был салон

З. А. Волконской в 1824-1829 гг., где проходили концерты, литературные чтения, исполнялись итальянские оперы. Лучшие поэты России посеща­ли эти вечера — Пушкин, Дельвиг, Веневитинов, Баратынский, Языков, Козлов, бывал и Мицкевич. «Дом ее был как волшебный замок музы­кальной феи», — писал П. А. Вяземский. Зинаида Волконская — певица с прекрасным контральто, обладала музыкальным даром, сочиняла музы­ку. Это ей посвятил И. И. Геништа романсы и сольную кантату на слова Пушкина «Погасло дневное светило», в присутствии Пушкина ею испол­ненную.

Другим ярким явлением культурной жизни был литературный кружок А. Дельвига. «Это был свободный союз литераторов и му­зыкантов — одно из тех замечательных литературно-музыкальных содружеств, которое в эпоху декабризма жило и двигало вперед русское искусство. Это была та среда, где созревало и развивалось дарование молодого Глинки и где так много музыкальных впечат­лений, в непосредственном общении с музыкантами, впитал Пуш­кин. Приоритет поэзии, литературы над музыкой в кружке Дельви­га, конечно бесспорен»[[617]](#footnote-618).

В Петербурге прославились «субботы» Одоевского в 1830-е го­ды, а после его переезда — в Москве. Музыкальные вечера Одоев­ского собирали многих писателей, музыкантов, ученых, фолькло­ристов. У него в разные годы бывали все известные композиторы от Глинки до молодого Чайковского. «В его знаменитом и любопыт­ном кабинете, в котором все русские писатели от Пушкина до графа Толстого так часто беседовали, где Глинка и Берлиоз, и все музы­канты, и в самом деле замечательные люди России, все были равны и совершенно дома»[[618]](#footnote-619).

В. Ф. Одоевский был поклонником и покровителем музыки Глинки, на его вечере еще до премьеры оперы «Руслан и Людмила»

Франц Лист в 1842 г. играл по рукописи некоторые отрывки из это­го произведения. В доме Одоевского Глинка впервые презентовал свои симфонические увертюры «Арагонская хота» и «Камарин­ская». Именно Одоевский предложил композитору назвать хоту «Испанской увертюрой» и увертюру на две темы «Камаринской».

В своем очерке «Путешествие из Москвы в Петербург» Пуш­кин отмечал, что Петербург теряет свою столичную роль, Москва же повышает свой культурный и интеллектуальный потенциал, в этом большое значение имеет Московский университет, рост обра­зования. Пушкин горячо стремился в Москву 1830-х годов, где жи­ли Белинский, Герцен, Огарев, потом Одоевский. В театрах царили Мочалов, Щепкин.

Два русских композитора, современника поэта воплотили пушкинскую поэзию в различных музыкальных жанрах. Это А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский, их привлекали пушкинские стихи скрытым драматизмом и высоким строем мыслей и чувств. Алябье­ву удалось создать выдающиеся произведения, например в 1820-е годы композитор сочиняет музыкально-сценическую интерпрета­цию поэмы Пушкина «Кавказский пленник», написанную как ме­лодрама. Это произведение отразило свою эпоху в драматургии и интонационно. Мелодрама состоит из 23 номеров, которые или очень кратки или, наоборот, представляют собой крупные музы­кальные сцены. Это пьеса для двух героев, в которой автор исполь­зует все виды художественного творчества — пантомиму с инстру­ментальной музыкой, поэтическую декламацию и оркестровые фрагменты, речитатив, арию, закулисную хоровую песню, ариозо и саму мелодекламацию. Интонационный строй мелодрамы близок строю русского романса, музыкальная драматургия находится в традиции русских драм композиторов XVIII — начала XIX века, с широким использованием мелодекламации. Это была романтиче­ская мелодрама, которая отличалась от театральности классицист- ской мелодрамы, была мелодрамой концертного плана. Она была по сути камерным спектаклем-концертом.

Другим произведением для сцены стала музыка А. А. Алябьева к спектаклю «Русалка» по Пушкину (московская премьера в 1838 г. в Малом театре). Это была первая постановка пушкинского произ­ведения после его гибели. Вскоре «Русалка» была с успехом испол­нена в Санкт-Петербурге. По стилю это была оркестрово-хоровая музыка, которая сохранилась не полностью. Центральный номер партитуры — песня «По камушкам, по желтому песочку» очень по­этична. К сожалению, не были изданы, остались в рукописи увер­тюра, танцы, свадебный хор «Сватушка» и два хора русалок. Неко­торые из них сегодня утрачены (увертюра и танцы).

Алябьев явился создателем чудесных романсов на пушкинские тексты. Еще в 1820-е годы композитор написал гусарский романс в форме диалога двух гусаров «Слеза» на стихи поэта. Композитор сам был гусаром и сражался в войне 1812 г. рядом со знаменитым Денисом Давыдовым. Другим в эти годы был романс-элегия «Пе­вец», удивительным образом предвосхитивший этот романс в опере П. И. Чайковского « Евгений Онегин». Был написан незавершен­ный романс-элегия «Погасло дневное светило» для баса с оркест­ром, вокально-оркестровое произведение декламационного склада в партии солиста.

В годы изгнания в ссылку явно прослеживаются мотивы оди­ночества, изгнания, воспоминаний, трагичности судьбы — все эти мотивы в трех романсах по Пушкину «Погасло дневное светило», «Пробуждение» и «Я помню чудное мгновение», первое обращение к этому шедевру Пушкина, как бы предвосхитившее явление глин- кинского совершенства.

Прекрасный образец вокальной лирики — песня-баллада в русском стиле «Два ворона», 1830 г. Образцом психологического пейзажа явился романс «Зимняя дорога» 1831 г. на стихи Пушкина. В ироническом ключе написан романс на пушкинский текст «Саша, Саша, я страдаю», 1832 г. Романс 1833 г. «Увы! Зачем она блистает» на пушкинские стихи является парафразой на популярный вальс австрийского композитора В. Р. Галленберга, создает музыкальный портрет. Тонко и поэтично претворен пушкинский текст в прекрас­ном романсе «Я вас любил», 1834 г. В 1840-е годы на текст Пушки­на Алябьев создает цыганскую песню «Старый муж, грозный муж», яркое, проникнутое драматизмом произведение, созданное под влиянием цыганской манеры исполнения.

В эти же годы А. Н. Верстовский также пишет музыку на пуш­кинские тексты. В 1820-е годы композитор создает сценическую во­кально-оркестровую композицию «Черная шаль» на стихи Пушки­на, который первоначально называл ее «Молдавской песней». Впервые произведение было исполнено на сцене Большого театра в Москве П. А. Булаховым с декорациями в костюмах. Это романти­ческая баллада, хотя композитор считал кантатой. Проникнувшись скрытым драматизмом текста Пушкина, композитор интерпрети­ровал его как балладу. Сочинение стало образцом жанра, Верстов- ский создал развернутое произведение с сильными контрастами, суровой трагичной музыкой, следующей за текстом. Скорбное an­dante doloroso контрастирует с эпизодами веселой пирушки и яро­сти героя. В кульминации баллады — убийство изменницы.

Выше уже мы представили судьбу услышанной в 1821-1822 гг. А. С. Пушкиным цыганской песни «Ардэ ма, фридэ ма», одну из об­работок которой выполнил Верстовский. В начале 1832 г. компози­тор сочинил музыку к спектаклю Пушкина «Цыганы», поставлен­ный в Малом театре. Партию Алеко исполнял замечательный ар­тист Мочалов. Восхищения публики вызвала также песня «Режь меня, жги меня» в исполнении Н. В. Репиной, в которой прояви­лись черты плясовых цыганского хора Ильи Соколова. Песня была очень популярна в XIX веке благодаря ее темпераменту и эмоцио­нальному характеру.

Пушкин и Верстовский общались, поэт высоко оценивал твор­чество композитора. В 1836 г. в Москве вышел сборник «Пушкин в романсах и песнях его современников», где опубликованы 8 произ­ведений Верстовского. Пушкин попросил Верстовского написать песню «Казак» «Кто при звездах и при луне» — эти несколько строк взяты из поэмы «Полтава», из 1-й песни. На этот факт указывает Верстовский в письме к С. П. Шевыреву[[619]](#footnote-620).

Не всегда пушкинским текстам у Верстовского сопутствовала удача. К примеру, романс «Певец» имеет черты салонности, и по выразительности это романс среднего уровня. Проигрывают ро­мансы Верстовского в сравнении с романсами Глинки на те же тек­сты. К примеру, «Песня девы» Верстовского («Ложится в поле мрак ночной») ведет к ассоциации с прекрасным поэтичным хором Глинки из 3 действия оперы «Руслан и Людмила». Интересен ро­манс «Муза» — «большая певческая пьеса с фортепианами», как называл ее Верстовский. Развитие в нем строится на контрастном сопоставлении плавной темы с речитативными эпизодами, харак­теризующими поэтические образы, — «И гимны важные, внушен­ные богами». Фортепианное сопровождение носит пасторальный характер в эпизоде «И песни мирные фригийских пастухов».

Пушкин и Глинка. М. И. Глинка, как А. С. Пушкин, испытал влияние классицизма (поэт — французского, Глинка — австро­немецкого, венской композиторской школы), предромантизма и романтизма (Пушкин — байронического, Глинка — итальянского, беллиниевского). При этом главное для обоих было писать по- русски. «Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке та­кое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие талан­ты, оба — родоначальники нового русского художественного твор­чества, оба — глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — один в поэзии, другой в музыке»[[620]](#footnote-621).

При этом у них было много различий. Глинка не был так уни­версален, как Пушкин, с его всеобщностью гения, глубочайшим психологизмом, вольнолюбием. Но оба были национально опреде­ленными творцами и почвенниками. Как указывает О. Е. Левашева, «Эта общность определялась...неразрывной связью двух гениев России с национальной художественной традицией, со всем труд­ным процессом самоутверждения русского искусства»[[621]](#footnote-622).

Эстетические взгляды композитора сформировались под вли­янием событий Отечественной войны 1812 г. и эпохи декабристов. Идеи народности, национальной самобытности рождались в кругах, близких декабристским, они воплотились в творчестве А. С. Пуш­кина в формулу: «Искусство народа принадлежит поэту». У Глинки воспитателем был лицейский друг Пушкина В. Кюхельбекер, без­условно, общение с ним формировало взгляды будущего компози­тора. Новые открытия в литературе, истории России, эпической сущности народного искусства усвоил Глинка в молодом возрасте.

Издание в 1800 г. «Слова о полке Игоревом» и в 1804 г. «Древних российских стихотворений» активизировали творчество А. Н. Радище­ва, Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. Х. Востокова. Например, Жу­ковский перевел весь текст «Слова» стилизованной ритмической про­зой, Востоков в 1812 г. издал труд о народном стихе «Опыт о русском стихосложении». Идею народности искусства продвигали В. Ф. Одоев­ский, Д. В. Веневитинов, братья И. В. и П. В. Киреевские, И. Д. Мельгу- нов, Я. М. Неверов. Одоевский, Неверов и Мельгунов назвали Глинку отцом русской музыки, были первыми критиками «Ивана Сусанина».

Все это стало культурным контекстом творчества Глинки, но важнее была любовь к русской народной музыке, к русской песне. «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжиру­ем», — заявил Глинка А. Н. Серову[[622]](#footnote-623).

Творческому наследию и стилю Глинки посвящено огромное число работ в российском музыкознании. Первым, кто вынес оцен­ку музыке композитора, был друг Пушкина поэт, критик, обще­ственный деятель В. Ф. Одоевский. Глинка чутко отзывался на ро­мантическое направление в европейском искусстве 1830-1840-х го­дов, ему было близко пушкинское понимание народного искусства. Как и Пушкин, он был наделен редкой способностью синтетическо­го мышления.

В основе творческого метода Глинки лежит гармония чувства и формы, чувства и разума: «Чувство и форма — это душа и тело»[[623]](#footnote-624). Чувство и разум неразрывны, эстетика Глинки озарена пушкин­ским «солнцем разума». Искусство Глинки подобно Пушкину не укладывается в рамки ни классицизма, ни романтизма. Как и вели­кий поэт, Глинка выбирал свой путь, достигнув совершенства в единстве реалистичного и прекрасного, воплощая образы окружа­ющей действительности в неповторимо изящной, стройной и со­вершенной художественной форме.

В творчестве Глинки русская музыка поднялась на новый, классический уровень развития, все жанры, в которых он творил, стали классическими. Глинка — создатель национального музы­кального стиля и языка, которые явили основу будущего русской музыки. Искусство Глинки впитало гуманистические идеалы рус­ской словесности, о духовном родстве двух творцов высказался А. А. Блок, отмечая, что два имени — Пушкин и Глинка положили начало «тому единому мощному потоку, который несет на себе дра­гоценную ношу национальной культуры»[[624]](#footnote-625).

Критик Г. А. Ларош писал «Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической по- стройке»[[625]](#footnote-626).

Премьера первой оперы Глинки «Иван Сусанин» «Жизнь за царя» 27 ноября 1836 г. стала днем рождения русской оперы. Вто­рая сказочно-эпическая опера «Руслан и Людмила» по юношеской поэме Пушкина явила высшее проявление гения Глинки, это вер­шина его творчества.

Композитор работал над оперой, когда в России был повышен интерес к древнейшим основам фольклора, к трудам Киреевского. В 1836-1837 гг. вышел труд И. П. Сахарова «Сказания русского народа», в котором впервые появился термин «былина». Эпос как выражение народного сознания изучается наукой.

Замысел оперы композитор обсуждал с Пушкиным в конце 1836 г. — первые дни 1837 г. на одном из вечеров у В. Жуковского. Гениальный поэт поддержал идею Глинки и обещал написать либ­ретто оперы. «Записки» Глинки содержат слова поэта, что Пушкин бы многое переделал в «Руслане»[[626]](#footnote-627).

В этой связи существенна проблема, как соотносится пушкин­ский текст и либретто оперы. Как изменяется сюжет и композиция оригинального текста в либретто? Музыку оперы автор написал быстро, но не было сценария и плана оперы, не стало Пушкина. Наконец был найден поэт-любитель В. Ф. Ширков, который рабо­тал под контролем композитора. Музыка была написана раньше, чем появились либретто и текст (об этом есть свидетельство Н. А. Полевого).

Глинка по-своему осваивал текст Пушкина. Взяв за основу слова поэта, он многое переделал в пушкинском сюжете. Компози­тор углубил народное начало, усилил эпичность сюжета, снял мно­гие подробности коллизий и приключений героя, в частности снял сюжетную линию о третьем сопернике Руслана Рогдае. Композитор создал новый образ, Гориславу, возлюбленную Ратмира, о которой едва упоминается в поэме. Нет в опере картины боя киевлян с пе­ченегами из последней песни поэмы. Большое внимание в опере отведено образам Востока, которые лишь намечены в поэме. Глин­ка создал грандиозные сцены древнего Киева, древней Руси. Обра­зы, созданные юным поэтом, были развиты и воплощены в слож­ную драматургию эпической оперы. Все было подчинено законам повествовательного жанра.

Весной 1842 г. оперу приняли в Большом театре, начались все­возможные интриги, оперу сокращали, выкидывали лучшие номе­ра, артистам казались трудными партии, завидовал даже друг Глинки М. Вильегорский, интриговал за кулисами Ф. Булгарин. Премьера оперы состоялась 27 ноября 1842 г. ровно через 6 лет по­сле «Жизни за царя», опера была сильно урезана, управлял оркест­ром К. Ф. Альбрехт. Руслана пел О. А. Петров, Финна — Л. И. Лео­нов, остальные партии были бесцветны. Гениальная опера имела нелегкую сценическую судьбу и вызвала горячие споры среди рос­сийских критиков и в русском обществе. «Мученицей нашего вре­мени», 1859 г. назвал В. В. Стасов в одноименной статье оперу, все­гда горячо отстаивая ее сценическую жизнь, поддерживая М. А. Балакирева, который восстановил глинкинскую партитуру, исполненную в Праге в 1867 г. в полной версии.

Существует спорное суждение Стасова «Только оставив далеко в стороне Пушкина, почти позабыв о нем, мог Глинка совершить те чудеса искусства, которые осуществились в «Руслане и Людми­ле»...»[[627]](#footnote-628). Многих исследователей мучает вопрос, почему Глинка вы­брал для своей оперы юношескую поэму Пушкина?

Глинке близки и созвучны полнота жизнеощущения, опти­мизм восприятия жизни, непосредственность чувств, светлый культ солнца и разума раннего Пушкина. Глинка вообще был открыт творчеству поэта. Кроме того, юношеская поэма Пушкина обладала жанровым многообразием, что позволило Глинке внести черты сказки, былины и лирической поэмы. «Взяв за основу зачин и кон­цовку пушкинской поэмы “Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой”, Глинка со всей ясностью установил и весь эпи­ческий строй своей оперы, близкой народному сказу»[[628]](#footnote-629). Оперой «Руслан и Людмила» Глинка проложил и узаконил эпическую ли­нию во всех жанрах всей последующей русской музыки.

Существует рукопись М. И. Глинки, названная Стасовым «Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”». Рукопись явилась ценнейшим памятником русской музыкальной культуры. В этой пожелтевшей тетради из 40 листов, подаренной другом ком­позитора драматургом Нестором Кукольником, воплощены замы­сел, идеи, мотивы, темы, ставшие потом музыкальной феерией «Руслана». «Первоначальный план» открывает уникальную воз­можность для изучения истории создания второй русской класси­ческой оперы, сыгравшей столь важную роль в судьбах отечествен­ной музыки. Идя по следам мысли Глинки, его поисков, его вне­запных озарений, мы можем наблюдать, как постепенно расширял­ся и совершенствовался замысел композитора, как «из первона­чального намерения создать волшебный спектакль рождалась му­зыкальная и этико-философская концепция эпической по своему духу оперы»[[629]](#footnote-630).

Сначала Глинка хотел записывать лишь рекомендации либ­реттисту Ширкову, но стал контролировать свою работу над оперой, Первоначальный план стал драматургическим проектом оперы. Особую важность этой тетради Глинки понял еще В. В. Стасов, из­дав сокращенную публикацию тетради в третьем томе журнала «Русская старина» за 1871 г. Были еще несколько публикаций руко­писи, но полную версию предпринял к 200-столетию Глинки М. Г. Арановский в 2004 г. Он издал факсимиле оригинала «Перво­начального плана», его расшифровку и исследование рукописи.

Опера открывается увертюрой, которая развертывается на од­ном дыхании и начинается знаменитыми могучими аккордами — «Начинается и оканчивается кулаком», говорил композитор. Увер­тюра содержит все основные музыкальные темы оперы. Героиче­ская богатырская тема главной партии и певучая лирическая тема любви Руслана, зловещая фантастическая тема Черномора, постро­енная на «аккордах оцепенения» и «гамме Черномора».

Специально для создания фантастического образа Черномора Глинка сочинил гамму — нисходящую последовательность целых тонов, образующую увеличенный лад. Увертюра моделирует все ключевые моменты развития 5 актов грандиозной оперы. В разра­ботке увертюры героическая тема приобретает оттенок таинствен­ной фантастики, а певучая тема любви Руслана обрастает цепеня- щими аккордами «злых чар». В репризе увертюры светлые силы торжествуют, и звучат, ликуя, мажорные темы. В целом, стреми­тельная и сверкающая увертюра звучит как квинтэссенция «бога­тырской симфонии», предвосхищая благополучную развязку.

гп и

Тематизм увертюры прослеживается во всей ткани оперы, рус­ская попевка главного мотива увертюры, так называемый глинкин- ский гексахорд, слышится в богатырских образах оперы, в гимниче­ском запеве эпического певца Баяна, в арии Руслана.

Фантастические темы Черномора претерпевают меньше изме­нений, повторяясь в неизменном виде в кульминационных момен­тах оперы в 1 и 4 действиях, в сценах похищения Людмилы и по­единка Руслана с Черномором. Узнается зловещая фантастика в ко­де арии Руслана и особенно в марше Черномора. Фантастическое 3 действие являет контраст Образам Древнего Киева.

Народные сцены оперы создают эпическую образность, мир русской старины. Глинка первым воплотил в опере старинный об­ряд, древний эпический распев былины в речитативах Баяна. Глинка гениально передал древние глубинные традиции в интро­дукции «Руслана», как справедливо отмечал академик Б. В. Асафь­ев, в интродукции «неповторимо прекрасное, глубоко народное по всему своему былинно-богатырскому складу музыкально-эпическое воплощение Киева-града великого могущественной страны»[[630]](#footnote-631).

Главной темой интродукции является напев Баяна «Дела дав­но минувших дней, преданья старины глубокой», далее он развива­ется у хора и солистов, в эпизодах звучат две песни Баяна. Это жи­вой отголосок седой старины, поэтично названный Асафьевым «славянской литургией».

Две песни Баяна звучат под звуки гуслей, они исполнены ар­фой и фортепиано. Первая песня Баяна звучит как былинный сказ, повествуя о грозных событиях, схватках Руслана с фантастическими силами зла. Вторая песня — это музыкальный памятник А. С. Пуш­кину, посвящение его памяти, лирико-философское раздумье.

Величественным светлым образам в опере создают контраст темные фантастические образы: в сцене похищения Людмилы зву­чит «гамма Черномора» и «канон оцепенения» для четырех низких голосов «Какое чудное мгновенье!», сковывающий колдовскими чарами все вокруг.

Романтическая тема странствий героя за невестой, его иску­шений колдовской фантастикой стала в опере центральной. Все главные персонажи наделены индивидуальными характерами, крупными ариями-сценами, Глинка блестяще передает различные психологические состояния героев. Иной представляется заверша­ющая второе действие ария Руслана, героическая по своей образно­сти, — «О, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?». Она «стано­вится... синтезом всей философской и этической концепции оперы. Опираясь на гениальный пушкинский текст, композитор создает выразительный образ “витязя на распутье” с его думой о человече­ской судьбе»[[631]](#footnote-632).

Важную роль в опере играет баллада Финна, основанная на народном напеве, записанном Глинкой от финна-ямщика. Баллада носит повествовательный характер, но это рассказ о любви мудрого волшебника.

В опере представлены прекрасные женские образы Людмилы и Гориславы, особенно в арию Гориславы Глинка вложил всю душу, называя ее «Моя тоска».

Пушкинские мотивы востока повлияли на образы Глинки, усилив романтическое начало в опере в воплощении сцен Востока, лирики и фантастики — в пленительном хоре волшебных дев Наины, Персидском хоре. Мелодию этого хора Глинка записал в 1829 г. от секретаря персидского посланника Хосров Мирзы (так пишет Глинка в своих «Записках»). Мотив очарования является те­матической основой, его академик Б. В. Асафьев назвал «зов сирен, одиссеевский, древнеэпический мотив обольщения».

Тематической основой Лезгинки и арии Ратмира из третьего действия стали темы, записанные композитором от известного жи­вописца И. К. Айвазовского, которые им обозначены как крымско­татарские. Музыкальный восток Глинки нашел продолжение в творчестве всех последующих русских классиков. Стремительная Лезгинка стала кульминацией картин Востока в опере «лоскуток кавказского быта, кавказского неба, живьем выхваченный» (Серов). Асафьев говорит о Лезгинке: «Смятение в предчувствии близкой гибели... картина разлада в рабском, обманчиво сильном царстве»[[632]](#footnote-633). Этот танец предвосхищает кульминацию оперы — поединок Русла­на и Черномора.

В заключительном пятом действии композитор явил «гряду­щую славу России», так Глинка описывал программу этого акта Н. В. Кукольнику. Просветление в этом акте происходит нетороп­ливо, сначала звучат два хора причитаний над спящей Людмилой. Второй хор «Не проснется птичка утром» звучит в ритме баркаролы и предвещает пробуждение Людмилы. С появлением Руслана му­зыка светлеет, звенят «златые струны» арфы и фортепиано, напо­миная слова легендарного Баяна. Затем звучит заключительный дуэт Людмилы и Руслана «Радость, счастье ясное и восторг любви».

В финале оперы звучит блестящая тема увертюры, раздаются ликующие возгласы хора. Глинка использует здесь полный состав симфонического оркестра и подводит итог эпическому сказанию. Славянские темы Глинка сочетает с темами Востока, объединяя Русь и Восток.

В 1879 г. критик Ларош писал в статье по поводу вышедшей в свет оркестровой партитуры «Руслана и Людмилы»: «Глинка — наш музыкальный Пушкин... Оба они — и Глинка и Пушкин — в своей ясной, безупречной, мирной, мраморной красоте составляют разительный контраст с тем духом бурного и смутного треволнения, который объял сферу тех искусств, в которых они царствовали»[[633]](#footnote-634).

Романсы Глинки. Богато и плодотворно вокальное творчество 1820-х годов, воплотившее русскую поэзию Пушкина, Жуковского, Баратынского и др. поэтов-современников. И это не только образы, мотивы и темы романса, контекст поэзии повлиял на структуру рус­ского романса. Как считает О. А. Левашова, «Под влиянием стро­фики, метрики и ритмики русского стихосложения выстраивалась такая же четкая, кристаллически-ясная музыкальная форма роман­са. Музыка пушкинского стиха подсказывала композитору пла­стичность и гибкость мелодии, а поэтическая интонация — богат­ство мелодических типов, интонационно-ритмических структур»[[634]](#footnote-635).

В творчестве Глинки все жанры русского романса первой тре­ти XIX века стали образцами жанра, поднялись на самый высокий уровень. «Грузинская песня» стала первым романсом композитора на пушкинский текст и первым обращением Глинки к восточным мотивам. Мелодию романса, подлинную грузинскую песню «Не пой, красавица при мне» композитору показал А. Грибоедов. Моло­дой Глинка обращался к текстам Жуковского, Батюшкова, Бара­тынского, Дельвига, это была элегия, высокая поэзия, например «Не искушай» на стихи Е. Баратынского.

В петербургский период творчества, обращаясь к Пушкину, композитор создает образец эпикурейской любовной лирики в изящном романсе «Скажи, зачем». Далее Глинка получает новые впечатления, эмоции, посещая Италию. Романтическое ощущение красоты передает его романс на пушкинский текст «Венецианская ночь». Это баркарола, музыка на воде, воплотившая восхищение

и XT и и

русского композитора прекрасной Италией, ее природной красо­той, вызывающая ассоциации с итальянской живописью С. Щедри­на и К. Брюллова. Сам композитор назвал романс «фантазией», мелодия которого легко и плавно скользит на фоне живописного покачивания, всплеска волн в аккомпанементе.

Доказано, что романсы 1830-1840-х годов по Пушкину яви­лись вершиной творчества Глинки. Влияние поэта, его эстетики подняли творчество композитора до классических образцов.

Романс «Где наша роза», 1838 г., написан на раннее лицейское стихотворение Пушкина, это замечательная миниатюра Глинки, которая являет вечное пушкинское обновление жизни — «красою вечною сиять». Музыка романса создает этот поэтический образ.

Романс «Внутренняя музыка» на пушкинский текст — чередо­вание 4-х и 5-сложных стихов Глинка воплотил в гибком ритме ме­лодии. Романс имеет классическую, античную стройность.

Романс «Я помню чудное мгновенье» стал кульминацией ро- мансового творчества, посвящен дочери А. П. Керн, Екатерине Керн. Ранее к этому тексту обращались Алябьев, Рупин и Титов. Их воплощение пушкинского текста было сентиментальной лирикой. Именно Глинке удалось передать тонкий психологизм пушкинской поэзии. Три части романса раскрывают три мотива развития лири­ческого сюжета — встреча, разлука и возрождение любви. Компо­зиция романса воплощает поэтическую форму стиха. Романс являет классический образец лирики Глинки.

Основной тематический мотив интонационно развивается. В первом разделе в мелодии — изящная кантилена, средний кон­трастный раздел строится на выразительной чеканной декламации, в третьем разделе звучит взволнованная тема возрождения любви. Глинка тонко и чутко выявляет смысловую выразительность поэти­ческого текста в ритмических акцентах и множественных кульми­нациях. В этом произведении Глинка поднялся на один эстетиче­ский уровень с поэтом, его интерпретация конгениальна поэтиче­скому тексту Пушкина.

Такое же высокое значение имеют романсы «Я здесь, Ине- зилья» (1834 г.) и «Ночной зефир» (1838 г.). Один написан в жанре испанской серенады, страстное ариозо, другой — любовная серена-

1 и и

да на фоне испанского пейзажа, где чередуется пейзаж и серенада, рефрен и монолог на фоне рокота волн и наигрышей гитары в фор­тепианной партии. Гимн любви романс «В крови горит огонь жела­нья» является глинкинским шедевром, в нем торжествует восторг любви, упоение красотой. Романс построен на контрасте динамики и исполнительных приемов forte и piano, passionate и dolcissimo. В романсе явлен «полный чувства меры и душевной гармонии эпику­рейский мелос Глинки», как указывал академик Б. В. Асафьев[[635]](#footnote-636).

Каждый из этих четырех романсов уникален. У Пушкина Глинка выбирал раннюю поэзию, находя в ней чувство красоты жизни, солнечный свет, радостное ощущение жизни и светлую гар­монию. В конце 1840-х годов Глинка создает романсы на тексты Пушкина «Заздравный кубок», «Мери» и «Адель» (1848-1849). Изящный романс «Адель» — портрет, словно выполненный аква­релью. Пушкинский двухстопный ямб укладывает в танцевальный ритм польки. Жанр польки у русских композиторов имеет семанти­ку младости, неискушенности. Фортепиано создает образ жен­ственности, грациозности. Свободный перевод Пушкина стихотво­рения английского поэта Барри Корнуолла «Мери» — заздравная песня. Глинке, как и поэту, удалось сохранить английский дух за­стольной песни, рыцарский гимн красоте. Музыке придается энер­гичный ритм английского танца контрданса с волевой восходящей вокальной мелодией. Песни «Мери» и «Заздравный кубок» созда­ны в одно время, это последнее обращение Глинки к жизнеутвер­ждающей анакреонтической поэзии Пушкина.

Глинка заложил основы всех классических жанров — оперы, романса, русского симфонизма. Как и Пушкин, Глинка обладал способностью всемирной отзывчивости, воплотив подлинные обра­зы Востока, Испании, Италии в своей музыке. Как существуют по­эты пушкинской поры, так и композиторы глинкинской поры — Алябьев, Верстовский, Гурилев, Варламов.

Александр Сергеевич Даргомыжский. Любовь к поэзии Пуш­кина стала основополагающей для творчества композитора А. С. Даргомыжского, одного из основателей русской классической музыкальной школы. По пушкинским текстам им созданы две опе­ры, опера-балет «Торжество Вакха», более 20 вокальных произве­дений и хоров.

Свое обращение к Пушкину Даргомыжский начал с романсов. Ранний романс 1837-1838 гг. «Владыко дней моих» написан на за­ключительные строки пушкинского стихотворения «Отцы пустын­ники и девы непорочны». Это перевод или свободное поэтическое переложение молитвы Ефрема Сирина. У Даргомыжского музыка романса имеет монотонный характер и еще не адекватна глубине пушкинского текста. «Мы еще не найдем подлинно индивидуаль­ного проникновения в смысл пушкинских слов. Романс написан в духе традиционной Preghiera с широкой чувствительной мелодией на убаюкивающем арфообразном аккомпанементе»[[636]](#footnote-637). Постижение и понимание пушкинских текстов к композитору приходит позднее. Сначала он выбирает те тексты, которые использовал Глинка в своем вокальном творчестве. В романсе «В крови горит огонь же­ланья» мелодические акценты точно соответствуют речевым акцен­там, но в данном случае это нивелирует восторг любви, яркость страсти, присущие романсу Глинки.

Лучшим романсом по Пушкину у Даргомыжского стал романс «Ночной зефир струит эфир». Маленькое стихотворение компози­тор превращает в яркую картину, ночь Даргомыжского окрашена в мрачных тонах. Героев-любовников композитор характеризует изящной серенадой, болеро и менуэтом. Композитор повторяет от­дельные стихотворные строки, создавая живые портреты.

Еще один пушкинский романс «Рыцари» создан как дуэт в жанре блестящего болеро. В нем композитор не выходит за рамки традиционного воплощения испанской темы.

Выразителен романс «Вертоград» по Пушкину из «Песни пес­ней», тонкое, зачаровывающее воплощение поэтических строк. Че­рез несколько лет композитор дает ему подзаголовок «Восточный романс», хотя исследователи творчества Даргомыжского не находят в нем восточного колорита. Мелодии придан характер мягкой де- кламационности, аккомпанемент как бы создает журчание вод, благодаря движению ровными триолями. Это соответствует пуш­кинским строкам:

У меня бегут, шумят,

Воды чистые, живые!

Композитор создает драматическую сцену в гусарском романсе «Слеза» по Пушкину. Характерная декламационность музыкально­го языка обнаруживает новаторство в подходе к тексту, ничего это­го не было в романсе М. Л. Яковлева на этот же текст. Далее следу­ют маленькие шедевры, романсы-миниатюры «Ты и вы», «Юноша и дева» и «Я вас любил». Они вызывают высокое эстетическое чув­ство по изысканности, тонкости музыкальных средств при точном, бережном следовании поэтическому тексту.

Ко второй половине 1840-х и начала 1850-х годов относятся замечательные романсы на тексты Пушкина «Мельник» и «Во­сточный романс». В основе текста «Мельника» — неоконченная пьеса Пушкина «Сцены из рыцарских времен». Контрастные рече­вые интонации характеризуют плута и пьяницу мельника и его злую скаредную жену. Даргомыжский создает яркую драматиче­скую сценку средствами вокала, следуя пушкинскому замыслу. Это уже новый тип романса, далее будет «Червяк», «Титулярный совет­ник» и романсы Мусоргского.

Интересен и тонок по воплощению «Восточный романс». Для него композитор использует 9 строк из пушкинского стихотворения «Гречанке», посвященные подруге Байрона Калипсо Полихрони. Строки, посвященные Байрону, Даргомыжский не взял в романс. Этот романс впервые предвосхитил стиль оперы «Каменный гость», так отточен его музыкальный язык и тонко детализировано музы­кальное письмо. Это музыкальный портрет, который создается плавной музыкальной декламацией в вокальной партии, выражая речь и томный характер гречанки. Восточный колорит усиливается хроматизмами в мелодии и аккомпанементе.

Даргомыжский внес вклад и в гражданскую лирику Пушкина. Романс «Бог помочь вам!» посвящен у Пушкина сосланным декаб­ристам. Романс навеян процессом петрашевцев, среди которых у

Даргомыжского были друзья. Вокальной партии придан характер скорбной патетики, суровые тяжелые аккорды создают образ тяже­лого труда. По глубине и драматизму образов это мужественная и сильная музыка.

«Торжество Вакха». Опера-балет «Торжество Вакха» основа­на на анакреонтическом стихотворении молодого Пушкина. Снача­ла композитор написал кантату для 3-х певцов-солистов, хора и ор­кестра. Премьера состоялась 22 марта 1846 г. в Петербурге. После этого Даргомыжский решил воплотить это произведение на сцене, превратив кантату в оперу-балет, он сочинил несколько хореогра­фических картин. Сама сценическая постановка «Торжества Вакха» была осуществлена через два десятилетия и не имела успеха. На сценическое решение «Торжества Вакха» несомненно повлияли ба­летные сцены «Руслана и Людмилы», это захватило композитора. Для оперы — балета композитор вслед за глинкинским «Маршем Черномора» создает «Марш Бахуса» с целотоновыми гармониями. К сожалению, музыка оперы-балета статична и несколько однооб­разна. Поэтому «Торжеству Вакха» не суждено было занять значи­тельное место в творчестве Даргомыжского. Премьера состоялась в Москве 11 января 1867 г. в Большом театре.

«Русалка». В конце 1840-х — начале 1850-х годов Даргомыж­ский интересуется народной песней, народными обычаями, изучает музыкальный фольклор и литературные источники. В творческом наследии композитора найдена его тетрадь с записями русских и разных народных песен. Особо композитора интересует крестьян­ский фольклор, близкий городской песенной традиции.

Даргомыжский долго работал над оперой «Русалка» по Пуш­кину. Премьера прошла на сцене петербургского «Театра-цирка» 4 мая 1856 г. Опера хоть и уступала шедеврам Глинки по воплоще­нию творческого замысла, драматургической стройности, но в раз­витии русского музыкального театра это было «как достойное про-

-I

должение того же стиля, той же школы»[[637]](#footnote-638).

В своей пьесе Пушкин углубил тему брошенной крестьянской девушки, ввел фантастический элемент: жертва станет мститель­ницей. Образ обезумевшего отца утонувшей Наташи по- шекспировски глубокий и мощный. Пушкин придал своим образам глубокие страсти, создавалась пьеса в то время, когда поэт испыты­вал большой интерес к фольклору, народным обрядам и обычаям. Исследователи творчества Пушкина находят в тексте «Русалки» ци­тирования из народных песен.

Даргомыжский строго следовал пушкинскому оригиналу, со­хранив общий план драматургии, последовательность сцен и пуш­кинский текст в значительном объеме. Оперные формы «Русалки» композитор подчинил музыкальной драматургии, сценическому решению, иногда меняя поэтический текст. У Пушкина пьеса не окончена. Композитор создал концовку: русалка Наташа увлекает князя за собой на дно Днепра, осуществляя месть за его измену. Финал оперы у Даргомыжского приобрел мощное напряжение и драматизм, столкнув в нем всех героев, композитор имел возмож­ность ввести большой драматический ансамбль, при этом образ главной героини развился из скромной девушки в грозную хозяйку Днепра.

Образы пьесы, эпизодически раскрытые у Пушкина, компози­тор развивает. Так, образ Княгини, показанный в 1 картине пьесы «Светлица. Княгиня и Мамка», в опере приобретает драматизм, напряжение. Во втором Свадебном действии Княгиня прощается с подружками, звучит печальная песня «По камушкам, по желтому песочку», в финальном ансамбле она поет: «Не к добру на нашей свадьбе песня грусти раздалась». В конце оперы Княгиня поет ари­озо «Много лет в страданьях тяжких», предвосхищая заключитель­ный ансамбль. Все эти дополнения пушкинского текста дали воз­можность сквозному развитию в опере, где противопоставлены две женские линии, два образа. Далее это будет традицией в русской опере, к примеру, в музыкальной драматургии Н. А. Римского- Корсакова.

Сценичность в опере. Пушкинская драма отличалась лако­низмом, сжатостью, композитор расширил текст в первом дей­ствии, в сцене Князя с безумным Мельником в третьем действии. Для сценической постановки оперы Даргомыжский переставляет слова текста для удобства пения, меняет стихотворный размер.

Некоторые литераторы XIX века считали «Русалку» Пушкина оперным либретто. Спорил Белинский, говоря, что пятистопный ямб в основе текста пьесы труден в вокальном исполнении.

Первая картина драмы — это первое действие оперы, куда композитор вводит народно-хоровую сцену, в которой три песни — протяжная, хороводная и плясовая. Эта сцена важна в драматургии, она оттягивает момент сценической развязки драмы — объяснение Князя о женитьбе, горе, отчаяние и самоубийство Наташи. Во вто­ром действии композитор включает свадебный хор и танцы, пуш­кинский текст сцены «Княжеский терем» почти полностью исполь­зуется в финале второго действия.

Драматургия «Русалки» сочетает глинкинские национальные традиции с чертами французской оперы. Картина свадебного пира Князя и Княгини напоминает монументальную интродукцию из «Руслана и Людмилы», ария Княгини из третьего действия интона­ционно близка интонациям Гориславы. Эту связь первым заметил М. И. Глинка. Песенная сюита из первого действия напоминает русскую оперную традицию XVIII века.

Но уже в этой опере наметились новаторские черты, присущие Даргомыжскому. Особенностью драматургии оперы является со­здание больших действенных ансамблей и сцен. Образы героев оперы развиваются путем создания ситуаций, в которых происхо­дит столкновений страстей. Драматизм в первом действии создают ансамбли — два дуэта, терцет и финал с хором. Только выходная ария Мельника точно написана по пушкинскому тексту. Централь­ный образ оперы, Наташа, не имеет сольного номера в первом дей­ствии. Во втором действии песня Наташи «По камушкам» не вос­принимается как характеристика ее образа. Как указывает акаде­мик Б. В. Асафьев, она «звучит как голос совести»[[638]](#footnote-639).

Песня вызывает тревогу у всех на свадьбе, особенно у Княгини, Князь испытывает раскаяние. Интонационно меняется ария Ната­ши из последнего действия, это уже ария неземной женщины.

По ходу оперы образ Мельника меняется, из хитрого проныры превращается в трагическую фигуру шекспировского размаха, кульминация развития образа в третьем действии в сцене с Князем.

Важную роль в драматургии «Русалки» играют дуэты Наташи и Князя из первого действия и Мельника и Князя из третьего дей­ствия. Они создают напряжение в сцене и развивают действие. Партиям Князя и Княгини композитор придает менее активный характер, лирический. Каватина князя «Невольно к этим берегам меня влечет неведомая сила» является важной в характере Князя. В ансамблях его партия носит подчиненную роль, звуча на втором плане.

Княгиню представляет песенное ариозо с хором «Подруги дет­ства», интонации романсового типа звучат в арии «Дни минувших наслаждений». Композитор превращает ансамбли в целые драмати­ческие сцены, в которых соединяются песенные и речитативно­декламационные элементы. Драматическую сцену являет дуэт Князя и Наташи из первого действия, звучащий в момент объяснения Князя и Наташи. В дуэте три эпизода: нежное Moderato D-dur Наташи «Бы­вало, издали уже спешишь», страстное Allegro g-moll с интонациями мольбы «Разве я за тобою вслед...» и Moderato assai C-dur Князя с успокаивающими интонациями «Суди сама, ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать». В среднем разделе звучат резкие отрывистые реплики Наташи «А, постой!.. теперь я понимаю все. Ты женишься?». Здесь музыка развивается непрерывно, динамически нарастая ведет к драматической кульминации всей этой сцены. Состояние отчаяния, возбуждения передаются интонационно, оркестровыми, фактурны­ми, гармоническими средствами. Даргомыжский следует за Пушки­ным, оканчивая сцену, повторяя последнюю фразу дважды. Музыка сцены полностью подчинена драматическому действию.

Так же строится драматическое нарастание, напряжение в сцене Мельника с Князем в третьем действии, где музыкальное раз­витие полностью подчинено драме. Даргомыжский создает вырази­тельную музыкальную речь, синтезируя речитативность и мелоди­ческое пение, усиливая поэтическое слово интонационно, делая их более выпуклыми. В развитии этой сцены то же непрерывное напряжение. Речь безумного Мельника строится на диссонансах, резких скачках, смене высоких и низких регистров. Это образ зло­вещий, гротескный. Развитие сцены идет по непрерывному драма­тическому нарастанию.

Эта сцена являет новаторство Даргомыжского в глубочайшем психологизме, создании подлинных жизненных конфликтов, в во­кальной мелодике, близкой интонациям живой человеческой речи. Только в разделе, когда идет воспоминание о дочери, партия Мель­ника становится спокойной, напевной и теплой. Здесь композитор дополняет пушкинский текст, создавая драматический контраст мрачному колориту этой сцены. В конце у Пушкина Мельник гово­рит: «Не хочу в твой терем», у Даргомыжского есть продолжение, Мельник бросается к Князю с криком «Где, где дочь моя?».

Успех «Русалки» принес признание в обществе Даргомыжско­му, стал новым этапом развития русского музыкального театра. Премьера состоялась в Петербурге в «Театре-цирке» 4 мая 1856 г. и вызвала триумф. Центральным здесь был образ Мельника в испол­нении О. А. Петрова. В Москве премьера состоялась в 1859 г., в от­личие от Петербурга центром оперы был образ Наташи, ее превос­ходно исполняла Е. А. Семенова. Возобновили «Русалку» в Москве в 1865 г., а через два месяца, в декабре 1865 г., был грандиозный успех в Мариинском театре Петербурга. В московской постановке прославилась певица А. Г. Меньшикова, исполнявшая Наташу в се­зон 1866-1867 г., репетировавшая с самим Даргомыжским и поко­рившая слушателей. Ей удалось страстно и с большим драматизмом показать сквозное развитие характера героини от первого действия к четвертому.

В Мариинском театре прославилась Ю. Ф. Платонова, испол­нявшая партию Наташи. Сам композитор писал, что исполнить и сыграть лучше партию невозможно. Она достойно, великолепно справившись с ролью, соответствовала гениальному партнеру Пет­рову, исполнявшему Мельника. Его называли величайшим испол­нителем этой роли. Роль Князя также удалась в прекрасном испол­нении молодого Ф. П. Комиссаржевского, создавшего сквозной об­раз героя, раскрывшего глубокие изменения в душе его героя как в ариях и ансамблях, так и в моменты, когда без пения был на сцене. Это был ошеломляющий триумф, море аплодисментов. К этому времени на русской сцене были только три русские оперы мирового уровня: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» и «Русалка». Они определяли образцы оперной сценичности в русском репертуаре.

Романсы. В 1840-е годы композитор написал два шедевра на пушкинский текст «О дева-роза, я в оковах» и «Что в имени тебе мо­ем?». Первый романс Даргомыжский назвал восточной арией. При чисто диатонической мелодии в романсе прихотливый ритмический рисунок, причудливый лад придают ему восточный характер. Бли­зость к востоку характерна и для аккомпанемента, в котором присут­ствуют орнаментальность и ленивая чувственность. В романсе «Что в имени тебе моем?» мелодия соответствует пушкинскому тексту, стремясь к точному выражению его сосредоточенного раздумья. Мелодии сообщен широкий, задумчивый характер. Композитор ис­пользует изобразительные черты в сопровождении строфы

Оно умрет, как шум печальный Волны, плеснувшей в берег дальный,

применяя плавно колышущийся аккомпанемент фортепиано. Строфе «Что в нем? Забытая давно...» Даргомыжский придал ме­лодии речитативный склад, создав драматизм, контраст элегиче­скому наполнению романса. Наблюдается тонкая связь с поэтиче­ским текстом: у Пушкина в конце многоточие, в романсе использо­вана фермата на последнем звуке аккомпанемента.

В 1860-е годы Даргомыжский задумал написать оперу «Ма­зепа» по поэме «Полтава». Опера не была сочинена, но сохранился один эпизод, сцена заключенного в темнице Кочубея и Орлика. Это один из сильных драматических моментов. Вокальные партии но­сят декламационный характер. Особо выделяется в сцене вырази­тельный ариозный монолог Кочубея о «Трех кладах», который пре­рывает Орлик яростными репликами «Молчи, молчи, старик». Это­го текста нет у Пушкина. Как считали критики, динамизм и драма­тизм этой сцены продолжает стиль «Русалки».

На пушкинский текст цикла «Подражание Корану» написан «Восточный хор отшельников» — фрагмент из незавершенной опе­ры «Рогдана». В хоре композитор продолжает тему восточного ори­ентализма, заявленного в его восточных романсах.

«Каменный гость». В 1868 г. Даргомыжский работает над «Каменным гостем»: «Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены «Каменного гостя» — так, как оно есть, не изменяя ни одного слова»[[639]](#footnote-640).

Вокруг оперы «Каменный гость» велись многочисленные спо­ры, для композиторов «новой русской школы» опера стала образ­цом, программным произведением. Цезарь Кюи писал: «Это пер­вый опыт оперы-драмы, строго выдержанный от первой до послед­ней ноты, без малейшей уступки прежней лжи и рутине... образец великий, неподражаемый, и к оперному делу в настоящее время иначе относиться нельзя»[[640]](#footnote-641).

« Каменного гостя» композитор создает, будучи больным. Как пишет Даргомыжский Кармалиной, он сочинил за два с половиной месяца три четверти всей оперы. «Маленькая трагедия» Пушкина привлекла композитора еще в начале 1860-х годов, когда Дарго­мыжский задумал написать оперу на неизмененный текст пушкин­ского шедевра. Композитор писал экспериментальную оперу для малой сцены, называл ее «лебединой песней». Опера явилась ито­гом творческих исканий Даргомыжского в вокальном искусстве. Как в поздних романсах, так и в «Каменном госте» наблюдается ограничение выразительных средств. Драматическое развитие про­исходит путем углубленной лирической экспрессии.

Опера стала вершиной творчества Даргомыжского, она совер­шенна. Ей присуще обилие деталей, скрупулезная их отделка, вы­и и

сокое мастерство в передаче изменений настроений героев, глубина характеров, тончайшая передача эмоций. В опере уникально вос­произведение речевого начала, интонаций речи героев. Вокальные интонации предельно близки гениальному пушкинскому тексту. Большую роль в опере играет оркестровка. Композитору удалась тончайшая детализация музыкального письма, каждому герою приданы только его интонации, свой язык. Определение «Каменно­го гостя» как речитативной оперы «неполно и односторонне. Глав­ное в нем — необычайная свобода совмещения различных типов вокального интонирования и перехода от речитативного говорка к ариозности или широкому мелодическому пению.»[[641]](#footnote-642). Интонаци­онно уникальной является партия Дона Жуана (так в опере обозна­чен пушкинский Дон Гуан), сценически сложного образа. Дарго­мыжский следует Пушкину в многообразии его речи. Здесь поры­вистость, восклицания, паузы и ирония, речитативность взаимо­действуют с задушевностью, пылкостью и нежностью, яркой экс­прессией в сценах с Донной Анной. Кульминацией в выражении любви стало ариозо Дон Жуана «О, пусть умру».

Переломная сцена в музыкальной драматургии оперы — эпи­зод в 3 действии, когда Дон Жуан открывает Донне Анне свое имя. Это трагическая развязка оперы.

Глубокий психологический образ у Пушкина — Донна Анна. Верная жена и христианка, она не бросается в объятия Жуана и гибнет. В ее партии плавный мелодизм прерывается эмоциональ­ными вспышками, создавая особую поэтичность образа.

Яркий драматический контраст несут два образа — трагиче­ский Дон Карлос с его возмездием и комический Лепорелло, тра­диционный образ испанской литературы XVII-XVIII века. Здесь Пушкин основывается на «Дон Жуане» своего любимого компози­тора Моцарта.

С первых звуков в опере представлен контраст в диалоге Дона Жуана и Лепорелло. С одной стороны ленивец, хитрец и трус, дерз­кий слуга-пройдоха, с другой — блестящий испанский красавец- любовник. Оркестр дорисовывает, иллюстрирует текст, являя кра­сочные картины. Обращает внимание монолог Лауры «Как небо тихо», чудесный звукописный пейзаж Даргомыжского. Контраст в монологе создается чистой диатоникой, разряженной фактурой и прозрачным колоритом в первом разделе южной ночи и колючими гармониями, хроматическими пассажами во втором разделе «А там на севере, в Париже».

В партии Дон Жуана в кульминации прерывистая фактура из пассажей и острых аккордов сменяется равномерным движением, к примеру, триолями, передающими страстное напряжение в сцене на кладбище с Донной Анной в ариозо Дона Жуана «О, пусть умру». Во втором ариозо в этой же сцене градус напряжения, динамика в сцене повышается трехкратным повтором каждый раз выше на тон музыкальной фразы «Когда б я был безумец».

Следуя традиции Глинки в воплощении злой фантастики, Даргомыжский использует целотоновый комплекс в партии Ко­мандора. В опере это рок, неизбежность, ведущая к гибели героев. Это символ смерти, кульминация его развития в заключительной сцене 2 действия и финале оперы. Этот целотоновый аккорд сгуща­ет краски в музыкальной драматургии оперы. Особенно это прояв­ляется в сцене прощания Донны Анны и Дон Жуана и их уговоре о новой встрече.

Основой музыкального языка оперы Даргомыжского стала му­зыкальная декламация. В своей опере камерного типа композитор дал модель одного из типов оперы ХХ века. При этом более позд­ние оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Пир во вре­мя чумы» Кюи и «Скупой рыцарь» Рахманинова не смогли достичь уровня «Каменного гостя» Даргомыжского.

М. А. Балакирев. Единственное обращение к Пушкину у Бала­кирева — это романс «Грузинская песня» на близкую ему восточ­ную тему (1863 г.). Пушкинское стихотворение создает образ элеги­ческой грусти, воспоминаний о Грузии. Элегической печалью отме­чена музыка романса. Средняя часть романса — драматически напряженная декламация, ее усиливает тремоло в сопровождении фортепиано. Романс написан после посещения композитором Кав­каза и воплощает впечатления Балакирева, собиравшего кавказ­ские напевы, от национального фольклора.

Цезарь Кюи. Композитор, более проявивший себя как музы­кальный критик, член Могучей кучки. Композитор тяготел к за­падной литературной традиции — Гейне, Гюго, Дюма-отец, Мопас­сан, Мериме, сказки Перро. В русской литературе для него главным источником вдохновения стали гениальные произведения Пушки­на. Им написаны три оперы на пушкинские тексты и несколько за­мыслов не осуществлены. Первая опера на пушкинский текст была «Кавказский пленник». Либретто Кюи писал совместно с драматур­гом В. А. Крыловым (В. Александровым). Работая над романтиче­ской поэмой, они окрасили ее в мелодраматические сентименталь­ные тона, сузив содержание поэмы. Главной в опере стала черке­шенка Фатима, с ее самоотверженностью, а не Пленник. Образ пленника создается в элегически-романсовом стиле, лишенный той чувственности, которая присуща образу Фатимы. Для создания сцен с черкесами композитор использует национальные черты. Так, Черкесскую песню он вводит в увертюру и в кульминацию оперы.

Образ черкесского народа — то дикого, неукротимого, то пыл­кого и нежного — Кюи передает в массовых сценах хорами и танца­ми. Хоры развивают две линии оперы — конфликт Пленника и черкесов и Фатимы и ее окружения. Отрицательные персонажи у Кюи созданы ярче и выпуклее.

В 1900 г. Кюи пишет оперу по «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы». Еще в 1858 г. после «Кавказского пленника» композитор хотел писать одноактную оперу по «драматической сцене в одном действии» на полный текст Пушкина. В своей работе Кюи опирался на принципы Даргомыжского, воплощенные в «Ка­менном госте». В передаче пушкинского текста Кюи создает речи­тативно-декламационную драматическую сцену сквозного развития с динамичной драматургией.

Выделяется песня Мери, написанная в манере шотландской народной песни, и мужественная песня Вальсингама — гимн чуме. Музыка оперы отличается интонационным единством, основа ко­торого воплощена в оркестровом вступлении и траурном марше, создающем образ чумы.

Творческой неудачей стала опера «Капитанская дочка», кото­рую Кюи писал по повести Пушкина в 1907-1909 гг. «Народная драма» в традиции кучкистов у Кюи не получилась. Композитор писал либретто сам, менял сюжет и опера его имела яркую монар­хическую направленность.

Замечательный вклад в музыкальную пушкиниану внес Кюи своими многочисленными романсами на пушкинские тексты. Это «7 стихотворений» ор. 33, 1886 г. — музыкальная интерпретация поэзии Пушкина и Лермонтова. Лучший романс из вокальных про­изведений Кюи — «Сожженное письмо» на текст Пушкина. Драма­тизированный лирический монолог являет смену эмоций в чередо­вании контрастных эпизодов. Мелодическая линия развивается от коротких декламационных фраз к страстной кантилене. Романс звучит как оперное ариозо с богатой фортепианной партией, осо­бенно драматизм проявляется в кульминации (взрыв отчаяния) и в фортепианной партии, изображающей пламя. Романс являет ма­ленькую выразительную сцену.

К 100-летию со дня рождения Пушкина Кюи сочинил вокаль­ный цикл «25 стихотворений А. Пушкина», создав творческий портрет гениального поэта. Лучший романс этого цикла — «Цар­скосельская статуя», в котором наиболее тесно наблюдается связь музыки и поэзии. «Единство гибкой, выразительной декламацион­ной кантилены, идеально передающей ритм и интонацию стиха, и непрерывно “льющейся”, кристально-прозрачной линии фортепи­анной партии передают состояние как бы длящегося , статичного состояния просветленного покоя, исходящего от созерцания пре­красной скульптуры»[[642]](#footnote-643). В 1915 г. Кюи написал вокально­симфонический цикл с хоровым финалом «6 песен западных сла­вян» на стихи Пушкина.

Модест Петрович Мусоргский. Могучая фигура в мировой музыке, Мусоргский реалистично отразил в музыкальном искусстве свою эпоху. До него никому из русских композиторов не под силу было проникнуть в глубину социальных и философских проблем. Его творчество не было принято многими выдающимися писателя­ми, художниками, музыкантами. Из крупных произведений только «Борис Годунов» исполнялся на сцене.

Смелый новатор в образной сфере и в области музыкальных средств выразительности, Мусоргский прорывался в будущее. То, что многим казалось недостаточным профессионализмом, было новаторством. Композитор стремился к художественному воплоще­нию человеческой речи во всех ее тончайших нюансах. «Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солона... вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться» (письмо

В. В. Стасову от 7 августа 1875 г.). «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколоворотили чугунки! Какая неисто­щимая. руда для хватки всего настоящего жизнь русского наро­да» (письмо И. Е. Репину от 13 июня 1873 г.).

Мировоззрение композитора сложилось в годы общественного подъема 1860-х и кризиса 1870-х годов. Достоевский назвал 1870-е годы годами катастрофического духовного разъединения. В 1880-е годы реакция углубилась, нарастал духовный разброд. Все это отра­зилось в творчестве композитора.

По глубине выражения сострадания народу, по психологизму Мусоргский превосходил всех своих современников, уступая лишь Ф. М. Достоевскому. Композитор выбирал переломные эпохи Рос­сии — смутное время в «Борисе», время стрелецких бунтов, рас­кольников в «Хованщине», в планах была опера о пугачевском вос­стании «Пугачевщина».

Филолог-пушкинист В. В. Никольский, друг Мусоргского, предложил ему взять пушкинскую трагедию канвой оперы и доба­вить к «Борису» сцену под Кромами. Композитор обладал литера­турным дарованием. В России в середине XIX века литература име­ла выдающееся положение в культурном контексте эпохи. Мусорг­ский достойно соответствует этому, многие тексты песен, оперные либретто он писал сам.

«Бориса» Мусоргский писал с сентября 1868 г. по 15 декабря 1869 г. Дальше начались цензурные препоны. Дважды оперу не при­нимал комитет Мариинского театра. По поводу оперы была долгая полемика. К сожалению, почитатели творчества Мусоргского, исто­рики, этнографы, филологи, художники, скульпторы (Костомаров, Горбунов, Никольский, Репин, Гартман, Антокольский) в полемике по опере не публиковались. Композитор написал 2 редакции оперы (1869 и 1872 г.), остались также автографы Мусоргского. Всего суще­ствует 2 редакции и 6 вариантов второй редакции, «каноническая» редакция Н. А. Римского-Корсакова, редакция Д. Д. Шостаковича, редакция П. А. Ламма, учитывающая автографы Мусоргского и уточ­ненное издание Девида Ллойда Джонса 1975 г.

Премьера оперы состоялась 24 января 1874 г. в новой версии. Во вторую версию Мусоргский добавил польский акт, куда ввел женский образ Марину Мнишек, и «Сцену под Кромами». Народ- герой в опере вершит историю, обостряя драму Бориса.

Опера «Борис Годунов» — «самое гениальное, самое человеч­ное, самое всемирное и вместе с тем самое национальное творение русского музыкального искусства», пишет французский компози­тор Поль Дюка[[643]](#footnote-644). Бессмертный шедевр, народная музыкальная дра­ма, «Борис Годунов» стал реформой оперного жанра по уровню но­ваторства, философской глубины. Но это было осознано не сразу.

Пушкин шел в своей трагедии от шекспировских хроник, множество сцен, эпизодов, смена их мест, множество действующих лиц, много кратких фраз, разветвленная фабула, что не очень под­ходит оперному либретто. Мусоргский сочинял оперу по пушкин­ской трагедии, переделывая пьесу в либретто: уменьшает количе­ство сцен, правит текст, рифмует прозу. Он сокращает эпизоды бо­ярских интриг, многое присочиняет сам — от мелких реплик до важных эпизодов. Так возникает сцена галлюцинаций, весь пятый акт. Все внимание — на психологической драме Бориса, конфликте с народом. Мусоргского ругали рецензенты, более всех Герман Ла­рош за либретто, искажающее Пушкина, замену гениальных тек­стов на тексты композитора, которые Ларош называл «посред­ственными». Цезарь Кюи писал, что либретто не выдерживает кри­тики, тексты композитора безвкусны.

На самом деле Мусоргский очень бережно работал с текстом Пушкина, его сокращения и перестановки были драматургически обоснованы, учитывая каноны музыкальной декламации. Компози­тор тонко заостряет текст, вводит повторы, междометия и паузы. Он полностью сохраняет пушкинский белый стих. Композитор ма­стерски воссоздал простонародный говор, живой народный язык в тех сценах, которые поэт назвал «площадные, низкие». «Митюх, а Митюх, чего орем?» — «Вона, почем я знаю!», или «Вишь, боярыня какая!», или «Велят завыть, завоем и в Кремле». Это-то и не при­няли эстеты-критики.

Еще больше бури вызвали речитативы. Их называли «рубле­ные речитативы без музыкального содержания» — так Кюи описы­вает картину в келье Пимена, его повторяют другие рецензенты. Но Ларош наоборот отмечает «талант к речитативу». При этом он го­ворит о «крайнем реализме», «дефектах техники», диссонансах. На самом деле Мусоргский создавал тончайшие интонации, изгибы человеческой речи в вокальной выразительнейшей, правдивой де­кламации и повлиял этим на музыку ХХ века.

В опере образ народа многогранен. Он молит Годунова на царствие, славит его во время коронации, стонет, требуя «Хлеба», выражает безудержную ярость в Сцене под Кромами. Мусоргский осмелился показать сцену народного бунта, это было неслыханно в имперском театре. Чтобы усыпить бдительность цензоров, компози­тор пишет в тексте ремарку «Бродяги». Композитор кропотливо ра­ботал над пушкинским текстом, проигрывал каждую сцену, пред­ставлял развитие каждой сцены. «Нередко намек или краткое упо­минание из пушкинской трагедии дает толчок поэтическому вообра­жению композитора и выливается в целую сценку определенного народно-жанрового характера»[[644]](#footnote-645). Так, обозначенные у Пушкина два стиха народного плача из сцены на Девичьем поле «Ах, смилуйся, отец наш! Властвуй нами! Будь наш отец, наш царь» Мусоргский пре­вратил в обрядовый эпизод, хор-причитание «На кого ты нас остав­ляешь, отец наш! Ах, на кого ты оставляешь, кормилец!... Смилуйся! Смилуйся!»

У Пушкина слова Щелкалова «с иконами Владимирской, Дон­ской, воздвижется» Мусоргским превращены в текст калик перехо­жих, очень важного в драматургии оперы хора, в стиле духовного стиха. Академик Б. В. Асафьев назвал этот хор «религиозно­утешительным».

Стих Юродивого «Месяц светит, / Котенок плачет, / Юроди­вый, вставай, / Богу помолися» становится предвестником, проро­чеством горя на Руси, текст написан Мусоргским. В сцене в корчме Мусоргский использует ремарки Пушкина, указывающие на из­вестные народные песни, включая в оперу историческую песню «Как во городе» из сборника Худякова.

Фольклорных цитат и аллюзий в опере много. В эпизод изде­вательств над боярином Хрущовым в Сцене под Кромами Мусорг­ский включил песню «То не ястреб совыкался со кукушкою», запи­санную от П. Якушкина композитором М. А. Балакиревым. Вариант русской эпической песни, былины «Вольга и Микула» композитор использует в Сцене под Кромами. Этот напев былины композитор сам услышал в Русском Географическом Обществе от великого рус­ского сказителя из Кижей Олонецкой губернии Трофима Григорье­вича Рябинина.

В опере есть образцы авторских сочинений в стиле фольклор­ных с подлинным народным текстом. Это хор «Расходилась, разгу­лялась сила-удаль молодецкая» (текст предложил писатель- историк Д. Мордовцев) и песня шинкарки о сизом селезне. В ярких песнях и монологах оперы происходит само развитие сцены. К примеру, песня про Казань являет богатырский дух, мощный темперамент беглого монаха-пьяницы Варлаама. Это яркий исто­рический рассказ, состоящий из театрально-контрастных сценок.

Интересно решена с позиций сценичности вторая песня Вар­лаама «Как едет ён». Хмельной монах, засыпая на ходу, бормочет «Как едет ён», пауза на такт, «едет ён», снова пауза на целый такт, «Да погоняет, ён». Контрапунктом к песне Варлаама звучит диалог Григория Отрепьева и шинкарки. Второй куплет «Шапка на ём торчит, как рожон! Весь, ах, весь-то грязен» — рисует портрет Вар­лаама. Третий и четвертый куплеты передают действие, слова «Приехал ён, да в дверь тук! тук! Да что есть моченьки тук! тук! тук!» звучат под стук стражников, которые ломятся в корчму, ищут Гришку. Пристав грозно прерывает пятый куплет «Вы что за лю­ди?». Основой песни композитор сделал старинную свадебную пес­ню «Звонили звоны». Так песня способствует нарастанию драма­тизма оперы, создает переломный момент в сцене. «Формы Му­соргского всегда естественно произрастают из конкретных сцениче­ских ситуаций, конкретных задач, психологического состояния пер­сонажей, не подчиняясь общеупотребительным схемам и готовым моделям»[[645]](#footnote-646).

Свойства сценичности в трактовке Мусоргского особо прояви­лись в партии Бориса, которая представляет цепь монологов. Это своего рода монодрама. По сравнению с Пушкиным образ Бориса у Мусоргского являет более противоречивую, психологически много­гранную личность. У Пушкина Борис показан в Кремле, готовым на царство, Мусоргский являет Бориса на соборной площади с моно­логом «Скорбит душа. Какой-то страх невольный / Зловещим пред­чувствием сковал мне сердце». Все это звучит под пение величаль­ного хора и малиновый звон кремлевских колоколов. Композитор создает два плана в сцене — Борисов монолог, который не замечает праздника, и мольба народа на царство. Продолжение монолога идет по Пушкину: «О праведник! О мой отец державный...» Моно­логу придан порывистый характер, переходы от скорби, страха к молитвенному состоянию, затем к величественному, царственному. Кульминация образа Бориса — сцена в тереме с монологом «Достиг я высшей власти». Монолог отличается экспрессией, особенно во второй редакции. Муки совести «Тяжка десница грозного судии, ужасен приговор душе преступной».

Развязка драмы и линии Бориса представлена в сцене с куран­тами. Он охвачен кошмарными видениями — «молотом стучит в ушах» бой курантов, помрачение рассудка, говорок, бормотание «Чур, чур! Чур, дитя!». Бой курантов имеет жуткий, мистический характер, усиливая галлюцинации Бориса. Ремарка Мусоргского: «За сценой протяжный удар колокола и погребальный перезвон». Звучит зловещий бой курантов, издали доносится хор певчих мона­хов Чудова монастыря «Плачьте, плачьте, людие, несть бо жизни в нем. и немы уста его, и не даст ответа, плачьте. Алилуйя!» Борис прислушивается говорит: «Надгробный вопль, схима...святая схи­ма...в монахи царь идет». Федор сквозь слезы пытается успокоить отца, но тот непреклонен: «Нет, нет, сын мой, час мой пробил.»

Певчие Ближе к сцене скандируют: «Ви-жу мла-ден-ца у-ми- ра-ю-ща, и ры-да-ю, и пла-чу, мя-тет-ся, тре-пе-щет он, и к по-мо- щи взы-ва-ет». Слова об умирающем младенце потрясли Бориса, и он в сильном волнении восклицает «Боже! Боже! Тяжко мне! Ужель греха не замолю!»

Певчие выходят на сцену. Их последние слова мощными «руб­леными» аккордами звучат суровым, безжалостным приговором: «и нет е-му спа-се-нья». Борис вскакивает, кричит: «Повремените .я царь еще!» Хватается за сердце и падает в кресло. Мольбы царя: «Боже! Смерть! Прости меня. простите. простите.» Это продолжение сцены галлюцинаций, она музыкально и словесно пе­рекликается с эпизодом курантов — «час мой пробил». Эти ремарки автора свидетельствуют о режиссерском сценическом мышлении Мусоргского. Сущность его театрального мышления понял акаде­мик Б. В. Асафьев: «...он всегда воображал перед собою видимый облик, исходя из представления о внутреннем душевном челове­ке»[[646]](#footnote-647).

Важная роль в драматургии оперы отводится хорам нищих, калик перехожих, народных, церковных песнопений. Композитор знал, хорошо помнил на память хоры нищих и мог их исполнять. Монументальные хоровые сцены в опере насыщены драматизмом, представляют сценическое развитие собирательного образа народа от состояния мольбы, причитания, плача до гнева, ярости, буйства. В прологе коронационный хор «Уж как на небе солнышку слава! Слава!» — величальная свадебная песня в основе хора. Хор «На ко­го ты нас покидаешь, отец наш» — мольба народа на царство пере­межается воплями, причетом. Хор «Хлеба, хлеба» — требование го­лодной, стонущей толпы. Хор «Расходилась, разгулялась удаль мо­лодецкая» — яростная, буйная сцена под Кромами. И наконец «Плач Юродивого» в конце оперы в характере народной песни зву­чит как плач-колыбельная, «баюкивающе» причитая над судьбой Руси, «плачь, русский люд, голодный люд».

Опера выдержала четыре представления и вызвала бурю стра­стей, «необыкновенный успех и ожесточенную полемику», как пи­сал соратник Ф. М. Достоевского Н. Н. Страхов, написавший три рецензии по поводу постановки оперы в журнале Достоевского «Гражданин» в № 8, 9 и 11 за 1874 г. Надо учесть при этом, что эти публикации выражали мнение редакции, в частности Достоевского. Страхов дает подробный анализ переработок Пушкина, обвиняя Мусоргского в глухости к гениальному тексту поэта, по фразам опи­сывая изменения в тексте пьесы. По словам критика, «уродливость и чудовищность — вот удивительный результат стремления к прав­де и реальности». В третьем письме к редактору Н. Страхов пишет об опере Мусоргского: «Направление всей оперы обличительное, . старая Русь выставляется здесь в тех темных красках, в которых видят ее и многие наши ученые. Фон оперы составляет народ; этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным. ...Народ выставлен вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным, ни к чему не способным.Он (Мусоргский. — Авт.) просто взял знаменитую драму знаменитого поэта и стал класть ее на музыку. Духом драмы он не только не вдохновился, но даже вооружился против этого духа.»

С музыкальной драматургией Мусоргского связано начало работы в качестве режиссеров оперы «Борис Годунов» В. Мейерхольда и Ф. Шаляпина. Это произошло после триумфа оперы в Париже в 1908 г., поставленной С. Дягилевым. Дирекция императорских театров задума­ла постановку оперы в Мариинском театре и поручила ее Шаляпину и Мейерхольду. Опера была поставлена в январе 1911 г. Восхищаясь ре­жиссурой Шаляпина, Мейерхольд описал этот опыт в своих Лекциях для будущих режиссеров. Он дал им задание создать одновременно две театральные концепции: режиссерское решение оперы Мусоргского «Борис Годунов» и режиссерское решение трагедии Пушкина «Борис Годунов». В своих Лекциях он выделил важные принципы:

* существенное отличие режиссуры оперных постановок от режиссуры спектаклей драматического театра;
* разное число картин в сочинении Мусоргского (от 9 до 11 сцен) и в произведении Пушкина (25 сцен), что уже само предопре­деляет особенности режиссерских решений, но прежде всего — в ритме ведения спектакля и в темпе смен декораций, а это, в свою очередь, не может не сказываться в выборе всех художественных и технических компонентов сценографии;
* «чистые смены декораций» (на глазах у публики, без закры­тия занавеса) как важнейший прием организации музыкального ритма спектакля в целом, а также ритма образных сценических трансформаций;
* особенности психологии зрителя, которые требуют постепенно­го сокращения хронологического объема сцен от начала спектакля к его концу (Мейерхольд здесь подтверждает вывод великого мастера оперной драматургии Пуччини);
* утверждение принципа сомасштабности декораций вели­чине фигуры актера (дабы не возникал эффект сценической фаль­ши, когда без артистов декорационное изображение кажется очень большим, а при выходе артистов на сцену сразу выявляется иллю­зорность живописной перспективы);
* ввиду необходимости названного сомасштабного укрупне­ния декораций — целесообразность отсеивания лишних и чисто ил­люстративных деталей, но выбор художником и режиссером наиболее драматургически значимого — акцентного компонента (только ворота Новодевичьего монастыря крупным планом в 1 кар­тине пролога и только портал Успенского собора Московского Кремля также крупным планом во 2 картине пролога «Бориса»);
* кардинальное различие режиссерских решений в пластике игры оперных певцов-актеров и в пластике игры артистов драмати­ческих театров (в середине 1910-х годов Мейерхольд эксперименти­ровал в оперной пластике спектаклей жанра музыкальных панто- мим)[[647]](#footnote-648).

Александр Порфирьевич Бородин. Разносторонняя личность — ученый-химик, медик и великий композитор, представитель «Мо­гучей кучки». В музыке придавал большое значение русскому эпо­су, не случайно композитора сравнивали с легендарным певцом- Бояном, а по многогранности и размаху его деятельности — с Лео­нардо да Винчи, Микеланджело, Ломоносовым и Гете.

По Пушкину написал одно произведение — романс «Для бере­гов отчизны дальной». Друзья, композиторы «Могучей кучки» недооценили это величайшее произведение вокальной лирики. Время все расставило на свои места в отношении этой гениальной философско-трагедийной элегии.

Петр Ильич Чайковский. Величайший русский композитор, любимый всеми слоями русского общества в XIX-XXI веках, полу­чивший мировое признание при жизни, из десяти своих опер три написал по Пушкину.

Первой пушкинской оперой Чайковского был «Евгений Оне­гин», вершина раннего оперного творчества. К опере он приступил весной 1877 г., а закончил вначале 1878 г. Написать оперу на пуш­кинский роман в стихах подсказала Чайковскому певица Е. А. Лав­ровская, и он «повиновался непобедимому внутреннему влече­нию»[[648]](#footnote-649).

Перед Чайковским стояла проблема восприятия публикой оперы как произведения, предназначенного для сцены. «Пусть моя опера будет несценична, — писал он брату Модесту, — пусть в ней мало действия, — но я влюблен в образ Татьяны, я очарован стиха­ми Пушкина и пишу на них музыку потому, что меня к этому тя­нет»[[649]](#footnote-650). Увлеченность, страстность композитора, его лиризм были призваны восполнить ожидаемые от оперных постановок впечат­ления, основанные на распространенных стереотипах театрально­сти. Он это вполне сознавал еще на уровне замысла: «...я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере, но об­щая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменят с лихвой эти недостатки»[[650]](#footnote-651). Исходя их этого понимания сценичности Чайковский, работая над оперой, старался не отходить от оригинала и сосредоточился в пушкинском тексте на внутренних переживаниях героев, стремясь показать их в опере. В письме к брату Модесту от 18 мая 1877 г. композитор изло­жил сценарий оперы, в работе над либретто ему помогал поэт, ак­тер К. С. Шиловский. С большой искренностью Чайковский создает «интимную, но сильную драму», драму простых людей, которые жили в обозримом прошлом, их чувства и страсти были понятны слушателям.

Сочиняя драму трех героев, Онегина, Ленского и Татьяны, композитор следует за поэтом. Их судьбу Чайковский воспринял как близкий человек, страдая с ними и сопереживая им. Лирико­драматический тип оперы был близок Чайковскому: «Мне нужны люди, а не куклы; я охотно примусь за всякую оперу, где хоть и нет сильных неожиданных эффектов, но существа, подобные мне, ис­пытывают ощущения, мною также испытанные и понимаемые»[[651]](#footnote-652).

Соответственно понимал Чайковский основы сценичности: «Сце­ничность я понимаю не в смысле нагромождения эффектов, а в том, чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало бы сердечное участие зрителя»[[652]](#footnote-653). Его эстетической установкой в оперном искус­стве было утверждение: «Думать об эффектах и заботиться о сце­ничности нужно только до некоторой степени»[[653]](#footnote-654).

Чайковский создал семь лирических картин, действие в них развивается в смене сольных лирических признаний и диалогов- встреч, объяснений. Интересно решен квартет из 1 картины, ясный и прозрачный по характеру. Он объединяет беседу-диалог Онегина и Ленского, монолог Татьяны на фоне их беседы и суетность Ольги.

Финал 4 картины, бал у Лариных, решен одним большим ан­самблем, в котором отношения героев накалены и приводят к тра­гедии. Кульминацией к трагической развязке стал 16-тактовый дуэт Ленского и Онегина накануне дуэли. Это (по музыкальной форме) канон, в котором бывшие друзья размышляют каждый о своем, примирения не происходит. Заключительная картина — диалоги­ческая сцена объяснения Онегина с Татьяной. В ней действие про­исходит непрерывно, драматизм все нарастает.

Монологи героев созданы в ариозно-романсном стиле, харак­теризуя те или иные состояния души. Иногда они ведут к сложной сцене, такова «сцена письма Татьяны» — энциклопедия чувств ге­роини от возникновения чувства, порывов души, решимости, вос­торга, упоения. Онегинский ответ-отповедь назван арией, но по размеру и отсутствию контраста в музыке это ариозо.

Любимый образ Чайковского — Татьяна создан с глубокой по­этичностью, с возвышенностью пушкинского образа. Это много­гранный образ, отражающий превращение деревенской сентимен­тальной девушки в светскую даму, верную долгу. Образ Татьяны глубоко психологичен.

Образ Онегина, многие считали не достаточно ярким и выра­зительным. Это денди, светский, учтивый, в последних двух карти­нах образ наполнен драматизмом, герой охвачен страстью, любо­вью.

Опера стала самой любимой у публики с первых шагов на сцене, идет в лучших театрах мира. Подобно роману в стихах Пуш­кина Чайковский создал роман в музыке.

На исторический сюжет из русской истории по поэме Пушки­на «Полтава» композитор написал оперу «Мазепа». Работа над оперой шла трудно — с мая 1881 по апрель 1883 г. Либретто Чай­ковскому передал В. П. Буренин, который в 1870-е годы писал его для К. Ю. Давыдова, подготовив несколько сцен. Чайковский либ­ретто переработал и восстановил поэтический текст Пушкина. Во многих сценах оперы пушкинский текст используется почти полно­стью. Как считал Белинский, «Полтава» представляет собой «не­сколько поэм», любовь Марии к Мазепе — это «поэма в поэме». Драма героев и историческая драма связаны между собой, создавая острейший драматизм.

Драматургия оперы развивается стремительно, динамичные диалоги сменяются ансамблевыми и массовыми народными сцена­ми. Происходит как бы сжатие жестоких, кровавых эпизодов. Пер­вая картина 1 действия — Хутор Кочубея — содержит завязку кон­фликта и завершается драматическим контрастом, мрачной сценой ссоры Кочубея и Мазепы. В финале 1 действия Кочубей готовит до­нос царю на Мазепу, замыслившему измену. Во 2 действии события развиваются, драматизм растет. В 1 картине показан измученный Кочубей, сцена проникнута сквозным развитием, сольным напев­ным эпизодам Кочубея противопоставлены резкие интонации Ор­лика.

Вторая картина «Комната во дворце Мазепы» является драма­тургически центральной сценой. Звучит сцена Марии и Мазепы. Здесь Чайковский сохранил подлинный пушкинский текст, изло­жив его как диалог. Сцена развивается по диалогическому принци­пу: интонации Марии взволнованны, прерывисты, она понимает, что Мазепа что-то скрывает от нее. Мазепа характеризуется ариоз- ным эпизодом, ровными интонациями. Он старается усыпить вол­нение Марии и действие заканчивается «дуэтом согласия». Третья картина вносит резкий контраст в развитие оперы, мать Марии со­общает ей о казни Кочубея. Всего несколькими штрихами, репли­ками Чайковский представляет образ потрясенной, обезумевшей Марии. Чайковский создает сцену, используя три волны драмати­ческого нарастания: мелодия и текст каждый раз звучат те же — как «смысловой лейтмотив сцены» (термин Б. М. Ярустовского[[654]](#footnote-655)).

Картина казни Кочубея и его единомышленников — контраст­ная народная сцена. Хор народа сначала исполняет краткие репли­ки, которые перерастают в вопли и причитания. Важное драматур­гическое значение в сцене композитор придал образу пьяного каза­ка, поющего глумливую песню среди волнующейся толпы и явля­ющего шекспировский образ. Как контраст используется шествие гетмана Мазепы и его свиты, молитва осужденных, стоны народа. Возникает картина, похожая на «Утро стрелецкой казни» Сурикова.

В 3 действии в оркестровом вступлении создается картина Пол­тавской битвы. Это яркая звукопись, где в кульминации грандиозно звучит тема народной песни «Слава».

В последней сцене Чайковский проявил новаторство, создав в высшем смысле трагический финал оперы — обезумевшая Мария поет светлую и нежную колыбельную песню смертельно раненному Мазепой Андрею. Это создает эффект катарсиса. Как считает ака­демик Б. В. Асафьев, сцена обобщает «весь страшный смысл опе­ры»: «невинную, светлую, чистую душу девушки нагло и цинично разворовали, раскидали, загрязнили, напоили сверхчеловеческими ужасами и испытаниями, довели до безумия, но не смогли исторг­нуть из нее вместе с рассудком женскую ласку, женскую привязан­ность и нежное “баю, бай”»[[655]](#footnote-656).

Опера «Пиковая дама» — шедевр Чайковского, написанный за 44 дня, с 19 января по 3 марта 1890 г. Автор сопереживал героям оперы, как реальным людям: «Когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать»[[656]](#footnote-657)

В опере изменены в сравнении с литературным источником некоторые сюжетные линии, по-другому строятся хоры и действия героев. В отличие от жесткости и расчетливости Германа Пушкина, Герман Чайковского противоречив, и это ведет к гибели героя. У Чайковского изменен образ Лизы, из пушкинской скромницы Лиза Чайковского становится страстной, преданной натурой. Компози­тор переносит действие оперы из 30-х годов XIX века во вторую по­ловину XVIII века. Это подчеркнуто картиной бала у Екатеринин­ского вельможи в опере.

В опере Чайковский поднялся до высот Достоевского по во­площению экспрессии чувств, сложного душевного мира, психоло­гии чувств. Опера проникнута симфонизмом, драматургия ее имеет сквозное развитие, в котором взаимодействуют три темы — три главные линии драматургии. Первая из них, жесткая, злая тема графини, представленная тремя звуками, она легко изменяется, но всегда узнается как тема рока его симфоний. Композитор сжимает или расширяет этот мотив в соответствии с развитием сцены, меня­ет интервальный состав его или ладовую окраску. Чайковский называл это «зерном» всей оперы, неумолимым роком. Тема рас­средоточена в оркестре и вокальных партиях, она фантастически искажается, когда Германа одолевает навязчивая идея 3 карт и призрак мертвой графини. Мастерски композитор пользуется тембровой драматургией, тема Графини звучит глухо в низком ре­гистре в исполнении кларнета, бас-кларнета или фагота. В заклю­чительной сцене тему Графини исполняют медные инструменты мрачно и грозно как приговор.

Вторая тема — трех карт, связана с «зерном» Графини, они ин­тонационно и структурно похожи. Тема трех карт звучит в партии Германа, обреченно «Я имени ее не знаю», то трагично, то скорбно, иногда речитативно.

Яркий контраст в сценическое развитие оперы вносит третья тема — лирическая тема любви Лизы и Германа. Кульминацией ее явилась завершающая восторженная тема Германа и Лизы из вто­рой картины. Эту тему композитор постепенно уводит на второй план, когда Герман безумствует, помышляя только о трех картах.

Снова эта тема звучит ясно в заключительной сцене смерти главно­го героя, являя момент катарсиса.

В опере мощно воплощена сценичность, которая строится на контрасте: острые ситуации в сценах сочетаются с красочными бы­товыми эпизодами. Сценическое развитие нарастает, психологизм образов обостряется, краски сгущаются. Первые 3 картины оперы содержат жанровые элементы, которые вносят контраст основной драматургии оперы. Сцена в Летнем саду — заставка действия, на фоне которой предстает мрачный Герман в любовном томлении.

Тревожное состояние Лизы во 2 картине оттеняется эпизодом развлечений, баловства светских барышень. Третья картина, сцена бала, в которой Чайковский стилизует в некоторых эпизодах музы­ку XVIII века, используя цитаты из произведений композиторов той эпохи. Контраст в сцене вносит эпизод Германа и Сурина с Чека- лиским и эпизод встречи с Лизой. Тревожное настроение нарастает звучанием темы трех карт и темы любви, звучащих взволнованно и смятенно. Именно они сценически готовят главную по драматургии 4 картину, сцену в спальне Графини. В ней постоянно растет драма­тическое напряжение, Герман сталкивается с роком — старой Гра­финей. Музыкальное развитие идет единым мощным потоком, на это направлены все музыкальные средства выразительности, во­кальные, оркестровые, симфонические. Гениально композитор пе­редает душевные переживания, чувства героев оперы, этому спо­собствуют различные приемы вокальной техники: от музыкальной речитации на одном звуке, выкриков до ариозного типа пения.

Трагический поединок Германа и Графини стал кульминацией оперы. В этой сцене либреттист полностью сохранил пушкинский текст. Воплощение пушкинского слова в монологе Германа было тончайшим, очень близкой была связь музыки и поэтического сло­ва, речевой и вокальной интонаций. «Чайковский перевел на язык музыки не только содержательный смысл, но и многие из структур­но-выразительных средств пушкинского текста»[[657]](#footnote-658).

Графиня в этой сцене практически лишена вокального начала, ее партия исполняется оркестром, реалистично воспроизводит гнев старухи и ее ужас, смертельную агонию. 4 картина завершается бурным стремительным Vivace, тревожная мелодия соединяется с темой 3 карт, передавая отчаяние и ужас Германа.

Напряженное развитие действия передает 5 картина, показы­вая безумие и бред Германа. Это картина ночи, казарма, Герман на дежурстве. Главная выразительная роль в сцене отдана оркестру, партия Германа строится на коротких речитативных репликах. Из­далека доносятся пение церковным хором заупокойной молитвы и звуки сигналов военной фанфары. Завывание ветра за окном созда­ется «свистящими» пассажами деревянных и струнных инструмен­тов в высоком регистре. Все это создает тревожное предчувствие беды. Ужас охватывает Германа при появлении призрака мертвой Графини, в оркестре ее лейтмотив соединяется с темой трех карт. Далее Герман в оцепенении и безумии, словно в гипнозе, вторит на одном звуке: «Тройка, семерка, туз», а в оркестре тема трех карт трансформируется. И уже катастрофа и конец близки, но компози­тор, оттягивая ее, вводит 6 сцену у Зимней канавки, «чтобы зритель знал, что стало с Лизой», говорил он.

Яркий контраст вносит заключительная 7 сцена, горят волнуя свечи игорного дома, звучит хор игроков, поющих разнузданную «игрецкую» песню «Так в ненастные дни / Собирались они...» Ат­мосфера игры, азарта накаляется, в отчаянии Герман вступает в свою последнюю игру. Далее идет его проигрыш и самоубийство. В оркестре как грозный апофеоз звучит тема Графини, Герман умирает, и опера заканчивается нежно звучащей темой любви.

«Пиковая дама» — величайшее творение Чайковского, верши­на в творчестве композитора и в развитии русской оперы. Кроме Мусоргского, никому не удавалось достичь такого потрясающего драматизма сцен, проникнуть в глубины человеческой души, пси­хологизма, показать мир подсознательного в музыке. Опера полу­чила большой отклик писателей, поэтов, художников конца XIX — начала XX века. Кроме музыкантов, об опере оставили свои отзывы многие деятели искусства, например Ал. Бенуа, А. Блок, М. Кузмин, А. Ахматова («Поэма без героя»).

Кроме опер по Пушкину, композитор сочинил музыку к теат­ральному спектаклю — сцене «Ночь. Сад. Фонтан. Объяснение Са­

мозванца с Мариной» из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» (1863-1864 гг.).

*Николай Андреевич Римский-Корсаков.* Три оперы

Н. А. Римского-Корсакова были созданы по произведениям Пуш­кина — «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок».

Нельзя забывать, что оперы Римского-Корсакова 1990-1900-х годов попадали под влияние нового художественного контекста, который включал и декорации и костюмы Виктора Васнецова в «Снегурочке», К. Коровина в «Садко», врубелевскую художествен­ную интерпретацию оперы «Сказка о царе Салтане». Постановки этих опер Римского-Корсакова были явлением не только музы­кальным, они создавали синтез искусств. Общение с великими пев­цами Ф. И. Шаляпиным, Н. И. Забелой-Врубель — непревзойден­ной Волховой, Царевной-Лебедью, Марфой — давало новые грани и стимулы для оперного творчества.

Опера «Моцарт и Сальери» по «маленькой трагедии» Пушки­на была создана очень быстро, с осени 1897 г. по лето 1898 г. На со­чинение оперы повлияла работа над переинструментовкой «Ка­менного гостя» Даргомыжского, как говорил сам композитор, в ре­зультате чего выходило нечто новое для него и ближе всего подхо­дящее к манере Даргомыжского. Повлияли и занятия в написании фуг и прелюдий в стиле Моцарта и Баха.

Сам Римский-Корсаков считал свою оперу камерной, произво­дившей впечатление в комнате под фортепиано. Он пишет Кругли­кову: «Боюсь, что оркестр “Моцарта” слишком прост и скромен, (что между тем необходимо) и требует тонкой отделки... комната, трактир, обыденные костюмы, хотя бы и прошлого столетия, и раз­говоры, и разговоры. Слишком все интимно и по-камерному. Мо­жет быть, и инструментовать-то его вовсе не следовало.»1

Премьера состоялась в декабре 1898 г. на сцене Мамонтовско- го театра. Заведующий репертуарной частью Частной оперы Ма­монтова С. Н. Кругликов ответил композитору после премьеры «Моцарта и Сальери»: «Вы глубоко не правы, думая, что не надо было “Моцарта” оркестровать и приноравливать к сценическому воспроизведению... Напротив, именно на сцене, среди суженного павильона придуманных у Мамонтова декораций комнаты Сальери и номера в трактире “Золотого льва” (декорации Врубеля), под зву­ки скромного, старомодного оркестра. Ваша пьеса при вниматель­ном слушании. просто потрясает. Это большое произведение. Ко­нечно, его интимность, его уклонение от общеоперных эффектов — не для ежедневной оперной публики. но все-таки она — большое произведение.»1.

Нашлись критики, которые упрекали композитора в увлече­нии пушкинским текстом и в том, что звук в опере только оттеняет слово. Но музыкальная драматургия оперы не копирует трагедию, она ставит свои акценты в пушкинском тексте. В отличие от Пуш­кина, центральный образ — это Моцарт и его гениальное искусство. Это соотносится с эстетикой и концепцией творчества композитора, стремившегося к гармонии в искусстве, и явлено в композиции сцен оперы. Первая сцена — монологи Сальери обрамляют его раз­говоры с Моцартом, центр сцены — это импровизация Моцарта. Во второй сцене центром является рассказ композитора о черном че­ловеке и Реквием. Это прелестная опера о гении музыки.

«Золотой петушок» — последняя из музыкальных сказок 1900-х годов, автор почти не оставил комментариев к ней. Как соотносится пушкинский текст сказки и ее пересказ Римским-Корсаковым и либ­реттистом В. И. Бельским? Они использовали текст поэта макси­мально, но много и внесли в него. Они обострили сатиру в сюжете, широко развили образ Шемаханской царицы, эпизодически пока­занный Пушкиным. Появилось целое действие — Шемаханская ца­рица. Римский-Корсаков сделал образ царицы центральным. Бель­ский в предисловии к либретто оперы пишет: «.Тайной окутаны у Пушкина взаимные отношения фантастических существ сказки — Звездочета и Шемаханской царицы. В самом деле, состоят ли они в общем заговоре против Додона или сошлись в нападении на беднягу независимо и случайно, — у Пушкина совершенно не выяснено. Хо­тя недосказанность составляла своеобразную прелесть сказки. Зри­

тели небылицы явятся свидетелями отчаянной попытки, которую предпринял несколько тысячелетий тому назад один живущий и по­ныне волшебник, чтобы подчинить своему магическому влиянию мо­гущественную дочь воздуха. Не имея силы овладеть ею непосред­ственно, он задумал получить ее из рук Додона, но понес, как извест­но, поражение, после которого ему только и оставалось в утешение показывать зрителям историю черной неблагодарности Додона в своем волшебном фонаре»1.

Так как опера — это небылица в лицах, то уже премьеры ее по­казали, что можно ее ставить по-разному, в разном прочтении ее пар­титуры. Первой была постановка оперы 24 сентября 1909 г. в Опере Зимина, режиссер П. Оленин, художник И. Билибин. Вторая — 6 но­ября того же года в Москве в Большом театре, музыкальный руково­дитель Э. Купер, дирижер В. Сук, художник К. Коровин. В печати об­суждались декорации Билибина и Коровина, оформление оперы Ко­ровиным признавалось более удачным, подчеркивающим сказочно­фантастическую направленность оперы.

Третьей была постановка в 1914 г. 24 мая в дягилевской антре­призе как опера-балет в постановке М. Фокина, оформление спек­такля Н. Гончаровой. В дягилевских «Русских сезонах» опера полу­чила своеобразную интерпретацию: «Золотой петушок» был по­ставлен как вокально-хореографическое действо, персонажей на сцене исполняли артисты балета, а певцы — исполнители вокаль­ных партий сидели на сцене по ее краям. В Париже и Лондоне вес­ной 1914 г. играли лучшие российские артисты — А. И. Доброволь­ская пела царицу, В. Р. Петров исполнял партию Додона, И. А. Ал- чевский пел партию Звездочета. Танцевала Шемаханскую царицу прима дягилевского балета Т. П. Карсавина. Знаменитый Фокин стремился сочетать в постановке «стиль русского лубка» с «фанта­стическим Востоком».

К сожалению, Римский-Корсаков не увидел свою последнюю оперу на сцене. Цензура даже потребовала изменить пушкинский текст, «задевающий достоинство царствующей персоны». На петер­бургскую сцену оперу не пустили.

Опера «Сказка о царе Салтане» была написана почти целиком летом 1899 г., окончена осенью, вскоре прошли московская и пе­тербургская премьеры сюиты из оперы, осенью 1900 г. была три­умфальная премьера в Частной опере. «Чем больше я слушаю опе­ру, тем больше прихожу к убеждению, что никому еще до сих пор не удавалось так близко и на протяжении целой оперы подойти к ко­лориту сказки, где все — желания, чувства, действия — выражается как бы в полутонах, где нет ничего «всамделишного», никому в та­кой степени не удавалось сказку сказать, в какой это удалось вам. Какой был соблазн для композитора написать душу раздирающую музыку, когда царицу Милитрису сажают в бочку и пускают в море! А она у вас поет себе волну гульливую, как будто перед маленьким, хотя и неприятным путешествием по морю. Вместе с тем характеры все удивительно выдержаны и сказочно правдивы», — писал автору А. Т. Гречанинов[[658]](#footnote-659).

Для создания сказочной образности и жанра сказки компози­тор избегает сложной и драматизированной музыкальной речи ге­роев, все его персонажи не выходят за грани сказки. В стиле оперы наблюдается связь с эстетикой «Мира искусства» в отделке деталей, ее называли «драгоценной миниатюрой».

В опере нет конфликта, контраст дан в полутонах. Сопостав­ляются два града — Тьмутаракань и Леденец, Салтан и Гвидон. Об­раз Лебеди стал символом целой эпохи.

Игорь Федорович Стравинский. В 1922 г. композитор пишет оперу-буфф в одном действии «Мавру», либретто Б. Кохно по пове­сти в стихах А. С. Пушкина «Домик в Коломне». Опера посвящена памяти Пушкина, Глинки и Чайковского. Сочинение композитор писал в Англе и Биаррице с конца лета 1921 по 7 марта 1922 г. Пер­вое публичное представление «Мавры», когда за роялем сидел сам Стравинский, состоялась 29 мая 1922 г. в программе концерта рус­ской музыки, устроенного С. Дягилевым в гостиной отеля Конти­ненталь для парижских друзей. Опера имела триумфальный успех. Премьера состоялась 3 июня 1922 г. в Париже, в театре Grand Opera, но здесь постановка оперы провалилась.

В «Мавре» русский бытовой романс является стилистическим камертоном, Борис Кохно сделал блестящую стилизацию — в цен­тре внимания лексика и структура пушкинского стиха. Особо выде­ляется песня Параши «Друг мой милый», ставшая отдельным кон­цертным номером.

Сергей Васильевич Рахманинов. Гениальный русский компо­зитор конца XIX — начала XX века в своих ярких, страстных произ­ведениях с напряженной экспрессией отразил все катаклизмы свое­го времени. Молодой дирижер Большого театра внес свежую струю, новые тонкие нюансы в оркестровое исполнение, вызывая восхи­щение. Об этом наперебой писали в «Московских ведомостях», «Русском листке» за 1904 г.

По Пушкину Рахманинов сочинил две оперы. Дипломной ра­ботой в Московской консерватории была одноактная опера «Але- ко» по поэме Пушкина «Цыганы» (1892 г.). За нее молодой компо­зитор получил большую золотую медаль. Опера отличалась яркой творческой индивидуальностью. Либретто оперы написал В. И. Немирович-Данченко. Юношеская опера прочно вошла в репер­туар Большого театра с премьеры 1893 г. С большим успехом про­шло ее исполнение в Петербурге на торжествах, посвященных 100- летию со дня рождения А. С. Пушкина в 1899 г.

Второй оперой был «Скупой Рыцарь» — одноактная камерная опера по маленькой трагедии Пушкина, которая имела неудачную сценическую судьбу. Премьера состоялась в январе 1906 г. в Боль­шом театре совместно с одноактной оперой «Франческа да Рими­ни» под управлением Рахманинова. Хотя Шаляпин и Нежданова отказались от главных партий в спектакле, оперы были прекрасно исполнены, высоко оценили в печати, но критики писали о недо­статочной «театральности» рахманиновской манеры письма. «Му­зыка от начала до конца интересна и красива, — писал Н. Кашкин о «Скупом рыцаре», — но скорее музыка симфоническая, нежели оперная. Для последней краски, пожалуй, требуются и более гу­стые, и более резкие»[[659]](#footnote-660). Те же суждения об опере высказывались и позднее, когда ее постановку возобновили в 1912 г. в Большом теат­ре.

В «Скупом рыцаре» Рахманинов развивает тип небольшой де­кламационной оперы, прообразом которой явился «Каменный гость» Даргомыжского. Но в отличие от этой оперы и основанной на аналогичном принципе оперы «Моцарт и Сальери» Римского- Корсакова, Рахманинов в «Скупом» переносит центр тяжести на оркестровое развитие.

Были еще романсы на пушкинские тексты — «Не пой, краса­вица», шедевр вокальной лирики, и пронизанные пафосом муже­ства и отваги «Буря» и «Арион».

Таковы некоторые наблюдения над судьбой пушкинского творчества, и в частности пушкинской драматургии, в русском му­зыкальном искусстве. Очевидно влияние Пушкина на становление русской оперы, русской музыки в целом. Нельзя считать случай­ным, что к его поэтическим, драматургическим, прозаическим тек­стам обратились Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Стравинский — т. е. те композиторы, которые составляют славу русской музыки. К ним надо добавить Г. Свиридова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Шнитке, Д. Кабалевского и многих композиторов советской и постсоветской эпохи. Можно определенно утверждать, что наиболее значительные композиторы России начиная с пуш­кинских времен и до наших дней обратились к пушкинским тек­стам и образам в поисках творческого вдохновения и художествен­ных решений. И именно на этом пути возникли шедевры мирового уровня.

Это обстоятельство следует учитывать, когда говорится о сценичности драматургии Пушкина и шире — о сценичности пушкинского литературного творчества. При всех трудностях во­площения пушкинской драматургии в прямой форме на сцене оперы «Борис Годунов» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Пи­ковая дама» Чайковского оказались наиболее принятыми во всем мире именно в плане их сценичности, богатейших возможностей для дирижерских, режиссерских, сценографических интерпрета­ций. Но также — и здесь импульс следует искать именно в текстах, именно в Пушкине — в выражении русского духа, русского пони­мания жизни, загадочности и открытости русской души.

*Приложение 2*

**ПУШКИНСКИЙ ТЕАТР ПЕТРА ФОМЕНКО:  
ДРАМАТУРГИЯ СЦЕНИЧНОСТИ**

*С.* *В. Аронин* Введение

В пьесе А. П. Чехова «Чайка» Константин Гаврилович Треплев в первом акте восклицает: «Нужны новые формы <...>, а если их нет — то лучше ничего не нужно» (Чехов, 2008: 201). В третьем акте той же пьесы Борис Алексеевич Тригорин заявляет: «Всем хватит места, и новым, и старым, — зачем толкаться?» (Чехов, 2008: 232). Эти две реплики великой пьесы, ставшей «визитной карточкой» МХАТа, во многом определили не только судьбу русского театра ХХ века, но и некоторым образом послужили символами двух пара­дигм всей театральной культуры ХХ века: театр как форма досуга (где потенциальный зритель волен выбирать из ассортимента «ста­рых» и «новых» форм то, что придется ему по душе) и театр как ис­кусство (где сосуществуют театр режиссерский, актерский, театр ху­дожника, социальный театр и т. д.). Сегодня театральные исследо­ватели формулируют новые термины и категории — как для того, чтобы охарактеризовать социокультурную среду, в которой оказа­лась театральная культура рубежа XX-XXI веков, так и для того, чтобы обозначить основные тенденции развития современного те­атрального искусства.

Одним из ярких показателей, позволяющих на каждом новом этапе развития театра отслеживать его основные изменения, явля­ется взаимоотношение современного художника и классического литературного произведения, и шире — современного художника и автора-классика. Следуя за постмодернизмом как одной из совре­менных культурных доминант, театр сегодня сам начинает играть со зрителем в интеллектуальные игры, используя для этого самые разные формы: от социальных и общественно-политических до су­губо творческих и лабораторных (Аронин, 2012: 68).

Предметом исследования данной статьи станут два спектакля режиссера П. Н. Фоменко по произведениям А. С. Пушкина: «Пи­ковая дама» (Театр им. Е.Вахтангова, 1996 год) и «Триптих» (Ма­стерская Петра Фоменко, 2009 год).

Петр Наумович Фоменко (1932-2012) еще при жизни сам был произведен театральным сообществом в мэтры и классики и обза­велся большим количеством преемников, последователей и подра­жателей. Пройдя непростой творческий путь в театрах Москвы и Ленинграда, он в начале 1990-х годов выпустил свой первый курс на режиссерском факультете ГИТИСа, который впоследствии и по­ложил начало одному из крупнейших и известнейших на сего­дняшний день московских театров — «Мастерская Петра Фоменко». Оставшись без своего основоположника и учителя накануне 20­летнего юбилея театра, его представители часто говорят о школе и системе Фоменко, о его творческих методах и об отношении к кол­легам; но еще и о том, что театр (в широком понимании) Фоменко

* это театр Пушкина, что Александр Сергеевич был главным авто­ром великого режиссера в течение всей его жизни и что именно в фигуре и произведениях Пушкина находится ключ к пониманию всего творчества Фоменко. «У него было пушкинское мировидение
* свет, ясность, веселье, печаль» (Максимова, 2013: 35), «в нем пре­творилась пушкинская философия и мировоззрение» (Сенькина, 2013) — пишут о нем театроведы; а нынешний художественный ру­ководитель Мастерской Петра Фоменко Евгений Каменькович, много лет проработавший с мастером не только в театре, но и в ГИ- ТИСе, продолжает эту мысль: «Жизнь он, похоже, воспринимал сквозь призму Пушкина. Он, по-моему, сам не помнил, сколько раз ставил «Пиковую даму» <...> Мы с Сережей Женовачом (еще один из учеников и коллег П.Фоменко, ныне заведующий кафедрой ре­жиссуры в ГИТИСе, режиссер и художественный руководитель те­атра «Студия Театрального Искусства». — С. А.) смеялись, что, если б мы его не одергивали, система образования в ГИТИСе была бы такая: Пушкин, Пушкин и Пушкин» (Каменькович, 2013: 15).

Действительно, П. Фоменко Пушкина ставил часто. Здесь можно вспомнить и телеспектакли рубежа 1980-х — 1990-х годов по «Повестям Белкина»: «в них Петр Наумович за кадром читал сти­хи, а совсем еще юные фоменки (так в «театральном мире» принято называть учеников П. Фоменко, ныне — актеров его театра. — С. А.) азартно играли нечисть в ’’Гробовщике”» (Шматова, 2010). Позже, уже сформировавшись в театр, они играли в постановке учителя «Египетские ночи», где режиссер соединил незаконченную повесть Пушкина с ее продолжением, созданным В. Брюсовым, и разбавил их пушкинскими стихами разных лет. Работа мастера оборвалась на «Борисе Годунове», а первой работой Фоменко в ГИТИСе был именно «Борис Годунов». «Про некоторые произведения он думал всю жизнь, самая наша большая трагедия, что не вышел «Борис Годунов», там должен был быть занят практически весь театр» (Каменькович, 2013: 14).

Хотелось бы обратить внимание на два наиболее заметных и очень разных пушкинских спектакля мастера. Первый — «Пиковая дама» — был поставлен в 1996 году на основной сцене Вахтангов­ского театра (из зрительских фойе и залов под крышей он тогда вернулся на большую сцену), второй — «Триптих» — стал предпо­следним спектаклем Фоменко, и в то же время был первым на Ма­лой сцене Нового здания театра, в рамках которого режиссер осво­ил не только саму сцену, но и все пространство своего театра. В «Триптихе» режиссер работал со своими учениками (к этому вре­мени уже ставшими известными артистами, мастерами сцены), в «Пиковой даме» играли мэтры Театра Вахтангова во главе с Люд­милой Максаковой в роли Графини. Композиция «Триптиха» неве­роятно сложна — в трех актах спектакля, поставленного по произ­ведениям А. Пушкина «Граф Нулин», «Каменный гость» и «Сцена из Фауста», звучат гусарский романс Д. Давыдова «Где друзья ми­нувших лет?», итальянские арии из «Дон Жуана» Моцарта, а «в наиболее эклектичном “Фаусте” звучат “Ночной смотр” Жуковско­го, “первоисточник” Гете в переводе Пастернака, “Адова поэма” Пушкина и даже “Два часа в резервуаре” Бродского (“Я есть анти­фашист и антифауст”)» (Шматова, 2010). В «Пиковой даме» же ак­теры по ролям прочитывают дословно весь текст пушкинской пове­сти, включая эпиграфы. К «Пиковой даме» режиссер в своей прак­тике обращался пять раз, он ставил ее с профессиональными акте­рами и со студентами, на сцене и в кино, «Триптих» же был своего

рода заветной мечтой, осуществившейся им лишь на закате жизни. Театральный критик А. Карась пишет: «Петр Фоменко задумал “Триптих” давно. Еще два года назад (за два года до премьеры. —

С. А.) в Пушкинских горах он рассказывал про свою мечту о спек­такле, в котором бы неожиданно соединялись “Граф Нулин”, “Ка­менный гость” и “Сцена из Фауста”. Неочевидность этой комбина­ции всех тогда заинтриговала» (Карась, 2009).

Такие разные, на первый взгляд, работы не только имеют мно­го общего, что позволяет в очередной раз делать заключения отно­сительно режиссерского почерка их создателя, но и наводят на раз­мышления о том, как произведения А. С. Пушкина вписываются в контекст современной театральной культуры, с помощью каких вы­разительных средств обретают современную сценичность и в какое направление ведут современного художника.

**Литературоцентричность как театральный метод**

В манифесте обэриутов провозглашается: «Сюжет театрально­го представления — театральный, как сюжет музыкального произ­ведения — музыкальный» (Афиши Дома Печати, 1928: 12). Перево­дя данный тезис в научную плоскость, хотелось бы отметить, что поскольку литература и театр — искусства различные, то именно вопрос взгляда на литературное произведение представителя того или иного искусства определяет жанровую условность конечного произведения (в данном случае спектакля). Жанр в этом смысле есть тип формо-содержательного единства, вписанный в культуру в ее конкретно-исторической определенности (Луков Вал., Луков Вл., 2008: 213). В научной школе тезаурусного анализа мировой культу­ры вводится понятие жанровых генерализаций, что означает некий «процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа (Луков Вал., Луков Вл., 2008: 221). Мы в свою очередь выделяем основные жан­ровые генерализации современного театра (Аронин, 2012: 331-332). Одной из них является литературно-постдраматическая генерали­зация современной театральной культуры, которая, среди прочего, вбирает в себя различные жанровые искания, связанные с так называемым литературным театром (Аронин, 2011: 60-61), одним из представителей которого является П. Н. Фоменко.

Литературный театр, по большому счету, возникает с того мо­мента, когда на театральные подмостки начинают привноситься произведения, не для театра написанные. Здесь берет начало куль­тура инсценировок (адаптаций, сценических редакций, переложе­ний для сцены). Обращаясь к исследуемым спектаклям, замечаем, что, если «Пиковая дама» Пушкина — произведение, написанное не для театра, то в «Триптихе» все намного сложнее. Первая его часть — «Граф Нулин» — тоже написана не для театра, а вторая и третья являются драматургией с разной степени «полноценности»: «Каменный гость» — одна из «маленьких трагедий», а «Сцена из Фауста» представляет собой лишь драматический фрагмент. Так что, в целом, «Триптих» — это тоже сценическая композиция, пусть и с использованием драматического произведения.

Теперь проследим за тем, как «законы» литературного театра распространяются на оба спектакля:

С

одной стороны, литературный театр, т. е. театр «медленного чтения», дает возможность перевести прозу в плоскость сценично­сти, наделить ее театральными выразительными средствами. Кол­лектив исполнителей (во главе с режиссером-постановщиком — а он в большинстве случаев литературного театра является еще и ав­тором сценической редакции текста) в этот момент вступает в принципиально новые взаимоотношения с текстом, а через текст — со зрителем (Аронин, 2012: 93). Основным методом, приемом и формой спектакля становится культ рассказа, а зритель превраща­ется в собеседника; во главу угла ставится текст (литературное про­изведение) как повод для возникновения игры и театрального дей­ствия, а главным выразительным средством становится культура речи (Якубова, 2012: 43-44). И действительно, зритель, пришед­ший на спектакль «Пиковая дама», услышит «текст Пушкина, сконструированный Петром Фоменко <...>, изящно спетые стихо­творные произведения того времени как на русском, так и на фран­цузском языке <...>, музыку <...>, а также голоса актеров, их крик, шепот, воркование, звуки пленительные, угрожающие, манящие, пугающие, влекущие, усыпляющие, ласкающие, предсмертные...» (Любимов, 1996). Именно такое чтение по ролям в коллективной попытке постижения смысла и становится главным драматиче­ским элементом спектакля, его основной драматургией. В результа­те многие театроведы сходятся на том, что «точнее было бы сказать, что Фоменко не поставил “Пиковую даму” — он ее прочитал. Вни­мательно, вдумчиво, с интересом. Как сегодня, к сожалению, читать уже не принято» (Ямпольская, 1996).

другой стороны, литературный театр имеет свои пределы, в том числе и в области сценичности. В статье А. Смелянского о «Пи­ковой даме» читаем то, что можно отнести и к литературному теат­ру в целом: «Спектакль обозначил грань, которую театр не может преодолеть. Прозрачная летучая проза поэта вынуждена обрести плотское тело. И даже если это такое прекрасное актерское тело, как Юрий Яковлев, проблема неадекватности остается. Слова должны повторяться, оглядываться друг на друга, они не могут охватить и подчинить себе большое пространство. Дар фоменков- ской музыкальности то расцветает, то глохнет, душа спектакля жи­вет порывами и прорывами» (Смелянский, 1996).

В «Триптихе» литературоцентричность выразительных

средств тоже явно угадывается, но на этот раз служит еще и допол­нительной философской линией спектакля. Здесь при безупречно отточенных приемах игры со словом (прочитанное актером, оно обыгрывается, перепроверяется действием) зазвучали совершенно новые интонации. Три части спектакля не только рассчитаны на сквозное прочтение, но от одной части к другой меняются характе­ры и эволюционирует жанр. Актеры видят в слове главный источ­ник действия, они любят и ненавидят каждой буквой (Сенькина, 2013). Настроение спектакля, во многом выраженное именно в «го­ворении», в способе работы с атмосферой и стилем этого говорения, меняется от одной части к другой и ведет нас от водевиля к траге­дии. «Первый акт — небесный, не в религиозном, а в театральном значении слова. Здесь все весело, солнечно, тепло и иронично. Вто­рой акт — земной. Здесь трагическое перемешано с ироническим, лирическое с драматическим. Третье действие происходит в преис­подней, и тут уже не до иронии» (Тимашева, 2009).

Что касается актерской техники (и это характерно для обоих спектаклей), то в такой литературоцентричной театральности ак­тер, в процессе воссоздания атмосферы и стиля спектакля, стоящих за авторским текстом, способен как отождествиться с ним, так и ди­станцироваться от него. Однако это не значит, что в данном случае актеры — лишь исполнители текста, которые должны уложиться в определенный (чаще всего — речевой) темпо-ритм, — в данном случае со стороны актера это акт познания, отождествления и ди­станцирования в процессе постижения экзистенциального опыта (Якубова, 2010: 67).

Минимизация актерского состава (каждый актер исполняет в «Триптихе» от трех до пяти ролей) сводит существование актера к тому, что он скорее уходит в демонстрирование зрителю своего не­малого актерского потенциала, чем в исполнение полноценной ро­ли; это скорее намек на темперамент, чем его проявление. Спек­такль, в итоге, превращается в некую галерею портретов, легких эс­кизов, акварельных набросков (Аронин, 2012: 106). А это, в свою очередь, дает возможность театру вести диалог со зрителем, а не просто демонстрировать ему некую законченную театральную ис­торию.

**Интертекстуальность как элемент режиссерской**

**композиции**

Диалог этот находится не только в вербальной плоскости ак­терского исполнения, но и в культурфилософской плоскости по­стижения смыслов и обмена ими. Не станем наделять современный театр качествами постмодернизма как его неотъемлемыми харак­теристиками, но ввиду того, что постмодернизм как одна из куль­турных доминант современной культуры по-своему влияет на все сферы жизни, можно пользоваться его терминами для обозначения процессов, происходящих в современном театре. Таким образом, заметим, что к обоим исследуемым спектаклям в большой мере от­носятся такие качества постмодернизма, как ироническое пере­осмысление прошлого и интеллектуальная игра со зрителем.

Например, в «Триптихе» такая игра начинается уже с назва­ния спектакля. В нем речь идет, вероятно, о таких понятиях как Рай, Ад и миссия Спасителя. «Религиозный оттенок названия спек­такля наводит на мысль именно о театральной религии. Кажется, что режиссер проводит своих актеров через необходимость выска­заться на все эти темы: о добре и зле, об их неоднозначности в ми­ре, где нет разделения на черное и белое» (Квасницкая, 2010). Эта игра продолжается дальше на протяжении всего спектакля. Вооб­ще, постоянная игра жанрами, сложная партитура смены атмосфер мешают зрителю «Триптиха» занять привычную, комфортную по­зицию наблюдателя: кажется, публика чувствует себя на этом спек­такле приблизительно так, как герои первого акта — на неустойчи­вых платформах-качелях (Шматова, 2010).

В «Пиковой даме» режиссер тоже с иронией отнесся к зри­тельским ожиданиям. «Всепроникающая отвага сценической иро­нии — таков стиль спектакля. Если кто-то хотел своими глазами увидеть, как из гроба прищуривается страшная покойница, ничего подобного не увидит» (Крымова, 1996). Кроме того, П. Фоменко иронизирует не только над содержанием повести, но и над зритель­ским опытом ее трактовок. Фоменко по-своему прочел повесть, как будто и не слышал о Чайковском. В спектакле отсутствует Рок как таковой. Вместо этого за Германом бродит Тайная Недоброжела­тельность в исполнении Юлии Рутберг, но даже и не она, а сам пушкинский текст, будто впервые услышанные не только режиссе­ром, но и зрителем, становится главным героем спектакля (Скоро­ход, 2013: 235).

Действительно, театральная «пушкинская» традиция, хоть и не изобилует столь многочисленными примерами, как, например, шекспировская или даже чеховская, но она представлена в различ­ных смежных видах искусства — таких, как опера или кино. Иссле­дователи утверждают, что постановка драматического спектакля по «Пиковой даме» на большой сцене академического театра — это прецедент: в одном из интервью (Репсон, 2007) Евгений Князев с гордостью заявляет, что он первый Герман на драматической сцене. В то же время в опере и кинематографе такие примеры нам извест­ны, а в статье «Пиковая дама: театральные блуждания в поисках жанра» Н. Скороход не только исследует постановки в опере и в ки­но, но особым образом выделяет один из интереснейших опытов сценического перевода пушкинской повести — «Хризомания, или страсть к деньгам» кн. А. А. Шаховского, написанная и воплощен­ная им на сцене Александринского театра в 1836 г., т. е. через два года после издания пушкинской повести (Скороход, 2013: 236).

Тем интереснее в спектакле конца ХХ века выглядит созна­тельный и полный отказ режиссера от инсценировки как таковой. Одни театроведы восхищаются: «...они открыли томик Пушкина на той странице, где в заголовке выведено “Пиковая дама”, и читают подряд от эпиграфа до заключения» (Седых, 1996), другие же шу­тят: «Премьеру Фоменко в Москве ждали <...> спорили, строили догадки: “Кто делал инсценировку?”. Теперь, когда премьера состо­ялась, можно однозначно ответить: инсценировку для Фоменко де­лал Пушкин» (Ямпольская, 1996). В итоге сценическое прочтение драматизирует и делает сценичной не фабулу, но дискурс — не ис­торию, которая повествуется в прозе, а способ ее рассказа, те отно­шения, что возникают между историей и рассказчиком, коим в данном случае является весь актерский коллектив во главе с режис­сером спектакля.

Что же касается «Триптиха», то сценический масштаб «Графа Нулина» и «Сцены из Фауста» как таковых не предполагает разго­вор о прецедентах в театре. Но с «Каменным гостем», опять-таки,

С

одной стороны, это одна из «маленьких трагедий», а у них опыт постановок есть (большой обзор заметных пушкинских постановок производит М. Тимашева в статье «Пушкин — всё, даже если не наше»), с другой стороны, история Дон Жуана — Дон Хуана — Дон Гуана уходит в литературную традицию вплоть до Тирсо де Молина, если не далее. Ну и, наконец, множество Дон Жуанов, яв­ленных миру на сцене театра и кино (имеются в виду наиболее яр­кие образы, созданные великими актерами), накладывает на ре- жиссера-постановщика дополнительные требования.

П. Фоменко опять-таки по-своему решает эту проблему, поль­зуясь тем, что можно назвать интертекстуальностью в режиссуре. Он решает проблемы, доставшиеся ему от Пушкина, прошедшего сквозь время, с помощью того же Пушкина и того же времени. Ему важна сама попытка раздвинуть границы, испытать новые возмож­ности. В результате ни одну из частей «Триптиха» нельзя назвать дистиллировано пушкинской. Присутствие в тексте композиции по Пушкину других текстов и текстов других авторов придает спектак­лю множественность объемов. Эта многомерность выливается и в то, что работа с пространством играет чуть ли не главную роль в спектакле: «режиссер здесь с каким-то жестким самоотвержением пускает в ход подвесные люльки, движущиеся полотнища ткани, анфилады театрального фойе со ступенями, дверными проемами и визуальной недостижимостью потолка, открывающееся в глубине сценической коробки, а зрителей в финале накрывают черным тре­пещущим полотном. “Всех утопить” — желание Фауста расправить­ся с плывущим вдали кораблем материализуется таким, почти что прямым образом» (Каминская, 2009).

Режиссерская ирония с текстами Пушкина проявлена и в про­граммке к спектаклю. В ней «Каменного гостя» (вторую часть спек­такля) режиссер обозначает как «маленькую ироническую траге­дию», а «Сцену из Фауста» (третью часть спектакля) и вовсе обо­значает как «бурлеск». «При желании можно найти сквозную мысль спектакля: об отчаянной тоске сочинителя, испытавшего слишком много и требующего у Мефистофеля смерти: в “волнах” бесконечного шелкового занавеса в финале тонут и зрители, и ис­чадья ада, и сам Фауст. А можно увидеть лишь лукавую усмешку режиссера, владеющего постмодернистскими приемами и приема­ми визуального театра куда лучше многих молодых коллег» (Шен- дерова, 2009).

Но тем не менее, пушкинская трилогия — это еще и путеше­ствие «к тому Фоменко, о котором все забыли. В первой части он такой, каким его привыкли видеть в Москве — воздушный, легкий, ироничный. Потом в “Каменном госте” появляется макабр. А по­следняя часть совершенно мизантропическая. Эта трилогия рас­крывала тайну его души» (Смелянский, 2013: 13). Такую же тайну человеческой души раскрывают и актеры, играющие не просто не­сколько ролей в спектакле, а транслирующие философскую мысль о скуке. Так, например, актер Кирилл Пирогов, исполняет в разных частях спектакля незатейливого соседа Лидина («помещик двадца­ти трех лет») в портретном гриме Пушкина, обреченного и разоча­рованного Дона Гуана и Фауста соотвественно.

**Контекстуальность спектакля и театра  
и ее влияние на зрительское восприятие**

В условиях существования современного театра на «рынке культурных услуг» важны не только его художественные достиже­ния, но и его социальный статус, социальный адрес и пр. Важно, к какой зрительской аудитории театр обращается и о чем с ней гово­рит. Совет друзей, внимание к определенному драматургу, режис­серу и т. п., как показывают исследования, не являются главными основаниями для похода в театр. «Для большинства зрителей неза­висимо от пола, возраста, образования и уровня дохода, театр явля­ется местом, где можно “отдохнуть, приятно провести время”» (Уш- карев, 2011: 230). В этих условиях второстепенные или неважные качества спектакля, или театра, или самого зрительского акта похо­да в театр приобретают дополнительное значение.

Так, в 1996 г., когда вышел спектакль «Пиковая дама», иссле­дователи писали: «Кто-то уже успел сообщить, что Фоменко поста­вил спектакль про новых русских. По-моему, про старых. Он поста­вил “Пиковую даму” в стране, где легкость мгновенной наживы вновь овладела массами. <...> Чувство глобального веселого проиг­рыша владеет залом, и потому громовым смехом он отвечает ко­ронной максаковской звуковой реплике. Ее нечленораздельное “мня” означает ответ судьбы новым и старым русским: не насчет сапог, а насчет покоя и независимости: “На-ка, братец, выкуси”» (Смелянский, 1996).

В более спокойное время выпуска «Триптиха» спектакль все равно воспринимается в контексте происходящей вокруг жизни. Так, размышляя о сценической композиции спектакля, М. Квас- ницкая пишет: «Тексты Пушкина, Гёте и Бродского взяты именно из этих соображений — уж больно много вокруг бессмыслицы, го­лых сюжетов, не отягощенных смыслом. Это экологически вредно для здоровья нации. Вообще мысль об экологически чистом театре возникает с порога, точнее, с посещения гардероба театра. Там зри­телей встречают юноши и девушки в марлевых медицинских по­вязках. В этом есть особая ирония: повсюду вирус гриппа, и не только. Люди в марлевых повязках производят впечатление без­опасного пространства. Хочется мыслить шире: все-таки, несмотря ни на что, Мастерская Фоменко остается островком экологической чистоты в культурном пространстве» (Квасницкая, 2010). Но еще один важный контекст «Триптиха» заключается еще и в том, что в спектакле Фоменко подтрунивает над театром вообще: с его букля-

1 и и

ми и париками, французской речью, манерой распевать на два го­лоса, жеманиться и объясняться в любви. А за этой иронией сквозит сегодняшняя жизнь: «последние слова пушкинской сцены “Всё утопить” — это ведь не только про испанский корабль. Это про весь наш мир. <...> Более пессимистической постановки ни одна из сцен, на которой работал прежде Мастер, не знала» (Давыдова, 2009).

**Игровая структура театра и театральность  
литературы — вопрос о сценичности**

Наконец, что представляется наиболее интересным в рамках данного исследования, — это та новая театральность и та новая иг­ровая структура, которые возникают в режиссуре П. Н. Фоменко при работе с классическим автором и его произведениями.

Несмотря на вышеуказанные качества рассматриваемых спек­таклей (литературоцентричность, интертекстуальность, контексту- альность), театроведы отмечают высокую степень того, что связано с исключительными особенностями и качествами театра как искус­ства. Про «Триптих» пишут, что «действо способно ошеломить. Хо­тя бы потому, что от Петра Фоменко никто не ожидал такого коли­чества красивостей. Тут возникает тень Гретхен — в глубине, в голу­боватом свете, с вечно крутящейся прялкой, а до нее надо еще пре­одолеть “море” из трепещущего куска ткани» (Каминская, 2009); «Бог с ними, с неясностями. Зато о том, как язык поэзии переведен на язык театра, о том, как грандиозно нарисованы мизансцены и с каким воображением разыграно гигантское пространство, о том, как выстроена световая партитура спектакля <...>, о том, как мо­гильная плита становится ложем любви и ложем смерти Дон Гуана и Анны — обо всей этой невиданной красоте надо слагать поэмы. Эстетическое блаженство — часто ли можно испытать его в совре­менном театре?» (Тимашева, 2009).

То же пишут и про «Пиковую даму»: «Не знаю, скоро ли я смогу перечитать “Пиковую даму”, освободившись от интонаций спектакля вахтанговцев, поставленного Петром Фоменко. Пока не получается. Листаешь страницы и ловишь себя на рабском или дет­ском подражании, голос вибрирует, модулирует, выпевая фразы, пальцы вычерчивают в воздухе неуклюжий рисунок, такой легкий и изящный там, на сцене, строчки текста раздвигаются, становясь просторней, прозрачней, что ли» (Седых, 1996).

Но кроме режиссерских приемов и всего арсенала театральных выразительных средств, игровая природа театрального искусства проявляется также и в новом качестве существования актера на сцене.

В «Пиковой даме» Графиня в исполнении Л. Максаковой су­ществует и в необычном образе, и в стремительном темпо-ритме, словом, — совсем не так, как она изображена у Пушкина, и при этом абсолютно по-пушкински. «Не в теплом капоте, а в легком черном одеянии и изящном чепчике она пустилась в эту бессонницу, чтобы оказаться, естественно, в объятиях мужчины, — уже не старуха, не Графиня, а некий фантом, былая искусительница, живущая только по ночам» (Крымова, 1996).

Такого же актерского внимания требует от актеров и исполне­ние ролей в «Триптихе»: здесь нужно и «погружаться» в материал, и отстраняться от него. Здесь нужно играть роли пунктирно — пере­воплощаясь от акта к акту, и непрерывно играть самого Пушкина или идею о нем. «В образе Дон Гуана Пирогова нет разделения на рассказчика и героя. Ведь пушкинский Дон Гуан — это в какой-то мере сам Пушкин. Для него любовь и смерть — две вещи неразрыв­ные, и потому он ищет смерти. <...> В Фаусте Пирогова уже нет ве­ры, есть пресыщение. Для актера, кажется, это пока сложный образ, его герой запоминается преимущественно финальной сценой: Фа­уст, как в ловушке, замер перед бездной человеческого бытия, тра­гедией, а позади на возвышении — преследующий его дух Гретхен.

Тюнина в белом платье, вращающая веретено, — Судьба, воплоще­ние неотвратимой участи. Она — указание на неизбывность вины и зла, которое страшнее смерти» (Сенькина, 2013).

**Заключение**

И театр сегодня, и тот материал, за который он берется, вы­страивают в рамках той культуры, в которую они вписаны, свой собственный метасюжет, содержат в себе разные объемы понима­ния, формируют свои диалоги режиссера и автора, режиссера и ак­тера, актера и автора; и шире — театра и власти, театра и зрителя, деконструируя таким образом категорию действия, основополага­ющую для театральной культуры (Аронин, 2012: 69).

Понятие сценичности в рамках театральной культуры лежит уже в зрительском понимании этого диалога, в готовности воспри­нимать все эти смысловые слои в нелинейном развитии сюжета, но в линейном развитии спектакля; в способности воспринимать этот театральный метасюжет, а не сюжет автора или театра в отдельно­сти. Частные же проявления этого метасюжета, наблюдающиеся в двух спектаклях П. Н. Фоменко по произведениям А. С. Пушкина, показали что работе этого великого режиссера над пушкинскими произведениями свойственны литературоцентричность, интертек­стуальность, контекстуальность.

Кроме того, каков бы ни был материал, и какая форма театра не избиралась бы создателями спектакля, заключаем из вышеска­занного, что игровая структура, вычленяющаяся из материала или навязываемая ему режиссером (или сценаристом — автором сцени­ческой редакции), есть свойство театра как искусства, способное за­ставить существовать по своим — театральным законам — практи­чески любой текст. Именно в ней — в игровой природе театра — транслирующей через актера смыслы, заложенные автором и ре­жиссером, возможно как раскрыть авторский текст и его подтексты, так и высказать идею, связывающую разные тексты автора в новую идею театра и его творческого коллектива. И в рассматриваемых нами спектаклях мы тоже можем указать на наличие в них особой игровой структуры, выраженной в том числе в игровой природе ак­терского существования, и игровом подходе, заложенном в качестве императива в работу режиссера с текстами А. С. Пушкина, изна­чально не предназначенными для постановки в театре.

Кроме того, частью сценичности является и тот дискурс и кон­текст, в котором оказываются и актер, и автор, и спектакль, и театр. Считывать диалектику режиссерского и актерского творчества, по­нимать место того или иного спектакля и того или иного театра в контексте современной культуры и современной театральной куль­туры — это тоже значит понимать тот метасюжет, который возни­кает при выходе в свет современного спектакля по классическому произведению.

Все вышеперечисленное, однако, не представляет собой утверждение сугубо театральных художественных средств и теат­рального языка как доминанты по отношению к любому тексту и не нивелирует в данном случае произведения А. С. Пушкина. Наобо­рот, возникновение вышеупомянутого метасюжета возможно лишь в том случае, если это именно материал послужил для коллектива театра во главе с режиссером-постановщиком поводом для игры, для театрального размышления, для диалога со зрителем. Только в этом случае и материал актуализируется, приобретая дополнитель­ные смыслы, и театр утверждается в силе своего искусства. Как это и произошло в спектаклях П. Фоменко «Пиковая дама» и «Триптих» по произведениям А. С. Пушкина.

*СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*

Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX-XXI веков: дис. канди­дата культурологии. М., 2012. 171 с.

Аронин, С. В. (2012) Жанровые эксперименты как предпочте­ние тезауруса современной театральной культуры // Знание. По­нимание. Умение. № 3. С. 329-ЗЗЗ.

Аронин, С. В. (2012) Культурные доминанты рубежа XX-XXI веков как решающий фактор эволюции культурных форм театра // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 51-71.

Аронин, С. В. (2011) Литературный театр как принцип теат­ральной студийности // Театр. Живопись. Кино. Музыка : Альма­нах. № 3. М. : Рос. ун-т театр. искусства — ГИТИС. С. 53-62.

Афиши Дома Печати (1928). Л. № 2. С. 12.

Давыдова, М. (2009) Игры с Пушкиным // Известия. 09.12.2009.

Карась, А. (2009) Мне скучно, бес // Российская газета. 08.12. Каменькович, Е. (2013) Последний подробный человек // Три этюда о Петре Фоменко // Театр. № 10. С. 10-25.

Каминская, Н. (2009) Профиль молнией сверкает // Культура.

17.12.

Квасницкая, М. (2010) Триптих. Нюансы любви, оттенки тле­на... // Gogol.ru. 13.01.

Крымова, Н. (1996) «Ай, да Пушкин.» // Экран и сцена. 04.04. Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная ор­ганизация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.

Любимов, Б. (1996) Что за тузы в Москве живут. // Независи­мая газета. 26.03.

Максимова, В. (2103) «Все в жертву памяти твоей.» // Вопро­сы театра / PROSCAENIUM. № 3-4. С. 19-42.

Репсон, К. (2007) Герман, Пиковая дама и ее альтер эго // Postimees. 29.10.

Седых, М. (1996) La venus muscovite / / Лит. газета. 16.03.

Сенькина, В. (2013) Незавершенный сюжет. Год назад мы по­теряли Петра Фоменко // Экран и сцена. № 8.

Скороход, Н. С. (2013) «Пиковая дама»: театральные блуждания в поисках жанра // Вопросы театра : сб. науч. трудов. № 1-2. М. : Изд-во Гос. ин-та искусствознания. С. 231-242.

Смелянский, А. (1996) Три карты // Московские новости. 24.03.

Смелянский, А. (2013) Фоменко-ученик и Фоменко-учитель // Три этюда о Петре Фоменко // Театр. № 10. С. 10-25.

Тимашева, М. (2009) Импровизаторы любовных песен // Ра­дио Свобода. 16.12.

Тимашева, М. (2013) Пушкин — всё, даже если не наше // Во­просы театра : сб. науч. трудов. № 1-2. М. : Изд-во Гос. ин-та искус­ствознания. С. 219-230.

Ушкарев, А. (2011) И давайте без экспериментов: социальный состав российской аудитории // Театр. № 4. С. 228-230.

Чехов, А. П. (2008) Пьесы. СПб. : Изд. Дом «Азбука-классика».

Шендерова, А. (2009) Петр Фоменко строит пушкинский дом // Infox.ru. 04.12.

Шматова, Г. (2010) Человеческое, слишком человеческое // Экран и сцена. №1.

Якубова, Н. (2010) Культ рассказа (заметки о поколении 1990­2000-х годов в восточноевропейской режиссуре) // Вопросы театра : сб. науч. трудов. № 1-2. М. : Изд-во Гос. ин-та искусствознания. С. 43-68.

Ямпольская, Е. (1996) «Пиковая дама» по Пушкину и Фоменко // Известия. 26.03.

*Приложение 3*

**ДЕКОНСТРУКЦИЯ ПОНЯТИЯ СЦЕНИЧНОСТИ  
В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ ТЕАТРА НАЦИЙ**

**«СКАЗКИ ПУШКИНА»**

*С. В. Аронин*

**Введение**

Так называемый «перформативный поворот»[[660]](#footnote-661), произошед­ший в 1960-х — 1970-х годах в сценической (в большей степени — театральной) культуре, привел к переосмыслению ключевых кате­горий и понятий, связанных с театральным искусством, — как теми, кто его создает, так и теми, кто его воспринимает и исследует[[661]](#footnote-662).

В данной работе речь пойдет о подобном процессе возникнове­ния нового объема смыслов и пониманий одной из центральных те­атральных категорий — сценичности — в ходе социокультурного ана­лиза спектакля «Сказки Пушкина» московского Театра Наций под руководством Евгения Миронова в постановке американского режис­сера и художника Роберта Уилсона[[662]](#footnote-663). Поскольку спектакль этот можно отнести к явлению постдраматического театра (или к жанровой лите- ратурно-постдраматической генерализации[[663]](#footnote-664) современной театраль­ной культуры — в нашей терминологии), а самого Р. Уилсона можно считать одним из основоположников этого этапа в развитии театра (а именно — его постдраматической стадии); учитывая эти факты, мы будем воспринимать примеры, закономерности и связи понятия сце­ничности и постдраматического спектакля как отражение тенденции деконструкции сценичности (и театральности как таковоИ) в эпоху «постдрамы» и связанной с ней эстетики перформативности.

**Сценичность, постдраматический театр  
и Роберт Уилсон**

Под сценичностью пьесы и литературного материала в целом традиционно понимается его пригодность для сценического во­площения. Так, П. Пави в своем «Словаре театра» трактует понятие «сценичный» как «благоприятствующий театральной выразитель­ности, то есть зрелищный, легко поддающийся игровому и сцени­ческому воплощению»; а Э. Перель определяет сценичность как условную театральность (Шевченко, 2015: 200). Во второй половине ХХ века данное понимание сценичности остается легитимным для «традиционного» театра, но оказывается совершенно непригодным для театральных экспериментов, самообразующих новые жанровые генерализации (реализующие внежанровые, т. е. проблемно­тематические и иные общие принципы) путем усиления прежде пе­риферийных жанров и направлений театра[[664]](#footnote-665). Так, в частности, пост­драматический театр, по мнению его теоретика Х.-Т. Лемана (вво­дящего данный термин в искусствоведческий и культурологиче­ский дискурс) более не представляет собой массового средства ком­муникации. Он означает временный отрезок жизни, «проводимый совместно в некоем сообща вдыхаемом воздухе пространства, где происходит театральная игра и акт восприятия». Причем произве­дение и восприятие знаков и сигналов происходят одновременно, что ведет к исчезновению признаков нарративности и фигуратив- ности (Леман, 2013: 27-30).

Одним из основоположников такого театра и является амери­канец Роберт Уилсон, создающий одну из крайностей постдрамати­ческого театра — театр художника, в котором автор — не режиссер, а художник, который «сочиняет спектакль как структуру визуаль­ных композиции, разворачивающихся в пространстве и времени» (Березкин, 2007: 438). Уилсон производит деиерархизацию теат­ральных выразительных средств, связанную с отсутствием драма­тического действия в его театре. Вместо этого мы встречаем некие формы, действующие как не совсем понятные символы. Актеры, «сообща» пребывающие на подмостках, зачастую вообще не всту­пают в контекст какого-либо взаимодействия и даже само про­странство этого театра прерывисто: свет и различные цвета, неупо­рядоченные знаки и предметы создают сцену, которая не выступает более каким-то однородным пространством (Леман, 2013: 127).

Если говорить об особенностях сцены как специфического ти­па пространства в традиционном драматическом театре, то главной из них является двойственность, в рамках которой режиссер, осо­бым образом располагая «сюжетное» театральное пространство от­носительно литературного «фабульного», формирует «угол зре­ния» созерцателя на жизнь героев пьесы. Таким образом, то, что с жизненной точки зрения является закрытым, интимным, — в пространстве сцены открывается, становится представлением, зре­лищем (Подковырин, 2013: 202-203).

Принципиально иным образом организована художественная работа с пространством у Р. Уилсона. Онтологической особенно­стью пространства в театре художника является его автореферент- ность. Пространство более не иллюстрирует содержание пьесы, равно как и не создает среду для жизни ее персонажей. Напротив, оно привлекает внимание к индивидуальности тела исполнителя. Уилсон часто использует контражурное освещение, которое создает впечатление, что тела актеров, их жесты и движения пропитаны светом, и более того, излучают свет; а целом тело актера балансиру­ет на грани между трехмерным пространством сцены и двухмерным изображением (Фишер-Лихте, 2015: 152-154).

Таким образом, Р. Уилсон создает театр бесконечной метамор­фозы, в которой утверждается инобытие художника в качестве нового автора театрального произведения искусства. Кроме того, можно вы­делить несколько режиссерских приемов, которые не только прояв­ляются в том, как Уилсон работает с пространством, но и в том, как работа с пространством влияет на остальной процесс работы режис­сера над спектаклем и на поэтику театра Уилсона в целом:

1. Превращение сцены в пейзаж. Это некоторым образом явля­ется и ответом Уилсона на проблему существования театра в ме­дийную эпоху. Этот же принцип распространяется и на работу со звуком в спектакле — Уилсон сам называет свою аудиосреду «зву­ковым пейзажем»;
2. Превращение визуальной драматургии в некую универсаль­ную историю, выступающую в виде мультикультурного, этнографи­ческого, археологического калейдоскопа. Театр Уилсона неомифи­чен, однако мифы здесь представлены как образы — они несут в се­бе действие только в виде наших собственных виртуальных фанта­зий;
3. Большинству спектаклей Р. Уилсона свойственна опреде­ленная работа со сценическим временем и темпо-ритмом в сторону его замедления. «Медленный театр» Уилсона создает особые «скульптуры времени», формируя определенную эстетику длитель­ности (Леман, 2013: 126-129, 257).

**Спектакль в театре художника  
как произведение искусства**

Работа над спектаклем «Сказки Пушкина» в Театре Наций ве­лась долго, беспрецедентно глобально и в несколько этапов. Были привлечены инвесторы и спонсоры; помимо актеров, Р. Уилсон ра­ботал со своей технической командой, творческими и личными ас­систентами, композиторами и музыкантами, несколькими пере­водчиками, выступавшими в разных качествах. Роль Рассказчика (фактически — самого А. С. Пушкина) исполняет художественный руководитель театра, народный артист РФ Евгений Миронов.

«Сказки Пушкина» — первый драматический спектакль, по­ставленный Уилсоном в России, поэтому он априори должен был стать, по крайней мере, культурным событием. Как писала обозре­ватель газеты «Культура» М. Юрьева, «понятие “уилсоновский стиль” стало давно уже нарицательным, и, конечно, главная интри­га заключалась в том, как преобразятся сказки Пушкина, оказав­шись в его пространстве» (Юрченко, 2015). Между тем, за кажу- щеися «свободой» творческого порыва в театре художника скрыта невероятно трудоемкая технология и организация рабочего процес­са: Уилсон сочиняет сложную, вполне музыкальную партитуру из пролога и эпилога, пяти сказок и сборной актерской команды; ар­тисты составляют одно целое с причудливыми, порой конструкти­вистскими костюмами и изощренными гримами (Алпатова, 2015). А если учесть, что театр Уилсона традиционно гнушается жизнепо­добием, то в нем «сделано абсолютно все — голоса, жесты, смачное бульканье, с которым герои опорожняют свои бутылки. Даже язык Рыбака <...> выкрашен черной краской...» (Шендерова, 2015).

«Художественного» в спектакле действительно много. Сказки Пушкина становятся театрально полистилистичными не только по отношению друг к другу, но и внутри себя: здесь явно считываются и знаменитые билибинские иллюстрации, и врубельский кокошник Царевны-Лебеди, и картина Айвазовского с Пушкиным у моря, и другие портреты автора. «Уилсон легкими стежками вшивает в свое космическое пространство и царский трон в супрематическом сти­ле, и богатыря Балду из окон РОСТА. Но не в чистом виде, а в трансформированном авторской фантазией режиссера, с авторским же посылом к нам, зрителям» (Алпатова, 2015). Уилсон действует на сцене легко, буквально и трепетно: разбитое корыто, остров Буян в образе нарядной игрушки, тюль-море, елочка из золотых орешков белочки и т. д. «Он не играет со смыслами, а просто растворяет их в потоке оптических конфигураций, сам называя это оптической му­зыкой» (Юрченко, 2015). В этом художественном торжестве визу­ального ряда искусный, безупречно выставленный свет подсказы­вает зрителю, куда смотреть.

В таком способе работать с пространством и визуальными об­разами, которые отрешены от быта, принцип работы режиссера и работы режиссера с актерами тоже особым образом видоизменяют­ся. «Актеры никогда не “переживают”, скорее они похожи на мари­онетки, строго и бесстрастно исполняющие волю Демиурга- кукловода» (Каминская, 2015: 13). Можно сказать, что сложный грим и набеленные лица актеров создают своего рода маски, кото­рые отсылают нас к первичным элементам театра, а актеров застав­ляют работать не над сквозным действием от исходного события к сверхзадаче в данных предлагаемых обстоятельствах (терминоло­гия К. С. Станиславского[[665]](#footnote-666)), а над жестом, движением, интригой (терминология Вс. Э. Мейерхольда[[666]](#footnote-667)). Последнее русской актерской школе несвойственно, а потому можно сказать, что Р. Уилсон заста­вил немолодых актеров осмелеть, но быть сверхточными. «Гротеск как сверхточность стал волшебной палочкой этой режиссуры — а жест или палочка дирижера определили “аккорды” ног, рук, спин исполнителей, точь-в-точь как в балете» (Абдуллаева, 2015). Все это, как ни странно, создает поле для игровой природы актерского существования на сцене, подчиняет игровому принципу и сценар­ную композицию, и семантические смыслы спектакля. Сказки здесь не читаются до конца, финалы порой размыты, да и мораль снима­ется в угоду игре. В ней же могут возникнуть различные аллюзии. Например, в финале «Сказки о рыбаке и рыбке», когда Старик молча обнимает Старуху и они вместе глядят залу в лицо, в этой мизансцене нет ни иронии, ни нравоучения, а только нежность: «дескать, будем жить. У разбитого корыта, у истаявшего воздушно­го замка. Мы вместе тридцать лет и три года. И только смерть раз­лучит нас» (Дьякова, 2015). А в другой сцене (едва ли не в смысло­вом и художественном центре спектакля) — в «Сказке о медведихе» — тени деревьев образуют аллею. По ней движется силуэт. «Это да­ма в затейливой шляпе 1900-х? Медведица в длинной юбке? Татья­на в своем сне? Раневская в проданном имении, в ожидании мужи­ков с топорами? Эти три черных ряженых медведя, что кувыркают­ся вокруг, — дети Медведихи? Или ее страхи?» (Дьякова, 2015)

Интересная закономерность прослеживается и во взаимосвязи режиссуры спектакля в театре художника и литературного первоис­точника. В спектакле «Сказки Пушкина» действие лишено нарратива и скорее похоже на цепь сновидений. Но несмотря на это, а также на то, что мозаика фрагментов в общем тексте спектакля рассчитана именно на зрителя, знающего все наизусть; несмотря на то, что со сцены звучит примерно 1/8 часть текста задействованных сказок, а на сцене явлено торжество визуального театра, — несмотря на все это, именно текст первоисточника закрепляется в этом спектакле в каче­стве художественного императива, и заново переосмысляется и ре- жиссером-художником, и зрителями. В широком смысле слова мож­но сказать, что режиссер по отношению к Пушкину поработал как ху­дожник-иллюстратор, «индивидуальность которого проявляет себя в цветовых и световых решениях, в сочетании драматизма с иронией, безупречного вкуса — с китчем, банальности — с высочайшим уров­нем ее воплощения» (Хитров, 2015). И здесь, возвращаясь к опреде­лению понятия сценичности, заметим, что в конце ХХ века именно в слове видится формирующий элемент новой сценичности, «когда на первый план в синтетическом драматическом произведении высту­пает не привычная интрига, конфликт, диалог и т. д., а текст» (Шев­ченко, 2015).

Вообще, спектакль «Сказки Пушкина» являет нам пример но­вой сценичности, деконструированной в постдраматическом театре художника. В театральном сообществе принято делить форму и со­держание на две непримиримые части (отсюда и почти ругательное «формализм»).

Но «у волшебника Уилсона именно форма становится содер­жанием, получается их неповторимый синтез, когда смыслы можно считывать отовсюду» (Алпатова, 2015). И здесь столь же важен кон­цепт активного зрительского восприятия, так как Уилсон не огра­ничивает зрительскую фантазию. Несмотря на четкую выверен- ность сценического действия, у каждого есть возможность проду­мать и прочувствовать каждую историю в унисон своему настрое­нию. Виртуозная же игра театрального переосмысления иностран­цем с детства знакомых русскому зрителю текстов приводит к ис­кажению их смыслов. Но искажения, данные в монтаже визуаль­ных образов, работают на преодоление штампов, на то, чтобы в итоге привести нас к основной теме спектакля — к разговору о люб­ви и смерти, о том, что мы (как и сам спектакль) находимся в про­странстве аккурат между этими понятиями. Да и сам уилсоновский Пушкин (персонаж Рассказчика, исполненный Е. Мироновым) по­хож на одного из своих персонажей — Моцарта.

Он явлен как «последний в русской культуре абсолютный “сын гармонии” и человек, всю жизнь, очень короткую жизнь, ощущав­ший близкое дыхание смерти, предощущавший ее холод. Эта встреча “гуляки праздного” и человека, заглянувшего за черту, есть и в спектакле Уилсона» (Алпатова, 2015).

Наконец, именно театр художника позволяет Уилсону момен­тально переключаться с одной сказки на другую, с одного типа раз­дражителей (публики) на другой. Уилсон «возвращает театр в театр сквозь балаган — это главное условие условного театра» (Абдуллае­ва, 2015).

**Спектакль в театре художника как событие**

В случае со спектаклем «Сказки Пушкина» актуализируется, помимо художественного, еще и социокультурный аспект поста­новки. Дело даже не столько в том, что родоначальник театра ху­дожника впервые поставил свой спектакль в соответствующем жанре в России. Нет, сама по себе традиция театра художника мо­жет быть представлена в России такими режиссерами как Д. Кры­мов, А. Ледуховский, иногда А. Жолдак, сюда же можно отнести ви­зуальные перформативные эксперименты инженерного театра «АХЕ» и т. п. Если говорить шире — то сегодня можно утверждать, что и постдраматический театр существует в России, представлен­ный в постановках Ю. Бутусова, К. Богомолова, К. Серебренникова, Р. Туминаса, А. Могучева, Д. Волкострелова и др. Но спектакль Уил­сона примечателен не только режиссером международного мас­штаба, но и выходом спектакля на международный уровень. Р. Уил­сон ставил «Пер Гюнта» в Осло, «Одиссею» в Афинах, «Фауста» в Берлине, «Басни Лафонтена» в Comedie-Frangaise. В этом смысле — в упомянутых городах уже есть свои «Сказки Пушкина», и москов­ский спектакль, сопоставляя себя с европейскими аналогами, до­полняет этот ряд, в том числе волей-неволей актуализируя русский театр на европейском уровне.

Далее, событие подобного культурного масштаба становится масштабным и в социальном плане. Как пишет М. Райкина, на пре­мьеру «публика собралась солидная и разнообразная в своей ста- тусности — члены правительства, банкиры, состоятельные граж­дане и медийные лица. Но таковы законы жанра — к звездам тянут­ся им подобные, а тут их целый сонм. Такое событие, даже если оно четырежды высокохудожественное, назовут модным» (Райкина, 2015). Такое замечание отражает процесс популяризации театра как одного из институтов культуры и привлечение в него новой аудито­рии.

Наконец, самым главным феноменом является в случае «Ска­зок Пушкина» не спектакль (режиссер, актеры и т. п.), а факт ввода концентра русской литературы (и шире — русской культуры) в международный тезаурус. И. Алпатова пишет: «в своем спектакле Уилсон осуществил то, что должны были сделать политики: разо­мкнул границы русской культуры навстречу миру, показал, что “наше всё”, в общем-то — явление всеобщее, ценное и востребован­ное» (Алпатова, 2015). Причудливо и вольно переплетая в спектак­ле театр Европы и Востока, русское, итальянское, японское, глоба­листское, «Уилсон делает Пушкина поистине театральным челове­ком мира, и доказывает, что пушкинское творчество конвертируе­мо» (Каминская, 2015: 14). Таким образом, можно говорить еще об одной — социальной — сценичности спектакля, подразумевая его выход на «международную арену».

**Наше всё**

Спектакль Р. Уилсона «Сказки Пушкина» — это торжество те­атральности (следовательно — и сценичности) как таковой, а вовсе такой частности, как театр художника. При этом Уилсон затрагива­ет литературу и театр не по отдельности, а как часть всей культуры: он «вернул нам важнейшую часть нас самих — поверх всех разгово­ров о “национальных традициях” он обратил наш взгляд туда, где Мейерхольд перекликается с Кабуки, русский лубок с советским агитпропом, конструктивизм с эстетикой английского нонсенса, а Пушкин — с русским футуризмом и Льюисом Кэрроллом» (Карась, 2015). В русском спектакле Уилсона, сделанном сборной междуна­родной постановочной командой, явно просвечивают самые разные стили и направления — от проявлений разных национальных теат­ральных и музыкальных стилей до выявления архетипических примет самого жанра сказки. Однако при всей необычности режис­серской методы Роберта Уилсона, получается абсолютно пушкин­ский спектакль — в нем есть удивительная свобода и легкость, хотя спектакль, по большому счету, получается о самом Пушкине, о легком и печальном гении, которому остро не хватало той самой любви и свободы.

*СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*

Абдуллаева, З. (2015) Поэма Экстаза. URL:

<http://www.colta.ru/articles/theatre> / 7758

Алпатова, И. (2015) Стерев случайные черты, он показал, что мир прекрасен // Петербургский театральный журнал. 26.06.2015.

Аронин, С. В. (2012a) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX-XXI веков: дис. ... канд. культурологии. М. 171 с.

Аронин, С. В. (2012b) Жанровые эксперименты как предпочте­ние тезауруса современной театральной культуры // Знание. По­нимание. Умение. №3. С. 329-333.

Берёзкин, В. И. (2007) Театр художника: Россия, Германия. М. : Аграф.

Дьякова, Е. (2015) Там Пушкин на ветвях сидит // Новая газе­та. 26.06.

Голдберг, Р. (2015) Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М. : ООО «Ад Маргинем Пресс».

Каминская, Н. (2015) Вышиб дно и вышел вон // Сцена. № 4. М. : НП «Культурная инициатива Восток-Запад». С. 13-14.

Карась, А. (2015) Рыжий Пушкин // Российская газета. 22.06.

Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. М. : Издат. про­грамма Фонда развития искусства драматич. театра режиссера и педагога Анатолия Васильева.

Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная ор­ганизация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.

Мейерхольд, Вс. Э. (1968) Балаган // Мейерхольд, Вс. Э. Ста­тьи, письма, речи, беседы / в 2 т. М. : Искусство. Ч. 1 (1891-1917). С. 207-229.

Подковырин, Ю. В. (2013) Пространство художественное // Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX-XXI веков / сост. С. Лавлинский. М. : Современная драматургия. С. 202­205.

Райкина, М. (2015) «Сказки Пушкина» поставлены с учетом цензуры // Московский комсомолец. 23.06.

Станиславский, К. С. (2006) Моя жизнь в искусстве. М. : Ва- гриус.

Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. М. : Междунар. театр. агенство «Play&Play» — Изд-во «Канон+», 2015.

Хитров, А. (2015) В синем небе звезды блещут. URL: <https://www.teatrall.ru/post/2177-v-sinem-nebe-zvezdyi-bleschut> (дата образения 11.11.2015).

Шевченко, Е. Н. (2015) Сценичность // Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX-XXI веков / сост. С. Лав- линский). М. : Современная драматургия. С. 200-208.

Шендерова, А. (2015) Тень поэзии // Коммерсантъ. 24.06.

Юрченко М. (2015) Что за прелесть эти «Сказки...» // Культу­ра. 25.06.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение *(Н. В. Захаров, Вал. А. Луков, Вл. А. Луков)* 3

[**Глава 1. Пушкинская драматургия: парадокс сценично­сти 15**](#bookmark3)

**§ 1. Театр в первой главе «Евгения Онегина»** (Вл. А. Луков) **15**

**§ 2. Пушкинский замысел драматургической реформы и его во­площение** (Вал. А. Луков) **22**

**§ 3. Отношение Пушкина к историческому мифу, отраженное в его**

**поэзии, прозе, драматургии** (Вал. А. Луков, Вл. А. Луков) **29**

**§ 4. Сценичность пушкинских драм глазами современников**

*(Вал. А. Луков)* 40

**§ 5. Сценичность и культ Пушкина** (Вал. А. Луков) **51**

**§ 6. Смысл сценичности в свете тезаурусного подхода** (Вал. А. Лу­ков) **58**

**Глава 2. Пушкинский шекспиризм: открытие новой сце­ничности**

**§ 1. Истоки новой европейской сценичности** (Вл. А. Луков) **86**

**§ 2. Формирование шекспировского канона в русской литературе на**

**рубеже XVIII-XIX веков** (Н. В. Захаров) **123**

**§ 3. Шекспировские уроки трагедии Пушкина «Борис Годунов»**

*(Н. В. Захаров)* 141

**§ 4. «Шекспировский текст» в произведениях Пушкина** (Н. В. Заха­ров) **156**

**§ 5. «Анджело»: диалог Шекспира и Пушкина** (Н. В. Захаров) **186**

**§ 6. Шекспиризм в драматургии А. С. Пушкина как феномен рус­ской культуры** (Н. В. Захаров, Вл. А. Луков) **216**

[**Глава 3. Пушкинская драматургия: предвестие новых форм 233**](#bookmark7)

**§ 1. Поиск новых драматических форм в «маленьких трагедиях»**

**А. С. Пушкина** (Вал. А. Луков, Вл. А. Луков) **233**

**§ 2. Загадки «незавершенных» произведений: «Русалка», «Сцены из рыцарских времен»** (Н. В. Захаров, Вал. А. Луков) **247 §** 3**- Новейшие интерпретации «маленьких трагедий» А. С. Пушкина в**

**синтетических видах искусства** (С. В. Аронин) **260**

**§ 4. Англо-американские литературоведы о сценичности пушкин­ской драматургии** (В. С. Макаров) **275**

Заключение *(Н. В. Захаров, Вал. А. Луков, Вл. А. Луков)* 288

[**Список литературы 291**](#bookmark10)

**Приложение 1. А. С. Пушкин в музыке** (О. А. Захарова, Н. В. Захаров) **323**

**Приложение 2. Пушкинский театр Петра Фоменко: драматургия сценичности** (С. В. Аронин) **381**

**Приложение 3. Деконструкция понятия сценичности в постдра­матическом спектакле Театра Наций «Сказки Пушкина»** (С. В. Аронин) **398**

*Научная монография*

*Захаров Николай Владимирович  
Луков Валерий Андреевич  
Луков Владимир Андреевич*

**Драматургия А. С. Пушкина:  
проблема сценичности**

Публикуется в авторской редакции

Издательство Московского гуманитарного университета  
Подписано в печать 25.12.2015 г. Формат 60x84 1/16  
Усл. печ. л. 25,75. Гарнитура Georgia  
Тираж 600. Заказ № 87.

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5

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

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

4 Интересное мнение высказала А. А. Ахматова: «Если сцена объяснения Гуана с До­ной Анной и восходит к «Ричарду III» Шекспира, то ведь Ричард — законченный злодей, а не профессиональный соблазнитель, и действует он из соображений политических, а отнюдь не любовных, что он тут же и разъясняет зрителям. Этим Пушкин хотел сказать, что его Гуан может действовать по легкомыслию как злодей, хотя он только великосветский повеса». Да­лее А. А. Ахматова делает еще более точное замечание, никем до того не высказанное, срав­нивая заключительную сцену трагедии «Каменный гость» со 2 сценой I акта (в тексте, кото­рый был в библиотеке у Пушкина, это 2 сцена II акта; в разных изданиях сцены и акты раз­биты по-разному) «Ромео и Джульетта». Таким образом, А. А. Ахматова обнаружила еще

4 «Pushkin’s problem poem is Andzhelo. No one knows what to make of it. There is virtually no received opinion as to its quality. Critics always have to admit either it is an excellent attempt at something difficult which has a number of drawbacks or that it is a misguided attempt at something impossible in which there are some leftovers of Pushkian quality. The nonplussed attitude universally adopted of Pushkinian quality». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A

2 “This complicated idea may be assisted towards simplification by reference to a different art form, the painting of icons. Here, too, we encounter stylisation and such defiance of the law of verisimilitude that in certain instance they are actually inverted. Perspective, for instance, is often reversed in an icon so that parallel lines is obviously not to represent the real physical world but to encourage the mind and spirit to soar upwards in a state of receptivity. At the same time simplicity concentrates the attention by eliminating distractions. This is why the faces on icons which look to the untrained eye like gloomy or solemn countenances are intended to be merely devoid of expression. Thus the hand of the devoted artist prepares the mind of the onlooker for a spiritual

1. 11 См.: Арденс, Н. Н. (1939) Драматургия и театр А. С. Пушкина. М. : Сов. писатель. 283 с.; Загорский, М. Б. (1940) Пушкин и театр. М.-Л. : Искусство. 332 с.; Бонди, С. М. (1941)

   Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы : сб. научно-исследовательских работ. М.-Л. : Изд-во АН СССР. 607 с. С. 365-436; Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 359 с.; Рассадин, Ст. (1977) Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. М. : Искусство. 359 с. [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: Пушкин, А. С. (1935) Полное собрание сочинений : в 9 т. Л. : Изд-во АН СССР. Т. VII. 724 с. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: Пушкин, А. С. (2009) Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов. Т. 7. Дра­матические произведения. М. : Наука. 1069 с. [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: Пушкин и театр (1953) : Драматические произведения, статьи, заметки, дневни­ки, письма. М. : Искусство. 516 с. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.:Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму // Памяти А. С. Пушкина : сб. ст. преп. и слуш. ист.-филол. ф-та Императорского С.-Петербургского университета. СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. Ч. LVII. С. 179-225; Аникст, А. А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. : Наука. 642 с.; Литвиненко Н. Г. Формирование воззрений Пушки­на на драму и театр : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1969. 23 с. [↑](#footnote-ref-6)
6. См.: Митина, Л. (1989) Трагедии Пушкина. Жанровый аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.; Ищук-Фадеева, Н. (1992) «Сцены» как особый драматический жанр. «Ма­ленькие трагедии» А. С. Пушкина // Пушкин. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С 84-97; Степанов, Л. (1992) «Каменный гость»: от комедии к трагедии // Пушкин. Проблемы поэтики : сб. науч. трудов Тверь. С. 98-109; Лазареску, О. Г. (1996) Болдинские драмы А. С. Пушкина: Проблемы поэтики жанра : дис. ... канд. филол. наук Новосибирск. 250 c.; Гаврильченко, О. В. (2009) «Борис Годунов» А. С. Пушкина: родовая и жанровая специфика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 19 с. [↑](#footnote-ref-7)
7. См.: Батюшков, Ф. Д. (1900) Пушкин и Расин: («Борис Годунов» и «Athalie»). СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. 34 с.; Алексеев, М. П. (1987) Пушкин и мировая литература. Л. : Наука. 616 с.; Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. / под ред. В. М. Жирмунского. М.-Л. : Изд-во АН СССР. С. 187-226; Жирмунский, В. М. (1978) Байрон и Пушкин; Пушкин и западные ли­тературы : Избр. тр. Л. : Наука. 423 с.; Нусинов, И. М. (1959) Избранные работы по русской и западной литературе. М. : Сов. писатель. 408 с.; Томашевский, Б. В. (1925) Пушкин: совре­менные проблемы историко-литературного изучения. Л. : Образование. 135 с.; Небольсин, С. А. (1999) Пушкин и европейская традиция. М. : Наследие. 336 с. [↑](#footnote-ref-8)
8. Мейерхольд, В. Э. (1936) Пушкин — режиссер. Доклад, сделанный в Гос. институте искусствоведения // Звезда. № 9. С. 205-211. [↑](#footnote-ref-9)
9. Ахматова, А. А. (1958) «Каменный гость» Пушкина» // Пушкин. Исследования и ма­териалы. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. II. С. 185-195. [↑](#footnote-ref-10)
10. См.: Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p.; Greenleaf, M. (1994) Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, CA : Stanford University Press; Shaw, J. T. (1994) Pushkin’s Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, OH: Slavica Publishers, Inc. [↑](#footnote-ref-11)
11. Гозенпуд, А. А. (1967) О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пуш­кин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Л. : Наука. Ленингр. отд. Т. 5. Пушкин и русская культура. 395 с. С. 339. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же. [↑](#footnote-ref-13)
13. См.: Захаров, Н. В. (2007) Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 131-140; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Костина, А. В. (2008) Тезаурусный подход как новая парадигма гуманитарного знания // Обсервато­рия культуры. № 5. С. 102-109; Ламажаа, Ч. К. (2012) Тезаурусный подход для тувиноведе- ния // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 38-45; Мировая культура в русском тезаурусе (2015) : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / редкол.: Вал. А. Луков (отв. ред.), Н. В. Захаров, Т. Ф. Кузнецова и др. М. : Изд- во Моск. гуманит. ун-та. 280 с. [↑](#footnote-ref-14)
14. См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2004) Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 93-100; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с.; Лу­ков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с.; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Методоло­гия тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 18­35; Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 307-326; Луков, В. А. (2014) Тезаурусный анализ в гуманитарном знании: итоги проекта // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 125-136. [↑](#footnote-ref-15)
15. Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II. С. 3. [↑](#footnote-ref-16)
16. См.: Луков, Вл. А. (2006) Предромантизм. М. : Наука. 683 с. С. 22-23. [↑](#footnote-ref-17)
17. См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18-23. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Луков, Вл. А. (2008) Культурология объектная и субъектная // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 72-79. [↑](#footnote-ref-19)
19. См.: Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. №1. С. 141-148; Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке (2006) / под общ. ред. В. А. Лукова. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 680 с. С. 591. [↑](#footnote-ref-20)
20. См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса. С. 18. [↑](#footnote-ref-21)
21. См.: Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Исследование персональной модели

    литературного творчества : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 110 с. С. 23­24. [↑](#footnote-ref-22)
22. См.: Луков, Вл. А. (2014) Концепция тезаурусных сфер. С. 322. [↑](#footnote-ref-23)
23. См.: Кузнецова, Т. Ф. (2012) Культурная картина мира: Теоретические проблемы. М. : ГИТР; Кузнецова, Т. Ф. (2015) Культурная картина мира как ядро тезауруса в концепции Владимира Андреевича Лукова // Мировая культура в русском тезаурусе : I Академические чтения памяти Владимира Андреевича Лукова, 27 марта 2015 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 280 с. С. 40-47; Костина, А. В. (2013) Новый вектор исследования картины мира в области культурологического знания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 304-309. [↑](#footnote-ref-24)
24. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II: Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира. С. 111-115. [↑](#footnote-ref-25)
25. См.: Луков, Вл. А. (2007) Пушкин: русская всемирность // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 58-73; Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Пушкин и проблема русской всемирности // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 2. С. 60-63. [↑](#footnote-ref-26)
26. Пушкин, А. С. (1957) Евгений Онегин // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 15-19. [↑](#footnote-ref-27)
27. Лотман, Ю. М. (1997) Пушкин. СПб. : Искусство-СПБ. С. 565. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же. С. 570. [↑](#footnote-ref-29)
29. Набоков, В. В. (1998) Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб. : Искусство-СПБ. С. 45. [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
32. См.: Пушкин, А. С. (2009) Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов. Т. 7. Дра­матические произведения. СПб. : Наука. С. 968. [↑](#footnote-ref-33)
33. См.: там же. С. 991. [↑](#footnote-ref-34)
34. См.: там же. С. 244-246, 1005. [↑](#footnote-ref-35)
35. См.: там же. С. 466. [↑](#footnote-ref-36)
36. Рукопись ПД № 835 воспроизведена в 4-м томе замечательного издания «Рабочие тетради», подготовленном Э. Холлом и С. А. Фомичевым, см.: Пушкин, А. С. (1996) Рабочие тетради: в 8 т. / рук. проекта Э. Холл, С. А. Фомичев. Т. 4. СПб. ; Лондон : Пушкинский Дом. 430 с. [↑](#footnote-ref-37)
37. Там же. С. 217. [↑](#footnote-ref-38)
38. Пушкин, А. С. (1937) Полн. собр. соч., 1837-1937 : в 16 т. М.-Л. : Изд-во АН СССР. Т. 13. Переписка, 1815-1827. С. 197, 541; оригинал на французском языке. [↑](#footnote-ref-39)
39. Пушкин, А. С. (1949) Полн. собр. соч., 1837-1937 : в 16 т. М.-Л. : Изд-во АН СССР. Т. 11. Критика и публицистика, 1819-1834. С. 178. [↑](#footnote-ref-40)
40. См.: Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму // Памяти А. С. Пушкина : сб. ст. преп. и слуш. ист.-филол. ф-та Императорского С.-Петербургского университета. СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича. Ч. LVII. С. 179-225. [↑](#footnote-ref-41)
41. См.: Арденс, Н. Н. (1939) Драматургия и театр А. С. Пушкина. М. : Сов. писатель. 283 с. Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 359 с. Лотман, Л. М., Виролайнен, М. Н. (2009) Драматургия Пушкина // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. / гл. ред. Н. Н. Скатов. Т. 7. Драматические произведения. М. : Наука. 1069 с. С. 509­539. [↑](#footnote-ref-42)
42. Пушкин, А. С. (1949) Полн. собр. соч., 1837-1937 : в 16 т. Т. 11. Критика и публици­стика, 1819-1834. С. 66. [↑](#footnote-ref-43)
43. См.: Пушкин, А. С. (1903) Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание, с биографическим очерком, вступительными статьями, объяснительными примечаниями и художественными приложениями / под ред. П. О. Морозова. СПб. : Кн. Т-во «Просвещение». Т. 3. Поэмы, повести и драматические произведения в стихах (1820-1833). С. 260. [↑](#footnote-ref-44)
44. Козмин, Н. К. (1900) Взгляд Пушкина на драму. С. 204. [↑](#footnote-ref-45)
45. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1974) : в 2 т. / вступ. ст. В. Э. Вацуро ; сост. и примеч. В. Э. Вацуро и др. Л. : Худож. лит. Т. 2. С. 27-28. [↑](#footnote-ref-46)
46. Грюнберг, П. Н. Пушкин и познание истории (Электронный ресурс) // pravmisl.ru:

    Учебные материалы. URL:

    <http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=354> (дата обращения

    10.05.2015). [↑](#footnote-ref-47)
47. См.: Лотман, Ю. М. (1997) Пушкин. СПб. : Искусство-СПБ. С. 319-321. [↑](#footnote-ref-48)
48. Цит. по: Вайнштейн, О. Л. (1979) Очерки развития буржуазной философии и методологии истории в XIX-XX вв. / под ред. В. И. Рутенбурга. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 8. [↑](#footnote-ref-49)
49. Азаренко, С. А. (1998) Миф // Современный философский словарь. М. : Панпринт.

    C. 496. [↑](#footnote-ref-50)
50. См.: Луков, Вл. А., Луков, М. В. (1999) К теории мифа // Научные труды Московского педагогического государственного университета. Серия: Гуманитарные науки / отв. ред. Вл. А. Луков. М. : Прометей. С. 122-125. [↑](#footnote-ref-51)
51. Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. T. 6. С. 182-183. [↑](#footnote-ref-52)
52. Грюнберг, П. Н. Указ. соч. [↑](#footnote-ref-53)
53. Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 238. [↑](#footnote-ref-54)
54. Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 312 [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: Thomas, W. I., Thomas, D. S. (1928) The Child in America: Behavior Problems and Programs. New York : A. A. Knopf. P. 572 («If men define situations as real, they are real in their consequences»). [↑](#footnote-ref-56)
56. Merton, R. K. (1995) The Thomas Theorem and the Matthew Effect // Social Forces. 74(2). P. 379-424. [↑](#footnote-ref-57)
57. См.: Луков, А. В. (2006) Следствия «теоремы Томаса» в условиях становления ин­формационной цивилизации // Знание. Понимание. Умение. № 4. С. 220-222. [↑](#footnote-ref-58)
58. Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 7. С. 263. [↑](#footnote-ref-59)
59. Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 5. С. 367-368. [↑](#footnote-ref-60)
60. См.: Томашевский, Б. В. (1957) Примечания // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 6. С. 773. [↑](#footnote-ref-61)
61. Пушкин, А. С. (1957) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 6. С. 355. [↑](#footnote-ref-62)
62. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной кри­тике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 255. [↑](#footnote-ref-63)
63. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной кри­тике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 296. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же. С. 296-297. [↑](#footnote-ref-65)
65. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной кри­тике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 288. [↑](#footnote-ref-66)
66. Там же. [↑](#footnote-ref-67)
67. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной кри­тике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. [↑](#footnote-ref-68)
68. Пушкин, А. С. (1937) Полн. собр. соч., 1837-1937 : в 16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев- Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. 13. Переписка, 1815-1827. С. 159-160. [↑](#footnote-ref-69)
69. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 288. [↑](#footnote-ref-70)
70. См.: там же. С. 292. [↑](#footnote-ref-71)
71. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной кри­тике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 287. [↑](#footnote-ref-72)
72. См.: Ахматова, А. А. (1990) «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. А. Соч. : в 2 т. / под общ. ред. Н. Н. Скатова ; сост. и подг. текста М. М. Кралина. М. : Правда. Т. 2. 432 с. С. 111-126; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (1999) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М. : МПГУ. 207 с. [↑](#footnote-ref-73)
73. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр. С. 290-291. [↑](#footnote-ref-74)
74. Там же. С. 287. [↑](#footnote-ref-75)
75. Там же. С. 290. [↑](#footnote-ref-76)
76. Раич, С. Е. (2008) Сочинения Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной кри­тике. 1834-1837 / под ред. Е. О. Ларионовой. СПб. : Гос. Пушкинский театр. центр.. [↑](#footnote-ref-77)
77. Пушкин, А. С. (1903) Сочинения и письма А. С. Пушкина. Критически проверенное и дополненное по рукописям издание, с биографическим очерком, вступительными статьями, объяснительными примечаниями и художественными приложениями / под ред. П. О. Морозова. СПб. : Кн. Т-во «Просвещение». Т. 3. Поэмы, повести и драматические про­изведения в стихах (1820-1833). С. 258. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же. С. 258-259. [↑](#footnote-ref-79)
79. Дружников, Ю. И. (2003) Глава тринадцатая. Посмертный обыск / Узник России. Хроника третья — Смерть изгоя (Электронный ресурс) // Юрий Дружников. URL: <http://www.druzhnikov.com/text/rass/usnik/13.html> [архивировано в WebCite] (дата обраще­ния: 23.07.2015). [↑](#footnote-ref-80)
80. См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурусы II : Тезаурусный подход к понима­нию человека и его мира. М. : Изд-во Национального института бизнеса. С. 412. [↑](#footnote-ref-81)
81. Фридлендер, Г. М. (1984) Первая биография Пушкина // Анненков, П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М. : Современник. С. 10. [↑](#footnote-ref-82)
82. См.: Пушкин, А. С. (1838) Сочинения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг. Т. 1. 440 с. [↑](#footnote-ref-83)
83. См.: Пушкин, А. С. (1826) Стихотворения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Депар­тамента нар. просвещения. 192 с.; Пушкин, А. С. (1829a) Стихотворения Александра Пушки­на. Ч. 1. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 224 с.; Пушкин, А. С. (1829b) Стихотво­рения Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 176 с.; Пуш­кин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 3. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 208 с.; Пушкин, А. С. (1835a) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 4. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. 191 с. [↑](#footnote-ref-84)
84. См.: Пушкин, А. С. (1835b) Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. 1. СПб. : Воен. тип. 232 с.; Пушкин, А. С. (1835c) Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Воен. тип. 222 с. [↑](#footnote-ref-85)
85. См.: Пушкин, А. С. (1838) Сочинения Александра Пушкина. СПб. : Тип. Экспедиции заготовления гос. бумаг. Т. 1. С. 440. [↑](#footnote-ref-86)
86. См.: Пушкин, А. С. (1841a) Сочинения Александра Пушкина. Т. 9. СПб. : Тип. И. Глазунова и Ко. С. 3-118. [↑](#footnote-ref-87)
87. См.: там же. С. 193-199. [↑](#footnote-ref-88)
88. См.: Пушкин, А. С. (1841b) Сочинения Александра Пушкина. Т. 10. СПб. : Тип. И. Глазунова и Ко. С. 271-308. [↑](#footnote-ref-89)
89. См.: Пушкин, А. С. (1829b) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 2. СПб. : Тип. Департамента нар. просвещения. С. 60-67. [↑](#footnote-ref-90)
90. См.: Пушкин, А. С. (1832) Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 3. СПб. : Тип. Де­партамента нар. просвещения. С. 62-77, 89-106. [↑](#footnote-ref-91)
91. См.: там же. С. 88. [↑](#footnote-ref-92)
92. Пушкин, А. С. (1855a) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 4. СПб. : Тип. Главного Штаба Его Императорского Величества по военно-учебным заведениям. С. 337­451. [↑](#footnote-ref-93)
93. Пушкин, А. С. (1855b) Сочинения Пушкина. Издание П. Анненкова. Т. 5. СПб. : Тип. Э. Праца. С. 533. [↑](#footnote-ref-94)
94. Постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина (1936) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. [Вып.] 1. С. 361. [↑](#footnote-ref-95)
95. См.: Пушкин, А. С. (1935) Полн. собр. соч. / гл. ред.: М. Горький, В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский. [Л.] : Изд-во АН СССР. Т. 7. Драматические произведения. 728 с. [↑](#footnote-ref-96)
96. Рак, В. Д. (2003) О кризисе академического пушкиноведения и подметках вели­ких пушкинистов (Электронный ресурс) // Журнальный зал [Нева. № 1]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2003/1/pak.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 22.07.2015). [↑](#footnote-ref-97)
97. См.: Фомичев, С. А. (2001) Служенье муз: О лирике Пушкина. СПб. : Академ. проект. С. 185-189. [↑](#footnote-ref-98)
98. См.: Пушкин, А. С. (1937-1949) Полн. собр. соч., 1837-1937 : в 16 т. / ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. В 1959 г. вышел 17-й том этого издания, завершивший проект. [↑](#footnote-ref-99)
99. По данным Российской книжной палаты, за советский период тираж произведений Пушкина превысил 376 млн экземпляров. См.: Александр Сергеевич Пушкин — самый изда­ваемый в России писатель за последние 100 лет. Почему? (2013) (Электронный ресурс) // Живой Журнал : Вселенная: Александр Сергеевич Пушкин. URL: [http://pushkinskij- dom.livejournal.com/122965.html](http://pushkinskij-dom.livejournal.com/122965.html) [архивировано в WebCite] (дата обращения: 23.07.2015). [↑](#footnote-ref-100)
100. См.: Загорский, М. Б. (1940) Пушкин и театр. М. ; Л. : Искусство. 336 с.; Бонди, С. М. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы : сб. науч.-исслед. работ. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 607 с. С. 365-436; Дурылин, С. Н. (1951) Пушкин на сцене. М. : Изд-во АН СССР. 288 с.; Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушки­на. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 359 с. [↑](#footnote-ref-101)
101. Нельзя не заметить, что и в новом издательском проекте Полного собрания сочинений Пушкина 1990-2000-х годов, предполагающем издание 20 томов пушкинских текстов с обсто­ятельными комментариями (подобно пробному изданию 1935 г.), также 7-й том с драматическими произведениями — в нарушение последовательности томов — издан раньше, чем тома от 3-го до 6-го. [↑](#footnote-ref-102)
102. См.: С небывалой широтой (2010) (Электронный ресурс) // Фонд «Русский мир»: Информационный портал. 11 февраля. URL: <http://russkiymir.ru/publications/85373/> [архи­вировано в WebCite] (дата обращения: 22.07.2015). [↑](#footnote-ref-103)
103. См.: Луков, Вл. А. (2006) Культ писателя // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 172-177; Луков, Вл. А., Захаров, Н. В. (2008) Культ Шекспира как социокультурный феномен // Вестн. Междунар. академии наук (Русская секция). № 1. С. 65-68. [↑](#footnote-ref-104)
104. Мандельштам, О. Э. (1990) Художественный театр и слово // Мандельштам О. Э. Соч. : в 2 т. Т. 2. Проза / сост. и подг. текста С. Аверинцева и П. Нерлера ; коммент. П. Нер- лера. Л. : Худож. лит. С. 304. [↑](#footnote-ref-105)
105. Вл. А., Захаров, Н. В. (2011) Ключ к русской всемирности: Пушкин и Шекспир // Северо­Восточный научный журнал. № 1 (7). С. 4-8; и др. [↑](#footnote-ref-106)
106. См.: Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в истории литературы : науч. монография. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 103 с.; Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Ис­следование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун­та. 110 с.; Луков, Вл. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37-44. [↑](#footnote-ref-107)
107. См.: Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурус- ный анализ. М.: Издательство Московского гуманитарного университета. 320 с. [↑](#footnote-ref-108)
108. См.: Захаров, Н. В., Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013a) Драматургия А. С. Пушкина: проблема сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 184-185. [↑](#footnote-ref-109)
109. См.: Кузнецова, Т. Ф., Луков, В. А., Луков Вл. А. (1975) К критике интерпретативной теории литературы В. Кайзера // Проблемы марксистско-ленинской эстетики и эстетическо­го воспитания. М. : МГПИ. 231 с. С. 118-138. [↑](#footnote-ref-110)
110. См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013b) Тезаурусы II : Тезаурусный подход к понима­нию человека и его мира : монография. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 640 с. С. 266-267; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014a) Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 26-27. [↑](#footnote-ref-111)
111. Некоторые черты этого дискурса удачно представлены в обзоре: Шевченко, Е. Н. (2015) Сценичность // Современная драматургия. № 3. Июль - сент. С. 200-206. [↑](#footnote-ref-112)
112. науч. трудов / под ред. Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова ; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 15-32. [↑](#footnote-ref-113)
113. См.: Луначарский, А. В. (1965) Скриб и скрибизм // Луначарский А. В. Собрание сочинений : в 8 т. М. : Художественная литература. Т. 6. 635 с. С. 407-411. [↑](#footnote-ref-114)
114. См.: Захаров, Н. В. (2004) Русский Шекспир в допушкинскую эпоху // Актуальные проблемы гуманитарных исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 18-27; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изда­тельство Московского гуманитарного университета. 320 с. Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.; Луков, Вл. А. (2007) Все- мирность Пушкина: диалог русской культуры с Шекспиром // Шекспировские штудии V. Шекспир во взаимоотражении литератур : сб. науч. трудов. Материалы научного семинара 6 июня 2007 года / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 24-30. [↑](#footnote-ref-115)
115. См.: Луков, В. А., Луков, С. В. (2012) Принцип тезаурусного расширения индивиду­ального межкультурного пространства // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 23 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. С. 10­21. [↑](#footnote-ref-116)
116. Юдин, Б. Г., Луков, В. А. (2006) Гуманитарная экспертиза: К обоснованию исследо­вательского проекта. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 38 с. С. 28-29. [↑](#footnote-ref-117)
117. См.: Рубина, Д. (2014) «Все тот же сон!..» // Рубина, Д. Когда же пойдет снег? М. : Эксмо. 288 с. С. 173-207. [↑](#footnote-ref-118)
118. См.: Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в истории литературы. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Луков, Вл. А. (2006) Мериме: Исследование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Луков, Вл. А. (2012) Руссо и современность: актуальные персональные модели // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 37­44. [↑](#footnote-ref-119)
119. См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18-23; Луков, Вл. А. (2008) Первый литературный концентр русского культурного тезауруса: Византия // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 17 / под общ. ред. Вл. А. Лукова. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 19-31. [↑](#footnote-ref-120)
120. См.: Луков, Вл. А., Гайдин, Б. Н. (2008) Понятие «константа культуры» в философско-культурологическом дискурсе // Гуманитарные константы : Материалы конференции Ин-та гуманит. исследований Моск. гуманит. ун-та 16 февраля 2008 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вал. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. С. 27-35. [↑](#footnote-ref-121)
121. О понятии «русский зарубежный писатель» см.: Захаров, Н. В. (2005) Информационно­исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 153-155; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2011) Русский шекспи- ризм // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2. Ч. 3. С. 661-666; Луков, Вл. А., Трыков, В. П. (2010) «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 48-52; Ощепков, А. Р., Луков, Вл. А. (2006) Межкультурная рецепция: русский Пруст // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 172-180. [↑](#footnote-ref-122)
122. См.: Milza, P. (2007) Voltaire. Paris. [↑](#footnote-ref-123)
123. См.: Paillard, Ch. (2010) Voltaire en son chateau de Ferney. Paris. [↑](#footnote-ref-124)
124. См.: Oeuvres completes de Voltaire : T. 1-70. [Kehl], 1784-[1790]. [↑](#footnote-ref-125)
125. См.: Заборов, П. Р. (1978) Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л. [↑](#footnote-ref-126)
126. См.: Томашевский, Б. Л. (1960) Пушкин и Франция. Л.; Заборов, П. Р. (1974) Пушкин и Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII : Пушкин и мировая литература. Л. С. 86-99. [↑](#footnote-ref-127)
127. Пушкин, А. С. (1937-1959) Полн. собр. соч. : в 17 т. М. ; Л. Т. III. C. 472. [↑](#footnote-ref-128)
128. Пушкин А. С. Указ. соч. Т. XI. С. 17. [↑](#footnote-ref-129)
129. Пушкин А. С. Указ. соч. Т. XI. С. 271. [↑](#footnote-ref-130)
130. См., напр.: Stenger, G. (2013) Diderot. Le combattant de la liberte. Paris : Perrin. [↑](#footnote-ref-131)
131. Напр., медиком, биологом, биоэтиком Д. Лекуром: Lecourt, D. (2013) Diderot. Pas­sions, sexe, raison. Paris : Presses universitaires de France. [↑](#footnote-ref-132)
132. См.: Гачев, Д. И. (1961) Эстетические взгляды Дидро. М. : Гослитиздат. 191 с.; Длу- гач, Т. В. (1975) Дени Дидро. М. : Мысль. 192 с. [↑](#footnote-ref-133)
133. См.: Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers... (1751­1780) : 35 vols. Paris. [↑](#footnote-ref-134)
134. См.: Программа научно-образовательного информационного поля: концепция Но­вого Энциклопедизма (2012) / В. А. Луков, Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин, Ч. К. Ламажаа, С. В. Луков, В. А. Гневашева [Электр. ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 6 (ноябрь — декабрь). URL: [http://zpu- journal.rU/e-zpu/2012/6/Lukovs\_et-al\_New-Encyclopaedism/](http://zpu-journal.rU/e-zpu/2012/6/Lukovs_et-al_New-Encyclopaedism/) (дата обращения: 14.09.2015). [↑](#footnote-ref-135)
135. См.: Новый Энциклопедизм (2013) : материалы конференции Ин-та фундамент. и приклад. исследований Моск. гуманит. ун-та 15 февраля 2013 г. : сб. науч. трудов / отв. ред. Вл. А. Луков, Ч. К. Ламажаа ; Моск. гуманит. ун-т, Ин-т фунд. и приклад. исследований. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 80 с. О конференции см.: Ламажаа, Ч. К., Луков, Вл. А. (2013) Конференция «Новый Энциклопедизм» // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 324-327. [↑](#footnote-ref-136)
136. См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Новый Энциклопедизм (тезаурусный анализ) // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 79-85. [↑](#footnote-ref-137)
137. См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2013) Тезаурус как ориентационный комплекс // Зна­ние. Понимание. Умение. № 2. С. 107-110. [↑](#footnote-ref-138)
138. См.: Ильинский, И. М. (2006) Между Будущим и Прошлым : Социальная философия Происходящего. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та; Кузнецова, Т. Ф. (2006) Социальная филосо­фия Происходящего // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 227-228; Луков, М. В. (2012) Соци­окультурное конструирование Происходящего (тезаурусный анализ феномена телевидения) : науч. моногр. М. : ГИТР. [↑](#footnote-ref-139)
139. См.: Луков, Вл. А. (2011) Харизма ученого как фактор концептуализации гуманитар­ного знания // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. № 3(2). С. 8-13. [↑](#footnote-ref-140)
140. См.: Луков, Вл. А. (2006) Теория персональных моделей в истории литературы : науч. моногр. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 103 с. [↑](#footnote-ref-141)
141. 1 См.: Diderot. (1771) Oeuvres de theatre : avec un Discours sur le poesie dramatique : T. 1­ [↑](#footnote-ref-142)
142. Paris. [↑](#footnote-ref-143)
143. Дидро, Д. (1951) Избранные произведения М. ; Л. : Гослитиздат. 410 с. С. 186. [↑](#footnote-ref-144)
144. См.: Луков, Вл. А. (2007) Гамлет: вечный образ и его хронотоп // Человек. № 3. С. [↑](#footnote-ref-145)
145. См.: Луков, Вл. А. (2006b) Предромантизм. М. : Наука; Луков, Вл. А. (2010) Предро­мантизм: культурное явление и пути его осмысления // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 96-103. [↑](#footnote-ref-146)
146. См.: Луков, Вл. А. (1984) Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М. : МГПИ.. [↑](#footnote-ref-147)
147. Мерсье, Л.-С. (1957) Неимущие // Французский театр эпохи Просвещения. М. : Искусство. Т. 2. С. 5-62. С. 60. [↑](#footnote-ref-148)
148. Там же. С. 41. [↑](#footnote-ref-149)
149. См.: Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 141-148. [↑](#footnote-ref-150)
150. См.: Луков, Вл. А. (2008) Литературные концентры Европы в предпочтениях русского культурного тезауруса // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 18-23. [↑](#footnote-ref-151)
151. См.: Трыков, В. П. (2008) Французский Пушкин // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 183-190. [↑](#footnote-ref-152)
152. Здесь мы рассматриваем критические работы периода формирования романтиче­ской драмы. Среди работ В. Гюго выбрано «Предисловие к «Кромвелю», являющееся квинт­эссенцией его взглядов на драму в ранний период его творчества. При цитировании «Пре­дисловия к «Кромвелю» в скобках указывается страница по изд: Гюго, В. (1956) Собр. соч. : в 15 т. М. Т. 14. Обращаясь ко взглядам А. С. Пушкина, мы привлекаем в основном его работы, письма, заметки с середины 1820-х годов до начала 1830-х. При цитировании в этом пара­графе пушкинских текстов в скобках указывается том и страница по изд.: Пушкин, А. С. (1956-1958) Полн. собр. соч. : в 10 т. М. [↑](#footnote-ref-153)
153. «Предисловие к «Кромвелю» неоднократно становилось объектом исследования в советской науке. Из заслуживающих особого внимания работ назовем книгу: Евнина, Е. М. (1976) Виктор Гюго. М. : Наука. 216 с. (о «Предисловии к «Кромвелю» — с. 13-17). Мы в силу этого рассматриваем лишь некоторые аспекты, не получившие еще достаточного освещения; но существенные для характеристики процесса формирования романтической драмы. [↑](#footnote-ref-154)
154. См., напр.; Резник, Р. А. (1948) О мировоззрении и эстетических взглядах Виктора Гюго // Учен. зап. Саратовского гос. ун-та, т. ХХ, вып. филолог. Саратов. С. 189; Трескунов, М. (1956) Статьи, очерки и письма Виктора Гюго // Гюго В. Собр. соч. : в 15 т. М. Т. 14. С. 653-654; Трескунов, М. (1961) Виктор Гюго. 2-е изд. М. С. 80-81; и др. [↑](#footnote-ref-155)
155. Трескунов, М. (1961) Виктор Гюго. С. 81. [↑](#footnote-ref-156)
156. Цит. по работе: Резник, Р. А. (1948) Указ.соч. С. 189. [↑](#footnote-ref-157)
157. Вопрос об отношении А. С. Пушкина к Шекспиру поднимался в советской науке не­однократно. См., например: Урнов, Д. М. (1966) Пушкин и Шекспир: дис. ... канд. филол. н. М.; Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследова­ния и материалы, т.УЛ. Пушкин и мировая литература. Л. С. 58-85 (в статье перечислены основные работы по этой теме). Наиболее обстоятельно тема раскрыта в работах Н. В. Заха­рова. См.: Захаров, Н. В. (2006) Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 148-155; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы: тезаурус- ный анализ. М.: Издательство Московского гуманитарного университета. 320 с.; Захаров, Н. В. (2014) Шекспиризм в творчестве А. С. Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 235-249; Захаров, Н. В. (2015) Проблема сценичности драматургии Шекспира и Пушкина // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 359-384. [↑](#footnote-ref-158)
158. Интересный материал и ценные выводы об отношении Пушкина к Мольеру содержатся в статье: Томашевский, Б. В. (1936) «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин. Временник пушкинской комиссии, т. 1. М.-Л. С. 115-133. [↑](#footnote-ref-159)
159. См.: Захаров, Н. В., Луков, Вл. А. (2012) Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М. : ГИТР. 504 с.; Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Шекспиросфера и культурные константы // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 200-208; Лисович, И. И., Макаров, В. С. (2014) Научно-исследовательский проект «Виртуальная шекспиросфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре» / / Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 264-282; Луков, В. А. (2015) Шекспиросфера как социокультурный конструкт: факт & воображение // Воображение и факт в конструировании художественных и виртуальных миров шекспировской Англии : сб. науч. статей / сост. и общ. ред. И. И. Лисович. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 176 с. С. 4-11. [↑](#footnote-ref-160)
160. См.: Шекспир и русская культура (1965) / под ред. М. П. Алексеева. М.-Л.; Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л.; Захаров, Н. В. (2007) Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 131-140; Захаров, Н. В. (2008) Шекспиризм русской классической литературы. М. [↑](#footnote-ref-161)
161. См.: Lirondelle, A. (1912) Shakespeare en Russie. 1748-1840. (tude de lit trature com­pare). Paris. [↑](#footnote-ref-162)
162. См.: Ibid. P. 25. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: Тихонравов, Н. С. (1898) Четыре года из жизни Карамзина (1785- 1788) // Соч. М. Т. 2. С. 103. [↑](#footnote-ref-164)
164. См.: Хроника русского театра, Носова (1882) : С предисловием и новыми разысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Барсова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. 2. С. 1-420. [↑](#footnote-ref-165)
165. См.: Берков, П. Н. (1948) «Хроника русского театра» Ив. Носова (Страница из истории русского театроведения) // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Кафедра русской литературы. Л. С. 57-69. [↑](#footnote-ref-166)
166. Сумароков, А. П. (1972) Эпистола II (о стихотворстве) / / Русская поэзия XVIII век. М. : Худож. лит. С. 663. [↑](#footnote-ref-167)
167. Перевод LXI разговора из I части Спектатора (1731) // Месячные исторические, генеалогические и географические примечания в «Ведомостях». СПб. Ч. XXVIII. С. 318. (Сообщено Ю. Д. Левиным). [↑](#footnote-ref-168)
168. См.: Сумароков, А. П. (1748) Гамлет. Трагедия (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. СПб. : Им. Акад. наук. [↑](#footnote-ref-169)
169. Сумароков, А. (1782) Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. 10. М.С. [↑](#footnote-ref-170)
170. Ляцкий, Евг. (2002) Сумароков // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Мультимедиа-изд-во «Адепт». [↑](#footnote-ref-171)
171. Пушкин, А. С. (1937-1959). Полн. собр. соч. Т. XI. С. 177-178. [↑](#footnote-ref-172)
172. См.: Сушкова, М. (1772) Монолог Ромео из дейст. V, сц. 3 // Вечера. Ч. I, вечер 2-й. С.

     14-16. [↑](#footnote-ref-173)
173. См.: Плещеев, М. И. (1775) Иль жить, или не жить, теперь решиться должно / перев. [М. И. Плещеева] / / Опыт трудов Вольного Российского собрания. М. Ч. 2. С. 260-261. [↑](#footnote-ref-174)
174. См.: Карабанов, П. (1786) Гамлет. Отрывок. (Вольное подражание монологу Гамле­та) / пер. L... [П. Карабанов] // Лекарство от скуки и забот. Ч. 1. №17. С. 195-199; Карабанов, П. (1812) Стихотворения. М. С. 37-40. [↑](#footnote-ref-175)
175. См.: Екатерина II (1786) «Виндзорские кумушки» — Вот каково иметь корзину и бе­лье. Вольное переложение из Шакеспира. В 5 действиях. СПб. [↑](#footnote-ref-176)
176. 1. См.: Учитель, или Всеобщая система воспитания. (1789) М. : Унив. тип. Н. Новикова.

     [↑](#footnote-ref-177)
177. 1. С. 100-111. [↑](#footnote-ref-178)
178. См.: Наставник, или всеобщая система воспитания... (1789) Ч. I. СПб. : Тип. Горного училища. С. 258-261; 165-167. [↑](#footnote-ref-179)
179. См.: там же. С. 276-302. [↑](#footnote-ref-180)
180. См.: Учитель... (1789). С. 262-264. [↑](#footnote-ref-181)
181. Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999) «Гамлетов Монолог» в переводе М. Н. Муравье­ва // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896-1969). СПб. : Наука. С. 305. [↑](#footnote-ref-182)
182. См.: Луков, Вл. А. (2006) Предромантизм. М. : Наука. [↑](#footnote-ref-183)
183. См.: Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999). С. 311. [↑](#footnote-ref-184)
184. Муравьев, М. Н. (1819) Полн. собр. соч. Ч. 1. СПб. С. 179-180. [↑](#footnote-ref-185)
185. См.: Лазарчук, Р. М., Левин, Ю. Д. (1999). С. 306-307. [↑](#footnote-ref-186)
186. Левин, Ю. Д. (1988). С. 14. [↑](#footnote-ref-187)
187. См.: Памятник отечественных муз (1827). С. 11, 13; Русский архив (1863). С. 473-486. [↑](#footnote-ref-188)
188. См.: Розанов, М. Н. (1901) Поэт периода «буйных стремлений»: Якоб Ленц, его жизнь и произведения. [↑](#footnote-ref-189)
189. Тихонравов, Н. С. (1898) Четыре года из жизни Карамзина (1785-1788) // Соч. М. Т. 3: Ч. 1. С. 258-275. [↑](#footnote-ref-190)
190. Петров, А. А. (1863) Письма Александра Андреевича Петрова к Карамзину / сообщ. Я. К. Грота, коммент. М. Лонгинова // Русский архив. Вып. 5/6. С. 481. [↑](#footnote-ref-191)
191. Там же. С. 479. [↑](#footnote-ref-192)
192. См.: Леманн-Карли, Г. (1996) Я. М. Р. Ленц и Н. М. Карамзин // XVIII век. Сб. 20 / отв. ред. Н. Д. Кочеткова; пер. Н. Ю. Алексеевой. СПб.: Наука. С. 154. [↑](#footnote-ref-193)
193. См.: Rauch, H. (1892) Lenz und Shakespeare. Berlin. [↑](#footnote-ref-194)
194. См.: Lenz, J. M. R. (1965-1966) Anmerkungen bei Theater // Lenz, J. M. R. Werke und Schriften. Band 1. Stuttgart. [↑](#footnote-ref-195)
195. Леманн-Карли, Г. (1996). С. 154. [↑](#footnote-ref-196)
196. Там же. [↑](#footnote-ref-197)
197. См.: Schwarz, Н.-G. (1985) Dasein und Realist. Theorie und Praxis des Realismus bei J. M. R. Lenz // Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik / Hrsg. von A. Arnold und A. M. Haas. Bd. 116. Bonn. S. 46. [↑](#footnote-ref-198)
198. См.: Леманн-Карли, Г. (1996). С. 154-155. [↑](#footnote-ref-199)
199. См.: Keller, M. (2000) Verfehlte Wahlheimat: Lenz in Ruland // Russen und Ruland aus deutscher Sicht: in 5 Bdn. Muchen. Bd. 2: 522-523. [↑](#footnote-ref-200)
200. Драматический словарь. (1787). М. С. 163-164. Сообщение словаря, что перевод вы­полнен белыми стихами, ошибочно. [↑](#footnote-ref-201)
201. Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л. С. 243. [↑](#footnote-ref-202)
202. Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М. : Лаби­ринт, Брандес. С. 320. [↑](#footnote-ref-203)
203. Там же. [↑](#footnote-ref-204)
204. Подробный обзор отзывов см.: там же. С. 248-282. См. также: Луков, В. А. (2014) Драматургия Пушкина: тезаурусный парадокс сценичности // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 116-136. [↑](#footnote-ref-205)
205. Надоумко, Н. (1831) «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знаком­цев // Телескоп. Ч. 1. № 4. С. 557. [↑](#footnote-ref-206)
206. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.-Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 60. [↑](#footnote-ref-207)
207. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Иссле­дования и материалы. М.-Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 60-61. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же. С. 61. [↑](#footnote-ref-209)
209. Там же. С. 70. [↑](#footnote-ref-210)
210. Там же. С. 62. [↑](#footnote-ref-211)
211. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Иссле­дования и материалы. М.-Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. [↑](#footnote-ref-212)
212. Там же. С. 63. [↑](#footnote-ref-213)
213. Там же. [↑](#footnote-ref-214)
214. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Иссле­дования и материалы. М.-Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 63. [↑](#footnote-ref-215)
215. Там же. [↑](#footnote-ref-216)
216. Там же. С. 64. [↑](#footnote-ref-217)
217. Там же. [↑](#footnote-ref-218)
218. Там же. [↑](#footnote-ref-219)
219. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Иссле­дования и материалы. М.-Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 65-66. [↑](#footnote-ref-220)
220. Мейерхольд, В. Э. (1936) Пушкин — режиссер. Доклад, сделанный в Гос. институте искусствоведения // Звезда. № 9. С. 207. [↑](#footnote-ref-221)
221. Дурылин, С. Н. (1951) Пушкин на сцене. М. : Изд-во АН СССР. С. 71. [↑](#footnote-ref-222)
222. См.: Левин, Ю. Д. (1974). С. 66. [↑](#footnote-ref-223)
223. Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. I. / под ред. В. М. Жирмунского. М.-Л. : Изд-во АН СССР. С. 220. [↑](#footnote-ref-224)
224. Левин, Ю. Д. (1974). С. 67. [↑](#footnote-ref-225)
225. См.: Левин (1974). С. 67; Бонди, С. М. (1983) О Пушкине: Статьи и исследования. 2-е изд. М. : Художественная литература. С. 197. [↑](#footnote-ref-226)
226. Бонди, С. М. (1983). С. 196. [↑](#footnote-ref-227)
227. Бонди, С. М. (1983).. С. 196-197. [↑](#footnote-ref-228)
228. Там же. С. 197. [↑](#footnote-ref-229)
229. Бонди, С. М. (1983). С. 201. [↑](#footnote-ref-230)
230. Там же. С. 201-202. [↑](#footnote-ref-231)
231. Левин, Ю. Д. (1974). С. 68. [↑](#footnote-ref-232)
232. Бонди, С. М. (1983). С. 202-203. [↑](#footnote-ref-233)
233. Левин, Ю. Д. (1974). С. 68. [↑](#footnote-ref-234)
234. Бонди, С. М. (1983). С. 203. [↑](#footnote-ref-235)
235. Бонди, С. М. (1983). [↑](#footnote-ref-236)
236. Там же. С. 204-205. [↑](#footnote-ref-237)
237. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Искусство-СПб. С. 223. [↑](#footnote-ref-238)
238. Ронен, И. (1997) Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М. : ИЦ- Грант. С. 81. [↑](#footnote-ref-239)
239. “Such a recitation of apparent borrowings might give the impression that Boris Godunov is little more than Shakespeare with a Russian overcoat on. In fact it is not like that at all. Pushkin changes so much that the play is truly personalised and Russified” — Briggs, A. D. P. (1983) Alex­ander Pushkin. A Critical Study. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p. P. 162. [↑](#footnote-ref-240)
240. “First, Pushkin localises his material firmly in Easter Europe and overlays it richly with so many details of Russian life and history that it gathers its own authentication. The age of Godunov is illustrated by references to cathedrals and icons: the robed Patriarch, Tsar and nobles; the plan of Muscovy which little Fedor is busy drawing; the yurodivyy, an idiot boy gifted with prophecy who, although in this play he may give something to Lear’s fool, is nevertheless an established Rus­sian phenomenon; traditions and practices of a particularly Slavonic character (like the habit of inverting an empty wine-glass and rapping of the bottom of it to call for service), and also by mu­sic, for the play contains a number of folk songs or laments closely related to folk music. There are geographical references not only to Russia (including several named towns) but also to Poland, the Ukraine and Lithuania. Historical references abound: Monomakh, Ivan, Feodor, right back to the Varangians, Pimen’s chronicle, Boris’s memories, a long speech by the Patriarch. There is certainly no danger of the reader imagining the action to be anywhere but in Eastern Europe of the sixteenth and early seventeenth centuries” (Ibid. P. 162). [↑](#footnote-ref-241)
241. “Second, Pushkin asserts his independence in an individualised style of theatrical action, at some points very different from his sources. He uses one or two scenes of very short duration, he changes locale with greater frequency than Shakespeare and he has a good number of characters who are used only once” (Ibid. P. 162). [↑](#footnote-ref-242)
242. “Third, Pushkin’s use of language is more sober, down-to-earth and true-to-life than Shakespeare’s. He presents a broader range of differentiated manners of speech, so much so that he was much criticised at first for the shocking vulgarity of the dialogue in, for instance, the inn scene” (Ibid. P. 162). [↑](#footnote-ref-243)
243. “Fourth, he seems in some ways deliberately to assert his independence from Shake­speare. The Inn Scene, for example, is quite unShakesperean. There is no really drunken behaviour to speak of, no bawdiness or knockablout humour. Instead the scene is tight and tense, involving three confrontations and a sharp climax” (Ibid. P. 163). [↑](#footnote-ref-244)
244. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л. : Наука. 616 с. С. 259-260. [↑](#footnote-ref-245)
245. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-историче-ские исследования. Л. : Наука. 616 c. С. 260 [↑](#footnote-ref-246)
246. См., напр.: «Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия “Ромео и Джульетта” хотя слогом своим и совершенно от­деляется от известных его примеров, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почесть сочине­нием Шекспира» (XI, S3). [↑](#footnote-ref-247)
247. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 260. [↑](#footnote-ref-248)
248. Ср. изображение итальянского колорита в пьесе Шекспира «Мера за Меру» и в поэ­ме Пушкина «Анджело». [↑](#footnote-ref-249)
249. Пушкин пишет: «После Джульеты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо из всей трагедии. Поэт избрал его в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века» (XI, S3). [↑](#footnote-ref-250)
250. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 260. [↑](#footnote-ref-251)
251. Анненков, П. В. (1855) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. 1. СПб. С. 169. [↑](#footnote-ref-252)
252. Плетнев, П. А. (1885) Сочинения и переписка : в 3 т. Т. 3. СПб. С. 353. [↑](#footnote-ref-253)
253. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 261. [↑](#footnote-ref-254)
254. Анненков, П. В. (1999) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М. : ТЕРРА-Кн. клуб. С. 169. [↑](#footnote-ref-255)
255. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 264­265. [↑](#footnote-ref-256)
256. Левин, Ю. Д. (1966) «Волшебные ночи» А. Ф. Вельтмана. Из истории восприятия Шекспира в России // Русско-европейские литературные связи : сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.-Л. : Наука. С. 83-92. [↑](#footnote-ref-257)
257. Hezlitt, W. (1825) Table-talk: or original essays. Paris, 1825, 2 vols; Specimens of the Table-talk of the late Samuel Taylor Coleridge (1835). London. См: Модзалевский Б. Л. 1910. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX-X. СПб. 246, № 974 и 198, № 760. Ср.: Яковлев, Н. В. (1926) Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л. : ГИЗ. С. 139-140. [↑](#footnote-ref-258)
258. Заметки Пушкина об Отелло (VII) и о Шейлоке, Анджело и Фальстафе (XVIII) были впервые опубликованы в «Современнике» (1837. Т. VIII. № 4. С. 226 и 234-236). [↑](#footnote-ref-259)
259. Один из примеров столь ревностного отношения Пушкина к имени Шекспира мож­но обнаружить в мистификации «Последний из свойственников Иоанны Д'Арк», которая была напечатана уже после смерти поэта. В вымышленной подделке поэт мстит Вольтеру за его комментарий, сделанный в предисловии к «Семирамиде», когда тот, говоря о «Гамлете», писал: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря». Те­перь, пользуясь сравнением самого Вольтера, Пушкин вкладывает в уста анонимного ан­глийского журналиста следующие слова об авторе «Орлеанской девственницы»: «Он сата­ническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и, как пьяный дикарь, пляшет около своего потешного огня» (XII, 351). [↑](#footnote-ref-260)
260. Соловьева, О. С. (1964) Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 г.: Краткое описание. М.-Л. : Наука. С. 41, № 1134. [↑](#footnote-ref-261)
261. Перевод: «Я совсем не ревнив... Если б я был ревнивым!» Вольтер в свое время находился под сильным влиянием Шекспира. Подробнее см.: Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. С. 13-14. [↑](#footnote-ref-262)
262. Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. Л. С. 14. [↑](#footnote-ref-263)
263. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 268. [↑](#footnote-ref-264)
264. См.: Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С.

     266. [↑](#footnote-ref-265)
265. См.: там же. С. 266. [↑](#footnote-ref-266)
266. Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. М.-Л. : Наука. С. 213-214. [↑](#footnote-ref-267)
267. «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157). [↑](#footnote-ref-268)
268. Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С. [↑](#footnote-ref-269)
269. См.: Леец, Г. А. (1980) Абрам Петрович Ганнибал. Биогр. исслед. Таллин : Ээсти ра- амат; Телетова, Н. К. (1981) Забытые родственные связи А. С. Пушкина. Л. : Наука. [↑](#footnote-ref-270)
270. Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С.

     214. [↑](#footnote-ref-271)
271. Там же. [↑](#footnote-ref-272)
272. Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С.

     214. [↑](#footnote-ref-273)
273. Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. Л. : Сов. писатель. С. 267. [↑](#footnote-ref-274)
274. По свидетельству М. П. Алексеева, эта характеристика пользуется «международным признанием и хорошо известна английским шекспироведам». — Алексеев, М. П. (1972) С. 270. [↑](#footnote-ref-275)
275. Говоря об употреблении Пушкиным слова «the sack», М. П. Алексеев делает вывод, «что Пушкину был в это время доступен английский текст шекспировской хроники «Генрих IV» и «Веселых виндзорских кумушек», в которых выведен этот герой и где действительно не один раз упоминается данное слово в значении белого вина, привозившегося в Англию из Испании и с Канарских островов» — Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследо­вания. С. 270-271. [↑](#footnote-ref-276)
276. Там же. С. 283. [↑](#footnote-ref-277)
277. См.: Якубович, Д. П. (1928) Реминисценции из Вальтера Скотта в «Повестях Белкина» // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. Т. 10. Л. С. 111-112. [↑](#footnote-ref-278)
278. См.: Яковлев, Н. В. (1926) Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л. : ГИЗ. С. 122-124. [↑](#footnote-ref-279)
279. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 284. [↑](#footnote-ref-280)
280. См.: Розанов, М. Н. (1930) Об источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин. Сб. II / под ред. Н. К. Пиксанова. М.-Л. : ГИЗ. С. 111-142. С. 124. [↑](#footnote-ref-281)
281. См.: Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. L. ; Canberra : Croom Helm ; Totowa, NJ : Barnes & Noble Books. 257 p. P. 88. [↑](#footnote-ref-282)
282. Пушкинское слово «не ценишь» имеет положительный оттенок, который бы отсут­ствовал, если бы поэт выбрал другое слово — например, «не бранишь». (III, 726). [↑](#footnote-ref-283)
283. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 272. [↑](#footnote-ref-284)
284. По поводу этой сцены, «смеси симуляции и влюбленности», Б. В. Томашевский пи­сал следующее: «Она параллельна шекспировской сцене из «Ричарда III». Но расхождение Пушкина с Шекспиром в данной сцене показывает, что техника Пушкина — не техника Шекспира. Глостер во II сцене I акта остается злодеем и притворщиком, осуществляющим свой замысел. Рассудочность героя роднит трагедии Шекспира с трагедиями классиков. У Пушкина побежденным является Дон Гуан <...> Непостоянство пушкинского Дон Гуана со­вершенно не сходно с притворством мольеровского соблазнителя-жуира» — Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. С. 312. [↑](#footnote-ref-285)
285. Шевырев, С. (1841) Сочинения А. Пушкина. Томы 9: 10 и 11 // Москвитянин. Ч. V. № 9. С. 246. [↑](#footnote-ref-286)
286. Волькенштейн, В. (1960) Драматургия / изд. испр. и доп. М. : Сов. писатель. С. 73. [↑](#footnote-ref-287)
287. одно шекспировское место в пушкинском «Каменном госте», которое хоть и не было напря­мую связано с сюжетной фабулой пьесы Шекспира, но явно имело подобную же эмоцио­нальную насыщенность. — Ахматова, А. А. (1958) «Каменный гость» Пушкина» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.-Л. : Изд-во АН СССР. С. 189. [↑](#footnote-ref-288)
288. Осповат, Л. С. (1995) «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого созна­ния // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 15. СПб. : Наука. С. 25-59. С. 56. [↑](#footnote-ref-289)
289. Там же. [↑](#footnote-ref-290)
290. Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. Л. С. 73-96. С. 107. [↑](#footnote-ref-291)
291. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 273­274. [↑](#footnote-ref-292)
292. Белинский, В. Г. (1953-1959). Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 7. С. [↑](#footnote-ref-293)
293. Тургенев, И. С. (1961) Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма. Т. II. М.-Л. С. 121. [↑](#footnote-ref-294)
294. См.: Лернер, Н. О. (1929) Рассказы о Пушкина. Л. : Прибой. 224 с. С. 218-220. [↑](#footnote-ref-295)
295. Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. (Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe). Routledge : L. Vol. I, 4. P. 911. — «Зачем гробница, // В которой был ты мирно упокоен, // Разъяв свой тяжкий мраморный оскал, // Тебя извергла вновь?» — Шекспир, У. (1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. Т. 6. М. : Искусство. С. 30 (перевод М. Л. Лозинского). [↑](#footnote-ref-296)
296. Лернер, Н. О. (1929) Рассказы о Пушкина. С. 218-220. [↑](#footnote-ref-297)
297. См.: Долинин, А. А. (1992) Заметка к проблеме «Пушкин и Шекспир: (О подзаголовке «Скупого рыцаря»)» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана / отв. ред. А. Мальц. Тарту : ТГУ. С. 183. [↑](#footnote-ref-298)
298. См.: Левин, Ю. Д. (1969) Метафора в «Скупом рыцаре» // Русская речь. №3. С. 17-20. [↑](#footnote-ref-299)
299. Отдаленные черты драматической фантастики Шекспира можно различить в образе незнакомца, заказывающего Моцарту реквием в «Моцарте и Сальери» Пушкина. [↑](#footnote-ref-300)
300. Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. : Наследие. С. 108. [↑](#footnote-ref-301)
301. Сталь, Ж. де. 1989. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установ­лениями. М. : Искусство. 476 с. С. 193. [↑](#footnote-ref-302)
302. Белый, А. (1996) «Отшельники хвалы ему поют» («Каменный гость») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие. С. 70-71. [↑](#footnote-ref-303)
303. См.: Спасский, Ю. (1937) Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук, № 2-3. С. 416. [↑](#footnote-ref-304)
304. Томашевский, Б. В. (1960) Пушкин и Франция. С. 309. [↑](#footnote-ref-305)
305. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М. : Языки славянской культуры. 456 с. С. 367. [↑](#footnote-ref-306)
306. Там же. [↑](#footnote-ref-307)
307. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 367-368. [↑](#footnote-ref-308)
308. Там же. С. 368. [↑](#footnote-ref-309)
309. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. [↑](#footnote-ref-310)
310. Там же. [↑](#footnote-ref-311)
311. Там же. С. 375. [↑](#footnote-ref-312)
312. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 375. [↑](#footnote-ref-313)
313. Там же. С. 375-376. [↑](#footnote-ref-314)
314. Там же. С. 379. [↑](#footnote-ref-315)
315. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 380. [↑](#footnote-ref-316)
316. Там же. С. 382-383. [↑](#footnote-ref-317)
317. Там же. С. 383. [↑](#footnote-ref-318)
318. Там же. [↑](#footnote-ref-319)
319. Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 399-400. [↑](#footnote-ref-320)
320. См.: Купреянова, Е. Н. (1981) А. С. Пушкин // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л.: Наука. С. 280. [↑](#footnote-ref-321)
321. Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of

     S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. II, 1, II Henry IV. P. 426-427. — Перевод: «Оставь только стаканы, они нужны для питья. А что касается стен, то какая-нибудь веселенькая картинка, или история блудного сына, или немецкая охота, написанная водяными краска­ми, в тысячу раз лучше всех этих занавесок или изъеденных молью ковров». — Шекспир В. Генрих IV / пер. М. А. Кузьмина (Шекспир, В. (1937) Полн. собр. соч.: в 8 т. М.-Л. : Academia.

     T. III. С. 401-402). [↑](#footnote-ref-322)
322. Петрунина, Н. Н. (1987) Проза Пушкина. Пути эволюции. Л. : Наука. С. 115. [↑](#footnote-ref-323)
323. Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. IV, 3, Henry IV. P. 413. — Перевод: «Можно подумать, что я набрал пол­торы сотни одетых в лохмотья блудных сыновей, которые недавно пасли свиней и питались желу­дями и шелухой» — пер. М. А. Кузьмина (Шекспир, В. (1937) Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. III. С. 334). [↑](#footnote-ref-324)
324. Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. IV, 5. P. 28. — Перевод: «Вот эта комната, его жили­ще, его замок, его походная кровать и его походная кровать, над ней только что расписанная история блудного сына» (акт IV, сцена 5). Пер. М. А. Кузьмина (Шекспир, В. (1937) Полн. собр. соч.: в 8 т. Т. I, 587). [↑](#footnote-ref-325)
325. Петрунина, Н. Н. (1987) Проза Пушкина. Пути эволюции. С. 116. [↑](#footnote-ref-326)
326. Покровский, М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд-во Брокгауза и Ефрона. С. 15. [↑](#footnote-ref-327)
327. Там же. [↑](#footnote-ref-328)
328. Покровский, М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд-во Брокгауза и Ефрона. С. 15-16. [↑](#footnote-ref-329)
329. См.: Blom, E. (1957) Mozart’s Death // Music and Letters. 1957, October, vol. 38, № 4, p. 315-326. [↑](#footnote-ref-330)
330. Бэлза, И. Ф. (1962) Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) / / Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.-Л. : Изд-во АН СССР. С. 256. [↑](#footnote-ref-331)
331. Косталевская, М. (1996) Дуэт, диада, дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. Вып. II. М. : Наследие. С. 55. [↑](#footnote-ref-332)
332. Вольперт, Л. И. (1986) Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности. С.

     222. [↑](#footnote-ref-333)
333. Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры). С. 87. [↑](#footnote-ref-334)
334. Следует напомнить некоторых из героев Шекспира, которые тоже могли бы свобод­но подойти к этой характеристике, например, тот же Гамлет, Макбет или даже Анджело. [↑](#footnote-ref-335)
335. Беляк, Н. В., Виролайнен, М. Н. (1991) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина как культурный эпос новоевропейской истории. (Судьба личности — судьба культуры). С. 87. [↑](#footnote-ref-336)
336. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 85-86. [↑](#footnote-ref-337)
337. Цявловский, М. А. (1913) Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Т. 5. Вып. XVII-XX. СПб. С. 79. [↑](#footnote-ref-338)
338. Алексеев, М. П. (1972) Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. С. 251. [↑](#footnote-ref-339)
339. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1998). Т. 1-2. СПб. : Академический проект. Т. 2. С. 233. [↑](#footnote-ref-340)
340. Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.-Л. : Наука. Т. VII. Пушкин и мировая литература. 614 с. С. 59-85. С. 79-80. [↑](#footnote-ref-341)
341. Там же. С. 80. [↑](#footnote-ref-342)
342. Пушкин, А. С. (1977-1979) Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Л. : Наука. (Пушкин, 1962: 247-253). [↑](#footnote-ref-343)
343. Молва (1834). № 22. С. 340-341. [↑](#footnote-ref-344)
344. Там же. С. 338. [↑](#footnote-ref-345)
345. Житель Сивцева Вражка (1834) Письмо к издателю // Молва. № 24. С. 370-375. С.

     374-375. [↑](#footnote-ref-346)
346. Там же. С. 374. [↑](#footnote-ref-347)
347. Там же. [↑](#footnote-ref-348)
348. Молва (1834). Ч. VIII, (I). № 38. С. 173-176. [↑](#footnote-ref-349)
349. Белинский, В. Г. (1953-1959) Полн. собр. соч. : в 13т. М. : Изд-во АН СССР. Т. 1. С. 21. [↑](#footnote-ref-350)
350. Отечественные записки (1846). Т. XLVIII, № 10, отд. V. Критика. С. 41-68. [↑](#footnote-ref-351)
351. Белинский, В. Г. (1953-1959) Полн. собр. соч. Т. 7. С. 553. [↑](#footnote-ref-352)
352. Томашевский, Б. В. (1956-1961) Пушкин. Т. 1-2. М.-Л. : Изд-во АН СССР. Кн. 2. С. 407-408. [↑](#footnote-ref-353)
353. Вейдле, В. В. (1991) Пушкин и Европа // Русская речь. № 3. С. 31-42. С. 33. [↑](#footnote-ref-354)
354. См.: Григорьев, А. (1855) Замечания об отношении современной критики к искусству // Москвитянин. № 13-14. [↑](#footnote-ref-355)
355. См.: Дружинин А. В. (1867) Собрание сочинений. С примеч. автора. Т. VII. / Н. В. Гербель (ред.) Критика и библиография. 1850-1860. СПб. С. 448. [↑](#footnote-ref-356)
356. Стороженко, Н. (1880) Отношение Пушкина к иностранной словесности // Венок на памятник Пушкину. СПб. С. 227. [↑](#footnote-ref-357)
357. Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. М. : Сов. писатель. С. 351. [↑](#footnote-ref-358)
358. Там же. С. 253. [↑](#footnote-ref-359)
359. Вейдле, В. В. (1991) Пушкин и Европа. С. 36. [↑](#footnote-ref-360)
360. Интересно, что имя шекспировской героини Изабела Пушкин пишет без двойного **-л,** тогда как в оригинале Isabella, но оставляет имя Джюльета без второй —т-, как и у героини Шекспира Juliet. Пушкинские имена звучат на русском языке более естественно. С пушкинской орфографией далеко не всегда считаются цитируемые авторы. [↑](#footnote-ref-361)
361. См.: Черняев, Н. И. (1900) Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков. [↑](#footnote-ref-362)
362. Позже этой теме была посвящена специальная статья: Розанов, М. Н. (1934) Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л. : Изд. АН сССр. С. 377-389. [↑](#footnote-ref-363)
363. На это замечание Г. П. Макогоненко возразил: «Данное толкование чуждо Пушки­ну: уже с трагедии «Борис Годунов» он принципиально отказался от аллюзий. Действитель­ное содержание поэмы и глубже, и историчнее, а ее современность иного — философско­политического плана». — Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. Л. : Худож. лит. С. 103. [↑](#footnote-ref-364)
364. Черняев, Н. И. (1900) Критические статьи и заметки о Пушкине. С. 158, 163-164. [↑](#footnote-ref-365)
365. См.: Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. С. 349-378. [↑](#footnote-ref-366)
366. Там же. С. 354. [↑](#footnote-ref-367)
367. Там же. [↑](#footnote-ref-368)
368. Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. С. 355. [↑](#footnote-ref-369)
369. По мнению И. М. Нусинова, исключение составляет только историческая трагедия «Борис Годунов», чей объем обусловлен масштабом показанных в ней событий: «Но и “Бо­рис Годунов” по своей предельной сжатости, ясности и лаконичности мало знает подобных себе трагедий» (там же. С. 356). [↑](#footnote-ref-370)
370. Там же. С. 356. [↑](#footnote-ref-371)
371. См.: Сандомирская, В. Б. (1966) Поэмы // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.— Л. : Наука. С. 394-398. [↑](#footnote-ref-372)
372. Впервые работа М. П. Алексеева появилась в коллективной монографии «Шекспир и русская литература» (Москва — Ленинград, 1965, глава «Пушкин»), поэме «Анджело» по­священы с. 196-198. [↑](#footnote-ref-373)
373. См.: Левин, Ю. Д. (1968) Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXVII. Вып. 3. М. : Наука. С. 255-258. [↑](#footnote-ref-374)
374. См.: Мейлах, Б. С. (1975) Талисман. Книга о Пушкине. М. : Современник. С. 141-153. [↑](#footnote-ref-375)
375. См.: Лотман Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960­1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Искусство-СПБ. С. 237-252. Впервые статья опубликована в кн.: Пушкинский сборник (1973) Учен. записки Ленинградского гос. пед. ин­та им. А. И. Герцена. Псков. [↑](#footnote-ref-376)
376. См.: Сидяков, Л. С. (1979) «Пиковая дама», «Анджело» и «Медный всадник». (К характеристике художественных исканий Пушкина второй болдинской осени) // Болдинские чтения. [1978]. Горький : Волго-Вят. кн. изд-во. С. 4-15. (Сидяков, 1979: 186­192). [↑](#footnote-ref-377)
377. См.: Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. С. 77. [↑](#footnote-ref-378)
378. См.: Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. 98-130. [↑](#footnote-ref-379)
379. См.: Мейлах, Б. С. (1975) Талисман. Книга о Пушкине. С. 141-153. [↑](#footnote-ref-380)
380. См.: Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960­1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 442. [↑](#footnote-ref-381)
381. Шекспир, У. (1957-1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М. : Искусство. Т. 6. С. 173. [↑](#footnote-ref-382)
382. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. [↑](#footnote-ref-383)
383. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 242. [↑](#footnote-ref-384)
384. Там же. [↑](#footnote-ref-385)
385. Там же. С. 240. [↑](#footnote-ref-386)
386. Там же. С. 241. [↑](#footnote-ref-387)
387. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 242. [↑](#footnote-ref-388)
388. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. [↑](#footnote-ref-389)
389. Там же. С. 107. [↑](#footnote-ref-390)
390. Там же. [↑](#footnote-ref-391)
391. Там же. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833­1836. [↑](#footnote-ref-392)
392. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 247. [↑](#footnote-ref-393)
393. Там же. С. 250. По этому поводу Г. П. Макогоненко писал, «что идея, будто Пушкин к концу жизни пришел к проповеди милосердия, была уже высказана давно — в частности, В. В. Никольским. Он доказывал, что все последние произведения Пушкина внутренне свя­заны общей концепцией, которая формулировалась им так: “Свободная преданность долгу внизу, правосудное, но милосердное могущество наверху” (см. его книгу “Идеалы Пушкина”. СПб., 1887. С. 47)». — Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. 108. [↑](#footnote-ref-394)
394. ***Isabella:***

     For Angelo,

     His act did not o’ertake his bad intent,

     And must be buried but as an intent,

     That perish’d be the way: through are not Subintens but merely thoughts. —

     Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. V, 1. P. 116. [↑](#footnote-ref-395)
395. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 244. [↑](#footnote-ref-396)
396. См.: Лотман, Ю. М. (i960) П. А. Вяземский и движение декабристов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту. С. 24-142. С. 134; Фомичев, С. А. (1986) Поэзия Пушкина: Твор­ческая эволюция / под ред. Д. С. Лихачева. Л. : Наука. С. 238. [↑](#footnote-ref-397)
397. Письмо барону А. А. Дельвигу было написано около 15 февраля 1826 г. во время Ми­хайловской ссылки поэта. Тот факт, что за самим автором и за его корреспонденцией был установлен постоянный надзор, не исключал вероятности, что чаяния Пушкина на велико­душный суд царя являлись прямым призывом поэта к Николаю I. Во всяком случае до царя доносились все более-менее важные мысли, выуженные из писем Пушкина. [↑](#footnote-ref-398)
398. Ср. вывод С. А. Фомичева: «Суть утвердившейся в пушкиноведении трактовки “Ан­джело” состоит в том, что поэт проповедует здесь милосердие верховной власти к осужден­ным декабристам, преобразовывая для воплощения своей задушевной мысли шекспиров­ский сюжет». — Фомичев, С. А. (1986) Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. С. 231. [↑](#footnote-ref-399)
399. **Duke:** ...Old Escalus,

     Though first in question? Is thy secondary. —

     Shakespeare, W. (1863) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Vol. I, 1. P. 94. [↑](#footnote-ref-400)
400. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 243. [↑](#footnote-ref-401)
401. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-402)
402. Там же. [↑](#footnote-ref-403)
403. Там же. С. 16, 18. Ошибку в названии стихотворения (правильно — «Пир Петра Пер­вого») Г. П. Макогоненко трактует не как оплошность, а как намеренную проговорку иссле­дователя, считая, что «концепция “милости” идеализирует Петра», тогда как «отказ Пушки­на в данном случае от эпитета “великий” носит принципиальный характер». — Макогонен­ко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. 109. [↑](#footnote-ref-404)
404. Вересаев В. (1990) Сочинения. Т. 2. С. 184. [↑](#footnote-ref-405)
405. См.: Левин, Ю. Д. (1968) Об источниках поэмы Пушкина «Анджело»; Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. 110-130. [↑](#footnote-ref-406)
406. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. С.110-111. [↑](#footnote-ref-407)
407. Там же. С. 111. [↑](#footnote-ref-408)
408. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. 111-112. [↑](#footnote-ref-409)
409. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-410)
410. Там же. [↑](#footnote-ref-411)
411. Макогоненко, Г. П. (1982) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833-1836. С. 112-113. [↑](#footnote-ref-412)
412. Там же. С. 113. [↑](#footnote-ref-413)
413. Там же. [↑](#footnote-ref-414)
414. Черкасский, С. Д. (2002) Два гения — один сюжет (Драма Шекспира «Мера за меру» и поэма Пушкина «Анджело») // Пушкин и его современники. Вып. 3 (42). СПб. : Академический проект. С. 80-104. С. 102. [↑](#footnote-ref-415)
415. Там же. С. 91. [↑](#footnote-ref-416)
416. Пеуранен, Э. (1978) Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля (Финляндия). С. 44-45. [↑](#footnote-ref-417)
417. Пеуранен, Э. (1978) Лирика А. С. Пушкина 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Ювяскюля (Финляндия). С. 45 [↑](#footnote-ref-418)
418. Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 238. [↑](#footnote-ref-419)
419. Шекспир, У. (1957-1960) Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 6. С. 184 (перевод Т. Щепкиной-Куперник). [↑](#footnote-ref-420)
420. Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии.

     С. 37. [↑](#footnote-ref-421)
421. Там же. С. 38. [↑](#footnote-ref-422)
422. Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии. [↑](#footnote-ref-423)
423. Там же. С. 37-38. [↑](#footnote-ref-424)
424. Там же. С. 38. [↑](#footnote-ref-425)
425. См.: Турьян, М. (1983) Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л. : Наука. С. 174-191. С. 183-192. [↑](#footnote-ref-426)
426. Рассадин, А. П. (2001) Симбирский фон поэмы А. Пушкина «Анджело» // Карамзин- ский сборник. Россия и Европа: диалог культур. Ульяновск. С. 216-222. С. 221. [↑](#footnote-ref-427)
427. См.: Турьян, М. (1983) Из истории взаимоотношений Пушкина и В. Ф. Одоевского. С.

     190. [↑](#footnote-ref-428)
428. Архангельский, А. Н. (1999) Герой Пушкина. Очерки литературной характерологии. С. 33-34. [↑](#footnote-ref-429)
429. В свое время Уолтер Викери назвал «Анджело» в заглавии своей статьи «a problem piece» («проблемным произведением»). См.: Vickery, W. (1974) Pushkin’s Andzhelo: a Problem Piece // Mnemozina studia litteraria in honorem V. Setchkarev. Fink Verlag, Munich. P. 325-339. (Vickery, 1974: 67-68). [↑](#footnote-ref-430)
430. Critical Study. Croom Helm, London & Canberra, Barnes & Noble Books, Totowa, New Jersey. P. 112. [↑](#footnote-ref-431)
431. См.: Mirsky, D. S. (1926) Pushkin. New York : Haskell House Pub. Ltd. P. 207 [↑](#footnote-ref-432)
432. «Since that time opinion has, if anything, hardened against it». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 112. [↑](#footnote-ref-433)
433. Bayley, J. (1971) Pushkin: a Comparative Commentary. Cambridge University Press, Cam­bridge. P. 186. [↑](#footnote-ref-434)
434. Vickery, W. (1974) Pushkin’s Andzhelo: a Problem Piece // Mnemozina studia litteraria in honorem V. Setchkarev. Fink Verlag, Munich. P. 325-339. (Vickery, 1970: 141). [↑](#footnote-ref-435)
435. Wolff, T. (1952) A. Shakespeare’s influence on Pushkin’s dramatic work. Shakespeare sur­vey, v. V. P. 93-105. (Wolf, 1952: 197) [↑](#footnote-ref-436)
436. «Moreover, the writing of Andzhelo coincided with the composition of Pushkin’s undis­puted masterpiece The Bronze Horsemen and was thus credited in his maturity and at an inspira­tional high point. For these reasons alone it deserves a close scrutiny». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 112-113. [↑](#footnote-ref-437)
437. «It comes as no surprise that he should revert to Shakespeare, but the choice of the shape­less, unnatural Measure for Measure is scarcely what one might have expected». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 113. [↑](#footnote-ref-438)
438. «This play is no doubt Shakespeare’s most interesting failure, all things considered, it is». — Wain, J. (1978) The Living World of Shakespeare. London, Macmillan. P. 92. [↑](#footnote-ref-439)
439. «Pushkin’s interest in Measure for measure had its basis in Pushkin’s own feeling of vulnerability and jealousy caused by the Tsar’s attention to his wife» (Vickery, W. (1974) Pushkin’s Andzhelo: a Problem Piece. P. 336). Напомню, что ранее это предположение высказывал В. Вересаев. — Вересаев, В. (1990) Сочинения : в 4 т. Т. 2. С. 184. [↑](#footnote-ref-440)
440. «Certainly Pushkin reduced and refined his material as always, but he turned away once more from the recognisable modern world in which all his most successful works are set, ignored even the documented past and entered a remote fictional territory. The settings is actually Italian but nowhere and no one in it is at all familiar». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 113. [↑](#footnote-ref-441)
441. «Why did Alexander Pushkin, at this advance stage of his career, suddenly turn to this alien form, an awkward and stylised line of verse? Why did he tackle a subject lacking any kind of verisimilitude and contemporary relevance?» — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Criti­cal Study. P. 113. [↑](#footnote-ref-442)
442. «On the one hand Pushkin adjusts and simplifies Shakespeare’s story, much increasing its verisimilitude, especially at the climax and denouement which Shakespeare drags out unforgivably for a whole act, convoluting the plot into still further torments foe Claudio, On the other, there is nowhere near enough truth-to-life for him to present this as a straight story modernised like Count Nulin or made to seem like real history». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 113­114. [↑](#footnote-ref-443)
443. «It seems mistaken to accuse Pushkin of a laps of taste or an inaccurate aim must have known what he was doing and must have done it in the way he originally intended, in view of his repeated defense and approval of the poem notwithstanding the antipathy or indifference of his readers. The story, and the form in which it is recounted, re both of them stylised, rendered artificial, removed from the norm governing both everyday life and most of Pushkin’s literally experience. This was a conscious step. That, in turn, must be the helpful clue in evaluating Andzhelo». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114. [↑](#footnote-ref-444)
444. «It must not be compared with the bulk of his other poems for the comparison is without profit. The same criteria can hardly be applied. It should be set apart, judged differently and considered as far as possible in vacuo. It is not meant to effervesce with narrative interest like Count Nulin or The Robber Brothers, nor to recapture the true spirit of a past age, remote area or alien people, like Boris Godunov or the four Southern poems, it is devoid of satire and parody, for all its closeness to the original play, and it certainly does not tell a story for its own sake». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114. [↑](#footnote-ref-445)
445. «...they are presented here in a way which is unique in Pushkin //but not unknown to literature in general». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114. [↑](#footnote-ref-446)
446. «The very unreality of the events and the narrative actually underscores the moral truth which is always the same: that good sence and natural love are more important than rule-making, that honesty and sincerity may be expressed only in what people do, not in what they say — in general terms that common sense, altruism, simple goodness of spirit and human nature must triumph over stupidity, officiousness, inordinate self-seeking and duplicity. The more unreal and stylised are the behaviour of the characters and the presentation of the story, the more the write emphasises the gulf between the everyday world of common sense and the inane posturings which are a potential development of human behaviour realised occasionally by some individuals who lose their sence of reality». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 114­115. [↑](#footnote-ref-447)
447. experience. By not dissimilar methods a fictional writer may sometimes create a simplified, unrealistic work in order to impress an idea upon his readers. In all such case the essential ingredient is consummate artistic skill without which the idea collapses into absurdity». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 115. [↑](#footnote-ref-448)
448. «it is impossible to pronounce an unequivocal verdict on Andzhelo as a work of art». — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 115. [↑](#footnote-ref-449)
449. «How can one say whether Andzhelo is ‘successful’ or not? Everything depends upon the reader’s readiness to accept the methods and standards of a new medium. This work stands so far away from its fellows that a comparison between them is like bringing together a Gregorian chant and a Mozart symphony or paintings by Rublev and Repin» . — Briggs, A. D. P. (1983) Alexander Pushkin. A Critical Study. P. 115. [↑](#footnote-ref-450)
450. Цит. по: Сахаров, В. И. (1979) Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин Исследо­вания и материалы. Т. IX. М.-Л. С. 225. [↑](#footnote-ref-451)
451. См.: Трубачев, С. С. (1889) Пушкин в русской критике 1820-1880. СПб. С. 268. [↑](#footnote-ref-452)
452. См., например, сравнения Пушкина с Шекспиром в отзывах барона Е. Ф. Розена, Фарнгаген фон Энзе, Г. Раича, В. Белинского и др. в упомянутом выше обзоре С. С. Трубачева. [↑](#footnote-ref-453)
453. Анненков, П. В. (1874) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. VIII. Шекспиризм // Вестник Европы. Кн. 2. С. 532-537. Отд. изд.: Анненков, П. В. (1874) Алек­сандр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. СПб. С. 293-300. Современное изд.: Ан­ненков, П. В. (1998) Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Минск. С. 205­210. [↑](#footnote-ref-454)
454. См.: Чуйко, В. (1881) Шекспир и Пушкин // Отклик. СПб. С. 194-233; Тимофе­ев, С. (1886) Шекспир и Пушкин // Дело. № 5. С. 231-252; Покровский, М. М. (1910) Шекс­пиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд. Брокгауз и Ефрон. С. 1-20; Спас­ский, Ю. (1937) Пушкин и Шекспир // Известия АН СССР. Отд. Обществ. Наук. № 2-3. С. 413-430; Боброва, М. Н. (1939) К вопросу о влиянии Шекспира в трагедии Пушкина «Бо­рис Годунов» // Литература в школе. № 2. С. 69-80; Урнов, Д. М. (1966) Пушкин и Шекспир (1830-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.; Урнов, М. В., Урнов, Д. М. (1968) Споры о Шекспире. Пушкин и Шекспир // Шекспир. Движение во времени. М. : Наука. С. 116-148; Левин, Ю. Д. (1974) Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII: Пушкин и мировая литература. М.-Л. С. 59-85; Pokrowskij, M. (1907) Puschkin und Shakespeare // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Jg. XLIII. S. 169-209; Herford, C. H. (1925) A Russian Shakespearean // Bulletin of John Rylands Library. Vol. IX, № 2. Р. 453-480; Gifford, H. (1947) Shakespearean elements in «Boris Godunov» // Sla­vonic and East European review. Vol. XXVI. № 66. Р. 152-160; Lavrin, J. (1947) Puskin and Rus­sian Literature. L. Р. 140-160; Kreft, B. (1952) Puskin in Shakespeare. Ljubljana; Wolff, T. (1952) A Shakespeare’s influence on Pushkin’s dramatic work // Shakespeare survey. Vol. V. Р. 93-105. О влиянии Шекспира на Пушкина также писали: Стороженко, Н. (1880) Отношение Пушкина к иностранной словесности // Венок на памятник Пушкину. СПб. С. 223-227; Тимофеев, С. (1887) Влияние Шекспира на русскую драму. Историко-критический этюд. М. С. 50-83; Козмин, Н. (1900) Взгляд Пушкина на драму. СПб. С. 13-14, 19-40; Жирмунский, В. М. (1937) Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. III. М.-Л. С. 66-103; Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. С. 97-119. О шекспиризме Пуш­кина говорилось в работах о «Борисе Годунове»: Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Бо­рису Годунову» А. С. Пушкина. М. (ранее: Винокур, Г. О. (1935) Комментарий к «Борису Го­дунову» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII. Л. С. 385-505); Городецкий, Б. П. (1936) «Борис Годунов» в творчестве Пушкина // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сб. статей под общ. ред. К. Н. Державина. Л. С. 20-26; Верховский, Н. П. (1937) Западноевропейская исто­рическая драма и «Борис Годунов» Пушкина // Западный сборник. Т. 1 / ред. В. М. Жирмун­ский. М.-Л. С. 187-226; Арденс, Н. Н. (1939) «Шекспиризм» Пушкина // Арденс Н. Н. Дра­матургия и театр А. С. Пушкина. М. С. 135-146; Загорский, М. (1940) Пушкин и театр. СПб. С. 126-127, 244-248; Бонди, С. М. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. Сб. научно-иссл. работ. М.-Л. С. 365-391; Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М.-Л. С. 93-97; Городецкий, Б. П. (1969) Трагедия Пушкина «Борис Годунов». Комментарий. Л.; Лотман, Л. М. (1996) Коммен­тарии к «Борису Годунову» // А. С. Пушкин «Борис Годунов», трагедия / предисл., подго­товка текста, статья «Творческая история пьесы» С. А. Фомичева. СПб.; Ронен, И. (1997) Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.; и др. Наиболее обстоятельный и глубокий обзор эволюции пушкинского отношения к Шекспиру представлен в работе: Алек­сеев, М. П. (1972) Пушкин и Шекспир / / Пушкин. Сравнительно-исторические исследова­ния. Л. С. 240-280. [↑](#footnote-ref-455)
455. Первое сообщение (об антологии русской поэзии) принадлежало анонимному авто­ру: The Foreign Quarterly Rewiew, 1827, vol. 1, № 2. Р. 624-625. Автор другого — путешествен­ник А. Б. Гренвилл: Granville, A. B. (1828) St. Petersburg. A Journal of travels to and from that Capital, vol. II. L., s. a. Р. 245. [↑](#footnote-ref-456)
456. Так, дочери героя Отечественной войны генерала Н. Н. Раевского, который выхло­потал для Пушкина разрешение следовать с ним на Кавказ и в Крым, были англоманками, читали Шекспира по-английски и могли повлиять на возникновение интереса к британско­му гению у молодого поэта. См.: Кошелев, В. А. (1997) Первая книга Пушкина. Томск. [↑](#footnote-ref-457)
457. Немировский, И. В. (1991) Идейная проблематика стихотворения Пушкина «Кин­жал» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л. С. 195-204. [↑](#footnote-ref-458)
458. О. Эммет считает, что в стихах первой главы «Евгения Онегина»: «И заслужи мне славы дань — / Кривые толки, шум и брань!», можно увидеть тайное или явное созвучие с английской строкой из знаменитого «Макбета» Шекспира: «Life’s but a walking shadow? A poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more/ It is a tale / Today by an idiot? full of sound and fury, / Signifying nothing». Пушкинские «шум и брань» оказываются, по мнению О. Эммет, гораздо ближе к шекспировским «full of sound and fury», нежели перевод этих же строк Б. Л. Пастернака, который интерпретировал их как: «Жизнь — сказка в пересказе / Глупца. Она полна трескучих слов / И ничего не значит». «Нелепое звучание русского варианта говорит о внутренней глухоте современной культуры, — пишет исследовательница, — не только к шекспировскому образу, но и к опыту национальной тра­диции. Безупречным поэтическим слухом Пушкин воспринял те божественные звуки, кото­рые нашептали Шекспиру монологи Макбета в финале трагедии». — Эммет, О. (1999) «Ев­гений Онегин»: на английском языке (перевод как герменевтическая акция) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М. С. 248. [↑](#footnote-ref-459)
459. Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, цитаты и ссылки на тексты Пушкина с указанием тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) даются по полн. собр. соч. в 16-ти томах: Пушкин, А. С. (1937-1959) Полн. СОБР. соч. : в 16 т. М.-Л.. В необходимых случаях по прижизненным изданиям и рукописям восстановлена заглавная буква в цитируемых текстах Пушкина. [↑](#footnote-ref-460)
460. В свое время Ю. М. Лотман видел в этом шекспировском восклицании при посеще­нии могилы Ларина Ленским закономерный намек Пушкина на знаменитый прототип свое­го героя: «Ленский строит свое «я» по образцу личности Гамлета и перекодирует всю ситуа­цию в образах шекспировской драмы». — Лотман, Ю. М. (1995) Пушкин. Биография писате­ля. Статьи и заметки 1960-1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. С. 427. [↑](#footnote-ref-461)
461. См. русский перевод: Стерн, Л. (1968) Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентль­мена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М. С. 50. [↑](#footnote-ref-462)
462. Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 242. [↑](#footnote-ref-463)
463. Набоков, В. В. (1999) Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / пер. с англ.; ред. А. Н. Николюкин. М. С. 306. [↑](#footnote-ref-464)
464. В библиотеке Пушкина сохранился том лейпцигского издания драматических сочи­нений Шекспира на английском языке: Модзалевский, Б. Л. (1910) Библиотека Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX-X. СПб. С. 338. Текст этого издания печатался по редакции С. Джонсона, Дж. Стивенса и И. Рида. В приложении содержалась работа А. Скоттове «Жизнь автора», сборник поэм и критический глоссарий: Shakespeare, W. (1824) The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Leipzig. (An Appendix ... Contents: The Life of the Author by A. Skottowe; his Miscellaneous Poems; A Critical Glossary, etc.). По предположению М. П. Алексеева, поэт приобрел его значительно позже даты издания. На бездоказательный характер этой гипоте­зы указал американский исследователь Дж. Т. Шоу: Шоу, Дж. Т. (2002) Поэтика неожидан­ного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М. С. 332. [↑](#footnote-ref-465)
465. Гроссман, Л. (1958) Пушкин. М. С. 257. [↑](#footnote-ref-466)
466. Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 244. [↑](#footnote-ref-467)
467. Подробнее о статье Ф. Гизо «Жизнь Шекспира» см.: Реизов, Б. Г. (1964) Шекспир и эстетика французского романтизма. («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе. М.-Л. С. 157-197. [↑](#footnote-ref-468)
468. Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 260. [↑](#footnote-ref-469)
469. См. письма к брату Л. Пушкину от 14 марта, 22 и 23 апреля 1825 г. (XIII, 151, 163). [↑](#footnote-ref-470)
470. См.: Schlegel, A. W. (1814) Cours de litterature dramatique. 3 vols. P.; Geneve. [↑](#footnote-ref-471)
471. Полевой, Кс. А. (1888) Записки. СПб. С. 199. [↑](#footnote-ref-472)
472. Stael, G. de. (1880) De la litterature dans ses rapports avec les institutions sociales. P. [↑](#footnote-ref-473)
473. Stael, G. de. (1904) Dix annees d'exil / Ed. nouv. P. Р. 300. [↑](#footnote-ref-474)
474. Винокур, Г. О. (1999) Комментарии к «Борису Годунову» А. С. Пушкина. М. С. 329­330. [↑](#footnote-ref-475)
475. Отметим комментарий этого эпизода, содержащийся в статье И. Ильина «Пророческое призвание Пушкина»: «Вынутую просвиру пересылает своему брату Льву Сергеевичу, — посту­пок столь же религиозный, сколь и жизненно-символический». — Ильин, И. А. (1990) Пророче­ское призвание Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М. : Книга. С. 338. [↑](#footnote-ref-476)
476. Давыдов, С. (1992-1993) Пушкин и христианство // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in U. S. A., vol. 25. N. Y. Р. 79. [↑](#footnote-ref-477)
477. Аникст, А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. С. 44. [↑](#footnote-ref-478)
478. Аникст, А. (1972) Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М. [↑](#footnote-ref-479)
479. Анненков, П. В. (1999) Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М. С. 206. [↑](#footnote-ref-480)
480. Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. С. 249. [↑](#footnote-ref-481)
481. Алексеев, М. П. (1972) Указ. соч. [↑](#footnote-ref-482)
482. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников (1998) : в 2 т. СПб. Т. 2. C. 233. [↑](#footnote-ref-483)
483. См.: Сакулин, П. Н. (1929) Н. Карамзин о Шекспире, «шекспиризм» в «Борисе Годунове» и «Выстреле» // Русская литература. Социолого-синтетический обзор русских стилей. Ч. 2. М. : Гос. Акад. худож. наук; Вольперт, Л. (1983) «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький. С. 56-66; Захаров, Н. В. (2003) Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyvaskyla: Jyvaskyla Univer­sity Printing House; Левин, Ю. Д. (1988) Шекспир и русская литература XIX века. Л. : Наука; Луков, Вл. А. (2004) Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика : международная конференция и XIV Съезд англистов (13-15 сентября 2004 г.) : в 2 т. Сама­ра. Т. 2. С. 388-403; Луков, Вл. А. (2005) Шекспиризация (к теории и истории принципов- процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманит. ун-т, Ин-т гуманит. исследований. М. С. 3-20. [↑](#footnote-ref-484)
484. См.: Толстой, Л. Н. (1983) О Шекспире // Толстой, Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. Т. 15. С. 258-314. [↑](#footnote-ref-485)
485. «Тетралогией» называл этот пушкинский цикл, например, В. Непомнящий. См.: Непомнящий, В. (1962) Симфония жизни (тетралогия Пушкина) // Вопросы литературы. № 2. С. 113-131. [↑](#footnote-ref-486)
486. Эта линия последовательно проведена в исследованиях: Луков, В. А., Луков, Вл. А.

     (1999) «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: философия, композиция, стиль. М. : МПГУ. 207 с. См. также: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких

     трагедий» А. С. Пушкина // Луков Вл. А. Основы теории литературы : учеб. пос. М. : ГИТР. С. 56-77. [↑](#footnote-ref-487)
487. Храпченко, М. (1935) Пушкин // Литературная энциклопедия. М. : Сов. Энциклопе­дия. Т. 9. Стлбц 398. [↑](#footnote-ref-488)
488. Потебня, А. А. (1914) Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговор­ка. Харьков : Изд. М. В. Потебни. С. 146-147. [↑](#footnote-ref-489)
489. Пушкин, А. С. (1958) Полн. собр. соч. Т. 7. С. 13. [↑](#footnote-ref-490)
490. Приводится по фотокопии афиши, помещенной в изд.: Пушкин, А. С. (1969) Собр. соч. : в 8 т. Т. 6. Драматические произведения. М. : Худ. лит-ра. 287 с. (вкл. между с. 256­

     257). Пропущены сведения о том, кто и какие танцы будет танцевать и перечень действую­щих лиц и исполнителей. [↑](#footnote-ref-491)
491. Мы пользуемся для характеристики и расчетов публикацией на сайте Малого театра перечня всех постановок, осуществленных театром с 1824 г. до наших дней. См.: Малый те­атр. Репертуар с 1824 г. (Электронный ресурс). URL:

     <http://www.maly.ru/pages?name=repertoar> (дата обращения: 29.07.2015). [↑](#footnote-ref-492)
492. Яковлев, Н. В. (1917) Последний литературный собеседник Пушкина (Бари Корнуоль) / / Пушкин и его современники: Материалы и исследования, вып. XXVIII. Пг. С. 6. [↑](#footnote-ref-493)
493. Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. М. : АН СССР. С. 267. [↑](#footnote-ref-494)
494. Бонди, С. (1941) Драматургия Пушкина и русская драматургия // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л.: АН СССР. С. 401. [↑](#footnote-ref-495)
495. По изданию: The poetical works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall (1829). Complete in one volume. Paris : Published by A. and W. Galignani. Это издание имелось в биб­лиотеке Пушкина. [↑](#footnote-ref-496)
496. См.: Пушкин, А. С. (1959) Полн. собр. соч. : в 16 т. Справочный том. М.-Л. : АН СССР. С. 103. [↑](#footnote-ref-497)
497. Слонимский, А. (1959) Мастерство Пушкина. М. : Гослитиздат. С. 490. [↑](#footnote-ref-498)
498. Цит. по кн.: Городецкий, Б. П. (1953) Драматургия Пушкина. С. 279. [↑](#footnote-ref-499)
499. Цявловский, М. А. (1951) Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М. : АН СССР.

     С. 635. [↑](#footnote-ref-500)
500. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 14. М.-Л. : АН СССР. [↑](#footnote-ref-501)
501. Там же. [↑](#footnote-ref-502)
502. Анненков, П. В. (1873) А. С. Пушкин. Материалы для его биографии..., СПб. С. 276. [↑](#footnote-ref-503)
503. Аверкиев, Д. В. (1893) О драме. СПб., приложение. С. 42. [↑](#footnote-ref-504)
504. Модзалевский, Б. Л. (1910) Библиотека Пушкина. СПб. С. 108-109. (Дано описание указанной книги). [↑](#footnote-ref-505)
505. <Проект из десяти названий> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 996-1004. С. 1003. [↑](#footnote-ref-506)
506. Бонди, С. Указ. соч. С. 401, 402. [↑](#footnote-ref-507)
507. Якубович, Д. П. (1935) Введение к комментариям // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л. : АН СССР. С. 380. [↑](#footnote-ref-508)
508. Лесовой, В. (сост.) (1922) Пушкин. «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери». Пг. : Благо. С. 80. [↑](#footnote-ref-509)
509. Гербель, Н. В. (сост.) (1875) Английские поэты в биографиях и образцах. СПб. С. 346. [↑](#footnote-ref-510)
510. Симметрии Пушкина исследованы Д. Д. Благим. См.: Благой, Д. Д. (1955) Мастерство Пушкина. М. : Сов. писатель. 264 с. [↑](#footnote-ref-511)
511. <Русалка> (2009) // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука. С. 897­1006. С. 898. [↑](#footnote-ref-512)
512. См.: Шевырев, С. (1841) Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, Х и XI // Моск­витянин. Ч. 5. № 9. С. 245. [↑](#footnote-ref-513)
513. См.: Борисова, Н. А. (2004) Лирическая драма А. С. Пушкина о русалке: (История со­здания) // «Он видит Новгород Великой ... »: Материалы VII Междунар. пушкинской конф. «Пушкин и мировая культура». Великий Новгород, 31 мая — 4 июня 2004 г. СПб. ; Великий Новгород. С. 114-115. Указано в комментарии: <Русалка> (2009) С. 905. [↑](#footnote-ref-514)
514. Зелинский, Ф. (1903) О трагедии «Антоний и Клеопатра» / / Сочинения Шекспира. Т. IV. С. А. Венгеров (ред.). СПб. : Изд. Брокгауза-Ефрона. С. 212-226. С. 224. [↑](#footnote-ref-515)
515. См.: Лернер, Н. О. (1935) Рассказы о Пушкине. Л. : Прибой. С. 137-140. [↑](#footnote-ref-516)
516. Загорский, М. (1940) Пушкин и театр. Л. : Искусство. С. 182. [↑](#footnote-ref-517)
517. Лернер, Н. О. (1935) Рассказы о Пушкине. С. 139. [↑](#footnote-ref-518)
518. См.: Кугель, А. Р. (1934) Русские драматурги. Очерки театрального критика. М. С. 22. [↑](#footnote-ref-519)
519. Нусинов, И. М. (1941) Пушкин и мировая литература. М. : Сов. писатель. С. 320. [↑](#footnote-ref-520)
520. Томашевский, Б. В. (1956-1961) Пушкин. Т. 1-2. М.-Л. : Изд-во АН СССР. Кн. 1. С.

     60-61. [↑](#footnote-ref-521)
521. Белинский В. Г. (1953-1959) Полное собрание сочинений: В 13-ти т. Москва: Изд-во АН СССР, Т. I-XIII. Т. 7. С. 566. [↑](#footnote-ref-522)
522. Покровский М. М. (1910) Шекспиризм Пушкина // Пушкин. Сочинения. Т. IV. СПб. : Изд. Брокгауз и Ефрон. С. 1-20. С. 16. [↑](#footnote-ref-523)
523. Там же. [↑](#footnote-ref-524)
524. См.: Позов, А. (1998) Метафизика Пушкина. М. : Наследие. [↑](#footnote-ref-525)
525. Непомнящий, В. С. (1998) Послесловие. «Еже писах, писах» // Позов, А. Метафизика Пушкина. М. : Наследие. С. 310. [↑](#footnote-ref-526)
526. Бонди, С. М. (2010) Историко-литературные опыты Пушкина. О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Директ-Медиа. 930 с. С. 165. [↑](#footnote-ref-527)
527. Русалка (Электронный ресурс). URL:

     <http://family.ru/theatre/rusalka_1286395381.html> (дата обращения: 29.07.2015). [↑](#footnote-ref-528)
528. «Русалка» по А. Пушкину в Центре драматургии и режиссуры, реж. Вероника Родионова (Электронный ресурс). URL: [http://teatr-lrve.ru/2010/10/rusalka-v-centre- dramaturgii-i-rezhissury/](http://teatr-lrve.ru/2010/10/rusalka-v-centre-dramaturgii-i-rezhissury/) (дата обращения: 29.07.2015). [↑](#footnote-ref-529)
529. См.: Гастроли театра «Пушкинская школа» начались с «Бориса Годунова» (Элек­тронный ресурс). URL: <http://www.inmsk.ru/afisha_news/20121001/352312200.html> (дата об­ращения: 20.07.2015). [↑](#footnote-ref-530)
530. Там же. [↑](#footnote-ref-531)
531. Рецептер, В. (2014) Принц Пушкин, или Драматическое хозяйство поэта. СПб. : ООО «Журнал “Звезда”». 560 с. С. 95. [↑](#footnote-ref-532)
532. Там же. С. 108. [↑](#footnote-ref-533)
533. Там же. С. 109. [↑](#footnote-ref-534)
534. См.: Мериме, П. (1936) Жакерия. М. 230 с. [↑](#footnote-ref-535)
535. Бонди, С. М. (2010) Историко-литературные опыты Пушкина. О Пушкине: Статьи и исследования. С. 240. [↑](#footnote-ref-536)
536. См.: Аронин, С. В. (2012) Жанровые эксперименты как предпочтение тезауруса современной театральной культуры // Знание. Понимание. Умение. № 3. С. 329-333. С. 331­332. Понятие «Жанровые генерализации ввел и обосновал Вл. А. Луков. См.: Луков, Вл. А. (2006) Жанры и жанровые генерализации 2006. № 1. С. 141-148. [↑](#footnote-ref-537)
537. Понятие «постдраматический театр», его терминологию и отличие от театра пост­модернистского вводит в культурологический обиход Х.-Т. Леман См.: Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. М. : ABCdesign. 312 с. Жанровые генерализации современной те­атральной культуры, в том числе и литературно-постдраматическая генерализация выявле­ны автором. См.: Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного театра как проявле­ние культурных доминант рубежа XX-XXI веков : дис. ... канд. культурологии. М. 171 с. [↑](#footnote-ref-538)
538. Подробно о «перформативном повороте» как о социокультурном явлении и о формировании в этой связи новой перформативной эстетики см.: Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. М. : Международное театральное агентство “Play&Play” ; Канон+. 376 с. [↑](#footnote-ref-539)
539. Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. М. : Буки Веди. 53 с. С. 6. [↑](#footnote-ref-540)
540. Хассан, И. (2002) Культура постмодернизма // Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. М. : Университет. 224 с. С. 113-123. С. 121. [↑](#footnote-ref-541)
541. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина // Луков Вл. А. Основы теории литературы : учеб. пос. М. : ГИТР. С. 56-77. С. 58. [↑](#footnote-ref-542)
542. Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 267-270. [↑](#footnote-ref-543)
543. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А.

     1. Пушкина. С. 58.

     [↑](#footnote-ref-544)
544. Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера // Новый филологический вестник. № 4 (19). С. 141-150. С. 142. [↑](#footnote-ref-545)
545. Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. С. 30. [↑](#footnote-ref-546)
546. Демин, Г. (2012) После Пушкина / «Маленькие трагедии» («Сатирикон») (Электронный ресурс) // Страстной бульвар, 10. № 8 (148). URL: <http://strast10.ru/node/2273> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015). [↑](#footnote-ref-547)
547. Седых, М. (2011) Вкус и привкус (Электронный ресурс) // Итоги. № 45 (804). 7 нояб­ря. URL: <http://itogi.ru/arts-teatr/2011/45/171606.html> [архивировано в WebCite] (дата обра­щения: 16.06.2015). [↑](#footnote-ref-548)
548. Тимашева, М. (2012) «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (Электронный ресурс) // Радио «Свобода». 7 июня. URL:

     <http://svoboda.org/content/transcript/24607537.html> [архивировано в WebCite] (дата

     обращения: 16.06.2015). [↑](#footnote-ref-549)
549. См.: Аронин, С. В. (2012) Жанровые искания современного театра как проявление культурных доминант рубежа XX-XXI веков. С. 97-111. [↑](#footnote-ref-550)
550. Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. С. 65. [↑](#footnote-ref-551)
551. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008) Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарно­го знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса. 784 с. С. 63-64. [↑](#footnote-ref-552)
552. Бонди, С. М. (1978) О Пушкине: Статьи и исследования. М. : Худож. лит-ра. 477 с. С. [↑](#footnote-ref-553)
553. Доманский, Ю. В. (2015) О пушкинской драматургии : учеб. пос. по спецкурсу. С. 17. [↑](#footnote-ref-554)
554. Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 41. [↑](#footnote-ref-555)
555. Там же. С. 147-152. [↑](#footnote-ref-556)
556. Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2014) Об идейной композиции «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. С. 66-76. [↑](#footnote-ref-557)
557. Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс) // Смоленская газета. 16 июня. URL:

     <http://smolgazeta.ru/peoplenews/3888-malenkie-tragedii-pamyatnik-molodosti-i.html> [архиви­ровано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015). [↑](#footnote-ref-558)
558. Шимадина, М. (2011) «Маленькие трагедии» в «Сатириконе» (Электронный ресурс) // OpenSpace.ru. 24 октября. URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/31291/> [архивиро­вано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015). [↑](#footnote-ref-559)
559. Банасюкевич, А. (2012) Гибнут все (Электронный ресурс) // Частный корреспондент. 25 января. URL: <http://chaskor.ru/article/gibnut_vse_26475> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015). [↑](#footnote-ref-560)
560. Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. С. 27-57. [↑](#footnote-ref-561)
561. Там же. С. 231. [↑](#footnote-ref-562)
562. Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 91. [↑](#footnote-ref-563)
563. Должанский, Р. (2011) Капустник во время чумы (Электронный ресурс) // Коммерсантъ. 24 октября. URL: <http://kommersant.ru/doc/1801906> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 16.06.2015). [↑](#footnote-ref-564)
564. Тимашева, М. (2012) «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (Электронный ресурс) [↑](#footnote-ref-565)
565. Шимадина, М. (2011) «Маленькие трагедии» в «Сатириконе» (Электронный ресурс) [↑](#footnote-ref-566)
566. Там же. [↑](#footnote-ref-567)
567. См.: Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 143. [↑](#footnote-ref-568)
568. Там же. С. 155. [↑](#footnote-ref-569)
569. У Ю. М. Лотмана — «значимое уклонение от нормы». Прим. ред. [↑](#footnote-ref-570)
570. Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера. С. 143. См.: Лотман, Ю. М. (1970) Структура художественного текста. М. : Искусство. 384 с. С. 283; Тамарченко, Н. Д. (2002) Теоретическая поэтика: понятия и определения : хрестоматия. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т. 467 с. С. 171. [↑](#footnote-ref-571)
571. Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера. С. 146. [↑](#footnote-ref-572)
572. Доманский, Ю. В. (2011) «Сцена из Фауста»: специфика событийности в пушкинском тексте и в телеинтерпретации М. Швейцера. С. 147. См. также: Рыбак, Л. (1984) Как рождались фильмы Михаила Швейцера. М. : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. 176, [15] с. С. 23-25. [↑](#footnote-ref-573)
573. Демин, Г. (2012) После Пушкина / «Маленькие трагедии» («Сатирикон») (Электронный ресурс). [↑](#footnote-ref-574)
574. Банасюкевич, А. (2012) Гибнут все (Электронный ресурс). [↑](#footnote-ref-575)
575. Там же. [↑](#footnote-ref-576)
576. Белый, А. А. (1995) «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы») // Белый А. А. «Я понять тебя хочу». М. : Индрик. 189 с. С. 159-187. С. 159. [↑](#footnote-ref-577)
577. Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс) [↑](#footnote-ref-578)
578. Рыбак, Л. (1984) Как рождались фильмы Михаила Швейцера. С. 171. [↑](#footnote-ref-579)
579. Любимов, С. (2010) «Маленькие трагедии»: памятник молодости и гениальности (Электронный ресурс). [↑](#footnote-ref-580)
580. Фишер-Лихте, Э. (2015) Эстетика перформативности. С. 64. [↑](#footnote-ref-581)
581. Леман, Х.-Т. (2013) Постдраматический театр. С. 111. [↑](#footnote-ref-582)
582. Белый, А. А. (1995) «Ты ль это, Вальсингам» («Пир во время чумы»). С. 159. [↑](#footnote-ref-583)
583. Лидерман, Ю. Г. (2010) Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? // Вестник общественного мнения. Данные. Анализ. Дискуссии. № 3. С. 37-45. С. 37. [↑](#footnote-ref-584)
584. См., например: URL:

     <https://books.google.com/ngrams/graph?content=stageability%2Cstageable&year_start=180> 0&year\_end=2000&corpus=15&smoothing=3&share=&direct\_url=t1%3B%2Cstageability%3 B%2Cc0%3B.t1%3B%2Cstageable%3B%2Cc0 [↑](#footnote-ref-585)
585. Introduction (2000) // Pushkin, Aleksandr Sergeevich, and Nancy K. Anderson. The little tragedies. Yale University Press. P. 7. [↑](#footnote-ref-586)
586. Ibid. P. 8. [↑](#footnote-ref-587)
587. Ibid. P. 8. [↑](#footnote-ref-588)
588. Интересно в этой связи вспомнить, что в экранизации «Маленьких трагедий» М. Швейцер делает именно «Египетские ночи» ключевым, связывающим сюжетным эле­ментом фильма. [↑](#footnote-ref-589)
589. См.: Clayton, J. D. (2015). Alexander Pushkin’s Boris Godunov as Epic Theatre. In History, Memory, Performance (pp. 98-115). Palgrave Macmillan UK. См. также: Clayton, J. Douglas (2004). Dimitry’s Shade: A Reading of Alexander Pushkin’s Boris Godunov. Northwestern University Press. [↑](#footnote-ref-590)
590. И здесь интересна современная аналогия — на этот раз с киноадаптацией Владими­ра Мирзоева. [↑](#footnote-ref-591)
591. Alexander Pushkin’s Boris Godunov... P. 98. [↑](#footnote-ref-592)
592. Alexander Pushkin’s Boris Godunov... P. 98. [↑](#footnote-ref-593)
593. См.: Виноградов, В. В. (1941) Стиль Пушкина. М. : ОГИЗ : Гос. изд-во худож. лит. 620 с. [↑](#footnote-ref-594)
594. Alexander Pushkin’s Boris Godunov. P. 102. [↑](#footnote-ref-595)
595. Alexander Pushkin’s Boris Godunov... P. 103. [↑](#footnote-ref-596)
596. Alexander Pushkin's Boris Godunov... [↑](#footnote-ref-597)
597. Ibid. P. 105. [↑](#footnote-ref-598)
598. Emerson, Caryl (1986) Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. Bloomington: Indiana Univ. Press. P. 103. [↑](#footnote-ref-599)
599. Moss, Kevin (1988) The last word in fiction: On significant lies in Boris Ggodunov // Slavic and east european journal. Vol. 32, No. 2. P. 187-197. [↑](#footnote-ref-600)
600. Alexander Pushkin’s Boris Godunov... P. 108. [↑](#footnote-ref-601)
601. Debreczeny, Paul (1984) Boris Godunov at the Taganka: A Note on a Non-Performance // The Slavic and East European Journal. Vol. 28, No. 1 (Spring). P. 99-101. [↑](#footnote-ref-602)
602. Moss, Kevin. Op. cit. P. 187. [↑](#footnote-ref-603)
603. Ibid. [↑](#footnote-ref-604)
604. Emerson, C. Op. cit. P. 258. [↑](#footnote-ref-605)
605. Emerson, C. Op. cit. P. 259-260. [↑](#footnote-ref-606)
606. Ibid. P. 262. [↑](#footnote-ref-607)
607. Emerson, C. Op. cit. P. 278. [↑](#footnote-ref-608)
608. Пушкин, А. С. (1978) Путешествие из Москвы в Петербург / Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7. М. С. 197. [↑](#footnote-ref-609)
609. Пушкин, А. С. (1978) Путешествие из Москвы в Петербург / Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7. М. С. 35. [↑](#footnote-ref-610)
610. Одоевский, В. Ф. (1956) Музыкально-эстетическое наследие. М. С. 86. [↑](#footnote-ref-611)
611. Гроссман, Л. П. (1926) Пушкин в театральных креслах. Л. С. 125. [↑](#footnote-ref-612)
612. Дельвиг, А. А. (1959) Полн. СОБР. соч. 2-е изд. / под ред. Б. В. Томашевского. Л. С. [↑](#footnote-ref-613)
613. См.: Васина-Гроссман, В. А. (1956) Русский классический романс XIX в. М. С. 28. [↑](#footnote-ref-614)
614. История русской музыки (1986). Т. 4. М. С. 231. [↑](#footnote-ref-615)
615. История русской музыки (1986). Т. 4. М. С. 233. [↑](#footnote-ref-616)
616. Левашова, О. Е. (1986) Вокальная камерная музыка // История русской музыки. Т. 4. [↑](#footnote-ref-617)
617. Левашева, О. Е. (1956) Музыка в кружке А. А. Дельвига // Вопросы музыкознания. Вып. 2. М. С. 333. [↑](#footnote-ref-618)
618. Скайлер, Е. (1890) Воспоминания // Русская старина. Т. 47. С. 632. [↑](#footnote-ref-619)
619. См.: Музыкальная старина. Вып. 6. СПб., 1911. [↑](#footnote-ref-620)
620. Стасов, В. В. (1952) Искусство XIX века // Стасов, В. В. Избранные сочинения : в 3 т. М. Т. 3. С. 720. [↑](#footnote-ref-621)
621. История русской музыки (1988). Т. 5. М. С. 187. [↑](#footnote-ref-622)
622. Серов, А. Н. (1950) Музыка южно-русских песен. Критические статьи // Серов, А. Н. Избр. статьи. М.-Л. Т. 1. С. 111. [↑](#footnote-ref-623)
623. Глинка, М. И. (1977) Письма // Глинка, М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 2. М. : Музыка. С. 148. [↑](#footnote-ref-624)
624. Блок, А. А. (1962) «Без божества, без вдохновенья» // Блок, А. А. Собр. соч. : в 8 т.

     Т. 6. С. 175. [↑](#footnote-ref-625)
625. Ларош, Г. А. (1974) Глинка и его значение в истории музыки // Ларош, Г. А. Избранные статьи. Вып. 1. Л. С. 67. [↑](#footnote-ref-626)
626. Глинка, М. И. (1973) Записки // Глинка, М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М. С. 282. [↑](#footnote-ref-627)
627. Стасов, В. В. (1974) Мученица нашего времени // Стасов, В. В. Статьи о музыке : в 5 вып. Вып. 1. М. : Музыка. С. 389-398. С. 396. [↑](#footnote-ref-628)
628. История русской музыки (1988). Т. 5. С. 232. [↑](#footnote-ref-629)
629. Арановский, М. Г. (2004) Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила». М. С. 11. [↑](#footnote-ref-630)
630. Асафьев, Б. В. (1952) Глинка // Асафьев, Б. В. Избранные труды. М. : Изд-во АН СССР. Т. 1. С. 169. [↑](#footnote-ref-631)
631. История русской музыки (1988). Т. 5. С. 236. [↑](#footnote-ref-632)
632. Асафьев, Б. В. (1952) Глинка. С. 172. [↑](#footnote-ref-633)
633. Ларош, Г. А. (1974) Михаил Иванович Глинка // Ларош, Г. А. Избр. статьи. Л. С. 202. [↑](#footnote-ref-634)
634. История русской музыки. Т. 5. С. 263. [↑](#footnote-ref-635)
635. Асафьев, Б. В. (1927) Об исследовании русской музыки XVnI века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Л. С. 13. [↑](#footnote-ref-636)
636. Пекелис, М. С. (1966) А. С. Даргомыжский и его окружение : в 3 т. Т.1. М. С. 270. [↑](#footnote-ref-637)
637. Серов, А. Н. (1986) «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского // Серов, А. Н. Статьи о музыке. Вып. 2-Б. М. С. 136. [↑](#footnote-ref-638)
638. Асафьев, Б. В. (1967) «Русалка». Критические статьи, очерки и рецензии. Л. С. 96. [↑](#footnote-ref-639)
639. Даргомыжский, А. С. (1922) Автобиография, письма. Воспоминания современников. Пг. С. 119. [↑](#footnote-ref-640)
640. Кюи, Ц. А. (1952) Избранные статьи. Л. С. 197, 205. [↑](#footnote-ref-641)
641. История русской музыки (1989). Т. 6. М. С.127. [↑](#footnote-ref-642)
642. История русской музыки (1994). М. С. 204. [↑](#footnote-ref-643)
643. Статьи и рецензии композиторов Франции (1972) / А. Башен (сост.). Л. : Музыка. 376 с. С. 328. [↑](#footnote-ref-644)
644. Пекелис, М. С. (1972) Мусоргский-писатель-драматург // Мусоргский, М. П. Литера­турное наследие. М. Кн. 2. С. 17. [↑](#footnote-ref-645)
645. Головинский, Г. Л., Сабинина, М. Д. (1998) Модест Петрович Мусоргский. М. : Му­зыка. 760 с. С. 362. [↑](#footnote-ref-646)
646. Асафьев, Б. В. (1954) «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина // Асафьев, Б. В. Избранные труды. М. Т. 3. С. 148. [↑](#footnote-ref-647)
647. См.: Мейерхольд, В. Э. (2001) Лекции. 1918-1919 гг. / Тексты подготовлены Н. Н. Панфиловой, Е. П. Перегудовой, З. П. Удальцовой, О. М. Фельдманом. М. : ОГИ. 280 с. С. 358-362. [↑](#footnote-ref-648)
648. Чайковский, П. И. (1965) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 9. С. 23. [↑](#footnote-ref-649)
649. Чайковский, П. И. (1961) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка М. : Музгиз. Т. 6. С.141. [↑](#footnote-ref-650)
650. Там же. С. 136. [↑](#footnote-ref-651)
651. Чайковский, П. И. (1962) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 7. С. 21. [↑](#footnote-ref-652)
652. Чайковский, П. И. (1963) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 8. С. 391. [↑](#footnote-ref-653)
653. Чайковский, П. И. (1962) Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз. Т. 7. С. 21. [↑](#footnote-ref-654)
654. Ярустовский, Б. М. (1947) Оперная драматургия Чайковского. М.-Л. : Музгиз. 240 с.

     С. 18. [↑](#footnote-ref-655)
655. Асафьев, Б. В. (1972) О музыке Чайковского. Избранное. Л. : Музыка. 375 с. C. 313. [↑](#footnote-ref-656)
656. Чайковский, П. И. (1977). Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М. : Музыка. Т. 15-Б. С. 87. [↑](#footnote-ref-657)
657. Карагичева, Л. В. (1990) Два этюда о «Пиковой даме» //Сов. музыка. № 6. С. 47. [↑](#footnote-ref-658)
658. История русской музыки (1994). М. : Музыка. Т. 9. 452 с.. 292. [↑](#footnote-ref-659)
659. // Кашкин, Н. (1906) Новые оперы на сцене Большого театра // Московские ведомости. 10 января. [↑](#footnote-ref-660)
660. Подробно о «перформативном повороте» как о социокультурном явлении и о фор­мировании в этой связи новой перформативной эстетики, см.: Фишер-Лихте (2015). [↑](#footnote-ref-661)
661. В этой связи необходимо указать особо: Леман (2013); Фишер-Лихте (2015); Гол­дберг (2014) Аронин (2012a). [↑](#footnote-ref-662)
662. Роберт Уилсон (род. в 1942 г.) — американский театральный режиссер, сценограф и драматург, один из основоположников так называемого театра художника, один из крупнейших представителей театрального авангарда конца ХХ — начала XXI века. Ставит в крупнейших европейских театрах — как драматические, так и оперные постановки. Широкую известность Уилсону принес спектакль «Взгляд глухого», поставленный в Париже в 1971 г. [↑](#footnote-ref-663)
663. В научной школе тезаурусного анализа мировой культуры вводится понятие жанровых генерализаций, что означает некий «процесс объединения, стягивания жанров (нередко отно­сящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно­тематического) общего принципа. См.: Луков, В. А., Луков, Вл. А. (2008). С. 221. [↑](#footnote-ref-664)
664. Мы выводим несколько основных жанровых генерализаций современной театраль­ной культуры, связанных с культурными доминантами рубежа XX-XXI веков; так, в частно­сти, выделяется литературно-постдраматическая генерализация современной театральной культуры. См.: Аронин (2012b). [↑](#footnote-ref-665)
665. См., например: Станиславский, К. С. (2006) Моя жизнь в искусстве, М. : Вагриус. [↑](#footnote-ref-666)
666. См., например, его статью «Балаган». Мейерхольд, Вс. Э. (1968) Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / коммент. А. В. Февральского. М. : Искусство. Ч. 1 (1891-1917). С. 213. [↑](#footnote-ref-667)