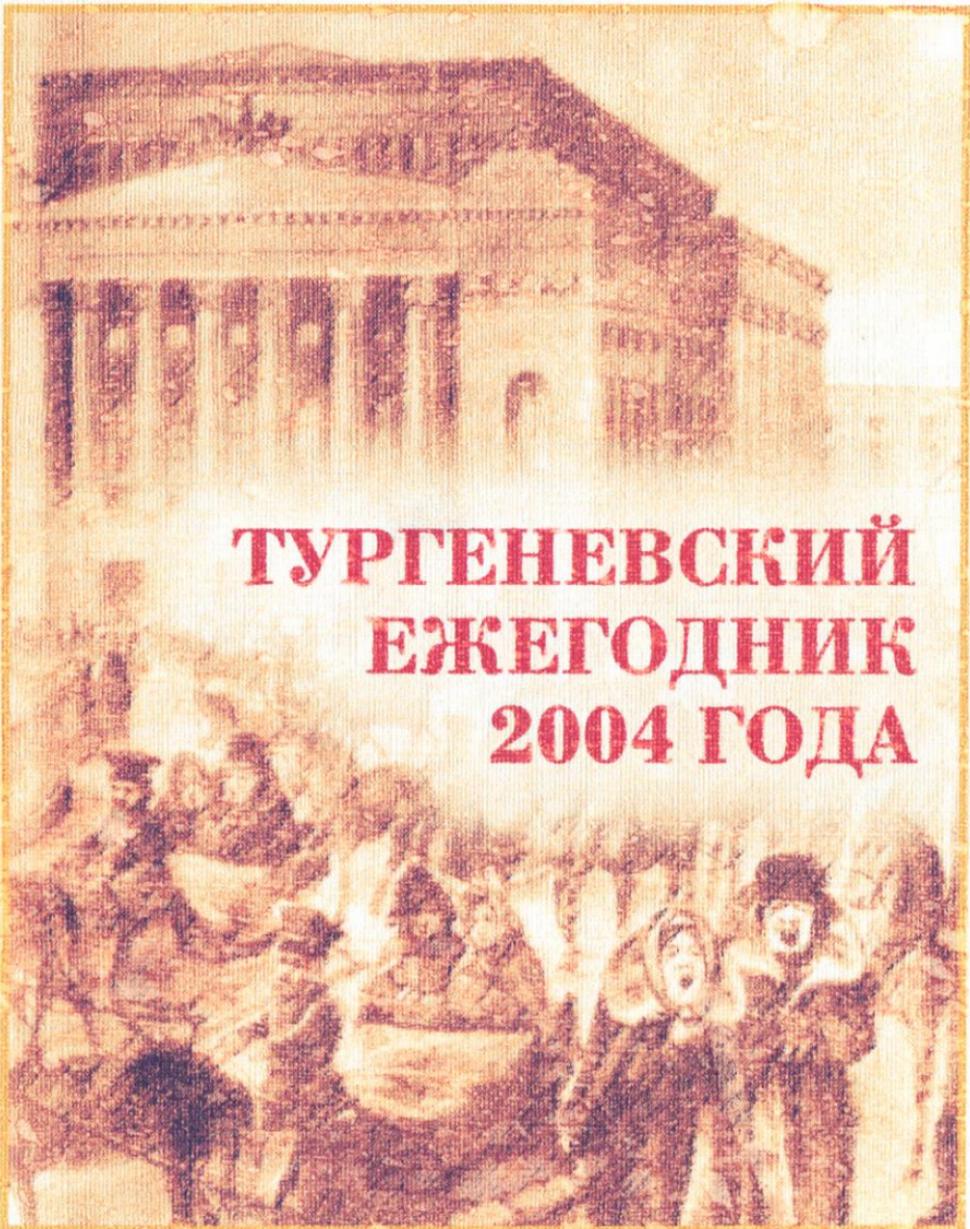


К 83.3(2Р)
Т 87
СЪЕДИНЕННЫЙ
НЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ
МУЗЕЙ И.С. ТУРГЕНЕВА

ТУРГЕНЕВСКОЕ ОБЩЕСТВО В ОРЛЕ



**ТУРГЕНЕВСКИЙ
ЕЖЕГОДНИК
2004 ГОДА**

Орел — 2006

**ОРЛОВСКИЙ ОБЪЕДИНЕННЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ
МУЗЕЙ И.С. ТУРГЕНЕВА**

ТУРГЕНЕВСКОЕ ОБЩЕСТВО В ОРЛЕ

ТУРГЕНЕВСКИЙ ЕЖЕГОДНИК 2004 ГОДА

Орел 2006

ББК 83.3 Р

Т 87

Т 87 **Тургеневский ежегодник 2004** – Орел:
Издательский Дом «ОРЛИК», 2006 – 228 с.

*В сборнике использованы иллюстрации из фондов
Орловского объединенного государственного
литературного музея И.С. Тургенева.*

© Орловский объединенный
государственный литературный
музей И.С. Тургенева, 2006
© ООО ИД «ОРЛИК», 2006

Оглавление

<i>Г.Б. Курляндская.</i> Тургенев и Бунин. Воспроизведение действительности и её преобразование – проблема автора.....	5
<i>Л.В. Дмитриухина.</i> Музейный калейдоскоп.....	9

I

Тургенев и театр. К 150-летию М.Г. Савиной

<i>Е.В. Тюхова.</i> Театр Тургенева и театр Чехова (заметки литературоведа).....	15
<i>Б.Н. Голубицкий.</i> Тургенев на орловской сцене (раздумья режиссёра).....	24
<i>Николай Жекулин.</i> О постановке на сцене оперетты «Последний колдун» в Калгари (заметки редактора).....	34
<i>Барри Айзериф.</i> Обретение магии: режиссура спектакля И.С. Тургенева «Последний колдун».....	45
<i>Эдетт Уилкс.</i> Музыкальный генезис оперетты Полины Виардо «Последний колдун» (эпизоды восемнадцатимесячного пути).....	49
<i>Н.Н. Смоголь.</i> Возрождение тургеневского усадебного театра в Орле.....	59
<i>Мир театра Ивана Тургенева.</i> Каталог выставки, посвящённой 150-летию М.Г. Савиной.....	64

II

Научные исследования и сообщения

<i>Н.П. Генералова.</i> Где найти зимского щеня?.....	81
<i>В.А. Лукина.</i> К вопросу о времени создания рассказа И.С. Тургенева «Бурмистр».....	89
<i>О.Б. Улыбина.</i> Поэтика портрета и его функции в повести И.С. Тургенева «Фауст».....	98
<i>Т.В. Швецова.</i> Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» и её место в творческой эволюции писателя.....	105
<i>С.В. Добряков.</i> Ранние сочинения К.Н. Леонтьева в оценках И.С. Тургенева.....	116

III

Вокруг тургеневской энциклопедии

<i>С.Л. Жидкова.</i> В.А. Озеров в восприятии И.С. Тургенева (по материалам мемориальной библиотеки писателя).....	135
<i>Е.А. Козеева.</i> И.С. Тургенев и Тарас Шевченко.....	140
<i>Л.М. Александрова.</i> И.С. Тургенев о П.И. Чайковском.....	146
<i>Е.В. Векуа.</i> «Правительство не преминет принять вас с рас- простёртыми объятиями» (И.С. Тургенев и Ю.Н. Милютин).....	148

IV

Наши публикации

<i>Е.Г. Мельник.</i> Загадка одного вензеля.....	155
<i>Письма М.Г. Савиной к Э.К. Виль-Даниэль – Бек.</i> (Публикация А.Т. Молозевой).....	167
<i>Документы Александра Михайловича и Софьи Георгиевны Щепкиных</i> из архива И.А. Бондарского и фондов ОГЛМТ. (Публикация И.А. Бондарского).....	173
<i>Л. Клейнборг.</i> Дом Калитиных из легенд о «Дворянском гнезде» И.С. Тургенева. (Публикация Л.В. Ивановой).....	183
<i>Из истории отечественного тургеневедения.</i> Неизвестная докладная записка 1928 года Н.К. Пиксанова о первом Полном собрании сочинений И.С. Тургенева. (Публикация Н.П. Генераловой).....	191

V

По тургеневским местам

<i>В.П. Волчихина.</i> «Много званных, но мало избранных».....	199
<i>Т.Н. Смирнова.</i> Кобылий верх – легенды и факты.....	203

VI

С думой о Тургеневе

<i>Н.М. Кирилловская.</i> Музей не с парадного входа.....	209
<i>В поэтической гостиной Музея И.С. Тургенева:</i> стихи Н. Перовского, В. Ерёмкина, Вл. Ермакова, И. Тишиной, С. Тишиной, А. Бушунова, Т. Поповой.....	218

Тургенев и Бунин. Воспроизведение действительности и её преобразование – проблема автора.

Воспроизведение и преобразование действительности осуществляется в литературном произведении с определённых идейно-эстетических, нравственно-философских позиций писателя. Задача предлагаемой статьи – показать как одна и та же тема вселенской гармонии по-разному разрешается в рассказах Тургенева «Ася» и Бунина «Ночь».

Бунинское представление о человеческой личности связано с философией буддизма, своеобразно сочетающейся с идеями христианства. В трактате «Освобождение Толстого» Бунин с предельной чёткостью выражает свою религиозно-философскую ориентацию.

Бунин обращается к идеям древней священной мудрости Будды, пережившего «внезапное прозрение», понявшего, что «царство мира сего и царство смерти – одно», что «освобождение» – в отречении: в «в углублении духа в единое, истинное бытие». Основой всякого бытия признаётся Атман-Горама. Человеческое Я есть земное воплощение Атмана, земное проявление его. «Освобождение» понимается как возвращение к Божественному Первоисточнику – Атману. В христианстве «освобождение» – тоже уход в сферу религиозного отказа от суетности мирских отношений. Понимание «освобождения» как нового рождения, как приобщения к источнику подлинной духовности объединяет буддизм и христианство. Бунин разделяет эту общерелигиозную идею освобождения как духовную подготовку к смерти, как воссоединение временных Я с Богом. «Освобождение» есть исход из «Бытования» в Вечное, говоря буддийскими словами, есть «путь в жизнь», говоря словами Евангелия. «Освобождение» – это прежде всего преодоление кровных связей с мирскими страстями и заботами. Не случайно Бунин вспоминает Христа, который тоже звал с родины на чужбину: «Кто не оставит ради Меня отца своего и матери, тот не идёт за Мной».

Буддизм и христианство сходятся в признании того, что просветление, т.е. слияние со Всеединым и означает потерю ложного Я, которое состоит из привязанностей, страстей и желаний. Всеобщее содержание, «истинная частица Бога», пребывающая вне пространства и времени, возвращается к единому источнику, гибнет иллюзорное, мгновенное Я, само по себе эмпирическое и преходящее. Сохраняется скрытый центр личности – светящееся Я. Назначение человека – освобождение, то есть пантеистическое растворение во Всеобщем, без сохранения индивидуальности. О.В. Солоухина верно отметила: «Буддизм Бунин вос-

принял как нечто давно ожидаемое своим сознанием, как в тайне лелеемую память о духовной родине. Поэтому верно говорить не о влиянии буддизма на его творчество, а о встрече самостоятельно сформировавшихся индивидуальных взглядов художника с некоторыми сторонами учения буддизма, воспринятом позднее» (Солоухина О.В. О нравственно-философских взглядах И.А. Бунина // Русская литература, 1964, № 4. С. 48). Из огромной буддийской литературы необходимо назвать книги, с которыми Бунин не расставался: «Сутта-Напага» и монография Ольденберга «Будда. Его жизнь и учение».

По Бунину, есть два разряда людей: «делатели» и «созерцатели». «Делатели» – это люди житейского строительства, верные звенья той Цепи, о которой говорит мудрость Индии. Они лишены метафизического чувства. Другой разряд людей – созерцатели, уже откликнувшиеся на тайный зов – «Выйди из Цепи», жаждущие раствориться во Всеобщем, но вместе с тем ещё тоскующие: сознание тщетности жизни и сугубо страшное очарование ею.

Рассказчик – лирический герой из «Ночи» – относится к числу созерцателей, страдающих мучительным раздвоением: они жаждут раствориться во Всеедином, потерять своё временное личное Я, и вместе с тем они пребывают во власти земных влечений.

Повествование ведётся с позиции художника-созерцателя, обладающего первобытной свежестью восприятия, острым чувственным мироощущением, богатством эстетических реакций.

В свете буддийских представлений даётся картина сказочной красоты мира. Ночное море становится символом вселенской гармонии: «Бледное, млечно-зеркальное, оно летаргически-недвижно молчит». В ответ ему «молчат звёзды». Но эта волшебная тишина пронизана звуками: «однообразный, ни на секунду не прерывающийся хрустальный звон стоит во всём этом молчаливом мире, подобно какому-то звенящему сну». «И непрерывный, ни на секунду не смолкающий звон, наполняющий молчание неба, земли и моря своим как бы сквозным журчанием, похож то на миллионы текущих и сливающихся ручьёв, то на какие-то растущие хрустальной спиралью цветы...» Природа и человек составляют, казалось бы, неразрывное единство. Но это единство отличается внутренним противоречием. Человек лишён бездумности, и потому Красота с её волшебным очарованием не всецело его поглощает. Благодаря рефлексии Человек поднимается над Природой. Он противостоит ей тем, что думает над смыслом своего существования, «удивляется» ему. Этим самосознанием Человек отличается от прочих живых существ, которые ещё в раю, «вне думании о себе», в «блаженном сне жизни». В отличии от них, Человек проснулся и как бы со сто-

роны глядит на эту «завораживающую Красоту». Он одинок, потому что потерял «блаженный сон жизни», придя к самосознанию: «Это думанье, кажется, самое удивительное, самое непостижимое – и самое роковое для него». Несмотря на всё очарование и упоение Красотою, лирический герой вместе с автором приходит к ясному пониманию, что вся эта поэзия призрачна, преходяща, иллюзорна: «... вот она, эта звенящая, Колдующая Майя, послушай её!» Царство призрачной гармонии – видимость, скрывающая какую-то последнюю истинную реальность, в самой себе несомненную и безусловную.

Таким образом, Красота и Истина противостоят друг другу: Красота – это колдующая, звенящая Майя дана здесь как «ночная бездонность неба» с «висящими в нём звёздами», как «бледное, млечно-зеркальное море», как «ночное безмолвие, колдовски звенящее мириадами хрустальных источников». Красота завораживает художника-созерцателя, но одновременно ему свойственна потерянности среди этой ночи и этого «колдовского журчания». Потерянность связана с признанием призрачности Красоты. Она противоположна Истине, которая зовёт и пугает человека своей последней реальностью и ужасающей доступностью. Утверждается Истина. Но вместе с тем Нирвана пугает писателя как земного человека, живущего естественным влечением к неотразимо прекрасному.

Тургенев же изображает всемирную гармонию как существующую реальность в противовес Бунину, для которого всемирная гармония, находящая своё выражение в пейзажных картинах – призрачная иллюзорная Майя.

В повести «Ася» пейзажные зарисовки становятся выражением романтических возвышений героя, художника в душе, праздного созерцателя. Встреча с Гагиным обострила в нём внимание к прекрасному, углубила романтическое переживание жизни как гармонии, как постоянно совершающегося чуда.

Герой переправляется через Рейн: «Старик поднял вёсла – и царственная река понесла нас. Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к небу – но и в небе не было покоя; испещрённое звёздами, оно всё шевелилось, двигалось, содрогалось, я склонился к реке, но и там, в этой тёмной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звёзды; тревожное оживление мне чудилось повсюду – и тревога росла во мне самом...» Герой вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце именно под воздействием природной Красоты и, разумеется, предшествующих встреч с Асей. Романтические томления героя в свою очередь отбрасываются на внешний мир, обогащая его человеческой «чувственностью». Внутренняя тревога

как бы сообщается природе, и она гармонически отвечает настроению героя: именно в ней он находит отражение своего «Я»: небо «шевельлось, двигалось, содрогалось» и звёзды, отражаясь в глубине реки, «колыхались», «дрожали». Отравленный сладким ядом закипающего чувства, герой-романтик во всём находит «тревожное ожидание». Словом, совершается диалектическая связь Человека с Космосом. Внешний мир и внутреннее «Я» сливаются в нечто нераздельное, в какую-то чудесную мелодию. Человек и природа составляют нерасторжимое единство при всей своей противоположности.

Красота в изображении Тургенева составляет самую суть объективной реальности, она, следовательно, не противоречит Истине.

Проблему всемирной гармонии Тургенев решал с христианских этико-философских позиций, со всей очевидностью сказавшихся в рецензии на «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Аксакова. Здесь говорится о природе в онтологическом плане – как о Великом Стройном Целом, в котором каждая точка соединена со всеми другими (...) но стремление её в то же время идёт к тому, чтобы каждая точка, каждая отдельная единица существовала исключительно для себя, почитала бы себя сосредоточием вселенной, обращала бы всё окружающее себе в пользу, отрицала бы его независимость, владела бы им как своим достоянием». Тургенев с удивлением спрашивает: «Как из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, всё живёт только для себя, – как выходит именно та всеобщая, бесконечная гармония, в которой, напротив, всё, что существует, – существует для другого, в другом только достигает своего примирения или разрешения – и все жизни сливаются в одну мировую жизнь – это одна из тех “открытых” тайн, которые мы все видим и не видим». Таким образом, каждая точка в природе соединена со всеми другими какой-то безусловной связью, но каждая «единица» стремится жить для себя. И, тем не менее, возникает всемирная гармония, в которой всё, что существует – существует для другого – и все жизни сливаются в одну мировую жизнь. Тургенев в раздумье стоит перед этой «открытой» тайной.

Каждая «единица» в природе существует в своём безусловном значении, но она связана с другими «единицами» и потому её стремление быть «всем» может осуществляться только на путях служения «другим», и потому всемирная гармония в своей основе представляет бесспорную любовь. Внутренняя связь противоположностей проявляется как их единство. (См.: Курляндская Г.Б. Всемирная гармония в творчестве Тургенева // Спасский вестник. № 11. 2004).

Итак, сделаем вывод: Бунин и Тургенев утверждают идеал всемирной гармонии с разных этико-философских позиций. Для Бунина, выражающего в некоторых произведениях идею буддийской нирваны, всемирная гармония для героя-созерцателя – всего только иллюзия. Торжествующая Красота, не совпадающая с Истиной. Для Тургенева всемирная гармония – объективно существующая реальность, приобщаясь к которой человек выходит за пределы себя и служит «другим».

Но Тургенев и Бунин не только противостоят друг другу, но и объединяются на почве обращения к христианскому миропониманию: Тургенев – в романе «Дворянское гнездо», Бунин – в повести «Чистый понедельник». Здесь с религиозно-аскетических позиций решается проблема человек и природа. Созданный по образу и подобию Божию человек вместе с тем вполне природное существо, обречённое на внутреннюю духовно-психологическую драму. Греховная природа падшего человека противостоит его нравственному сознанию.

Лиза Калитина подчинила свои естественные влечения идее нравственного долга, то есть прочно встала на путь отречения – и в этом её несомненное достоинство: счастьем она предпочла суровое отречение ради заветов Христа. Героиня «Чистого понедельника» в акте выбора также проявила свою непреклонную волю. Она любит свободного человека и отказалась от личного счастья, будто бы выражающего бесовские вождения. Сравнительно-типологический анализ названных произведений дан мною в особой статье (См.: Курляндская Г.Б. Литературная срединная Россия. – Орёл, 1996. С. 194–205).

Л.В. Дмитрихина

Музейный калейдоскоп

Каждый год в жизни музея несёт с собой новые темы, новые открытия и замыслы, которыми сотрудники музея щедро делятся с посетителями.

150-летие со дня рождения великой русской актрисы Марии Гавриловны Савиной, с которой И.С. Тургенева связывали творческие и дружески-отеческие отношения, определило основное направление работы в 2004 году – «Тургенев и театр».

Материалы экспозиции «Тургенев: Жизнь для искусства», фондовые коллекции музея, произведения и письма писателя, воспоминания о нём и исследование его творческой биографии дают широкую возможность для раскрытия этой темы всеми музейными формами.

Одним из центральных событий стало открытие в лекционно-театральном зале музея выставки «Мир театра Тургенева» (Каталог этой выставки публикуется в этом сборнике). Небольшая по объёму, но удивительно глубокая по содержанию и тематическим возможностям эта выставка представила интерес для самых разных категорий посетителей музея.

Традиционные, уже XIV Тургеневские музейные чтения, также посвящённые заданной теме, соединили в представленных докладах век XVIII с веком XXI, пройдя через гармонию XIX века и трагедии и бури века XX. На материалах мемориальной библиотеки И.С. Тургенева, хранящихся в ней изданиях конца XVIII – начала XIX веков, построила свой доклад «В.А. Озеров в восприятии И.С. Тургенева» С.Л. Жидкова.

Истории прижизненных постановок пьес И.С. Тургенева, участию в них М.Г. Савиной было посвящено выступление Е.В. Проца.

Тургеневские традиции в драматургии А.П. Чехова рассматривала в своём исследовании профессор Е.В. Тюхова.

Два выступления воссоздавали историю тургеневских постановок на сцене орловского драматического театра. Л.В. Иванова познакомила слушателей с заметками В.А. Иванова – главного режиссёра театра в 1960-е годы, по поводу создания в Орле Тургеневского театра и смысла этого названия. А художественный руководитель театра Б.Н. Голубицкий рассказал об освоении театром тургеневского репертуара в последние десятилетия XX века и в начале века XXI.

Завершились чтения показом премьерного спектакля студенческого театра ОГУ «Ювента» по пьесе А. Шаховского «Не любо не слушай, а лгать не мешай» (постановка Н.Н. Смоголь).

Театральная тема звучала на протяжении всей Тургеневской осени 2004 года. Занятия музейного видеолектория были посвящены знаменитой постановке А. Эфроса пьесы Тургенева «Месяц в деревне». Удивительно интересно и живо прошли литературные игры школяров по теме «Театр жизни» в творчестве Тургенева». Школьники-участники игр показали не только прекрасное знание творчества писателя, но продемонстрировали и неплохие артистические способности.

А своеобразным подарком Ивану Сергеевичу Тургеневу в его день рождения стал моноспектакль Заслуженной артистки РФ М.Н. Соколовой «Золотое вино» (Тургенев в воспоминаниях М.Г. Савиной).

Безусловно, события музейной жизни не ограничивались только театралью заданностью. Следует отметить издательские проекты, в осуществлении которых музей принимал непосредственное участие. Это прежде всего выход в свет очередного «Тургеневского ежегодника», издание в серии «Золотая книга Орловщины» (издательский дом «Орлик») книги «Орловский гражданский губернатор Сафонович», в которой опубликованы материалы из фондов музея. Событием в литературной жизни не только Орла стало издание книги: И.А. Новиков «Золотые кресты», в которую кроме одноимённого романа вошли несколько повестей и рассказов писателя. Все эти произведения существовали только в первых публикациях. В подготовке книги помимо сотрудников музея приняли участие Л.С. Новикова – племянница писателя и Мценская городская библиотека им. И.А. Новикова (директор И.А. Александрова).

Запомнились посетителям музея выставки художников О. Сорокиной, А. Мазнина, А. Мазина и петербургских «Митьков», фотохудожников Л. Доморацкой, О. Попова, которые демонстрировались в выставочном зале музея (подготовили выставки А.Т. Молозева Г.Н. Павлова, Л.М. Александрова – сотрудники экспозиционно-выставочного отдела).

Интересной выставкой и вечером воспоминаний было отмечено 75-летие писателя, учёного, преподавателя В.А. Громова. Новые поступления в музейные фонды представлены на Совете содействия собирательской работе, организованном сотрудниками отдела фондов.

Неизменно полные залы собирали проводимые всеми шестью музеями Объединения литературно-музыкальные и поэтические вечера, творческие встречи с писателями, презентации книжных новинок, литературный Тургеневский праздник в «Рябиновом сквере» рядом с музеем И.С. Тургенева.

Были подготовлены и проведены мероприятия, адресованные школьникам и студентам. Это Рождественские ёлки в Доме Леонида Андреева, музыкальные новогодние спектакли «Маша и Витя против диких гитар» и «Женитьба Фигаро» в исполнении учащихся школы «Леонардо»; утренник «Мои первые книжки» (музей И.С. Тургенева); детский литературный праздник, посвящённый повести Б. Зайцева «Житие преподобного Сергия Радонежского» в музее писателей-орловцев; «Сладость постижения грамоты» и «Как учили детей в дворянских семьях» – утренники для самых маленьких в Доме-музее Н.С. Лескова; литературно-музыкальная композиция «Времена года

в поэзии И.А. Бунина» в музее Бунина; утренник «У новогодней ёлки: сказки Орловской губернии» в Доме Т.Н. Грановского и многое другое.

Большим событием в учёном мире России стала прошедшая в Орле конференция «Творчество писателей-орловцев в истории мировой литературы», посвящённая 100-летию со дня рождения К.Д. Муратовой, учёного-библиографа, литературоведа и книговеда, уроженки г. Болхова.

В Орёл со всей России съехались исследователи творчества И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, И.А. Бунина, Леонида Андреева, Б.К. Зайцева, М.М. Пришвина, И.Ф. Каллиникова и других писателей-уроженцев Орловщины. Были учёные из-за рубежа. Музейные исследования прозвучали на отдельной секции «Документальное и художественное в творчестве писателей-орловцев» и удостоились высокой оценки со стороны именитых учёных.

Интерес к проходившим в музее и вокруг него событиям в очередной раз доказал, что музеи нужны людям, что музеи вносят значительный вклад не только в образовательный процесс, но, прежде всего, в нравственное и эстетическое воспитание молодого поколения.

I

Тургенев и театр.

К 150-летию М.Ф. Савиной



М.Г. Савина.
Рисунок Л. Бакета. 1900-е годы

Театр Тургенева и театр Чехова (Заметки литературоведа)

Чехова называют создателем современной драмы. Его влияние на театральную эстетику XX–XXI веков неоспоримо. Его пьесы идут на театральных сценах всех континентов. К его драматургии обращаются выдающиеся режиссеры современности. Наше время вполне вознаградило великого драматурга, хоть и после его смерти, за то непонимание, которым были встречены его пьесы прижизненной критикой и зрителем. А Тургенев? – Судьба его театральных сочинений не сопоставима с «жизнью в веках» чеховских пьес. Правда, в 70–80-е годы XIX века тургеневские пьесы с успехом шли на сценах русских и зарубежных театров. Многие из них довелось видеть и А.П. Чехову. «Холостяка», например, он смотрел и в Москве у Корша, и в Петербурге, в Александринском театре, и из Петербурга писал А.И. Сумбатову (Южину) 28 января 1890 года: «Театры здесь необычайно скучны. Видел я «Бедную невесту» и «Холостяка», игра чиновницкая, бездушная, деревянная» (4: 14).¹

Творческий вклад Тургенева в русскую драматургию весьма значителен. Его перу принадлежат 10 пьес, созданных в период с 1843 по 1852 год: «Неосторожность» (1843), «Безденежье» (1846), «Где тонко, там и рвется» (1848), «Нахлебник» (1849), «Холостяк» (1849), «Завтрак у предводителя» (1849), «Разговор на большой дороге» (1850), «Месяц в деревне» (1850), «Провинциалка» (1851), «Вечер в Сорренте» (1852). К ним относят и драматическую поэму «Стено» (1834), с которой начинался творческий путь писателя. Неосуществленными остались замыслы еще более десятка произведений для театра: «Вечеринка», «Компаньонка», «Гувернантка», «Жених», «17 номер», «Вор», «Шарф» и оставшиеся в отрывках «Искушение святого Антония» (1842), «Две сестры» (1844) и др.

Первой пьесой, поставленной на сцене после запрещения «Нахлебника», стала комедия «Холостяк» (14 ноября 1849 года), с одобрением встреченная критикой и публикой. С неменьшим успехом прошла в Москве и Петербурге «Провинциалка». Вдохновленный удачей на новом для него театральном поприще, Тургенев даже мечтал посвятить себя драматургии. Однако цензурные запреты и отзывы критики, упрекавшей молодого драматурга в нарушении законов драмы, ее «современных эстетических требований» (А. Григорьев), заставили его навсегда отказаться от задуманного. Попытку дать иной ответ на вопрос, почему Тургенев, проработав в драматическом роде 10 лет (1843–1852), навсегда оставил драму, предприняла И.Л. Вишневская. Она

объясняет этот факт эстетическими требованиями драмы как жанра и позицией Тургенева как «политического писателя». Представим кратко ее аргументы. В драме судьбы, конфликты, остро социальные противоречия, – «все должно быть развязано, досказано, завершено». Она «не терпела уходящих вдаль выводов, нерешенных конфликтных коллизий», «прелестной недосказанности» социальных и нравственных выводов, словом, «открытых финалов», лиризма и т.п. А «определенность социальная сразу же делала тургеневские пьесы «внецензурными» <...> Что еще могло как-то происходить в прозаической литературе (вспомним хотя бы «Записки охотника»), совершенно не терпелось на театре, разом обнимавшем своим влиянием живую, как бы соединенную толпу».² По логике автора книги получается, что, во-первых, в прозе Тургенев смог, а в драматургии – из-за «ее законов» – не смог выразить свою гражданскую позицию. То есть, одной из основных причин отказа писателя от драматургии остается все та же: цензурные запреты. Во-вторых, хотя Тургенев и вступил на путь новаторства, пошел на нарушение законов драмы, но до конца осуществить свои попытки действовать «вопреки всем правилам искусства» не сумел, то есть, подлинным новатором в драматургии не стал и потому навсегда оставил этот жанр. Вот вывод, который вытекает из раздумий исследовательницы и опровергает главное, что ею доказывалось, а именно: Тургенев – подлинный драматург-новатор.

Тургенев, признав справедливость утверждения критиков о том, что его пьесы, «неудовлетворительные на сцене, могут представлять некоторый интерес в чтении», при их дальнейшей переработке в связи с подготовкой к изданию стал руководствоваться этим принципом. Однако следует отметить, что именно во второй половине XIX столетия на столичных сценах ставятся почти все пьесы Тургенева; «театр Тургенева утверждается и за рубежом».³ С особым успехом в Германии, Франции, Италии идет «Нахлебник».

Московский Художественный театр открыл новый этап в сценической истории драматургии писателя, особенно постановкой 9 декабря 1909 года «Месяца в деревне», который был прочитан Станиславским и Немировичем-Данченко с учетом открытого ими в чеховских пьесах «подводного течения», «внутреннего действия».

Этот опыт классиков режиссуры определил интерес и характер подхода к тургеневской драматургии в XX веке, окончательно разрушивший легенду о ее несценичности. Не только театральные сочинения Тургенева, но и инсценировки его повестей и романов заняли подобающее им место на советской сцене. По свидетельству Г.П. Бердникова, постановки «Дворянского гнезда» до 1953 года были осуществлены театрами почти пятидесяти городов Союза.⁴

В жизни новой России тургеневский театр пока не занял, на наш взгляд, подобающего ему места. Самым репертуарным из драматических сочинений писателя был и остается «Месяц в деревне», реже ставятся «Нахлебник» и «Провинциалка». В то же время на родине Тургенева его произведения – не только драматические, но также инсценировки повестей и романов – имеют и сегодня постоянную прописку на большой и малой (театр Каменского) сценах Орловского академического театра драмы им. И.С. Тургенева.

Сегодня никто уже не сомневается в том, что «Театр Чехова вырос из корней театра Тургенева» (Вс. Мейерхольд). Близость художественного мира Чехова тургеневскому – факт общепризнанный и чеховскими, и нашими современниками. Но если драматургия Чехова и ее сценическая жизнь изучены достаточно основательно,⁵ то о театре Тургенева этого сказать нельзя. Существуют две фундаментальные монографии, ему посвященные, – Л.П. Гроссмана и И.Л. Вишневской. Но концепция Л.П. Гроссмана, представленная в начале 20-х годов XX века блестяще написанной книгой «Театр Тургенева» (1924), почти сразу была отвергнута советскими исследователями, ибо игнорировала, с их точки зрения, оригинальность русского драматурга, делая акцент на подражательности, следовании Тургенева западным образцам. Так, Г.П. Бердников в статье 1953 года «Тургенев-драматург» обвинил исследователей тургеневского театра послереволюционного периода – и, прежде всего, Л.П. Гроссмана – в «космополитическом истолковании драматургии Тургенева», в игнорировании ее социального смысла. Он писал, что они «не сразу порвали с традициями буржуазно-либеральной критики, в связи с чем очень мало сделали для выяснения его исторического своеобразия и значения в истории русского театра и русской литературы». И далее автор заключал: «...драматургия Тургенева оказалась последовательно сведенной к различным заимствованиям».⁶ На рубеже 1980–1990-х годов И.Л. Вишневская с тем же пафосом повторила тот же упрек: «Тургенев к тому же вошел в русскую драматургию как писатель, заимствующий, собирающий мотивы и темы, словно китайский болванчик, постоянно оглядывающийся то на Бальзака, то на Мюссе, то на Мериме, то на Кальдерона...».⁷ И в своей монографии исследовательница ставит в качестве основной задачу: «Снять с Тургенева обвинения в подражательстве», что и позволит «раскрыть уникальные черты его творчества».⁸ Доля истины в таких упреках, очевидно, присутствует. Леонид Петрович, возможно, преувеличил степень зависимости Тургенева-драматурга от Мериме, Мюссе, Бальзака, но тургеневский дух экспериментаторства он уловил пронизательно и одним из первых. Книга Л.П. Гроссмана по уровню научности, по глубине проникновения в самую суть драматургического творчества писателя, доказательности основных положений и безукоризненному стилю все-таки остается на сегодня самым ярким исследованием о театре Тургенева.

Написанная через 65 лет после книги Гроссмана монография И.Л. Вишневской была благожелательно встречена научной и театральной общественностью. В ней удачно продолжена традиция органического сочетания литературоведческого и театроведческого подходов к драме, традиция того же Гроссмана, жестко критикуемого исследовательницей. В книге дан подробный и многосторонний анализ идейно-художественных особенностей пьес Тургенева, причем, рассмотренных не изолированно, а в контексте всего творчества писателя. По мысли исследовательницы, именно в драматургии уже заявили о себе все проблемы, конфликты и характеры тургеневской прозы. Последнее утверждение можно и оспорить, а вот призыв, обращенный к актерам и режиссерам, учитывать при работе над каждой отдельной пьесой пафос творчества писателя заслуживает того, чтобы быть услышанным. Вообще основательных работ о тургеневской драматургии почти нет. А последняя книга Александра Колесникова «Соединение природы и искусства: Театральная эстетика И.С. Тургенева» (М., 2003), рассчитанная «на широкий круг читателей», тоже грешит излишними претензиями на оригинальность подхода к теме и новизну методов анализа.

В судьбах Тургенева и Чехова как драматургов, в сценической истории созданных ими пьес, в авторской, критической и читательской их рецепции есть много общего. Уже упреки современной критики в адрес тургеневской одноактной комедии – «много длиннот», «очень мало сценического», «писана не для сцены», «недостает драматизма» – предвещают основные направления критики чеховского театра. С убеждением Тургенева в том, что его пьесы – это литературные, а не театральные вещи перекликается известное признание автора «Чайки»: «Вышла повесть...». Провал «Чайки» в Александринском театре корреспондирует с неудачей постановки в сезон 1851–1852 года пьес Тургенева «Безденежье» и «Где тонко, там и рвется». И т.д., и т.п. Продолжив этот ряд сопоставлений и соответствий, можно написать целую статью. Но возвратимся к нашей теме.

Многие открытия Чехова, несомненно, имеют тургеневские истоки. Еще современная Чехову критика (Р.А. Дистерло, И. Игнатов и др.) увидела в Иванове, герое первой большой пьесы молодого драматурга («Безотцовщина» была неизвестна современникам писателя), как затем и в Войницком («Дядя Ваня»), «лишнего человека в тургеневском вкусе» (3, 109), О сходстве с «тургеневскими девушками» героини «Трех сестер» Ирины говорил Леонид Андреев, а «Вишневый сад» вновь подтвердил представление о Чехове-драматурге как прямом преемнике Тургенева. (Ю. Айхенвальд, например, возводил тип Гаева к Рудину). Позднее Л.П. Гроссман в своей книге 1924 года «Театр Тургенева» обратил внимание на близость отдельных тем и мотивов в пьесах драматургов. А

Г.П. Бердников в докладе 1949 года «Чехов и театр Тургенева» утверждал: «Тургенев может быть признан хоть и не единственным, но основным его (Чехова) предшественником».⁹

В последние десятилетия вопрос о традициях Тургенева в чеховской драматургии рассматривался многими исследователями и, прежде всего, Г.А. Бялым, Г.П. Бердниковым, А.Г. Головачевой, Б. Зингерманом, В.Б. Катаевым, Л.Н. Климковой, П.Г. Пустовойтом, А.П. Чудаковым, С.Е. Шаталовым. Непосредственно сопоставлению пьес Тургенева и Чехова посвящена статья Л.Н. Климковой «Традиции И.С. Тургенева в драматургии А.П. Чехова: («Месяц в деревне» И.С. Тургенева и «Дядя Ваня» А.П. Чехова)».¹⁰

Суммируя наблюдения ученых, можно сказать, что тургеневские традиции усматриваются прежде всего в изображении Чеховым драматизма повседневности, в отказе от интриги, от театральной условности в описании персонажей, в принципах их психологического изображения, в использовании подтекста, в стирании граней между драмой и комедией. Причем ученые могли опереться в своей работе на высказывания самого Чехова о драматургии Тургенева, что весьма важно при изучении связей писателей, хоть и не всегда существует такая возможность. В данном случае она есть, но трудность состоит в том, что чеховское восприятие пьес Тургенева не было однозначным и с течением времени претерпевало существенные изменения.¹¹ Однако заинтересованное внимание к творчеству Тургенева в целом и к его драматургии в особенности было свойственно Чехову всегда. И, очевидно, потому, что он, по глубокому замечанию И.А. Бунина, принадлежал к «тургеневской» породе людей, в которых совершается «сложная таинственная жизнь», а также потому, что творчество Тургенева в чеховское время оставалось эталоном подлинной художественности.

Попытку опровергнуть общепринятое утверждение о родстве драматургических систем Тургенева и Чехова предприняла И.Л. Вишневская, и то лишь ради «игры» в полемику. Во Введении к названной книге она отказывается рассматривать драматургию и театр Тургенева как предвестие чеховского творчества. Исследовательница пишет: «Часть тургеневских пьес относят к гоголевской традиции <...> Другая часть произведений Тургенева трактуется как предчеховская; все, что нашел сам писатель, – подтекст, настроение, «неконфликтную» конфликтность, скрытый драматизм... – объявляется предчеховским, имеющим цену лишь в этом конкретном значении – Тургенев предвосхитил Чехова. «Месяц в деревне» – своеобразный пролог «Чайки». А поскольку Чехов-драматург, вобрав тургеневские, как, впрочем, и другие наиболее плодотворные традиции старой сцены, перевел русскую, а впоследствии и мировую театральную литературу в принципиально новое качество, Тургенев со своими пьесами

как бы естественно «отменялся», послужив только трамплином для Чехова, именно этим выполнив свою историческую миссию». ¹² Как видим, стремясь подчеркнуть оригинальность писателя, автор на первых страницах своей книги фактически выводит его из литературного процесса, освобождает от традиций – и не только западноевропейской драматургии, но и отечественной. И почему Тургенев «со своими пьесами как бы естественно отменялся», если он «предшественник» другого драматурга? Разве «отменился» Пушкин, которого чуть не все последующие писатели считали своим предшественником и учителем, в том числе и Тургенев, и Гончаров, и Достоевский.

Перечислив далее заслуги Тургенева перед русской литературой (как будто никто о них прежде не писал), И.Л. Вишневская утверждает то, что отвергала: «Тургенев же – Чехов XIX века – стоял у начала этого психологического лаконизма». ¹³ Заострение в пылу полемики оригинальности собственного подхода к проблеме не всегда убеждает.

Говоря о тургеневских истоках чеховских открытий, важно вспомнить о «подтексте», являющемся в пьесах Чехова существеннейшим принципом драматического движения. Ведь только после открытия Станиславским и Немировичем-Данченко «непрерывного внутреннего интимно-лирического потока», «подводного течения», «заражающая сила пьес Чехова стала очевидной», ¹⁴ ушли в прошлое упреки в их «несценичности», «растянутости», «бесконфликтности» и проч.

В литературоведении XX века традиционной стала концепция идентичности подтекста в драматургии Тургенева и Чехова. П.Г. Пустовойт прямо утверждал: ««подводное течение» или подтекст, как форма психологизма, возникла в драматургии Тургенева и доведена до совершенства Чеховым». ¹⁵ Г.П. Бердников внес поправку в вопрос об истоках подтекста как такового, но не отверг при этом мысли об ориентации Чехова на Тургенева. Он писал: «Хотя этот прием не был нов и во времена Тургенева, так как часто использовался в мировой драматургии, Чехов опирался именно на опыт Тургенева». ¹⁶

В работах П.Г. Пустовойта такой подход представлен достаточно развернуто. В статье «Тургеневские традиции в драматургии А.П. Чехова», конкретно сопоставляя диалоги в пьесах писателей, автор приходит к выводу о том, что многие из них построены «в расчете на домысливание», полны «смутных догадок», «намеков, недоговоренности». Таков, например, «великолепный «двойной диалог» с подтекстом» Веры и Беляева о бумажном змее («Месяц в деревне»), в процессе которого «завязывается узел отношений между ними» ¹⁷ а у Чехова диалоги Дорна с Полиной Андреевной («Чайка»), Ирины и Тузенбаха перед дуэлью («Три сестры») и мн. др. В статье параллельно рассматривается использование писателями различных средств создания подтекста: смысловые лейтмотивы, паузы,

авторские ремарки и т.д. Все эти наблюдения убедительны и справедливы, как и общий вывод ученого: «Итак, в сфере диалога Чехов также близок к Тургеневу: у обоих драматургов диалоги имеют подтекст, полны многозначительных недомолвок».¹⁸

Но есть в чеховедении совсем противоположное – и не менее убедительное – мнение о характере диалога и подтекста в творчестве этих писателей. «Чеховский подтекст, – пишет А. Чудаков в рецензии на книгу польского исследователя Р. Сливовского «От Тургенева до Чехова» – принципиально отличен от тургеневского и прежде всего тем, что не поддается однозначной интерпретации». В чеховской драме «объем значений подводного течения неопределенно-неисчерпаем».¹⁹

На отличие чеховского диалога и «подводного течения» от тургеневских указывает и Г.А. Бялый: «Этот особый характер театральной речи, когда люди говорят как бы не в унисон и отвечают не столько на реплики собеседников, сколько на внутренний ход собственных мыслей и все-таки понимают друг друга, именуется обычно «подводным течением». Его нельзя смешивать с таким диалогом или полилогом, в котором слово говорящего что-то утаивает или намекает на нечто понятное не всем участникам разговора, а только некоторым, как бывает, например, в пьесах Тургенева «Месяц в деревне» или «Где тонко, там и рвется». У Чехова нет ни угадывания, ни намеков. В его пьесах все говорят о своем и для себя, но в «подводном течении» разрозненные струи сливаются, потому что все охвачены той же неудовлетворенностью и теми же предчувствиями».²⁰

В этой необъявленной дискуссии, с нашей точки зрения, многое может прояснить уточнение терминологии. К мысли о необходимости уточнения понятия «подтекст» подходит и Э.А. Полоцкая. В статье «Поэтика Чехова. Проблемы изучения» она пишет: «Вместе с тем расширение сферы подтекста в современных работах о поэтике – верный признак того, что традиционное понятие чеховского подтекста нуждается в уточнении».²¹

Все упомянутые выше исследователи используют термины «подтекст» и «подводное течение» как синонимические, а содержание в них вкладывают различное. У Г.А. Бялого речь идет о втором, лирико-философском, плане пьесы, то есть, о «подводном течении» (подтексте в широком смысле слова), у П. Пустовойта говорится о втором значении конкретных реплик или диалога, то есть, «подтексте» в узком смысле этого слова. И у Тургенева имеем дело с подтекстом, а не с «подводным течением», у Чехова – и с тем, и с другим. Вот почему нельзя не согласиться с мыслью Чудакова о различном характере подтекста в пьесах этих писателей. В то же время прав и Пустовойт, утверждающий, что «двойные диалоги, полные намеков, недоговоренности, рассчитанные на домысливание, есть у Тургенева, и у Чехова. В частности, у последнего это объяснение в любви Маши и Вершинина, Нины Заречной и Треплева, Вари и

Лопухина и др. Автор одной из последних работ о «Месяце в деревне», С. Потапенко, используя понятия «подтекст» и «подводное течение» как синонимические, пишет о прозрачности, «ясности» «подтекста поведения действующих лиц» и следующим образом трактует мысль А.П. Чудакова: «А. Чудаков считает необходимым отметить, что «у Чехова «второй план» не поддается однозначной интерпретации, а у Тургенева второй смысл ясен и определен»,²² т.е. другими словами, «подтекст» в «Месяце в деревне» обязательно становится «текстом».²³ Не совсем ясно, почему автор статьи называет «подтекстом» то, что непосредственно представлено в «объясняющих монологах, большом количестве ремарок, указывающих на психологическое состояние персонажей».²⁴

Итак, в трактовке исследователей Чехов предстает прямым продолжателем Тургенева в главном: в изображении драматизма повседневности, в использовании подтекста, в характере диалога, в принципах и приемах раскрытия психологии персонажей. Однако сегодня почти не говорится о том принципиально важном, что отличает Чехова-драматурга от его предшественника и, прежде всего, – о внеличном характере конфликта, на что указал еще в 40-е годы А.П. Скафтымов. Тургеневский конфликт, несомненно, остается в рамках старой драматургической традиции, далекой от чеховской. Правда, эту идею обосновывает в своих работах Г.П. Бердников, стремясь найти новые аргументы в ее защиту, но не ссылаясь при этом на первоисточник. Исследователь говорит о новаторстве Чехова, конкретизируя через сопоставление с Тургеневым мысль А.П. Скафтымова о своеобразии чеховского драматургического конфликта. В отличие от Тургенева, «отражающего то или иное противоречие действительности», у Чехова, пишет Бердников, «речь шла не о каком то одном, пусть и важном явлении современной действительности, против которого выступал драматург, а об общей характеристике всего строя жизни».

Оригинальность Чехова, его отличие от предшественников и современников, считает ученый, заключается и в особом характере его театральной условности: «в постоянной сосредоточенности определенного круга его персонажей вокруг тех самых главных мыслей, которые и приводят к убеждению, что дальше так жить нельзя». Справедлив и вывод автора монографии о том, что новаторство Чехова драматурга состоит не в изобретении новых средств художественной выразительности, а «в особом последовательном и целеустремленном использовании их для создания... специфически чеховской условности...». Очевидно, что и тургеневские традиции, входя в целостную художественную систему Чехова, неизбежно преобразуются в ней, обретают новизну и оригинальность, как это и произошло с подтекстом.

Примечания

- ¹ Чехов А.П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. – М: Наука, 1974–1982. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте работы; римскими цифрами обозначается серия сочинений, арабскими – серия писем.
- ² Вишневская И.Л. *Театр Тургенева*. – М, 1989. – С. 297, 298.
- ³ Бердников Г.П. *Тургенев-драматург // Театр Тургенева*. – М, 1953. С. 76.
- ⁴ Там же, с. 89–90.
- ⁵ См.: *Балухатый С.Д.* Чехов-драматург. – М.; Л., 1936; *Ермилов В.В.* *Драматургия Чехова*. – М., 1954; *Строева М.Н.* А.П. Чехов и Художественный театр. – М., 1955; Бердников Г.П. А.П. Чехов-драматург. – М, 1957; *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. – М, 1966; *Зингерман Б.И.* *Театр Чехова и его мировое значение*. – М., 1988 и др.
- ⁶ Бердников Г.П. *Тургенев-драматург // Театр Тургенева*. – М, 1953. С. 5.
- ⁷ Вишневская И.Л. Указ. кн., с. 7–8.
- ⁸ Там же, с. 8.
- ⁹ Бердников Г.П. Чехов и театр Тургенева: Доклады и сообщения филолог, ф-та Ленинградского ун-та. – Л., 1949. – Вып. 1. С. 47. Той же позиции исследователь придерживается и в своих более поздних работах. См.: 1) *Тургенев-драматург // Театр Тургенева*. – М., 1953. С. 85, 88 и др.; 2) *Избр. работы: В 2 т. Т. 2*. – М., 1986 и др.
- ¹⁰ См.: *Вісник Львівського ун-ту*. – 1963. – Серия филолог. № 1.
- ¹¹ См. об этом: *Тюхова Е.В.* Чехов о драматургии Тургенева // *И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев в контексте мировой культуры: Материалы международной конференции*. – Орел, 2003. С.78–82.
- ¹² Вишневская И.Л. Указ. кн., с. 6.
- ¹³ Там же, с. 43.
- ¹⁴ *Скафтымов А.П.* *Нравственные искания русских писателей*. – М., 1972.
- ¹⁵ *Пустовойт Г.П.* Тургеневские традиции в драматургии А.П. Чехова // *Восьмой межвузовский тургеневский сборник: И.С. Тургенев и русская литература*. Курск, 1980, с. 58.
- ¹⁶ Бердников Г.П. *Избр. работы: В 2 т. Т. 2*. – М., 1986. С. 285.
- ¹⁷ *Пустовойт Г.П.* Указ. ст., с. 54–59.
- ¹⁸ Там же, с. 63.
- ¹⁹ *Чудаков А.П.* *Полвека русской драматургии // Вопросы литературы*. 1971, № 9, с. 218.
- ²⁰ *Бялый Г.А.* Чехов и русский реализм. – Л., 1981. С. 94.
- ²¹ *Полоцкая Э.А.* *Поэтика Чехова. Проблемы изучения // Чехов и литература народов Советского Союза*. – Ереван, 1982. С. 171.
- ²² *Вопросы литературы*. 1971. № 9, с. 218.

²³ *Потапенко С.Н.* Парадоксы пьесы И.С. Тургенева «Месяц в деревне» // Творчество писателей-орловцев в истории мировой литературы: Материалы международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения К.Д. Муратовой. – Орёл, 2004. С. 85.

²⁴ Там же.

Б.Н. Голубицкий

Тургенев на Орловской сцене (Раздумья режиссера)

Понимаю Ивана Сергеевича как человека очень близкого к театру. Сам Тургенев – это театр! Он в себе носил его. Абсолютно театральный человек, как Пушкин, Гоголь, Островский. Хотя специально для сцены им написано не так много – десять пьес и несколько либретто комических опер. И сочинением драматических произведений перестал заниматься слишком рано, едва перешагнув возраст Христа. В осеннюю пору 1852 года, когда затяжное ненастье лишило его любимого занятия – охоты, он все дни подряд в подлиннике читал Мольера и признавался в письме Анненкову: «...перо потом как-то из рук валится и совестно продолжать свой стрекозиный писк». Тургенев резко оборвал такую важную линию своего творчества. Да и относился к ней критически, слишком строго. И напрасно. В течение нескольких лет – с 1843-го по 1852-й – он написал целый Театр – это его оригинальные драматические произведения. А потом уже театр вызвал к сценической жизни героев его повестей и романов. Этот живой заразительный процесс начался еще при нем. 20-й век дал зрителям возможность открыть огромное пространство Театра Тургенева. Особенно многозвучным процесс этот оказался в Орле.

Театр наш носит имя писателя с весны 1949 года. История же его постановок на орловских подмостках прослеживается с 60–70-х годов 19-го века. В литературной части и музее истории орловской сцены собираются сведения о тургеневских премьерах. Ведется особая хронология постановок: при каких антрепренерах имя великого земляка украшало афиши, кому из актеров и режиссеров выпадало счастье прикоснуться к этому замечательному источнику. Создается тургеневский срез сезонов. По-разному возникали в репертуаре эти спектакли: в бенефисы актерские, к славным датам в судьбе Тургенева и театра. Тургеневские премьеры открывали новые театральные здания: «Отцы и дети» в 1949 году, «Дворян-

ское гнездо» в 1975-м. С 1948 по 1987 годы в театре сменилось более десяти главных режиссеров. И притом, что им были свойственны разные художественные манеры и стили, многие из них развивали тургеневское направление. Семнадцать постановок были осуществлены в эти годы по его произведениям: «Холостяк». «Дым». «Новь», «Нахлебник», а «Дворянское гнездо», «Накануне», «Месяц в деревне», «Отцы и дети» возникли неоднократно.

В день своего 50-летия я получил от режиссера А.А. Карпова, ныне покойного, возглавлявшего наш театр в начале 70-х, драгоценный подарок – солидный том «Тургенев и театр», изданный вскоре после войны, с очень значимой надписью: «Примите в наследство». С благодарностью уже почти два десятилетия принимаю от предыдущих поколений это наследство – Театр Тургенева.

Мы с актерами не просто продолжаем движение к нему, но последовательно, кропотливо создаем театральный Дом Тургенева, что несколько видоизменило и взаимоотношения с его наследием. Они приобрели форму непрерывного общения, постижения художественного космоса писателя, поиска, репертуарного обновления. Впервые не только на орловской сцене, но и на российской, поставлены оперетта-фантазия «Последний колдун», ранняя драма «Неосторожность», таинственные повести – «История лейтенанта Ергунова» и «После смерти (Клара Милич)».

В этом – особое любопытство, или подсказанное землячеством деликатное право проявить это любопытство и открыть для сцены новое название. В тургеневских спектаклях более заметно прослеживается состояние души театра, перемены, в нем происходящие. Возникает достойная автора творческая среда. Они и зарождаются в атмосфере доверия к автору, увлеченности и дерзкого подчас поиска, обретения современного сценического языка. Может, поэтому они и живут долго, сберегаются в репертуаре. Стало привычным, что на трех сценах одновременно идут пять-шесть тургеневских спектаклей. Мир театра в душе Тургенева и есть, на мой взгляд, тот верный ключ, с которым мы подходим к его произведениям. О себе могу сказать, что я – счастливый человек. Мне довелось в эти орловские сезоны поставить девять спектаклей по Тургеневу.

Нередко спрашивают, из какого «сора» наших буден приходит мысль об обращении к тому или иному произведению? И почему именно Тургенев? Как это объяснить? Я очень люблю Гоголя, но все откладывал встречу с ним. И «Ревизора» мог бы раньше поставить, вместо эрдмановского «Мандата», например. У Гоголя ярко выраженная индивидуальная интонация. Она тенденциозна либо в обличительстве, либо в покаянии, или в моральном уроке. Отовсюду, как Пушкин говорил, уши автора высовываются. Я сторонюсь всякой сиюминутной актуальности. И потому тихо ждал, когда же «Ревизор» перестанет быть таким злободневным. Понял,

что не дождусь, принялся за него в 1993 году. Артисты норовили подчеркнуть схожесть событий в комедии с происходящим в то время вокруг. Предлагали: «Давайте я под Ельцина или под другого популярного политика сыграю». Я противился. И все же кое-что просочилось на сцену.

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова», – что может быть суше, объективнее? Прямо газетная строка, – а так начинается одна из самых яростных повестей российских «Пиковая дама». Ученик Пушкина, Тургенев также старается глубоко спрятать свое отношение, сохранить объективность в изложении.

Мое образное ощущение: Тургенев, его мир похожи на покрытое патиной старинное зеркало. Если к нему придвинешься, можно смутно что-то разглядеть, какое-то расплывчатое отражение. Но зеркало это обладает почти магической силой. Если стоять тихо и вглядываться, то постепенно начинает проявляться картина, она притягивает, незаметно для себя ты оказываешься там, внутри – и приходит зоркость видения. И ты осознаешь, что авторское зеркало отражает твое душевное самочувствие, в нем – ты, твоя душа. Как в его усадьбе – сажалка, милая, подернутая ряской. Кажется, отодвинешь ее, заглянешь в глубины – и увидишь всю усадьбу, всю Россию. Это удивительная, уникальная особенность Тургенева.

«Провинциалка». В ней когда-то он сам выходил вместе с М.Г. Савиной, читал сцену за графа Любина. Этот дуэт был и в судьбе К.С. Станиславского, и его супруги, актрисы МХТ М.П. Лилиной, они оба дорожили своими ролями. Комедия – вроде такой забавный пустячок с милой водевильной ситуацией: молодая женщина озабочена тем, как доставить мужу хорошее место в Санкт-Петербурге и вырваться из этой провинциальной глуши. Воспользовавшись приездом старого знакомого графа Любина, начинает с ним рискованную и вряд ли беспроигрышную амурную игру. Сможет ли чему-либо способствовать этот стареющий человек?

Когда артисты наши получили роли в «Провинциалке», мне довелось от них выслушивать нарекания и недоумения: «Это все так далеко от нас! Нафталин какой-то! Зачем это играть, в чем современное звучание?» Я просил их не торопиться, не делать резких выводов, вчитаться, разобраться. Постепенно пришло понимание, что для провинциала Тургенева, коим он себя считал, история эта очень важная. Недаром он подарил М.С. Щепкину замечательную роль Ступендьева. Актер не расставался с любимым персонажем долгие годы. Мне кажется, Иван Сергеевич хотел выразить в ней самый дух провинциального человека, обнаружил, какие силы дремлют в провинции. Именно там – источник достоинства человеческого. Это благородное качество есть в Дарье Ивановне: и красота, и обаяние, и стремление сберечь душевное достоинство в серой однообразной российской глуши. Достоинство есть у ее мужа Ступендьева, который страдает, мучается, не понимая происходящего: «Я же человек!» И начи-

нают открываться глубинные, близкие твоему собственному душевному состоянию смысловые пласты комедии. Содержание ее переливается совсем другими красками, по-иному звучат слова: «Вы в Спасском остановились?», и монологи Дарьи Ивановны, и ее своеобразная дуэль с графом, ее игра. И не такой уж он старый и беспомощный, еще вполне может ухаживать за молодой женщиной и быть ею очарованным. И Ступендьев не просто рогоносец...

Смешной случай произошел во время одного из путешествий «Провинциалки», а она и до Парижа возвысилась, и в Буживале побывала. В Болгарии играли в поселке Гецово, недалеко от города-побратима Разграда, а там живут этнические болгары, у них домострой. Полный зал народу. Плотная, напряженная атмосфера внимания. Смотрят взахлеб. Но реакция показалась странноватой. У них в селе мужчина – голова всему, а женщина должна быть в подчинении. И в зале зрительниц было поменьше. А мужское население очень сопереживало мужу, Ступендьеву, а вовсе не Дарье Ивановне. И когда она собиралась с графом в сад, а муж решал трагический вопрос: идти за ними, или не идти, – они беспокойно советовали ему, кричали: «Ступай, ступай скорей, беги, а то – ого-го! Что будет-то!» Это было так занятно.

В Париже играли на сцене Русского дома, в зале среди зрителей-французов – родственница Полины Виардо. После спектакля спросили у наших первых парижских зрителей: «Все ли было понятно?» – ведь спектакль шел без перевода. И услышали мнение публики: «Тургенев так тонко и красиво написал взаимоотношения мужчины и женщины, а вы их так правдиво и изящно воссоздали, что эти сердечные переливы и движения не нуждались в переводе». Лучшая похвала в жизни сценической!

Спектакль наш начинается такая мизансцена: все действующие лица собираются вместе и тянут какую-то унылую ноту, идущую из самых душевных глубин. Очень российскую ноту. И незатейливая история становится для меня знаком тургеневского состояния души. Комедию эту можно ставить по-разному, но непременно должна быть попытка отразиться в ее объективном озерке-зеркальце авторском.

«Провинциалка» стала нашим манифестом и гимном провинции. Она с нами уже 18-й год. Почти совершеннолетняя. Уже третье поколение Дарий Ивановн. Они взрослеют, уступая место тем, кто помоложе. А граф и Ступендьев – те же самые, разве что мудреют в своих чувствах и переживаниях. Самый первый спектакль «Провинциалки» нам выпало играть в Спасском. Ранняя осенняя пора. Золото листья, синь неба. Время чудесное. В один из моментов действия на плечо Дарьи Ивановны села кроткая бабочка. Актриса не знала, как быть, то ли прогнать ее, то ли принять, включить в игру. И она ее приняла. А потом мы говорили друг другу, что, наверно, это дух Ивана Сергеевича спустился к нам и осенил актеров, зрителей, всех нас. Так это или нет, кто знает, но у нашей «Провинциалки» сложилась удивительная судьба.

Мне не раз приходилось слышать мнение любящих Тургенева людей, что «Дым» – не самый удачный его роман. Думаю, это большое заблуждение. Дым, который в заглавии этого великого романа, а известно, что оно возникло из грибоедовской строчки – «Когда ж постранишь, воротиться домой, и дым Отечества нам сладок и приятен», – с ударением на слове дым, так вот, дым – ключевое слово ко всему его творчеству. Иногда это дым-угар, или дым любовный, иногда – реальный. Именно через дым я воспринимаю тургеневские произведения.

Роман ставился на сцене, в том числе, и на орловской. Автор инсценировки вынул из него историю любви и развернул пьесу на тему любовного многоугольника. Ирина, Потугин, Литвинов, Татьяна, Ратмиров – вокруг них велось действие. Совершенно был опущен фон, неясно, где все происходит, что это такое Баден-Баден. Наверно, подобная трактовка имела право на театральное существование. Я не видел постановок этой инсценировки. Мы решили создать новую сценическую версию романа. Орловскому публицисту и драматургу Владимиру Почечикину удалось вобрать в нее все линии «Дыма». Даже самые эпизодические персонажи жили в нашем густонаселенном, полифоническом спектакле. И любовная коллизия предстала на фоне важных событий, которые совершались тогда в обществе и мире. Нам необходимо было исследовать взгляд русского издалека, из немецкого Баден-Бадена, – субъективный, пристрастный и точный взгляд человека, который через этот дым сумел распознать все, что происходит в ней и что случается с его соотечественниками за рубежом и, таким образом, отразить величайший сдвиг, что свершился в России. Роман написан в 1867 году по свежим следам реформы, перемен столь кардинальных, что мы и по сей день обращаемся к ним, анализируем.

На нашем сценическом пространстве, любопытно, на мой взгляд, решенном московским молодым тогда художником Андреем Сергеевым, возник распахнутый в мир образ города, вокзал, в самой глубине название – Баден-Баден. Когда мы репетировали «Дым», в 90-м году прошлого века, я в Бадене не бывал. Через 10 лет и каких (!), в двухтысячном мы оказались в нем в дни Первой русской недели, играли «Нахлебника» и «Последнего колдуна». И увидели воочию все места действия романа – и гостиницу Европейская, Лихтенталлраллею, и Казино, и саму виллу писателя – весь тургеневский Баден-Баден. И стало понятно очень многое и в романе, и в театре Тургенева. Мне кажется, он рассматривал город как единую сценическую площадку, как некое общее пространство, может, мирового масштаба. Побывав прежде в Буживале и, естественно, много раз в Спасском, я понял, как нужен был Тургеневу географически определенный ландшафт, который стал бы миром его собственной души и души его героев.

В Буживале мы с покойным Владимиром Алексеевичем Громовым – оба были в первый раз – потерялись. Заговорились – и заблудились. Подошли к Тургеневской даче не как обычно, снизу, а с другой стороны. И когда пошли по аллее от боковых ворот, Владимир Алексеевич вдруг остановился: «Это же абсолютная копия Спасского. Аллея точно такая же. Вот почему он постоянно сюда стремился, вот отчего он именно здесь хотел жить!» Да, – подумал я тогда, – Иван Сергеевич просто обустроивал, менял ландшафт, ведь он мог быть и другим, а Тургенев делал его близким своей душе.

Баден-Баден, Буживаль, Спасское – эти места на земле помогли ему определить мир своего театра, поселить действующих лиц в такой географии.

Нередко сравнивая Тургенева с Достоевским, отмечают, что последний в своих романах более театрален и герои у него просто созданы для сцены – чрезвычайно эмоциональные, экспансивные. Такие сшибки и сумасшедшие конфликты. В молодые годы в Ленинграде я ногами проходил дорогами Раскольникова, проделывал тот путь, которым шел Раскольников от своего дома до дома старухи. И убеждался, что Достоевский сам прежде ногами «писал», а потом только диктовал роман. У него такой был образ мышления – он должен был реально увидеть все: и тот камень, где Раскольников спрятал драгоценности, и комнату старухи, и каморку своего героя, и лестницу в тринадцать ступеней. Все он должен был пройти ногами.

У Тургенева, мне кажется, тоже было желание сначала организовать пространство своего романа. Он тоже, я уверен, исходил все дороги – от Русского дерева к гостинице «Европейская», затем к другой гостинице, где жила Татьяна с тетушкой, все места действия. И эти дороги легли немногословно на страницы «Дыма». Пространство Баден-Бадена в романе обладает такой внутренней сценичностью, такой энергией. Рад, что в 90-м году мы все это угадали, уловили эту абсолютную театральную полифонию тургеневского романа.

Если в «Провинциалке», на мой взгляд, просматривается пушкинская линия, то в «Завтраке у предводителя» очевидна гоголевская. В центре – женщина, а вокруг одни мужчины. И какая женщина! Какими эпитетами отмечена! Недаром характером этим восторгался Гоголь. Можно сказать про нее, что это тургеневская женщина? – Да, конечно. Мы попробовали несколько по-иному взглянуть на «полюбовный дележ». Не просто бытовой частный случай, история, происшедшая между братом и сестрой, когда для разрешения родственного конфликта предводитель собрал все уездное дворянство. Главным для нас стал поиск характера. Мы хотели найти свою правду у Кауровой, которая защищает интересы своих детей.

Пушкинская линия просматривается в комедии «Где тонко, там и рвется». Там даже имена соперников – Евгений и Владимир. С этим спектаклем связан такой важный эпизод. Он стал дипломной работой нашего

первого совместного с Санкт-Петербургской академией актерского курса. Репетировать принялись на втором году обучения, когда ребята еще только открывали для себя профессию актера. Они по-русски говорили плохо. Пришли с языком своего поколения, с любимыми словечками и сленгом. И получили благоуханный тургеневский текст, этот живой родник русской речи. И на первых порах читали это с переводом с русского на речь улицы. Верочка обращалась к Горскому: «Но Вы, блин...» Немалых усилий стоило нам привести их к истинному русскому. Играли спектакль и в театре графа Каменского, и в Спасском. И как изменилась их речь! Они говорили на хорошем русском языке. После каникул на первой традиционной беседе они рассказывали о прочитанном за лето, помню, студент, игравший Горского, с гордостью поделился: «А я прочитал почти всего Тургенева».

Драму «Неосторожность» мы для себя открыли в 1995 году, прежде она никогда не ставилась. Действительно, как мы «ленивы и нелюбопытны». С нашей легкой руки, быть может, в судьбе пьесы начались счастливые перемены: появился радиоспектакль, а в постановке «Вохляки из Голлоплеков» петербургского театра «Фарсы» зазвучали мотивы «Неосторожности». Наш спектакль отметил свое первое десятилетие. Выросло новое поколение исполнителей ролей Долорес и Рафаэля. «Неосторожность» – драма необычайных молодых страстей, изумительно выписанных характеров и взаимоотношений. Это подлинный Тургенев по мощи. И там тоже есть пушкинские влияния. Некоторые исследователи усматривают воздействие Проспера Мериме, а на мой взгляд, больше Пушкина.

В дни фестиваля «Русская классика» 1993 году мы сыграли одну из самых дорогих для меня премьер – оперетту-фантазию «Последний колдун». Это была сбывшаяся давняя мечта Ивана Сергеевича, желавшего, чтобы их с Полиной Виардо создание прозвучало, наконец, в России. Недаром первое представление по счастливой указке судьбы совпало с сердечным юбилеем в жизни авторов – 150-летием их встречи. Либретто «Последнего колдуна» Тургенев сочинил для композиторских опытов покинувшей сцену певицы. Партитуру мы разыскивали с помощью «тургеневских» людей по всему миру – в Канаде, Германии, Америке и Франции. Собрали оркестр, молодой хор, детский балет. Когда играли оперетту в Париже и Буживале, некоторые меломаны записывали спектакль на диктофоны. Осенью 2000 года «Колдун» возвратился на свою родину, в Баден-Баден и сценами предстал на немецко-русском балу в блестящей гостинице «Европейская», отмеченной мемориальной доской о пребывании здесь героини тургеневского «Дыма» Ирины Ратмировой.

«История лейтенанта Ергунова» – еще одно баден-баденское произведение. Писатель в конце 60-х отодвигает «Дым», занимавший его тогда целиком, и погружается в этот рассказ – мистический и странный, который до

сих пор по-разному оценивают исследователи творчества писателя. Одни называют его неудачей, другие пытаются разобраться в его загадках. Для меня – это очень личное произведение Ивана Сергеевича. В фамилии героя – Ергунов, – почти все те же буквы, что и в фамилии Тургенев. Автору 50 лет, лейтенанту – 25. Кузьма Ергунов попал в сети Колибри, заманившей его пением, экзотичным и тревожащим. Коварного злодея-разбойника, который чуть не погубил Ергунова, звали Луи-Луиджи. Быть может, это все случайные совпадения и параллели. Но все же почему, отложив роман, он с ожесточением «каждое утро, как негр», трудился над «Ергуновым»? «...Я ни над одной вещью так не бился, три раза переписывал ее, подлюю». Мне кажется, Тургенев передает свое душевное состояние. Возможно, он переживал какой-то сильный, мучительный конфликт во взаимоотношениях с Полиной, ее семьей. Это так болело, что ему хотелось проявить это на бумаге. Со мной, думаю, не согласятся исследователи его жизни и творчества, но я воспринимаю внутренне это именно так.

«История лейтенанта Ергунова» – это история любви, история молодой души, которая как чистый белый лист, и вдруг в ней происходит огромный любовный взрыв. Ергунов полюбил и чуть было не поплатился своей жизнью. Самое таинственное и загадочное в этой небольшой повести то, что он выжил, и спасла его любовь. Пережитое им любовное приключение перевернуло его судьбу. Быть может, он даже не понимал, что с ним случилось. Сорок лет он прожил заложником этой истории, с ужасным шрамом в душе. Регулярно, каждый месяц, собирал слушателей – друзей и новых знакомых, и, пересказывая, переживал ее заново. Других у него не было. А что бы ему не пережить новую? Нет, он один раз испытал катастрофу, она заполнила его. Это уже почти не человек, а призрак катастрофы. Под пером Тургенева история душевного состояния молодого человека становится космической.

Немирович-Данченко говорил, что никто так, как Иван Сергеевич, не умел изображать любовные катастрофы. А это как раз и есть область театра. Причем, на мой взгляд, писатель никогда не педалирует, не подталкивает, не указывает перстом, сохраняя спокойную объективность. Даже Пушкин в «Каменном госте» гораздо острее вмешивается и подчеркивает приметы катастрофы, хотя загадка там тоже велика.

И когда ты прикасаешься к тургеневским произведениям, то можешь сам этот же путь пройти – отразить свое личное душевное состояние в их объективном зеркале. Другой разговор: что тебе, режиссеру, актеру при этом удалось или не удалось. Это уже мера таланта, темперамента. А уж если ты эту особенность улавливаешь, то что-то начинает тебя вести.

Мы не хотели делать инсценировку, решили репетировать прозу как она есть, шаг за шагом, воссоздавая ее атмосферу, разгадывая таинственную суть, вглядываясь в подробности. С азартом погружались в детектив-

ный напряженный текст, этюдным методом искали, как его осуществить на сцене музейного театра графа Каменского. Появился персонаж – Автор, друг, который после кончины Кузьмы хранит ритуал рассказа о приключении. Актер, его исполнявший, взял на себя и другие эпизодические роли. Возникло начало спектакля: молодых людей в траурных одеждах собирает память о лейтенанте, об истории, с ним случившейся. Кружок слушателей, как некий тайный орден, совершающий ритуал. Затем они все преобразуются в персонажей.

На роль странной мадам Фритче – то ли сутенерки, то ли содержательницы притона – выбирается совсем не пожилая актриса, а молодая, изящная, пластичная. Она представляет ее в искаженном, искривленном сознании. Это диктует отбор образных средств.

Избранный мною метод проникновения в глубины тургеневского текста помог в «Нахлебнике» решить главную сцену второго акта – рассказ Кузовкина, его воспоминания. Изображение в авторском зеркале стало смещаться и обнаружилось прежде невидимое. Кузовкин и Ольга оживили своим воображением минувшее, вызвали тени былого – матери Ольги, молодого Кузовкина, самого Корина. Тени обрели таинственный объем, задвигались, задрожали. И голоса минувшего зазвучали, переплелись.

Мне доводилось видеть немало постановок «Нахлебника» или читать о них – нигде таких ассоциаций в этой сцене не было. Она игралась впрямую. Кузовкин просто открывает дочери тайну своего отцовства. У нас же в спектакле другая атмосфера, иной воздух сцены – тревожный, мерцающий, зыбкий, временные пласты сталкиваются, путаются. Души тех, ушедших, оживают. И Ольга словно проживает все, что произошло с ее матерью. И отца она признает благодаря этому «переселению душ». У Тургенева не прописано ясно, что Кузовкин в финале умирает. Наши зрители уходят со спектакля, осознав эту потерю. Я поставил спектакль, в котором герой завершил жизненный круг и разомкнул его, он произнес вслух то, что рвалось из груди, но он не смел это прежде осуществить. Кузовкин заплатил за все, с ним происшедшее, высокую цену – саму жизнь.

У Тургенева довольно строгое отношение к персонажам: и к Ольге, которая даже отчества нахлебника не помнит, и к главному герою Василию Семеновичу, добровольному шуту. Он сам выбрал такую жизнь, а мог бы распорядиться ею по-другому.

Своя душа – загадка, а объективное авторское зеркало позволяет понять многое о себе, о близких людях, о времени, мире, о театре. Вот почему к Тургеневу все время хочется обращаться. И мне радостно общаться с ним. Не потому, что возглавляю театр его имени и обязан развивать эту линию, а в силу внутренней потребности.

В прощальной повести «После смерти» им зашифрован какой-то очень важный код, послание миру, будущему. Он понимал, что тяжело болен, что земные дни его сочтены, и остро ощущал свою миссию. Он торопился высказать сокровенное.

История талантливой певицы и актрисы Евлалии Кадминой, ее гибельное решение выпить яд во время спектакля, и посмертная влюбленность в нее Аленицына, судя по всему, зацепила его очень и стала хорошей капсулой для послания в будущее.

Спектакль, который мы назвали строкой из его юношеского стихотворения «Любви прекрасная звезда», и есть попытка прочитать зашифрованное им. Что же это? Это то, что он вкладывал во все свои произведения. Любовь – единственная ценность на свете, она сто́ит жизни, или она и есть жизнь. А не любовь – не есть жизнь. Помните мужественный итог Долорес, героини «Неосторожности» – «Смерть не хуже жизни», жизни без любви.

Мастерство Тургенева в повести поразительно. Все потустороннее и сверхъестественное, все неведомое и загадочное имеет вроде бы реальное обоснование, и все же ты постоянно находишься на зыбкой грани миров, и эта двойственность тревожит, завораживает. Как перенести таинственную прозу на сцену, не сбиваясь на иллюстрации? Как найти достойный театральный эквивалент психологической фантастике? В идеале мне бы хотелось сыграть повесть без слов – средствами пластики, звуков, музыки. Инсценировка, над которой мы с И.В. Михеичевой долго трудились, в репетициях претерпела кардинальные перемены. Больше всего меня интересовал мир души Якова Аратова, ее запутанные лабиринты, которыми он мучительно проходит.

В спектакле нет рассказчика, комментатора, как в «Истории лейтенанта Ергунова». Зато здесь на первый план выдвинулись Купфер и Княгиня, они ведут и организуют действие.

В повести Купфер, обрусевший немец – краснощекий малый, добродушный приятель Якова. Княгиня – покровительница Клары, ее дарования. Это если не потерять авторское зеркало, не прислушаться к нему. А ежели взглядеться, обнаружится, что и Княгиня, и Купфер – значительные фигуры в судьбе героев.

Купферу известна замкнутость Аратова, его склонность ко всему мистическому. Он настойчиво подталкивает его к Кларе, странной и загадочной. И Купфер, и Княгиня – это еще и некие inferнальные силы, которые живут в сознании Якова, такие ловцы душ, чистых и нетронутых, демоны его. Тетка Платоша тоже чувствует их воздействие и пытается, как умеет, оберечь его. Такой своеобразный ангел-хранитель.

Репетируя сцену на бульваре – единственную реальную встречу Якова и Клары, мы распознали в ней волнующую таинственность: Яков проживает три разных свидания. Клара является ему то в образе искусителя, то ангелом, и, наконец, реальная. Мы ощутили, из чего соткана эта девушка,

гордая, неистовая и своенравная. Дальше она появляется только в фантомах, снах, рассказах-воспоминаниях, наваждениях. А соткана она из чистоты, высоты и падения. И молодая актриса, в которой, наверное, есть и чистое и грешное, ощутила живую человеческую боль своей героини.

Постепенно мы нащупывали особенности решения сценического пространства и взаимодействия со зрителями. Они располагаются прямо на сцене разомкнутой подковой, актеры играют среди них, и рампа не отделяет их привычно от публики, а, напротив, соединяет, открывая огромность пустого зала. И действие возносится наверх, к иным мирам, к звездам. Выверяли, прощупывали это пространственное воздействие.

Среди холодных мерцающих занавесов, прозрачной стеклянной мебели в спектакле есть один предмет, который мною воспринимается как чудо. Понадобился по действию старинный стереоскоп, он упоминается в повести. Смастерить его было не просто, купить невозможно. И вдруг он появился – настоящий, деревянный, нелепо громоздкий, странный. Именно таким он мне виделся. От него исходит таинственное тепло...

Наша сценическая версия – послание сегодняшним людям, рассказ о них. На репетициях постоянно звучало: «Скажи это современно! А что это с нашей точки зрения?» И молодые актеры старались понять и передать биение сегодняшней жизни. Свообразным эмоциональным мостиком от тургеневского времени в нашу жизнь стала финальная песня Вероники Долиной. Молитва, мистическая переключка, надмирность – все в ней.

И еще одно наблюдение в период работы над спектаклем – Тургенев преображает актеров. В моей режиссерской практике немало примеров такого преображения. Пусть ненадолго. Но это – предмет другого разговора, иных размышлений.

*Николай Жекулин
Канада, Калгари*

О постановке на сцене оперетты «Последний колдун» в Калгари (Заметки редактора)

Далеко не каждому литературоведу, занимающемуся драматическими произведениями, удастся проследить «свое» произведение на этапе его осуществления на сцене. Мне посчастливилось пережить этот последний этап в связи с постановкой оперетты «Последний колдун», написанной Полиной Виардо на текст И.С. Тургенева. Постановка осуществилась в

январе 2005 г. по инициативе кафедры театроведения и при участии кафедры музыки Университета Калгари. В настоящем отчете я намерен поделиться некоторыми соображениями по поводу этого события.

О том, что Тургенев писал либретто для Полины Виардо и о том, что ее оперетты ставились во второй половине 1860-х годов, знали уже их современники. Но в тургеневедении на эту сугубо «частную» деятельность великого русского писателя долго не обращали внимания; оно считалось чуть ли не чем-то постыдным. Оперетта «Последний колдун» – как текст, так и музыка – долго оставалась совершенно неизвестной. В 1916 году М.О. Гершензон издал текст либретто «Последнего колдуна», но ему был известен только его немецкий перевод, который сделал Рихард Поль (Pohl) и который уже современники, в частности, сама Полина Виардо, сочли неудачным. С 1950-х годов, когда Грегор Швирец стал изучать сохранившиеся в Веймаре архивные материалы и на их основе напечатал ряд статей об этой и других опереттах Тургенева и П. Виардо,¹ об опереттах узнали тургенеvedы, как бы в качестве курьеза. Но поближе познакомиться с самой опереттой все еще было невозможно. Среди материалов в Веймаре отсутствовали как подлинный текст Тургенева на французском языке, так и подлинная версия (для голосов в сопровождении рояля) музыки П. Виардо; в Веймаре находилась только оркестровка местного капельмейстера Эдуарда Лассена (Lassen). Так обстояло дело до самого начала 1980-х годов, когда мне стало известно о существовании в Нью-Йоркской публичной библиотеке второй партитуры, где текст музыкальных номеров оказался не только на немецком, но также и на французском языках. Вскоре я узнал о том, что в семейном архиве Полины Виардо, который принадлежал ее праправнучке (архив Десугис-Лесен [Decugis-Le Cesne]) находились другие рукописи «Последнего колдуна». От четы Лесен я получил любезное разрешение посмотреть на них. В архиве оказались копия с подлинной музыкой и полный текст либретто, написанный рукой самого Тургенева. Так как у меня был крайне ограниченный доступ к этим рукописям (всего несколько часов), я, естественно, сосредоточился на тексте. В 1989 г. вышла моя небольшая книга об истории представлений «Последнего колдуна», где в приложении впервые напечатан подлинный текст Тургенева.² На этом мои изыскания закончились бы, не случись неожиданного интереса к этому малоизвестному произведению со стороны коллег с кафедры театроведения нашего университета.³

Я должен признаться, что до сих пор не совсем понимаю, почему профессора театральных наук Дуглас МакКэллох (McCullough) и Барри Айзериф (Yzereef) так настаивали на том, чтобы мы в нашем университете поставили неизвестную оперетту, о существовании которой узнали благодаря почти случайным разговорам со мной. Мне казалась такая затея чуть ли не сумасшедшей. Ведь я прочитал все рецензии на публичные пред-

ставления тургеневского времени. Если отзывы о частных представлениях в Баден-Бадене были не только положительными, но иногда и восторженными, то отзывы о публичных представлениях, сдержанные в Веймаре и крайне отрицательные в Карлсруэ, не могли не вызывать сомнений в жизнеспособности произведения, тем более на огромном географическом, хронологическом и общественно-культурном расстоянии от тех первых домашних представлений. Слава Богу, опытные деятели нашего театра на мое мнение и сомнения не обратили ни малейшего внимания и оказались правы. Хотя дело затянулось на несколько лет, их твердое намерение осуществилось.

Чтобы осуществить представление, надо было принять целый ряд принципиальных решений. Что касалось текста, решение было довольно простым. Учитывая нашу публику (а так же и исполнителей), диалог должен был вестись на английском языке (что и оправдалось реакцией публики на юмор тургеневского текста), но петь должны были на французском языке.⁴ А вот вопрос о музыке оказался куда более сложным. Когда мы начали готовиться к постановке, нам доступна была только партитура, сделанная Лассеном. Но уже рецензии того времени говорили о том, что, несмотря на удачную оркестровку опытного капельмейстера, большой оркестр был слишком громоздким для деликатного произведения. Однако возвращаться к первоначальному сопровождению одним роялем тоже не хотелось. С одной стороны, это бы не соответствовало педагогическим целям проекта; постановка осуществлялась в рамках курса, который должен был дать студентам-певцам, актерам, а также инструменталистам – опыт участия в комплексном музыкально-сценическом представлении. А с другой стороны разработка партии для рояля на основе имеющейся оркестровой партитуры явилась бы своего рода «обратным переводом», который не мог бы соответствовать подлиннику. К счастью, нашелся средний вариант. 13-го августа 1869 г. (после публичных представлений в Веймаре) произошло торжественное открытие частного театра четы Виардо, который они построили рядом со своим домом в Баден-Бадене. Для этого представления в маленькой оркестровой яме играл камерный оркестр, состоявший из струнного квартета, рояля, арфы и ударных. Было решено обратиться к этому камерному варианту, при котором одновременно сохранился бы более интимный характер «частных» представлений, но прибавилась бы некая торжественность. Отчеты об этом спектакле дают некоторое представление о том, как создавался этот вариант на основе оркестровки Лассена, хотя, естественно, процесс приведения музыки к данному камерному размеру не был – и не мог быть – чисто механическим.

На этом, однако, далеко не кончились музыкальные проблемы. Известно, что размеры оперетты не раз менялись. С одной стороны, структура, которая полностью соответствовала целям первоначальных частных

представлений в Баден-Бадене, не могла быть удовлетворительной для публичной сцены. Возьмем только один пример. Кракамиш – единственная мужская роль (партию слуги Перлимпинпина исполнял девятилетний сын Виардо) – в баденском варианте ни разу не *пел* во второй половине оперетты. Это не мешало, когда роль исполнял Тургенев, у которого, по собственному признанию и к величайшему его огорчению, не было голоса, но не годилось для профессионального певца на большой сцене. Но с другой стороны, великий герцог веймарский лично потребовал добавочных номеров, в частности, увертюры и балета. Опять мы решили выбрать некий средний путь. Исключились все чисто инструментальные номера, добавленные для представления в Веймаре, а все номера с пением попали в нашу редакцию. Такой подход оправдался тем, что получилась удобная, драматически хорошо построенная редакция.

В процессе подготовки редакции я узнал, что часть архива Десугис-Лесен после смерти ее владельцев попала в Хаутонскую (Houghton) библиотеку Гарвардского университета и среди материалов, которые там сейчас хранятся, есть и те рукописи, которые я когда-то рассматривал в Париже. Мне удалось съездить в Бостон и даже получить микрофильм рукописей. Таким образом, нам стала доступна подлинная версия с сопровождением одного рояля и отпал вопрос «обратного перевода», но мы все-таки решили по вышеупомянутой педагогической причине в пользу исполнения с камерным оркестром. Однако, при сопоставлении «подлинника»⁵ с партитурой Лассена выяснилось, что Лассен ввел немало, и порой даже существенных, изменений в музыку П. Виардо. Изменения были разного характера, но большинство из них можно охарактеризовать «стандартизацией»: похожие друг на друга фразы сделались идентичными, своеобразные музыкальные штрихи были исключены и т.п.⁶ Результатом вмешательства Лассена оказалось явное уменьшение отличительных свойств и характерных черт музыки Полины Виардо. Поэтому при подготовке партитуры для нашего представления я старался восстановить многие эти места и таким образом вернуться ближе к духу и звучанию музыки, которую сочинила Полина Виардо.

Судить о музыкально-драматическом произведении на основе одного либретто, конечно, бессмысленно. И хотя подготовка музыкальной редакции позволила ближе познакомиться с неизвестным произведением, для полного его восприятия необходимо, естественно, его сценическое воплощение. Но должен признаться, что я даже удивился, как много дало для оценки по достоинству этого произведения непосредственное участие в подготовке самих спектаклей и в репетициях.

То, что Тургенев знал, как написать хорошо построенное драматическое сочинение, вряд ли сегодня кого-либо удивит. Это отлично понимали лучшие актеры, его современники, игравшие в его пьесах. И наверное, нас

не должно удивить то, что он приложил не менее усердия в сочинении для любимой им Полины Виардо. Однако, по мере того, как произведение раскрывалось перед нами на сцене, мы были поражены, каким оно оказалось соразмерным, несмотря на то, что Тургеневу пришлось много раз (вплоть до представлений в Карлсруэ в 1870 г.) вводить новые музыкальные номера и даже целые сцены.⁷

О том, что Полина Виардо сочиняла свои оперетты в первую очередь в педагогических целях, известно из источников того времени. Но процесс работы над «Последним колдуном» именно с группой студентов (а все ученицы Полины Виардо были на более продвинутом уровне, чем наши студенты) выявил неожиданную сложность педагогических целей. Если отклики на частные представления оперетты в Баден-Бадене выдвигают на первый план игру детей Виардо (во второстепенных ролях), то наша работа над опереттой показала, что первое место с педагогической точки зрения безусловно принадлежит хору. Вот только несколько самых ярких примеров. Все ученицы Полины Виардо уже имели опыт сольного выступления в концерте, а в оперетте они должны были научиться петь в хоре (это вопрос равновесия как внутри партии, так и между партиями), причем надо было научиться и петь, и одновременно двигаться на сцене, вплоть до танца (1. акт, № 9 *Ronde*, “*Tourne, tourne*”). В самих вокальных партиях везде возникали трудности по части вокальной техники, голосоведения, ритмики и гармонии (П. Виардо, напр., ввела сложные модуляции – при которых очень легко сфальшивить – для одних голосов, без сопровождения⁸).

Самое сильное впечатление произвела, пожалуй, горячая преданность всех участников спектакля (прежде всего членов студенческого ансамбля), к проекту, преданность, которая явно происходила как от возникшей привязанности к самому произведению, так и от сильного желания убедить публику в его художественной ценности. И в самом деле, живучесть произведения быстро проявилась в ходе репетиций и подтвердилась самими представлениями.

Меня всегда поражала и даже озадачивала разница между положительными откликами на частные представления и отрицательными на публичные. Ведь, казалось бы, на тех и на других присутствовали одинаково авторитетные знатоки музыкального дела. Как же тогда объяснить успех наших публичных представлений? Отправная точка зрения нашего режиссера, что дело в масштабах, на мой взгляд, подтвердилась. Хотя количество как участников так и зрителей,⁹ а также и сложность самой постановки нашего представления, превышали возможности частных представлений в Баден-Бадене, они им остались ближе, чем публичные представления в театрах в Веймаре и Карлсруэ. Оказывается, ради успеха ничто не должно переступать границы «камерного» произведения.

В том, что публика отнеслась к нашему представлению «Последнего колдуна» с энтузиазмом, не может быть никакого сомнения. Однако в положительных отзывах заметно было довольно странное явление. Преобладающему их большинству предпосылалась оговорка, вроде: «к моему удивлению» или «я этого не ожидал». А на вопрос, что именно они «ожидали», почему они «удивились», никто не был в состоянии дать связный ответ. Пришлось мне самому вникать в эту загадку, но тогда пришлось признаться, что и у меня вначале тоже было скептическое отношение к данному проекту. Так в чем дело?

Известно, что среди русских долго существовало отрицательное отношение к Полине Виардо, ради которой Тургенев долго жил и творил не в России. Очевидно, за таким отношением стоит убеждение, будто писать для русской читающей публики вне России невозможно, или, по крайней мере, не следует. Некоторые не простили Тургеневу того, что он не пожертвовал *личными* соображениями в *частной* жизни ради великого дела русской литературы.¹⁰ Но еще более весомы – и более распространены – предубеждения эстетического характера. Это укоренившееся общеевропейское предубеждение против «легких» жанров в искусстве. Хотя мы далеко ушли от узких директивных правил псевдоклассицизма XVIII века, от иерархических трех стилей и соответствующих им жанров, оказывается, для многих из нас всё еще существует некая, хоть подсознательная, «иерархия» жанров. Мы ставим «серьезные» и «большие» произведения искусства выше «легких», «маленьких»; трагедия для нас «важнее» и «выше» комедии. Чем «важнее» искусство, тем оно должно быть «серьезнее». (Интересно заметить, что в данном случае прилагательные не являются просто метафорами).

Оперетта, несомненно, считается «легким» жанром. Некоторые даже считают, что по своей сути она пошлая, что ей свойственно мещанство; а для интеллигента нет более убийственной критики, чем обвинение в мещанстве. Помимо того в опере или оперетте словесное творчество всегда играет подчиненную роль.¹¹ И когда «большой» художник (Тургенев) отходит на второй план, а «маленький» (Полина Виардо!) выступает на первый план, от этого все произведение непроизвольно теряет в значении по нашей подсознательной предварительной оценке. Причем для некоторых русских в данном случае еще прибавляется упрек Тургеневу за то, что в либретто для П. Виардо и ее круга он отказался от родного языка. Опыт нашей работы над представлениями «Последнего колдуна» подтвердил, что к «легкому» и комическому произведению надо относиться не менее серьезно и усердно, чем к «серьезному», и что не только «серьезное» произведение может многое ценное нам сказать о человеческой жизни.

Либретто «Последнего колдуна», на самом деле, очень богато. В нем обсуждаются серьезные темы, в частности излюбленная Тургеневым тема борьбы между Природой и Человеком, в которой торжествует Природа.¹² Заметны тонкие наблюдения над порой сложными отношениями между отцом и дочерью. Есть также очень тонкие наблюдения над поведением молодых людей (недаром младшие дети Полины Виардо принимали непосредственное участие во всех баденских опереттах) – от жалоб девятилетнего мальчика на вечный голод к заботе молодой героини о прическе. Все это вложено в юмористическую оболочку. Частый и непринужденный смех публики во время представлений показал, что у Тургенева был настоящий талант юмориста. Причем открытый юмор не является приметой «канонических» произведений Тургенева (мало кто по-настоящему «хохочет» при чтении его произведений). Текст «Последнего колдуна» доказывает, что отсутствие такого юмора в других произведениях Тургенева надо считать сознательным элементом его эстетики. Однако успех оперетты не может зависеть от одного либретто, и как снова показала реакция исполнителей и публики, Тургенев не ошибался и не обманывался, когда он писал, что на его текст «г-жа Виардо пишет прелестнейшую музыку».¹³

Еще Гораций утверждал, что художественное произведение должно на нас действовать «dulce et utile» (что оно должно приносить как наслаждение, так и пользу). Что касается меня лично, я могу подтвердить, что опыт нашего проекта постановки «Последнего колдуна» полностью соответствовал предписаниям Горация. Наслаждение давало не только восприятие данного произведения, но и сам процесс его постановки на сцене. Этот же процесс принес очень много полезного в дело понимания Тургенева и его творчества, и понимания вообще процесса восприятия художественного произведения.

Несмотря на то, что я давно работаю над Тургеневым и, как мне думалось, хорошо понимаю место Полины Виардо в его жизни, и несмотря на то, что я довольно долго занимаюсь как раз этим либретто, мое понимание данного произведения и, может быть, самого Тургенева оказалось ограниченным и односторонним. Пришлось убедиться в том, что и во мне подсознательно работали некие культурные предубеждения, которые повлияли на мои представления о том, чем может (должно) быть это произведение. Видимо, даже тот, кто старается (или думает, что старается) относиться к произведениям искусства «объективно», все-таки склонен подходить к ним с точки зрения целого ряда предубеждений. Пожалуй, основным результатом таких предубеждений является то, что мы подсознательно заранее решаем, сколько данному произведению стоит выделить «серьезного» внимания. Только весь процесс, связанный с постановкой «Последнего колдуна», вызвал во мне настоящее уважение к этому совместному произведению двух художников. И процесс, связанный с поста-

новкой оперетты, оказался кумулятивным. Каждый его этап прибавлял что-то к предыдущим. Уже само создание исполнительской редакции было крайне интересным для литературоведа, привыкшего к тому, что произведение существует только на бумаге. Если в «академической» редакции надо указать на все варианты, то в редакции, составленной для исполнения, надо из всех вариантов выбрать один, такой, который из всех возможных окажется самым эффективным на сцене. Но для окончательного решения таких вопросов необходимо участие в процессе постановки в качестве члена творческого коллектива. От этого не только углубляется понимание самого произведения, но и укрепляется убеждение в том, что сценическое произведение живет по-настоящему только на сцене. Вот тот подарок, который я получил от своих коллег, членов ансамбля, персонала театра и даже нашей публики, за что я им сердечно благодарен.

Но, пожалуй, наибольшее удовольствие и пользу я получил от того, что смог вникнуть, можно сказать, чуть ли не «интимно», в это произведение, о котором (если вообще о нем говорят) чаще всего принято говорить снисходительно, причем, очевидно, на основе лишь слухов, а никак не на основе непосредственного знакомства, даже поверхностного, с самим произведением. В 1882 г., когда Тургенев уже серьезно болел, «Последний колдун» после многих лет молчания снова прозвучал в вилле Виардо в Буживале. Одна из участниц этого события, Софья Гуревич (Ромм), пишет в своих воспоминаниях: «В эти летние вечера в Буживале перед нами, в рассказах m-те Виардо и Тургенева, вставали картины их общего прошлого, картины жизни m-те Виардо, сплетавшейся с жизнью Тургенева в одно неразрывное целое. Иван Сергеевич необычайно оживлялся, когда воспоминания касались эпизодов, связанных с их жизнью в Баден-Бадене. Это были годы их счастья, это чувствовалось в их словах, в их репликах, взглядах, напоминаниях. <[...]> Один из последних вечеров, 12 августа, отмечен в моем дневнике, как очень интересный. Мы <[...]> обедали у m-те Виардо; после обеда все перешли в салон: было назначено исполнение оперетты m-те Виардо «Последний чародей» („Le dernier sorcier“). Тургенев расположился на диване; мы его тщательно укрыли любимой красной шалью. M-те Виардо играла со мной в 4 руки партитуру оперетты, я дешифрировала арии этой оперетты и дуэты с m-те Виардо. Иван Сергеевич был бодро настроен, принимал живое участие в нашем исполнении, подпевая и рассказывая подробно, как он исполнял главную роль „чародея“, вспоминал различные эпизоды при постановке оперетты, оживился, вставал и расхаживал по комнате».¹⁴

Ее наблюдения подтверждаются словами самого Тургенева в письме, написанном на следующий день, 13 августа 1882 г., своей любимице среди детей Виардо – Клоди: «Hier toutes les cinq élèves de Bougival ont dîné à la maison. Le soir on leur a fait connaître *Krakamiche*, texte et musique. Ça a

été un succès d'enthousiasme! C'était agréable à voir, toutes ces jeunes figures tournées vers maman avec une expression d'admiration et d'attendrissement. M^{me} Wassilenko riait comme une petite folle aux niaiseries de Perlimpinpin. A moi aussi, ça a fait le plus grand plaisir... Tu sais combien j'aime cette musique poétique et gracieuse – et puis tous ces souvenirs, tout ce bon temps (peut-être le meilleur de ma vie) qui repassait devant mes yeux. Je te voyais en reine des Elfes, j'entendais ta voix – jusqu'à la moindre intonation, et tous les autres – et Paul – qui n'était pas le Paul d'aujourd'hui (N.B. On ne le voit plus du tout) etc. etc.»¹⁵

Благодаря моему участию в постановке «Последнего колдуна» в Калгари я не только по-настоящему понял слова Тургенева, но смог прочувствовать редкую и изумительную атмосферу сотворчества этой знаменитой пары – Тургенев-Виардо.

Примечания

¹ См., напр., «Литературное наследство», т. 73, ч. 1.

² *Nicholas G. Žekulin. The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier by Pauline Viardot and Ivan Turgenev.* München. Sagner (*Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik*, Bd. 15). 1989. К сожалению, книга появилась слишком поздно, чтобы текст попал в 12-й том второго академического издания сочинений Тургенева, в котором, в отличие от первого издания, появились как либретто Тургенева для П. Виардо, так и его тексты для ее романсов под редакцией А.А. Гозенпуда.

³ Правда, в 1992 г. ко мне обратились Б.Н. Голубицкий и О.М. Нестерова из Орловского государственного драматического театра им. И.С. Тургенева, когда задумали поставить «Последнего колдуна» в Орле. Я им указал на то, что в Веймаре сохранились материалы, которыми пользовались при представлении в 1869 г. К сожалению, мне не удалось присутствовать ни на одном из довольно многочисленных представлений Орловского театра, но мне любезно выслали видеозапись.

⁴ В письмах к Фр. Боденштедту в июле 1863 г. Тургенев подробно изложил все дополнительные проблемы, которые надо решить при создании перевода для уже существующей музыки. Так как французский язык был иностранным для всех наших артистов, мне все-таки пришлось приготовить перевод музыкальных номеров, чтобы все понимали, о чем они поют.

⁵ В архиве Полины Виардо находилась рукопись (приготовленная разными писцами для репетиций в Веймаре) первоначального варианта музыки для голосов и рояля. Судя по тому, что именно эта копия вернулась автору, и в нее она ввела сведения о всех дальнейших после Веймара представлениях, возникает вопрос о том, существовал ли вообще когда-нибудь «автограф» и каким он мог быть. Из-за ряда добав-

лений в связи с представлениями в Веймаре «автограф» должен был бы состоять из основной части (в том виде, в котором оперетта исполнялась в вилле Тургенева в Баден-Бадене) с разными добавлениями. Это подтверждается сохранившимися в архиве в Веймаре отдельными партиями солистов, которые как раз состоят из основной части с добавлениями. Следовательно, именно копия, вернувшаяся к П. Виардо, удобнее всего отражала всю музыку, которая исполнялась в Веймаре, в том виде, в каком она ее сочинила, но не в том виде, в котором оперетта там исполнилась.

⁶ Подробнее об изменениях, которые ввел Лассен, будет написано в готовящемся втором томе моего исследования об оперетте.

⁷ Только в одном месте пришлось особо приспособить режиссерский план постановки к некоторой неискренности в ходе действия. Во втором акте сценическая ремарка Тургенева требует, чтобы Перлимпинпин вышел на сцену, на которой уже находятся Кракамиш, Стелла и Лелио, чтобы присутствовать при заклинании, которое произносит Кракамиш. После неудавшегося заклинания появляется Царица эльфов и произносит мелодраму, обращенную к Кракамишу. Следующим номером является квартет, в котором, помимо Кракамиша, Стеллы и Лелио, участвует Перлимпинпин. Возникает вопрос об удобных выходах и уходах. Перлимпинпин должен или остаться на сцене в течение нескольких номеров, в которых не участвует, или же выйти на сцену до начала Квартета, что обратило бы на него слишком много внимания, а потом так уйти, чтобы не отнять внимания от последнего ухода последнего колдуна. Между тем Царица должна уйти до начала квартета, чтобы она могла торжественно выйти в течение финальной сцены. Проблема возникла потому, что с музыкальной точки зрения для Веймара нужен был хоть один ансамблевый номер и квартет здесь меньше всего нарушал драматический ход произведения. Эту слабость, очевидно, поняли при веймарской постановке. В тексте, которым при представлении в Веймаре пользовался суфлер (находится в Bibliothèque Nationale в Париже), Перлимпинпин не выходит на сцену для Заклинания, торжественный выход Царицы предшествует Квартету и перед Квартетом помещена небольшая сцена, в которой Кракамиш объясняет вышедшему Перлимпинпину происходившее и обещает, что во дворце принца Лелио он будет есть в свое удовольствие (см.: *Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. 2-е изд. Соч. Т. 12. С. 80*; однако, судя по тому, что в рукописи эта сцена вычеркнута, ее, очевидно, при исполнении исключили). Неизвестно, кто ответствен за эти перемены в данной рукописи, отсутствующие в рукописи либретто, которую приготовила Полина Виардо и которая теперь хранится в Хаутонской библиотеке.

- ⁸ Лассен в этих местах во избежание возможной катастрофы добавлял для своих профессиональных певцов дублирующее сопровождение в оркестре.
- ⁹ Театр, в котором происходили наши представления, довольно камерный; в нем помещается не больше 400 человек.
- ¹⁰ В этом его упрекнула еще Е. Е. Ламберт в 1864 г. В своем ответе от 22 августа/3 сентября Тургенев решительно отверг ее упреки (см. П₂. 6. 28).
- ¹¹ Еще Пушкин (на произведения которого, впрочем, написано немало великих опер) удивился в письме к Вяземскому от 4-го ноября 1823 г.: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чин чина почитай. Я бы и для России не пошевелился». (*А.С. Пушкин*. Полное собрание сочинений в 10 тт. Изд. 3-е. Т. 10. Москва. Наука. 1966. С. 70).
- ¹² В либретто «Последнего колдуна» имеет место некоторая полемика с «Волшебной флейтой» Моцарта; у Моцарта в духе рационализма XVIII века в его просвещенной, масонской, форме «разумное» торжествует над «дикими» природными эмоциями. См. об этом мою статью: Тургенев и Моцарт // Записки русской академической группы в США. Т. XVI (1983). С. 175–194.
- ¹³ Письмо к И. П. Борисову от 24 сентября / 6 октября 1867 г., П. VI. 321.
- ¹⁴ *С. Ромм*. Из далекого прошлого. Воспоминания об Иване Сергеевиче Тургеневе // Вестник Европы. 1916. № 11. С. 124–25; 130–131.
- ¹⁵ *Ivan Tourguénev*. Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille. Ed. Henri Granjard et Alexandre Zviguilsky. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1972. Pp. 290. «Вчера у нас на обеде присутствовали пятеро буживальских учениц. Вечером мы их познакомили с “Кракамишем” – с текстом и музыкой. Он получил восторженный приём! Приятно было видеть все эти юные лица, устремлённые на тапан с выражением восхищения и нежности. Г-жа Василенко хохотала как сумасшедшая над непристойностями Перлимпинпина. Я тоже испытал огромное удовольствие... Ты ведь знаешь, как я люблю эту поэтичную и грациозную музыку – и потом все те воспоминания, доброе старое время (быть может, лучшее в моей жизни) вновь предстали передо мною. Я видел тебя царицей Эльфов, слышал твой голос – до малейших интонаций, и всех остальных – и Поля – не нынешнего – (NB. Теперь мы его вовсе не видим) и т.д. и т.д.»

Обретение магии: режиссура спектакля И.С. Тургенева «Последний колдун»

Первое, что должен сделать режиссер при постановке театрального спектакля, это задать вопрос: что за история рассказывается? В пьесе Ивана Тургенева «Последний колдун» сказочная канва сюжета очень проста. Царица эльфов желает добиться возвращения самой зеленой поляны в своем лесу, на которой стоит дом колдуна Кракамиша – ужасное человеческое жилище, которое портит мир природы. Чтобы добиться цели, царица направляет армию озорных, проказливых эльфов, чтобы те изводили колдуна и хитростью заставили его подчиниться. Амариллис, одна из самых живых веселых эльфов, придумала провокационный план, благодаря которому Кракамиш думает, что он будет принимать китайскую делегацию, которая преподнесет ему лекарственные травы и пряности, чтобы помочь ему вернуть молодость и магическую силу, которая с годами значительно ослабела. В действительности, делегацией будут переодетые эльфы, которые, подразнив старого колдуна, раскроют себя и заставят его танцевать. Все это будет разыграно в надежде, что он покинет свой разрушенный дворец и даст лесу вернуться в свое первоначальное состояние.

Второй сюжет в работе представляет собой историю любви прекрасного принца Лелио и красивой юной девушки по имени Стелла. К несчастью, молодая героиня – дочь Кракамиша, а старый колдун не благоволит молодым людям. Однако царице эльфов нравятся эти влюбленные молодые люди, и она помогает им в их отношениях. В кульминационной сцене Кракамиш встречается лицом к лицу с принцем Лелио и грозит заколдовать его. Однако все, что он еще в состоянии сделать – это показать фокус с козлом. В конце концов, признав, что принц вполне подходит его дочери, он дает согласие на свадьбу. Теперь старый колдун будет жить в замке принца до конца своих дней – эльфы поют победную песнь в честь влюбленных, а царица вновь обретает свой лес.

Темы победы стихийных сил природы (женское начало) над интеллектуальным миром Кракамиша (мужское начало) и объединяющей силы любви (Лелио и Стелла) были ясно выражены в пьесе. Для меня это явно был мир обратный миру Моцарта в его «Волшебной флейте», где могущественный жрец Зарастро (мужская тема) побеждает мир природы Царицы ночи (женская тема). Поэтому, когда я стал ставить «Последнего колдуна», я захотел выделить в тексте женскую тему. По-

становка имела очень ограниченный бюджет, но художнику Дугласу МакКоллоху удалось представить этот женский мир в виде двух больших круглых дисков. Один диск, который повесили в задней части сцены, служил задником ко всем сценам. Другой диск был использован, чтобы создать слегка приподнятый помост сцены, на котором происходило все действие. Оба диска были раскрашены так, что обладали зелеными, голубыми, бронзовыми или красными тонами в соответствии с замыслом каждой сцены. На протяжении всей постановки выделялись природные цвета; теплый свет высвечивал зеленый, коричневый, золотой и красный мир Царицы. Более холодный тон света освещал голубые и синие цвета декорации, символизирующие мир колдуна. Сценическое движение и хореография тоже подчеркивали мужскую и женскую темы текста. Эльфы, царица и Стелла двигались свободно, их жесты были округлыми, аркообразными, в то время как Лелио, Кракамиш и его слуга Перлимпинпин были ограничены в движении и двигались строго по прямой. Действие оперетты не ограничивалось только сценой и временами переходило в зрительный зал. Когда зрители прибывали на спектакль и шли занимать свои места, их сопровождали эльфы. Первый выход Лелио был из зрительного зала, он шел на сцену по одному из проходов, а прибытие Китайской делегации было шествием хора эльфов по двум проходам зрительного зала. Весь театр целиком использовался как воплощение мира оперетты.

В соответствии с авторскими ремарками Тургенева действие пьесы должно происходить перед руинами дворца Кракамиша. «Посредине низкая дверь, еще одна дверь поменьше сбоку, винтовая лестница ведет на балкон второго этажа. В окне первого этажа слабый свет. Несколько больших деревьев, одно из них дуплистое, в глубине сцены на заднике низвергающийся со скалы водопад». Это очень романтические театральные декорации, напоминающие некоторые картины Каспара Давида Фридриха. Тем не менее, из-за ограничений в бюджете замок Кракамиша убрали за кулисы. В нашей постановке замок поставили за кулисами, в конце коридора, ведущего с авансцены. Это дало нам определенные преимущества по сравнению с исходным замыслом. Так как дом Кракамиша не был виден, зрители могли дать волю своему воображению, а мы могли использовать этот коридор для весьма эффектных выходов и уходов колдуна и его слуги. Другое преимущество проявилось в первой сцене, открываемой рефреном: «Сюда, сюда...», когда эльфы тушат пожар в замке колдуна. Хор мог петь, глядя в коридор, т.е. прямо вперед (и следовательно, глядя на зрителя), а мы смогли сделать так, что из этого выхода шел на сцену дым, появлялся красный свет – эффект был потрясающим. А когда затем два эльфа вытас-

кивали на сцену игрушечную тележку, похожую на маленькую пожарную машину с пожарной помпой, которой гасили пламя, сцена становилась комической. Благодаря тому, что декорации разместили на авансцене, все действие было видно гораздо лучше, чем если бы их расположили в задней части сцены. Костюмы для постановки тоже были выполнены Дугласом МакКоллохом и также наглядно показывали разницу между мужским и женским миром оперетты. Лелио представлял как дворянин 18-го века, идущий с копьём на охоту. Перлимпинпин был одет в грубый костюм слуги, который был слишком велик исполнителю. Этот слишком большого размера костюм показывал, что когда-то слуга был великаном, а теперь из-за того, что Кракамиш почти утратил свою магическую силу, превратился в зловредного проказливого человечка. Колдун был одет в парадный фрак 19-го века, но все было изношено, в заплатках и свидетельствовало о том, что он уже утратил свое могущество. Особое внимание уделялось женским костюмам. Стелла была одета в прелестное баварское платье с плотно облегающим лифом и широкой юбкой в сборку, в котором она была похожа на юную девушку из волшебной сказки. Царица эльфов выступала в костюме 19-го века – свободном платье с плащом-мантией, благодаря которому она, когда это было необходимо, могла скрывать свое лицо. Все эльфы были одеты в длинные, падающие свободными складками туники, наподобие древнегреческих хитонов, выкрашенные в различные натуральные цвета, чтобы подчеркнуть их связь с природой. В довершение к этому все исполнители, которые изображали эльфов, находили для своих персонажей имена, связывающие их с миром природы. Одни эльфы ассоциировались с водой, другие – с деревьями, различными цветами и фруктами, а один эльф – с солнцем. В соответствии с этим художник-модельер приспособлял основной костюм к специфике личности персонажа. Например, эльфу, который ассоциировался с солнцем, был дан костюм с фалдами в виде языков пламени совершенно красного цвета. Волосы исполнителей тоже были выкрашены соответственно, и каждому действующему лицу хора был придуман свой грим. Вокруг глаз и на руках было множество блесток, руки, ноги и шея были разрисованы цветами и вьющимися растениями. У каждого персонажа также был свой цвет, соответствующий изображаемому природному явлению. Чтобы изобразить китайскую делегацию, достаточно было добавить полумаски в стиле Пекинской оперы. Как только эльфы называли себя Кракамишу, маски легко снимались. Очень важными были роли двух фей, которые специально не упоминались в тексте, но которые я придумал для нашей постановки. Спектакль значительно выиграл благодаря этим ролям, исполняемым двумя танцовщи-

цами, которые помогали хору ориентироваться во время хореографических сцен. Они же играли служанок царицы и были соперницами в любви к Перлимпинину. Все это способствовало раскрытию комедийного характера оперетты. Их костюмы отличались от костюмов эльфов, в их основе были классические трико танцоров, к ним добавили легкую изящную ткань и создали сказочный образ персонажей, их грим тоже был довольно сложным со множеством блесток, с вьющимися растениями, цветами и взбитыми волосами. Эти два персонажа заряжали спектакль озорной энергией.

В отличие от других оперетт, которые я ставил, «Последний колдун» не следовал обычным традициям политической, социальной или художественной сатиры. Текст читался как прелестный, искренний рассказ, действие которого происходит в волшебном мире колдунов, эльфов, принцев, цариц и молодых влюбленных. В какой-то момент, в сцене с китайской делегацией мы попытались внести элемент политической сатиры, но это уводило нас в сторону от сюжета. Увлекаться сатирой или циничной критикой не было никакой необходимости. По сути дела, такие попытки разрушали изящество всей пьесы. Во втором акте, когда Кракамиш и Стелла обсуждают тему супружества, звучит чудесный обмен репликами между отцом и дочерью в споре о жизни и любви. Эта сцена верно раскрывала искренность чувств персонажей. Музыка Полины Виардо для дуэта, который следовал за этой сценой, подчеркивала эту искренность. В конце второго акта, когда Кракамиш отдавал принцу Лелио руку своей дочери, был еще один трогательный момент. Как только начинала звучать музыка финала, старый колдун закрывал свою волшебную книгу и, бросив последний взгляд на дочь, медленно уходил со сцены, в то время как царица, влюбленные и эльфы согласно пели свою песнь торжества и любви.

Для меня было большой честью стать первым в Северной Америке режиссером-постановщиком спектакля «Последний колдун». Благодаря напряженной работе многих людей премьеры имела большой успех. Пьеса несомненно заслуживает быть поставленной еще не раз и является замечательным произведением, которое может отлично служить обучению молодых певцов. Мой совет режиссерам, которые в будущем захотят взяться за постановку: найдите в работе очарование, юмор, изящество и искренность. Как только вы почувствуете это, вы обретете магическую силу «Последнего колдуна».

Перевод с английского Е.В. Стальмашевской

Музыкальный генезис оперетты Полины Виардо "Последний колдун" (Эпизоды восемнадцатимесячного пути)

Мне посчастливилось и одновременно выпала большая удача и великая честь быть дирижером Северо-американской премьеры оперетты "Последний колдун" в университете Калгари в январе 2005 года; однако моя работа над ней была долгим путешествием, которое началось за восемнадцать месяцев до наших представлений, когда мне впервые предложили войти в состав команды артистов, взявших на себя ответственность за возвращение к жизни утраченной жемчужины Полины Виардо.

Поиск

Когда было принято решение о постановке романтической оперетты П.Виардо, мне сначала предложили быть хормейстером и помощником дирижера – роли, в которых у меня уже был значительный опыт предшествующей работы. Вскоре после этого профессор, который изначально должен был дирижировать постановкой, решил отказаться от проекта и предложил мне занять его место. Я с большой радостью согласилась принять на себя эту ответственность, так как опера всегда была моей страстью, и работа в оперном театре была целью моей карьеры, но такая перспектива страшила и одновременно увлекала меня. В конечном итоге, я знала, что могу обеспечить необходимое музыкальное руководство, и с удовольствием согласилась с переменной роли, которая и привела меня к изучению генезиса музыки, чем я была счастлива заняться все последующие восемнадцать месяцев своей музыкальной жизни.

Мои первые встречи с Николаем Жекулиным были смесью уроков истории и творческих дискуссий. Хотя мы соглашались, что в результате аранжировки, сделанной Эдуардом Лассеном для симфонического оркестра, оперетта "Последний колдун" полностью утратила изящество и интимность оригинала, я была против постановки спектакля как салонной оперетты (замысел П. Виардо), так как это не обеспечивало должного уровня практического опыта для исполнителей – студентов нашего университета. Тогда мы стали обсуждать возможность воссоздания гала-представления «Последнего колдуна», которым Виардо открывала свой частный камерный театр в Баден-Бадене и для которого использовались струнный квартет, арфа, ударные инструменты и фортепьяно. Мне каза-

лось, что в нашей ситуации это будет идеальной оркестровкой. И хотя воссоздание гала-представления потребовало много усилий, конечный результат был блестящим.

В процессе ознакомления с каждой оперной партитурой есть немало общего – это многие часы, проводимые над изучением либретто, нюансов языка и самой музыки. Что делало процесс ознакомления с «Последним колдуном» уникальным, так это то, что произведение, написанное в 19-м веке, представало перед нами как абсолютно новое сочинение. Звукозаписи работы нет, воспоминаний и рецензий о спектакле – минимум, фактически нет и научного исследования, за исключением работы самого Николая Жекулина 1989 года. Каждый выбор, который я делала, был абсолютно новым и лично моим, и основывался на моем изучении как самого произведения, так и традиции постановок романтических спектаклей. Время от времени это вызывало у меня тревогу, в основном, из-за желания достичь как можно более точной и правильной интерпретации, но также и потому, что у нас не было источников, которые обычно бывают доступны при подготовке оперетты эпохи позднего романтизма. Со временем, благодаря частым консультациям профессора Жекулина, кропотливой работе над музыкой и приобретаемому на репетициях опыту я начинала больше доверять своей интуиции, решения приходили все легче. Другим моментом подготовительной работы над «Последним колдуном», который делал мой поиск уникальным, было понимание того, что возвращение этой оперетты к жизни будет процессом постепенным. Самое большее, что можно обнаружить и исправить в партитуре при работе над постановками других произведений позднего романтизма, – это или ошибки, имеющиеся в используемом издании, или это могли быть различные дополнения и украшения. В нашей ситуации, поскольку издание, используемое для постановки, должно было быть подготовлено на основе нескольких рукописных источников, постоянные сверки и исправления происходили вплоть до момента записи. Этот процесс будет рассмотрен более подробно в следующем разделе.

Эволюция

Невозможно перечислить, сколько решений нам пришлось принимать в ходе полуторагодовых поисков. Однако, на мой взгляд, самым главным было решение воссоздать гала-представление, поставленное П.Виардо, используя камерный оркестр: струнный квартет, арфу, ударные инструменты и фортепьяно. Трудность заключалась в том, что непосредственных музыкальных источников, к которым можно было бы обратиться, не осталось. Возможно, их никогда и не было; в гала-представлении Лассен играл извлечение партий медных и деревянных духовых инструментов на рояле. Создание нашей редакции усложнилось ещё тем, что уже во время

подготовки партитуры нам стала доступна подлинная рукопись камерной редакции оперетты, и оказалось, что Лассен не ограничился одной оркестровкой, но ввёл немало изменений в музыку! Профессор Жекулин, постоянно консультируясь со мной, заново создал нашу редакцию. Этот кропотливый процесс длился много месяцев; тем не менее, часть за частью, я начинала видеть и мысленно уже слышала возникающую работу, мой энтузиазм возрастал по мере завершения каждой части. Трудно выразить словами чувства, которые я испытала, когда впервые получила на руки законченную партитуру, нет, это невозможно выразить...

Как только завершились прослушивания, был выбран состав исполнителей и хор, собран оркестр, начался следующий этап поисков. Во время репетиций и у внимательных студентов, и у их дирижера возникало много вопросов, начиная с вопросов о правильности нот и ритмов (особенно там, где различались редакции Лассена и Виардо) и заканчивая интерпретацией помет, которые явно были сделаны самой Виардо. За каждым вопросом следовало новое редактирование и неизбежная эволюция оперетты. Такой процесс был возможен только благодаря довольно уникальной концепции, принятой нашим художественным коллективом. С самого начала мы решили принять европейскую концепцию единой труппы, согласно которой в работу с самой первой встречи включались все: и оркестр, и хор, и постановщики. В северо-американских постановках опер на ранней стадии в репетициях принимают участие только ведущее солисты, хор работает отдельно, а оркестр присоединяется на последней неделе перед выпуском спектакля. Благодаря совместной работе от первой встречи до выпуска спектакля, сам процесс работы стал плодотворным, и результат получился замечательным, чему Полина Виардо, как педагог, несомненно, аплодировала бы. Этот процесс и приводил в дальнейшем к изменениям в партитуре, к эволюции в трактовке образов, в драматургии и в реквизите – всего, что возрождало «Последнего колдуна». Конечно, такой процесс обычно приносит и свою долю разочарования. Нет ничего необычного в том, что музыкант получает от оперного дирижера ноты. Но получать абсолютно новые версии некоторых номеров, вносить значительные изменения в мелодию, тональность и ритм – это весьма необычно. Даже в моей полной партитуре было несколько частей, в которых на месте старых страниц были наклеены новые – иногда по нескольку раз. К счастью, мы все достойно справились с трудностями и смогли увидеть плоды своего коллективного труда в финале, в окончательной версии оперетты.

Конечно, не все решения зависели от нас. Редко какие постановки могут похвалиться такой утопической независимостью. Но один фактор, над которым мы были не властны, сослужил нам добрую службу. В университете Калгари есть два театра, предназначенных, прежде всего, для драма-

тических спектаклей. На время нашей постановки нам безвозмездно предоставили главный театр университета, что было своеобразным «внутренним» взносом в наш бюджет и оказало большую помощь в осуществлении проекта. Получилось так, что наша небольшая сцена по своим размерам соответствовала частному театру П. Виардо в Баден-Бадене. Поэтому зрители находились в непосредственной близости к нашим молодым исполнителям, и мы смогли использовать все концовки номеров, какими они были в оригинале у П.Виардо (и отказались от растянутых номеров, созданных по необходимости для гораздо большей сцены в Веймаре). Решение драматургических задач на такой сцене требовало большой изобретательности, исследование же генезиса музыки, по сути своей, всегда является творчеством.

Творчество

Для первого исполнения своей салонной оперетты П.Виардо создал фантастически сложную и трудную партию для одного фортепьяно, которая свидетельствует о ее искусстве музыканта-исполнителя. Учитывая, что партия фортепьяно в нашей аранжировке была переложением партий деревянных и медных духовых инструментов, звучащих в составе симфонического оркестра, можно было предположить, что и наше переложение будет таким же сложным. Окончательная версия не разочаровывает. Начиная со вступления хора, внезапных ритмических возгласов «Сюда...»¹, вплоть до частых, широких пассажей тремоло и бегущих октав, почти в каждом номере партия фортепьяно представляет значительные трудности. Вследствие того, что мы ставили спектакль в университете, у нас был большой выбор студентов-пианистов, которые могли бы мастерски сыграть такую музыку, тем не менее, было невероятно трудно найти студентов, готовых связать себя со столь долгим процессом подготовки оперетты. Когда в конце семестра перед Рождеством наша пианистка получила травму и не смогла играть, я не знала, как быть. Я должна была срочно найти замену, чтобы провести репетиции перед нашим уходом на каникулы (одна из них предназначалась для национальной радиостанции с целью возможной записи и последующей радиотрансляции). Мне удалось убедить пианистку остаться, однако она так и не смогла участвовать ни в дальнейшей постановке, ни в записи спектакля. Сознание того, что я должна была сохранять доверие всего ансамбля, в то время, как я сама не имела ни малейшего представления, как разрешится ситуация, давало мне ощущение приключения. К счастью, мне удалось убедить студента технического факультета стать участником ансамбля и успеть подготовить

¹ Акт I № 1 от вступления до тридцать восьмого такта.

его к нашим заключительным репетициям, начавшимся сразу после рождественских каникул. Все было так, как будто ничего не случилось – в этом было ощущение чуда.

В ходе нашего музыкального исследования возникла необходимость творческого подхода и к тексту², лежащему в основе, и к мелодическим расхождениям. Там, где расхождения возникали из-за изменений, внесенных Лассеном, мы стремились восстановить, где только возможно, суть произведения Виардо и Тургенева³; но в ряде случаев приходилось выбирать между равноценными версиями. В самом деле, некоторые правки могли быть сделаны самой Виардо во время разных представлений; тем не менее, такие правки, наподобие тех, которые делал И.-С. Бах при исполнении своих кантат в одно из воскресений, никогда не записывались. Все эти факторы требовали от нас музыкальной изобретательности. Такие изменения часто приводили к тому, что певцы вынуждены были заново разучивать часть номеров, это, в свою очередь, требовало дополнительных занятий с репетитором и терпеливых повторов с моей стороны – все для того, чтобы исправленная версия была отработана и сохранилась при переходе на сцену. Если учесть, что для многих в труппе музыка не была основным предметом специализации, то приходится только удивляться, что певцы так хорошо справлялись со всеми изменениями, даже когда они возникали в последний момент.

Во время нашей работы в труппе всячески поддерживалось участие оркестрантов в творческом процессе. Большая часть дополнений к партитуре спектакля оказалась у ударных инструментов и они были введены для сценического эффекта. За время нашей совместной работы в течение пяти месяцев оркестр добавил звон курантов как лейтмотив при выходах царицы, раскаты грома для эффектного начала заклинаний⁴ и звук дождевых капель перед тем как Стелла поет свою арию «Coulez»⁵. В соответствии с традициями университетских постановок сцена не пустует, когда входят зрители, актеры исполняют полуимпровизированную «прелюдию». Во время генеральных репетиций, но и после выпуска перед каждым представлением оркестр вносил свою лепту в импровиза-

² Так как версия Лассена основывалась на немецком переводе, время от времени приходилось делать ритмические изменения, чтобы приспособить их к исходному французскому тексту, который мы выбрали для нашего представления.

³ Например, акт II, № 3; надо было быть очень осторожным в использовании мелизма и в самом строении мелодии, чтобы сохранить тонкие различия, которые в оркестровой версии Лассена остались невыраженными.

⁴ Кракамиш начинал наводить чары на принца Лелио, считая: «Раз? Два? Три?» После каждого счета следовали все более громкие раскаты грома, создавая великолепный звуковой эффект.

⁵ Прием использовался, когда Кракамиш замечает, что дождь проникает через его волшебную сеть, и также, когда Стелла, как раз перед своей арией, замечает, что идет дождь.

цию прелюдий, все больше вовлекаясь в охвативший всех творческий процесс. Что касается меня, мне приходилось доверять музыкантам и позволять им следовать этой стезей – в определенных рамках, конечно: никаких узнаваемых мелодий из других спектаклей, и никакой узнаваемой популярной музыки. Результат был ошеломляющим, публика принимала эти прелюдии великолепно.

Как и во всех других постановках, артисты и постановщики творчески и весьма изобретательно подходили к решению сценических задач. В нескольких случаях желание сделать эффектный переход от словесного диалога к пению приводило к тому, что оркестровая интродукция начинала звучать на последних фразах диалога⁶. Особые трудности возникли при исполнении марша эльфов, замаскированных под китайскую делегацию. Наш режиссер-постановщик Барри Айзериф решил, что эльфы пройдут маршем через зал, а затем прошествуют на авансцену и станут вокруг Кракамиша. В соответствии с указаниями в оригинальной постановке марш должен закончиться, как только эльфы займут свои места и поприветствуют Кракамиша. Как это всегда бывает в живом исполнении, марш эльфов каждый раз занимал разное время, и я, в конце концов, сделала в марше страховочные пункты: два тактовых указателя, в каком пункте мы перейдем к коде и тихому звуку гонга, отбиваемому нашим ударником⁷. Конечно, пока актеры не прибывали окончательно на свои места, иногда приходилось задерживать каданс и оркестр научился мастерски держать предпоследний аккорд в ожидании того момента, когда можно закончить номер. В основном, мы успешно рассчитывали время и ритм, хотя лично для меня это каждый раз было одним из самых стрессовых моментов в спектакле.

С точки зрения музыки малая сцена была выигрышной, но требовала особой изобретательности при решении драматургических вопросов. В связи с тем, что шестнадцать хористов и два танцора должны были находиться и действовать на круглой сценической площадке с покатым полом, мы не смогли разместить оркестр в привычном для него месте, в оркестровой яме⁸. Поэтому оркестр расположили на сцене, точнее, слева, на части сцены, находящейся вдали от рампы. Отложив на минуту рассмотрение существенного вопроса о линии прямого видения, надо сказать, что такое расположение давало чудесную возможность вовлекать в драматическое

⁶ Финал Акта I: оркестровая интродукция начиналась, когда царица заканчивала свой диалог, т.е. таким образом, что флажолеты арфы следуют сразу же за последними словами Царицы, а ее пение затем начиналось естественно после полного вдоха.

⁷ Например, перед движением руки для обозначения сильной доли такта 10 я могла дать сигнал двух тактов, оркестр исполнит такты 10 и 11, затем перейдет к такту 22 для коды.

⁸ Оркестровую яму было необходимо накрыть, чтобы площадь театра была максимальной и для уходов «в жилище Кракамиша».

действие оркестр и дирижера. Я стала объектом удачной шутки Перлимпинпина и оркестра «о господах с диктаторскими замашками» и могла взаимодействовать с Перлимпинпином, когда он исполнял свою комическую арию⁹. Когда Перлимпинпин и Кракамиш впервые слышали марш делегации, каждый по очереди обращался к оркестру и спрашивал, что это он сейчас слышит – ответом был жест в сторону зала, где эльфы готовились к выходу. Такое участие было уникальным в практике оперного оркестра, который обычно никогда не вовлекается в сценическое действие. Я думаю, все это усиливало общее впечатление, хотя, поощряя музыкантов отвечать как актеры, я встретила серьезное сопротивление.

Проблемы

Многие наши музыкальные проблемы возникали в результате наших попыток восстановить музыку П.Виардо, ее суть, исходя из оркестровки Эдуарда Лассена. В нескольких случаях, чтобы уложиться в короткий репетиционный период, отведенный профессиональным исполнителям в Веймаре, Лассен упростил ритмические и мелодические нюансы. К несчастью, из-за этих упрощений стиль композитора П. Виардо, во многом утратил свою прелесть и оригинальность. Нашим желанием было восстановить те элементы, которые делали музыку П. Виардо уникальной по своему существу – это потребовало множества правок, коррекции и творческой фантазии, описанных в предыдущей главе.

Точно также некоторые номера, в зависимости от первых исполнителей, существовали в разной тональности. Одним из памятных событий в наших поисках был эпизод с молодым актером, игравшим роль Перлимпинпина. Никогда не занимаясь профессионально своим голосом, он был убежден, что у него баритон – поэтому, приняв это, на первых репетициях для его песни в первом акте мы использовали более низкую тональность, существовавшую в партитуре П. Виардо (написанной для ее девятилетнего сына). После трех занятий с репетитором, он заявил, что тональность была слишком низкой для исполнения, и мы обратились к более высокой тональности, которая в свое время была выбрана для профессионального тенора в Веймаре. Ничего особо сложного в таком изменении не должно было бы быть; однако существовали серьезные различия в аккомпанементе в версиях Лассена и Виардо. В конечном итоге, после многих консультаций и редакций комбинированный вариант сложился, и оркестр, солист и я получили «совпадающую музыку», положив конец недоумевающим взглядам, которые вызывались некоторыми репликами, нотами, словами, никак не желавшими до этого выстраиваться в единое целое.

⁹ Диалог происходит как раз перед песней, затем Перлимпинпин, исполняя песню, вставляет словесный комментарий между строфами.

Один из самых критических вопросов возник в результате того, что по своему замыслу работа изначально, в оригинале, имела педагогическую направленность: она должна была быть школой для продвинутых студенток Полины Виардо. Откровенно говоря, партии были настолько трудны, что постановка могла провалиться. Чтобы избежать подобной катастрофы, мы уделяли особое внимание нашим молодым музыкантам-любителям. Для достижения высокого уровня исполнения, который Виардо ожидала от своих начинающих профессионалов, каждому певцу в труппе, включая хористов, предоставлялись индивидуальные занятия с репетитором. Моя коллега Патриция Хринкив и я отдали постановке около ста часов репетиторских занятий. Кроме того, последующему обучению служили ежедневные разминки для всей труппы, включающие полные вокализы; и каждый певец получил кассету с французским произношением в том варианте, который был необходим для пения (например, с выговором обычно «немых» букв и т.д.). Эти меры были необходимы, т.к. хоровые партии были не менее трудны, чем сольные, а четыре главных персонажа должны были быть довольно сильными, чтобы исполнить прекрасный, но коварный квартет в конце второго акта¹⁰. Как профессиональный репетитор вокалистов, я получала большое удовольствие от таких, хотя и не предусмотренных, занятий – они давали мне возможность слышать каждый голос и помогать ставить открытый вокальный звук, который, в конечном итоге, сольется с другими, что даст исключительное ансамблевое звучание.

Как и в других постановках, нам приходилось решать множество проблем, начиная с проблем здоровья и заканчивая такими бытовыми проблемами, как линия прямой видимости. В действительности и та, и другая в нашей постановке оказались чрезвычайно сложными. Так как мы работали вместе в течение четырех-пяти месяцев (в отличие от обычных трех-пяти недель), вполне понятно, что возрастала вероятность заболеваний и травм, которые могли бы сорвать постановку. Для страховки мы выбрали Стелле, из-за ее постоянных заболеваний горла, дублера из хора. Кроме того, как уже упоминалось, после рождественских каникул нам пришлось заменить пианистку, которая не могла играть из-за травмы. Хотя такие ситуации случаются в каждой оперной труппе, мы, работая вместе столь продолжительное время, стали более внимательны к здоровью и благополучию в нашей группе.

¹⁰ Хотя квартет второго акта для Стеллы, принца Лесли, Перлимпинпина и Кракамиша задумывался для исполнения а капелла, мы выбрали сопровождение голосов струнным квартетом, чтобы помочь в исполнении исключительно трудных партий, что Виардо и предусмотрела в своих рекомендациях.

Проблемы линии прямой видимости осложнялись тем, что мы не могли использовать для оркестра оркестровую яму. Так как во время представления оркестр располагался на задней части сцены, получалось, что, когда исполнители смотрели на дирижёра, они смотрели не в зал, а в кулисы, что неприемлемо для сцены. Нам приходилось полагаться на экраны, традиционно используемые как дополнительные линии прямой видимости, надо было сделать их основным связующим звеном между дирижером и певцами. На авансцене слева и справа от центра поставили два экрана; постоянно то в прямом, то в периферийном поле зрения, они стали для певцов единственно возможным средством следить за ритмом. Но мне тоже пришлось приспособиться и дирижировать, глядя в камеру, а не поддерживая непосредственный зрительный контакт, как обычно. Чтобы обеспечить наш общий успех, я договорилась о том, чтобы мониторы были на наших репетициях с самого начала. От каждого потребовалось огромное доверие, прежде чем система заработала на достаточно высоком уровне и обеспечила успех спектакля; тем не менее, в результате постоянного общения с техникой все акклиматизировались в ситуации.

Поиски концепции

Работая с любой музыкальной пьесой, дирижер должен принимать массу решений, у нас не было «прецедента», как его не бывает при подготовке любой абсолютно новой работы, и нам надо было принимать обоснованные решения, полагаясь только на текст, дух, задачи драматургии, традицию исполнения, а также на мастерство – т.е. на возможности наших исполнителей. Я обдумывала каждый номер и принимала во внимание все факторы задолго до того, как предлагала рабочие темпы, которые затем отработывались на индивидуальных занятиях и на репетициях.

Некоторые моменты, например, первый аккорд во втором акте потребовали от меня дополнительного обдумывания. Виардо написала первую фразу «In tempo», не указав, несмотря на присутствие ферматы, что первый аккорд должен был быть чем-либо еще, кроме начала первой фразы. Тем не менее, хотя первый аккорд гармонически сочетается с последующими краткими аккордами в ритме двух последующих тактов, он не имеет реальной ритмической или мелодической связи с тем, что следует далее. Испробовав много различных интерпретаций, я решила, что лучше всего играть первый аккорд сам по себе – аккорд, возвещающий о возвращении в волшебный мир оперетты. Затем я давала новое движение руки для обозначения сильной доли, которое прерывало этот начальный аккорд, и с этого места оркестр продолжал играть прелюдию. В большинстве случаев у меня было достаточно опыта, чтобы уверенно принимать столь необходимые решения.

Другой уровень осмысления задач проявился, когда мы решили сохранить исполнение песен на языке оригинала, а диалог перевести на английский язык – и то и другое ради труппы, потому что исполнители в своем большинстве были англоязычными, но и ради публики, у которой в театре не будет супертитров. Чтобы план был успешным, переход от родного языка к другому должен был быть легким и естественным. После многих занятий с репетитором и обсуждений французских текстов участники труппы обрели чувство комфорта и беглость при пении, что позволило им легко переключаться с одного языка на другой. В конце уже казалось, что постановка была не на двух различных языках, а звучала на одном большом сложном языке.

В опере широко распространён речитатив, но он отсутствует в нашей оперетте, и мне пришлось овладевать новыми умениями, необходимыми для работы с мелодекламациями, которые П. Виардо прибавила для представлений в Веймаре. В тесном сотрудничестве с профессором Айзерифом мы выработали в оперетте темп, приливы и отливы множества сцен с мелодекламацией. В результате мы получили сложную систему дополнительных фермат¹¹ и изменений в темпах¹² и добились совершенного единства драматического действия, текста и музыки. Трудностью для наших молодых непрофессиональных исполнителей была необходимость свести к минимуму колебания в темпе, в котором они произносили свой текст. Как актерам им было необходимо выработать более четкое чувство ритма, чтобы полностью соответствовать музыкальному аккомпанементу каждой сцены с мелодекламацией.

Самой главной задачей являлось осмысление того, как лучше всего проявить романтические элементы в «Последнем колдуне». Несмотря на то, что Виардо и отметила некоторые из своих намерений в партитуре, как это часто бывает, мне приходилось принимать вполне обоснованные решения, где снизить темп, а где дать каденциям простор. В финале первого акта, например, перед повтором основной темы в последний раз звучат альты. Я предпочла, чтобы эта линия замедлилась, и для того, чтобы выделить альты, и чтобы реприза звучала свежо, как бы заново. В другом случае, когда принц Лелио выходит во время исполнения «Couplets du Rouets», я последовала за романтической традицией подчеркивать изменение тональности с мажорной на минорную, заставив Лелио использовать *ritardando* (замедление) в конце фразы. Во время *Duo de la Rose* (любимый номер Тургенева в оперетте) каждой торжественно звучащей фразе

¹¹ См. например, первую мелодекламацию в первом акте, где на нижней доле тактов 3 и 5 была вставлена фермата и между первой и второй долей такта 7 добавлена пауза.

¹² В первом акте в мелодекламации царицы и Стеллы хроматический пассаж от такта 14 до 17 проигрывался стрингедо (ускоряя) с легким акселерандо (ускорением), чтобы в тишине Стелла могла произнести свою фразу «Как это?» более естественно. Такт 18-й использовался затем, чтобы вернуться к нашему первоначальному темпу для романса Царицы.

в коде был дан дополнительный простор и для того, чтобы дать время певцам физически подготовиться к высоким нотам и продлить наслаждение звучанием этих прекрасных аккордов¹³. И, наконец, чтобы передать минорный тон, передать интроспекцию персонажей, я решила, что вступление квартета начнется медленным *andante*, а затем мы перейдем к более быстрому темпу в пункте, где звучит мажорный тон, как выражение охватывающей всех радости. Мое образование и опыт позволили мне принимать такие решения почти сразу, и по мере продвижения к завершению работы я чувствовала, что правильно делаю, доверяя своей интуиции.

Мысли в заключение

То, что наша постановка «Последнего колдуна» была процессом в развитии, приносило много интригующих элементов в музыкальный генезис произведения. Некоторые были банальны, другие же были очень необычны. Тем не менее, дирижерский опыт работы был ни с чем не сравним. Мало кому из оперных дирижеров удается создавать премьерные спектакли, так как в жанре оперы появляется мало новых работ. Еще меньше дирижеров имеют возможность участвовать в принятии совместных решений относительно тончайших деталей партитуры, когда у них есть много времени как для осуществления самого процесса, так и для достижения замечательного результата. Мое участие в художественном проекте, где я, наряду с другими, была ответственной за возвращение утраченной жемчужины П.Виардо, стало незабываемым, волнующим путешествием, о котором я буду трепетно вспоминать до конца своих дней.

Перевод с английского Е.В. Стальмашевой

Н.Н. Смоголь

Возрождение тургеневского усадебного театра в Орле

Талант художника слова, очевидно, во многом определяется особым уровнем театральности, способности к пластическому воспроизведению выдуманной судьбы. Этим даром в полной мере обладал И.С. Тургенев, произведения которого поражают единством эмоциональной насыщенности и убедительности действий героев. Объяснением подобного творческого феномена служат обстоятельства объективные и субъективные.

¹³ Такты 70 до 71 и 78 до 79.

На рубеже XVIII–XIX веков театральное искусство было отмечено особой востребованностью; театр, зарубежный и национальный, столичный и провинциальный, профессиональный и любительский, вызывал живейший интерес зрителей. Орловская же губерния, с её известными театрами – у Каменского, в Спасском-Лутовинове у Тургеневых и др., занимала в нише театральной России вполне достойное место.

В семье И.С. Тургенева внимание к сценическому действию и театральным новинкам было необыкновенно велико. Будущий писатель рос, одновременно наблюдая жизнь реальную и театральную. Влияние театра на уклад жизни Тургеневых разнопланово освещают научные статьи: Е.В. Проца «Театральные затеи в Спасском-Лутовинове», Л.А. Балыковой «К истории конфликта В.П. Тургеневой с сыном Иваном (по материалам переписки и мемориальной библиотеки писателя)», Н.М. Чернова «Спектакль в Спасском-Лутовинове по пьесе А.Л. Шаховского» и др.

Интерес к проблеме объясним и вполне закономерен, факты биографии нашего великого земляка настойчиво возвращают к ней исследователей, расширяя наше видение эпохи и её представителей. В настоящее время известно о широком резонансе пьес, разыгрывавшихся в Спасском и в московском доме Тургеневых, интерес к которым подогревался настроением общей театромании, ведь после войны 1812 года театр был своеобразной возможностью проявления своих творческих способностей. Первая поездка за границу молодых супругов Сергея Николаевича и Варвары Петровны Тургеневых связана, не в последнюю очередь, с посещением театров, с желанием приобщиться к европейскому сценическому опыту, впоследствии повлиявшему на собственные театральные эксперименты.

По-видимому, из этого путешествия родители Тургенева привезли все пьесы из репертуара Французской комедии. Показательно, что единственная найденная в мемориальной библиотеке книга с экслибрисом С.Н. Тургенева – «Театр Вольтера». Известно о существовании в Спасском сундука с театральными платьями и реквизитом; внимание исследователей привлекают пьесы с пометками Варвары Петровны и прочих домочадцев. В переписке Тургенева с матерью конфликты известных обоим драм становятся подкладкой их собственных разногласий. Любовь к театру во многом определила литературные и культурные увлечения писателя, в значительной мере повлияла на его судьбу.

Введение в научный обиход текстов популярных и малоизвестных пьес, вызвавших в своё время интерес семьи Тургенева, помогает порой высветить суть межличностных отношений, особенности образа мыслей и мироощущения представителей этого круга. Возможная сверхзадача этого эксперимента – возродить к жизни саму театральную культуру того времени, преподнести современному зрителю пьесы начала XIX века, обна-

руживая живые связи между прошлым и настоящим, преемственность театрального опыта. Реализовать данный замысел помог проект «Возрождение тургеневского усадебного театра в Орле», рассчитанный на совместную деятельность научных сотрудников орловского музея И.С. Тургенева и студенческого театра Орловского университета «Ювента». В 1999 году была предложена к постановке первая пьеса из репертуара тургеневского усадебного театра, этот год можно считать моментом рождения «Ювенты» (ранее «Поэтический театр»); имя богини вечной молодости тоже по-своему символично: юные актёры, смелые планы, вторая молодость давно забытых пьес.

«По усам текло, а в рот не попало» – комедия Н.П. Свечина, друга семьи Тургеневых, театрала, драматурга, актёра-любителя, которого в письмах Варвара Петровна называла «сердечным и любезным другом», а Сергей Николаевич – «любезным истинным другом» – напрямую связана со Спасским: там и происходит действие, а тёзки семейной четы Тургеневых, выведенные под фамилией Добровых, мудро и благородно разрешают конфликт (наказывают виновных, одаривают любящих и честных). Коллизия не отличается особыми изысками: зловедная и не по годам любвеобильная мельничиха против воли сватает за бурмистра свою падчерицу Агашу, которая любит Иванушку. Мельник, писарь и харчевник дополняют картину сельской жизни и проясняют «размеры самоуправления местного начальства». Сложность постановки заключалась не столько в стремлении к воссозданию достоверной картины жизни, сколько в воспроизведении колорита народного гуляния (всё действие происходит в саду под качелями). В достижении этой цели неоценимую помощь оказал фольклорный ансамбль села Ильинского Хотынецкого района «Калиновый садок» (руководитель Л.Н. Нелюдимова). Эта премьера и старт проекта доказали, что современная (по времени, а не по исполнению) версия старинного спектакля с интересом воспринимается актёрами и зрителями. Определённого рода сложности вызывают массовость, постоянное присутствие на сцене почти всех действующих лиц, предсказуемость развития действия.

Второе знакомство с репертуаром усадебного театра состоялось благодаря работе над комедией более известного русского драматурга А.Я. Княжнина, она называлась «Девушник, или Филаткина свадьба». Был поставлен наиболее динамичный отрывок из пьесы, с помощью которой Варвара Петровна намеревалась побудить сына вернуться из заграничной поездки в родной дом.

Переход на новый уровень знаменовал «благородный» спектакль «Сора, или два соседа» по пьесе, написанной известным и плодовитым автором князем А.А. Шаховским. Композиционной особенностью пьесы является акцент на монологи и диалоги главных героев, от нелепого раз-

дора приходящих к полному согласию под влиянием резонёра Брустверова. Нельзя не заметить популярности мотива, который будут активно использовать в своих произведениях А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.П. Чехов и другие драматурги. Явно прослеживаются в произведении традиционные черты комедии первой половины XIX века: говорящие фамилии (Сутягин, Вспышкин), любовный конфликт (Виктор, Оленька и их поссорившиеся отцы), темы охоты, свадьбы. Действие происходит на постоянном дворе, что придаёт развитию событий определённую динамику, очевидно, близ наших мест (Вспышкин рассказывает: «Прошлой весной я ездил за Мценском с его Сиятельством Графом Прындиковым...»).

Способствует постановке на сцене драматически выверенное речевое и пластическое действие, создающее комический эффект. Особую символическую функцию приобретают предметы обихода: сковорода, стол, яичница, что помогает при создании психологического образа.

Новый виток в работе над пьесами усадебного театра – это постановка комедии А.А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать не мешай». Сложность в освоении материала связана со спецификой стихотворного текста, удобство – с точно выверенными ампула героев. Образ центрального персонажа – вдохновенного лгуна Зарницкина – «закручивает» вокруг себя основную интригу, смерч чувств, разговоров, настроений. Единственным способом перевести тяжеловесный текст в легко воспринимаемую форму оказался путь совмещения слова с действием, введение музыкального сопровождения. Надо заметить, что мы никогда не стремились к полному воссозданию исторически достоверной картины на сцене, что требовало бы серьёзного изучения этого этапа театральной жизни, истории театрального костюма, финансовых вложений и т.д. Главное внимание всегда уделялось поддержанию взаимной увлечённости актёров и зрителей процессом совместного творчества, прослеживанием изгибов драматической интриги. Замкнутость пространства (московский дом), обилие пространных монологов потребовали особенно тщательного поиска «говорящих» предметов, заставили сблизить сценическое действие с пантомимой. Определённую помощь в работе над ролью и в восприятии спектакля в целом оказали зрелищные, яркие костюмы, выполненные в несколько фарсовой манере.

Совершенно другие трудности возникли при постановке пьесы немецкого драматурга Августа фон Коцебу «Гиперборейский осёл, или нынешний образ воспитания». Фабула достаточно универсальна (как в национальном, так и во временном планах): немецкая дворянская семья ожидает возвращения из университета старшего сына, пророча ему блестящую карьеру и счастливый брак. Философская комедия построена на разрушении этих надежд. И более того, на тонкой авторской иронии, относящейся к самой системе схоластического образования. Столкнове-

ние бесплодного знания философских постулатов (Карл) и незамутнённых душевных качеств (Фриц) демонстрирует преимущество последних. Пьеса насыщена реминисценциями из философии братьев Шлегелей, они составляют основу монологов Карла. Темы религии, брака, семьи, предназначения мыслящего человека растворены в диалогах героев и выявляют бесполезность теории, не приложимой к действительности. Цитаты, вырванные из философского контекста и переведённые в плоскость бытового разговора, действительно производят впечатление абсурда. На наш взгляд, восприятие спектакля во многом зависит от степени подготовки зрителя: она заключалась во вступительном слове об эпохе, авторе, конфликтах и проблемах того времени, явных точках соприкосновения с современностью. Эта беседа традиционна, но в данном случае она наиболее обширна и информативна, нацелена на заострение проблем: что есть истинная образованность? Какие способности интеллигентного человека будут служить государственным интересам? Как человек приобретает навык адекватного отношения к миру и себе: через знания, опыт или душевные качества?

Легко заметить, что все пьесы, увидевшие свет за эти шесть лет, относятся к жанру комедии. Этот факт объясним: произведения подобного рода дают определённую свободу режиссёру в плане создания комического образа современными средствами, они лучше воспринимаются зрителями, требуют меньше профессиональных театральных навыков и атрибутов (света, декораций, музыкального сопровождения), вследствие чего могут быть показаны на любой, самой неприиспособленной сцене. Но самое главное, что темы для проявлений юмора, сатиры, иронии, как кажется, меньше подвержены старению. Драматический пафос многих старинных драм в настоящее время может восприниматься с крайним недоумением современными зрителями, в то время как объекты авторского смеха легко узнаваемы и в наши дни.

Специфика студенческого театра определена постоянной «текучестью кадров» и, следовательно, решением проблемы однородности труппы, поддержание необходимого качественного уровня постановок. За семилетнее существование сложились определённые традиции, появились собственные «ветераны сцены» и «активисты по смене ампула». По пять лет отдали «Ювенте» Елена Зимина, Ольга Кондратова, Елена Ананьева, Маргарита Бабанина, Наталья Голошапова, Роман Аниконов. Через эпизодическую роль Иванушки из комедии Н.Г. Свечина Антон Бушунов вышел на главные роли: Филатка (Княжнин), Сутягин, Зарницкий (Шаховской), барон фон Крейц (Коцебу). Спектакли собирают заинтересованную, отзывчивую (чаще всего молодёжную) аудиторию, показываются в Орле и области, позволяют погрузиться в неповторимую атмосферу театральных праздников в доме будущего писателя.

Опыт освоения усадебных пьес помогает в работе над произведениями И. Тургенева, А. Пушкина, А. Чехова, М. Булгакова, Н. Тэффи, А. Аверченко, в постановке литературно-музыкальных композиций, ведении театрализованных экскурсий в музее Тургенева.

Мир театра Ивана Тургенева
Каталог выставки,
посвящённой 150-летию М.Г. Савиной
(Сентябрь – декабрь 2004 г.)

Составители Л.А. Балыкова, Е.В. Проц

На выставке представлены книги из мемориальной библиотеки И.С. Тургенева – небольшая часть значительного «театрального» раздела книжного собрания писателя, куда вошли драматические сочинения из круга чтения обитателей Спасской усадьбы, произведения из репертуара усадебного крепостного театра, наконец, собственно книги, приобретённые писателем в разное время, словом то, что послужило становлению Тургенева-драматурга, зрителя, театрального критика и теоретика театра. Кроме того экспонируются портреты актёров: М.С. Щепкина, А.Е. Мартынова, П.С. Мочалова, Ф. Леметра и других, а также изображения сцен театральных спектаклей прошлого.

Приобщением к искусству театра Тургенев прежде всего обязан Спасскому крепостному театру. Он очень рано вошёл в его сознание, как важная частица духовной жизни усадьбы. В свой последний приезд в Спасское Тургенев рассказывал Я.П. Полонскому «о какой-то театральной сцене ещё при жизни отца его сколоченной под деревьями, где во дни его детства разыгрывались разные пьесы <...> и где собирались гости; смутно помнил он, как горели плашки, как мелькали разноцветные фонарики и как звучала доморощенная музыка».¹

После смерти И.И. Лутовинова мать Тургенева сохранила Спасский театр, оркестр, певчих. Ее не только привлекали комедии Я.Б. Княжнина, А.С. Грибоедова, но и сладкозвучные трагедии В.А. Озерова, творчество Екатерины II, примеру которой она следует в границах своего «родового»: свой двор, министры, фрейлины-приживалки – явная театрализация жизни, т.е. театр во многом определяет стиль спасской действительности, а Варвара Петровна играет на этих импровизированных подмостках ведущую роль.

Наряду со «спектаклями благородными» – трагедиями и комедиями – дается в Спасском и незатейливый фарс А.Я. Княжнина «Филаткина свадьба»: «<...> И дам тебе спектакль благородный и филатку 3 части люди разыграют, похочешь», – зывала домой Варвара Петровна Ивана.

Спасское не только формировало его как человека, художника, оно приобщало Тургенева к театральному действию, домашним его формам. Спасский крепостной театр не только способствовал первоначальному накоплению и обогащению опыта будущего писателя, постижению многогранной сложности мира, но и помог Тургеневу приобщиться к игровой стихии театра, сценической и жизненной. А также дал почувствовать ему сколь важна эта игровая стихия для становления писателя. Спасский крепостной театр стал для Тургенева как бы временем «театральных мечтаний».

Театр постепенно становится чрезвычайно важным в духовном развитии Тургенева. Его театральный горизонт расширяется, углубляются знания писателя о театральной практике не только России, но и Европы. Причём европейский театр с его многовековой историей весьма рано вошёл в жизнь и творчество писателя. Его первые драматургические опыты поры юности – это работа над переводами Софокла и Шекспира. Тургенев признавался, что его юношеская драма «Стено» явилась подражанием байроновскому «Манфреду». В мемориальной библиотеке писателя сохранился обширный раздел европейской драматургии, охватывающий все его периоды: гении античного театра Эсхил, Эврипид, Софокл, Аристофан в оригинале и в переводах, знаменитые драматурги Италии и Испании – Гоцци, Гольдони, Лопе де Вега, Кальдерон, великий Шекспир, блистательные классики французского театра – Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, а также Байрон, Шиллер, Гёте, Новалис и многие другие. Тургенев познакомился с драмами Гюго, Мюссе, Мериме. Он лично знал многих западных драматургов и видел игру выдающихся европейских актёров того времени.

Тургенев деятельно участвовал в обновлении репертуара русского театра своими драматургическими произведениями, создав уже к середине XIX века такое явление, как «театр Тургенева», пробовал свои силы в театральной критике, на всю жизнь остался взыскательным зрителем, человеком театра. Письма Тургенева – средоточие взглядов писателя не только на драматический театр, но и на оперный, они включают размышления об актёрском мастерстве. Театр не отпускает Тургенева до конца его дней.

К концу 70-х годов XIX столетия пьесы И.С. Тургенева на российском театральном пространстве уподобились хрупким скорлупкам, затерявшимся среди волн посредственной драматургии, заплывавшей сценические подмостки. Это прежде всего было связано с уходом из жизни талантливых и глубоких интерпретаторов тургеневских героев, таких, как Мартынов и Щепкин. Каждое прикосновение к ним – попытка возобнов-

ления (а их было крайне мало за прошедшее с начала 60-х годов время) – приводило к провалу. Особенно болезненно Тургенев воспринял фиаско Е.Н. Васильевой в «Месяце в деревне» на сцене Малого театра в 1872 году в роли Натальи Петровны.

Новую жизнь драматургия Тургенева получила благодаря М.Г. Савиной, когда она в 1879 году великолепно сыграла роль Верочки в той же комедии. К этому времени относится начало дружеских отношений писателя и актрисы.

Позднее, в 1903 году, она столь же изумительно сыграет спектакль уже о Наталье Петровне в том же «Месяце в деревне». Тургенев был поклонником таланта актрисы, он, как вспоминала Савина, «представлял меня в Лизе, Елене (“Накануне”) и в Асе в особенности». ³ Последних двух тургеневских героинь актрисе не довелось сыграть, а вот Лизу в «Дворянском гнезде», полную света и чистоты, Савина воплотила на сцене в инсценировке П.И. Вейнберга. Она писала В.И. Базилювскому: «<...> я сама сознаю, может быть в первый раз в жизни, что выполнила безукоризненно свою задачу». ⁴

Савина на протяжении многих лет силой и магией своего таланта вновь и вновь возрождала на сцене Александринского театра произведения Тургенева, став непревзойдённой актрисой «театра Тургенева». Благодаря её усилиям, ещё при жизни писателя обрела новую жизнь его комедия «Холостяк», где роль Мошкина с огромной силой сыграл В.Н. Давыдов, заставив Тургенева вспомнить вновь гениального исполнителя этой роли А.Е. Мартынова. Уже после смерти писателя Савина создала две прелестные сценические фантазии – Мария Петровна в «Вечере в Сорренте» (1885) и Дарья Ивановна в «Провинциалке» (1888). Вершиной сценической савинской тургенианы стала Наталья Петровна в «Месяце в деревне».

1. Тургенев и Александринский театр

1. Соловей А. Портрет И.С.Тургенева. Х., м. Б., г.

2. Александринский театр. Акварель из альбома Марии Тальони. 1-ая пол. XIX в. (Цветная ксерокопия).

С Александринским театром у Тургенева связаны воспоминания о первом представлении комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» (1836). На его сцене состоялись премьеры комедий писателя «Безденежье», «Где тонко, там и рвется», «Холостяк», «Нахлебник», «Месяц в деревне». Это время ученичества, становления и расцвета таланта драматурга. 14 октября 1849 года в бенефис М.С. Щепкина, приехавшего из Москвы, был впер-

вые дан «Холостяк». В спектакле вместе с Мошкиным-Щепкиным играл роль Шпундика А.Е. Мартынов. Именно Мартынов через 10 лет 7 октября 1859 года исполнил главную роль в этой же комедии, сыграв Мошкина настолько талантливо, что вызвал восторг Тургенева, назвавшего актера гениальным, превратившим «силою великого дарования бледную фигуру Мошкина <...> в живое трогательное лицо». ⁵ Александринский театр на протяжении более 30 лет дарил Тургенева многообразием впечатлений от актерских работ не только любимого им Мартынова, но и Веры Самойловой, Павла Васильева, Юлии Линской и других. В 1879 году писатель присутствовал при триумфе М.Г. Савиной, блестяще сыгравшей роль Верочки в его комедии «Месяц в деревне», а незадолго до смерти его обрадовало известие о новом рождении «Холостяка» (1882), возвращенном на сценические подмостки прекрасным исполнением главной роли В.Н. Давыдовым.

3. Внутренний вид Большого театра в Петербурге. С гравюры С. Галактионова по рисунку П. Свинына. 1820-е гг.

На сцене Большого театра в Петербурге в сезон 1843/44гг. состоялись выступления Полины Виардо в составе труппы Итальянской оперы. Тургенев впервые увидел и услышал певицу в опере Россини «Севильский цирюльник» 27 или 29 октября 1843 года, а познакомился он с ней 1 ноября того же года.

4. Александр Евстафьевич Мартынов (1816–1860). Литография. XIX в.

А.Е. Мартынов – «гениальный Мартынов», как отозвался о нем Тургенев. Мартынов не только блистательно сыграл героя в «Холостяке», но в его репертуаре исполнение ролей «театра Тургенева»: слуга Матвей в «Безденежье», Ступендьев в «Провинциалке», вызвавший всеобщее восхищение Мирволин в «Завтраке у предводителя» – эта почти бессловесная роль была сыграна Мартыновым с необыкновенным мастерством. Ранняя смерть актера не позволила ему примерить сюртук Кузовкина в «Нахлебнике». Тургенев внимательно следил за творческим ростом Мартынова. В 1859 году он приглашает Л.Н. Толстого и В.П. Боткина приехать в Петербург и разделить его восторг от драматической роли купца-хищника Боярышников в спектакле «Не в деньгах счастье» И.Е. Чернышева, талантливо исполненной Мартыновым.

10 ноября 1860 года в Мариинском театре в Петербурге для спектакля «в пользу вдовы и детей», скончавшегося в том году Мартынова, был дан в ряду других пьес «Завтрак у предводителя» И.С. Тургенева.

5. Михаил Семенович Щепкин (1788–1863). С фотографии Пейшица. 1860-е гг.

М.С. Щепкин – выдающийся русский актер, первый исполнитель на сцене Малого театра роли Кузовкина в комедии И.С. Тургенева «Нахлебник» (1862).

Тургенев познакомился с М.С. Щепкиным около 10 мая 1846 года в Москве в гостинице «Дрезден». Знакомство постепенно переросло в тесные дружеские и творческие отношения, оно во многом способствовало рождению Тургенева-драматурга. Щепкин крайне нуждался в серьезной драматургии, в обновлении репертуара, оттого, наверное, он большие надежды возлагал на Тургенева. Для Тургенева же Щепкин – актер, в творчестве которого он увидел то, что более всего ценил: правду чувств, искренность, простоту, глубокое постижение внутреннего мира героев. Тургенев посвятил актеру комедию «Нахлебник» (1848). Щепкин почти тринадцать лет пытался провести ее на сцену, но все его хлопоты оказались безуспешны, лишь незадолго до смерти он сыграл роль Кузовкина, но его силы были уже на исходе. Тургенев специально для Щепкина написал комедию «Холостяк», и актер был первым исполнителем роли Мошкина. Щепкин на протяжении многих лет был тонким и глубоким интерпретатором тургеневских героев: он сыграл Ступеньева в «Провинциалке», капитана Чуханова в комедии «Где тонко, там и рвется», Балагалаева (1849) и Пехтерьева (1857) в «Завтраке у предводителя».

6. Вера Васильевна Самойлова (1824–1880). Литография XIX в.

В.В. Самойлова – актриса Александринского театра – первая исполнительница роли Веры в комедии Тургенева «Где тонко, там и рвется», сыгранной ею с большим искусством и психологизмом. В ее репертуаре была и Дарья Ивановна в комедии Тургенева «Провинциалка».

7. Пров Михайлович Садовский (1818–1872) – выдающийся актер Малого театра. С фото XIX в.

П.М. Садовский – актер Малого театра. Тургенев сблизился с ним после приезда в Москву зимою 1850/51 г. «Вчера я давал прощальный обед своим друзьям, – писал Тургенев 3 (15) января 1851 года Полине Виардо. – Между прочими был один комический актер, человек большого таланта г. Садовский; мы умирали со смеха, слушая импровизированные им сценки из крестьянской жизни и проч. У него много воображения и такая правдивость игры, интонации и жеста, какой я почти никогда не встречал в таком совершенстве. Нет ничего более приятного для глаз, чем искусство, ставшее правдой». Именно Садовскому посвятил Тургенев свою сцену «Разговор на большой дороге». Актер же был первым исполнителем этой сцены в доме Аксаковых в Москве в феврале 1851 года.

8. Иллюстрация к трагедии В.А. Озерова «Эдип в Афинах». По рис. И. Иванова. С гравюры 1-й четверти XIX в.

9. М.С. Щепкин. Литография с рис. Добровольского. XIX в.

II Театральные затеи в Спасском-Лутовинове

1. Ферьер де. Башмаки Мордоре, или немецкая башмачница: Лирическая комедия в двух действиях / Переведена с французского Василием Вороблевским в 1778 году. В Москве в первый раз представлена на домовом театре е. с. графа Петра Борисовича Щереметева собственными его певчими: генваря 11 дня 1779 году. – [М]: Тип. Моск. ун-та [у Н.И. Новикова, 1779].

Тиснение на переплете «И.Л.» указывает на принадлежность книги Ивану Ивановичу Лутовинову, двоюродному деду И.С. Тургенева. Переплетено со многими другими изданиями. На переднем форзаце надпись чернилами: перечень изданий, вошедших в конволют.

Нет сведений, что комедия Ферьера входила в репертуар Спасского театра, но наличие ее говорит о том, что И.И. Лутовинов следил за театральной жизнью Москвы, возможно, обогащая репертуар произведениями, шедшими на сценах домашних театров, известных в Москве, и, прежде всего, театра графа Щереметьева.

2. Мольер Ж.Б. Комедии из театра г. Мольера / Переведенные Иваном Кропотовым. Т. 1. – [М.]: Печатано при Имп. Моск. ун-те, [1760].

Владельческая надпись чернилами на титульном листе – «Алексея Лутовинова» – указывает, что книга принадлежала Алексею Ивановичу Лутовинову, двоюродному деду И.С. Тургенева. Возможно, этот том, наряду с другими изданиями на языке оригинала, послужил приобретению Тургенева к творчеству Мольера, приводившего писателя в восторг «своей силой, веселостью, свежестью и грацией».

3. Вольтер Ф.М. Аруз де. Брут. Трагедия из сочинений г. Вольтера / Переведена с франц. Василием Иевлевым. – М.: Тип. Моск. ун-та, у Н.И. Новикова. Иждивением Н. Новикова и комп., 1783.

Издание Вольтера – отзвук того интереса, который братья Лутовиновы, а впоследствии и Сергей Николаевич Тургенев проявляли к творчеству французского писателя. У каждого из них было свое издание произведений Вольтера. Специально для А.И. Лутовинова был выполнен перевод повести «Кандид», сохранившийся в рукописном виде в мемориальной библиотеке И.С. Тургенева. Увлечение С.Н. Тургенева Вольтером отозвалось в одном из писем В.П. Тургеневой к сыну, когда она собиралась в Москву: «<...> театру хотя дурного посмотреть, но Вольтера на сцене видеть, он мне напоминает отца».⁶ На переплете тиснение: «И.Л.» (Иван Лутовинов).

4. Княжнин Я.Б. Собрание сочинений Якова Княжнина в 5-ти т. Т.2. – Изд. 2-е. – М.: Губернская тип., у Н. Решетникова, 1802. В книге имеются записи, пометы, а также приколоты булавками листки с переписанными репликами героев, свидетельствующие о работе над постановкой пьес Княжнина на домашней сцене.

5. Грибоедов А.С. Молодые супруги. Комедия в одном действии. – СПб.: Тип. Имп. театров, 1815. (Конволют).

6. Озеров В.А. Сочинения Озерова. В 3-х ч. Ч. 1. – Изд. 5-е, дополненное и сверенное по рукописям автора. – СПб.: Тип. Ивана Глазунова и его иждивением, 1828.

7. Екатерина II, Имп. Обманщик: Комедия. 2-м тиснением. – СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1786.

На титульном листе автограф «Из книг Варвары Лутовиновой».

8. Княжнин А.Я. Девишник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и посиделок: Комическая опера в одном действии. Сочинение А. Княжнина. Музыка А.[Н.] Титова. – 2-е изд. – СПб.: Тип. Смирдина, 1826.

Комическая опера «Девишник, или Филаткина свадьба» ставилась на сцене крепостного театра в Спасском-Лутовинове.

9. Виал и Фавьер. Алина, королева Голкондская. Опера в трех действиях. Ч. III. Слова г.г. Виал и Фавьер. Муз. г-на Бертон. – Б/м. [1811 (?)].

10. Программа спектакля по пьесе Н.П. Свечина «По усам текло, а в рот не попало». Студенческий театр Орловского государственного университета «Ювента». 2001.

Пьеса Н.П. Свечина, доброго друга хозяев Спасской усадьбы, шла на сцене домашнего театра.

Николай Петрович Свечин был особо привечаем и любим семейством Тургеневых. Это человек, который поставил свое состояние, талант драматурга, антрепренера на службу театрального просветительства. Он собрал труппу и разъезжал по провинции, давая спектакли. Свечин сам писал незатейливые морализующие пьесы. Одна из них – «По усам текло, а в рот не попало» – была, по-видимому, написана в расчете на постановку на Спасской домашней сцене. Как «боги из машины» в финале пьесы появлялись Сергей Николаевич и Варвара Петровна Добровы – справедливые помещики, наказуя дурных нравом бурмистра, мельничиху и других, устраивая счастье влюбленных, которых пытались разлучить. Возможно, Добровых играли на Спасских театральных подмостках отец и мать будущего писателя. Спектакль по пьесе Н.П. Свечина воссоздан в рамках музейного проекта «Спасский усадебный театр в Орле» артистами студенческого театра ОГУ «Ювента» в 2001 году (режиссер Н.Н. Смоголь).

III. Классики европейского театра

1. Ф. Леметр в спектакле «Робер Макер – филантроп». С литографии О. Домье. 1836.

Тургенев писал П. Виардо 2 мая 1848 года: «Третьего дня я ходил смотреть Фредерика Леметра в «Робере Макере». <...> Фредерик – самый сильный актер, какого я знаю. Макер – это тоже Прометей, но самый чудовищный из всех. Какая дерзость, какая бесстыдная наглость, какая ци-

ническая самоуверенность, какой вызов всему и какое презрение всего. <...> Но какая подавляющая правда, какое вдохновение». Так отозвался писатель об актерской работе Ф. Леметра (1800–1876), создавшего страшную фигуру Р. Макера – циничного и беспринципного дельца-авантюриста, способного на любое преступление – сатирическое обобщение пороков буржуазного общества.

С той поры Тургенев внимательно следит за работой Леметра, восхищается его талантом. И даже находит в нем внешнее сходство с Гюставом Флобером. Узнав о смерти актера, Тургенев с грустью писал 16 (28) января 1876 г.: «Старик Фр. Леметр умер. Он да Мартынов – самые гениальные актеры, которых я видывал».

2. Павел Степанович Мочалов (1800–1848) – великий трагик, актер Малого театра. С акварели XIX в.

Одним из величайших достижений Мочалова – трагического актера – была роль Гамлета, которая для Тургенева стала настоящим откровением и положила начало его приобщению к великим образам мировой классической драматургии. Позднее в рассказе «Петр Петрович Каратаев» все потерявший и опустошенный герой ищет в трагедии Шекспира созвучие своему протесту против производа и насилия, а также, стараясь заглушить смертельную тоску, вспоминает Гамлета-Мочалова и декламирует монологи шекспировского героя. Тема Гамлета отзывается и в рассказе Тургенева «Гамлет Щигровского уезда», в эссе «Гамлет и Дон-Кихот».

3. Элиза Рашель (1821–1858) – знаменитая трагическая французская актриса. С рис XIX в.

Рашель произвела на Тургенева сильное впечатление исполнением «Марсельезы» в дни революции 1848 года. Однако к творчеству знаменитой артистки писатель относился довольно критически.

4. Полина Виардо-Гарсиа (1821–1910). С акварели П. Соколова. 1-ая пол. XIX в.

5. Песни и пляски в замке Ж. Санд в Ноане. С рис. М. Санда начала 1870-х гг.

Тургенев всю жизнь был необычайно артистичным человеком. Он легко отзывался на различные театральные затеи. На рисунке М. Санда он с упоением отплясывает с двумя маленькими девочками во время какого-то праздника в замке Ж. Санд.

6. Афиша премьеры оперетты Полины Виардо «Последний колдун» (либретто И.С. Тургенева). Баден-Баден. 1867.

Писатель играл в спектакле роль колдуна Кракамиша.

7. Театральная маска. Венеция. Фарфор.

8. Aristofan. Des Aristophanes Werke. Т. I.–III. – Berlin, 1833–1838. Издание на нем. яз. с автографом и пометами И.С. Тургенева.

Комедии Аристофана представлялись Тургеневу образцом жанра. В декабре 1847 года он писал П. Виардо по поводу пьесы Клервиля и Дюмануара «Устричная отмель»: «... как всё это было худосочно, бледно, робко и мелко рядом с тем, что из того же самого мог бы сделать – не говорю Аристофан, но хоть кто-нибудь из его школы! Комедию фантастическую, необычную, насмешливую и трогательную, безжалостную ко всему, что есть слабого и дурного в обществе и в самом человеке <...> Я не теряю надежды прочесть вам «Птиц» или «Лягушек» Аристофана» (Письма – 2, 1, 380). По мнению Тургенева, Аристофан в своих комедиях уже открыл все пороки человека, который не изменился с тех пор» (Соч. – 2, 7, 227).

Упомянутые в письме Тургенева пьесы вошли в перечень комедий, опубликованных в данном издании.

9. Sophoclis. Aiax. – Lipsiae, 1835. Издание на греч. яз. с автографом писателя: «Ex bibliotheca J. Turgenew DCCCXXXVI».

Творчество Софокла входило в обязательную программу курса античной литературы Петербургского университета. Тургенев переводил Софокла весной 1837 года. Готовясь к экзаменам, он штудировал текст трагедии «Эдип в Колоне» (Письма – 2, 1, 135). Представление о Софокле как о гениальном создателе античной трагедии выразилось в фантазии «Довольно» (1862), где герой скорбно размышляет о равнодушии природы, которая «отдаёт на съедение презренной моли драгоценнейшие строки Софокла» (Соч.–2, 7, 229).

10. Euripidis Tragoediae. Vol. IV. – Lipsiae, 1828. Издание на греч. яз. В ноябре 1846 года Тургенев, по просьбе П. Виардо, высказал своё мнение о характере главной героини Глюка «Ифигения в Тавриде» (на сюжет трагедии Еврипида). Он писал, что этот характер отличает «античная простота, чистая и спокойная».

11. Shakespeare's Dramatische werke. Т.2. – Berlin, 1825. Издание на нем. яз. В переводе А. Шлегеля и с комментариями Л. Тика.

В библиотеке писателя собраны издания сочинений Шекспира на русском, французском, английском языках, а также произведений, посвящённых Шекспиру и его последователям; они были приобретены Тургеневым во 2-й половине 1830-х – начале 1840-х годов во время учёбы в Петербургском и Берлинском университетах. Особый интерес к Шекспиру проявился уже на раннем этапе творчества Тургенева: в письме к А.В. Никитенко от 26 марта (7 апреля) 1837 года он сообщал, что посвятил 1836 год работе над переводом трагедий «Отелло» и «Король Лир». Очевидно, надпись Т.Н. Грановского на томе сочинений Шекспира в оригинале, подаренном Тургеневу в

1839 году, также свидетельствует о заинтересованности последнего в занятиях переводами Шекспира; особую значительность дарственной надписи придаёт тот факт, что она является воспроизведением возгласания в начале церковного причастия: «Со страхом... и верою... приступите».

Упоминания о Шекспире, цитаты из его пьес в романе «Дворянское гнездо», в повести «Степной король Лир», в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» и др. отразили атмосферу всеобщего увлечения английским драматургом в 1830–40-е годы.

В середине 1840-х годов Тургенев выступил как один из авторитетных знатоков Шекспира, которого он читал в подлиннике и «знал чуть ли не наизусть». В своих статьях он высказывался против эпигонов Шекспира и указывал на его исторические хроники как на образцы художественного воплощения исторической правды. В настоящее издание вошли именно драматические хроники Шекспира.

В 1858 году Тургенев редактировал переводы трагедий Шекспира «Антоний и Клеопатра» и «Юлий Цезарь», выполненные А.А. Фетом.⁷

Размышления над трагедией «Гамлет» приводят Тургенева к созданию одного из наиболее значительных концептуальных его произведений «Гамлет и Дон-Кихот». Открытые Шекспиром художественные типы представлялись Тургеневу универсальными. Его собственное *credo* художника формируется под непосредственным влиянием Шекспира: он стремился, подобно английскому классику, «изобразить и воплотить в надлежащие типы... самый пульс и давление времени».

Тургенев призывал молодых писателей учиться у Шекспира. Он писал Л.Н. Толстому: «Не позволяйте внешним несообразностям отталкивать вас; проникайте в сердцевину творения – и удивитесь гармонии и глубокой истине этого великого духа» (Письма-2, 3, 181). Украинской писательнице Марко Вовчок он советовал: «Читайте Гёте, Гомера и Шекспира – это лучше всего» (Письма – 2, 4, 136).

12. Calderon de la Barca. Teatre escogido. – Paris, 1838. Издание на испанск. яз. с автографом писателя: «Тургенев. Париж, 1847». В книге пометы языкового характера. В Оглавлении отчёркнуты названия пьес: «La vida es sueno», «Casa con das puertas mala es de guardar», «La Devotion de la cruz», «El Medico de su honra», «Mananas de abril y mayo», «A secreto agravio secreta vengaza», «El Alcaede de Zalamea», «El Megico prodigioso» («Жизнь есть сон», «Трудно стеречь дом о двух дверях», «Поклонение кресту», «Врач своей чести», «Апрельские и майские утра», «За тайное оскорбление тайное мщение», «Саламейский алькальд», «Волшебный маг»).

Тургенев пользовался этой книгой с конца 1847 года, в пору занятий испанским языком. 19 декабря 1847 года он сообщал П. Виардо о чтении Кальдерона: «Сейчас я с увлечением читаю Кальдерона (само самой разумеется по-испански): это величайший драматический поэт-католик, какой когда-либо существовал...» Хотя Тургенева смущала сильная «закваска католицизма» в творчестве испанского классика, он не мог не восхищаться им: «Кальдерон – гений исключительный и, главное, мощный. Мы, слабые потомки могучих предков, достигаем, в лучшем случае, умения быть изящными в своей слабости...» (Письма – 2, 1, 377). Несколькими днями позже писатель сообщал своей корреспондентке о чтении драмы Кальдерона «Жизнь есть сон». Анализируя характер главного героя Се-хисмундо, он сопоставляет его с Гамлетом Шекспира и находит в них типические черты жителей Юга и Севера. Первый, в отличие от Гамлета, действует – он «прост, обнажён и отточен, как шпага» (там же, с. 379). Далее Тургенев читает «испанского Фауста» – «Чудесного мага» и приходит к выводу, что он «совсем окальдеронизован»: «Читая эти прекрасные произведения, чувствуешь, что они выросли естественно на плодородной и могучей почве; их вкус, их аромат здоров и прост; привкус литературы здесь не даёт себя чувствовать» (там же). Причину исчезновения драматургов подобных Шекспиру или Кальдерону он объяснял тем, что «жизнь расплылась» и нет более «мощного всеохватывающего движения», которое объединяло бы народ единой идеей.

13. Goldoni C. Delle commedie. Т. IV. – Torino, 1772. Издание на итал. яз.

14. Corneille. Les chef - d'oeuvres dramatiques de monsieur Corneille avec le jugement des savants à la suite de chaque pièce. – Т. 4. – Amsterdam, 1773. Издание на франц. яз.

«Шедевры драматургии» П. Корнеля были приобретены, по-видимому, кем-то из обитателей Спасской усадьбы, интересовавшихся французским театром.

Тургенев высоко ценил творчество французских драматургов XVII века. Несмотря на то, что 1840-е годы отмечены в России борьбой против классицизма в литературе и в театре, Тургенев неизменно отдавал дань глубокого уважения ярчайшим представителям этого течения во Франции. «... вы знаете моё восхищение Расином и Корнелем...», – писал Тургенев г-же Виардо 10 апреля 1850 года. В рецензии на трагедию Н. Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» он снова вспомнил имя Корнеля как образец совершенства: «Тщетно станете вы искать во всех длинных пяти актах “Паткуля” хотя что-нибудь непредвиденное, невольно потрясающее, какой-нибудь, хотя далёкий, отголосок тех “простых и сладких звуков”, которыми так богат Шекспир <...> Да, опять Шекспир...

и всегда Шекспир – и не только он, но и Корнель, и даже Расин и Шиллер... Не умрут эти поэты, потому что они самобытны, потому что они **народны** и понятны из жизни своего **народа**...» (Соч. – 2, 1, 276). Не менее значительно звучит у Тургенева замечание насчёт поэзии Пушкина, которая «соединяет силу и величие Корнеля с изяществом и тонкостью Расина» (Соч. – 2, 10, 338).

15. Molière. Chef – d'oeuvres de Molière. Т. I. – Liège, 1770. Издание на франц. яз.

В библиотеке Тургенева были и другие издания французского комедиографа, ныне утраченные. Писатель на протяжении всей жизни читал и перечитывал Мольера, прекрасно знал его биографию, бывал на представлении его пьес, с удовольствием цитировал в письмах и произведениях полюбившиеся выражения из его комедий. Тургенев почитал Мольера национальным, «народным поэтом в истинном значении слова» (Соч. – 2, 12, 343). В речи на Международном литературном конгрессе (1878) Тургенев первым назвал имя Мольера – писателя, чьё имя ознаменовало то влияние, «которое французский гений оказывал во все времена на Россию» (Соч. – 2, 12, 333).

16. Voltaire F.M.A. Oeuvres complètes de Voltaire. Théâtre. Т. I. – Paris, 1819. Издание на франц. яз. с грав. портр. Вольтера и грав. ил. На форзаце экслибрис С.Н. Тургенева.

В том вошли трагедии «Эдип», «Артемира», «Мариам», «Нескромный», «Брут», «Эрифиллия», «Заира».

Осмысляя значение наследия Вольтера в русской культуре, Тургенев создал ряд образов русских вольтерьянцев: В.И. Губарев в «Литературных и житейских воспоминаниях», И.П. Лаврецкий в романе «Дворянское гнездо», герой из повести «Часы» и др.

17. Novalis. Schriften. Т. 2. – Berlin, 1837. Издание на нем. яз. с пометами Тургенева. Сочинения Новалиса входили в круг чтения романтики настроенной молодёжи 1830-х – 40-х годов в России Тургенев упоминает Новалиса среди других знаковых имён той поры в романе «Рудин»: «Какие сладкие мгновения переживала Наталья, когда, бывало, в саду, на скамейке, в лёгкой, сквозной тени ясеня, Рудин начнёт читать ей гётевского “Фауста”, Гюффмана или “Письма” Беттины, или Новалиса, беспрестанно останавливаясь и толкуя то, что ей казалось тёмным! <... Рудин был весь погружён в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир и увлекал её за собой в те заповедные страны» (Соч. – 2, 5, 249).

18. Shiller F. Wallenstein, ein dramatisches Gedicht. – Aachen, 1817.

Драма «Валленштейн» – одно из нескольких изданий сочинений Шиллера на нем. яз. в библиотеке Тургенева.

Писатель рано познакомился с творчеством Шиллера. В автобиографической повести «Первая любовь» имеется упоминание драмы «Разбойники», как одного из наиболее значительных впечатлений юного героя повести. Тургенев сочувственно писал о проповеди «освобождения человечества от тяжкого ига вековых предрассудков» в знаменитой пьесе Шиллера (Соч. – 2, 1, 188). В одной из своих первых рецензий, а именно в статье, посвящённой переводу Ф. Миллера драмы Шиллера «Вильгельм Телль», Тургенев дал высокую оценку художественным достоинствам этой пьесы, «сердечной теплоте, истинному благородству, спокойной грации – всем качествам прекрасной души Шиллера», которыми проникнуто произведение немецкого классика. По мнению Тургенева, Шиллер «... заслужил... величайшее для художника счастье: выразить сокровенную сущность своего народа» (Соч. – 2, 1. 190).

Бывая в Германии, Тургенев не упускал случая посетить места, связанные с именем Шиллера. Так, он писал в рецензии на первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре (1869): «Я, конечно, сходил поклониться дому Шиллера, его бедной комнатке, кровати, на которой он умер и от которой с презрением отказался бы теперь несколько зажиточный ремесленник...» (Соч. – 2, 10, 298).

IV. Тургенев и Савина (1854–1915)

1. М.Г. Савина в роли Верочки в спектакле «Месяц в деревне». С фото К. Бергамаско. 1879.

2. М.Г. Савина в роли Лизы Калитиной в спектакле по роману «Дворянское гнездо». Фото. СПб. 1894.

3. М.Г. Савина в роли Натальи Петровны в спектакле «Месяц в деревне». Фото. СПб. 1903.

4. Л. Бакст. Портрет М.Г. Савиной. С рис. начала XX века.

5. М.Г. Савина. Скульптурный портрет. Копия с оригинала М.С. Гинзбурга начала XX века. Гипс.

В этой небольшой части портретной галереи М.Г. Савиной отразился неуловимый изменчивый облик актрисы. Её называли «чаровницей» русской сцены. На протяжении многих лет она вызывала восторг зрителей своим искусством.

V. Драматургия И.С. Тургенева на страницах журналов

1. Тургенев И.С. **Холостяк. Комедия в 3-х действиях** // Отечественные записки, 1849, № 9.

2. Тургенев И.С. **Провинциалка. Комедия в 1-м действии** // Отечественные записки, 1851, № 1.

3. Тургенев И.С. **Чужой хлеб (Нахлебник). Комедия в 2-х действиях** // Современник, 1857, № 3.

4. Тургенев И.С. **Разговор на большой дороге. Сцена** // Комета, учено-литературный альманах. Изд. Н. Щепкиным. М., 1851.

5. Тургенев И.С. **Месяц в деревне. Комедия в 5-ти действиях** // Современник, 1855, № 1.

В витрине представлены первые публикации комедий Тургенева в отечественной периодике. По ним можно судить, сколь сложны были отношения писателя с цензурой, которая постоянно требовала от него переделок, и весьма существенных, наносящих несомненный вред художественному замыслу. Разрушительная деятельность цензуры особенно отразилась при публикации «Месяца в деревне» и «Чужого хлеба» («Нахлебник»).

Несмотря на это, Тургенев, скрепя сердце, выполнял многие требования цензуры, стремясь добиться не только публикации комедий, но и воплощения их на сцене, к утверждению своего театра на сценических подмостках и в литературе.

Позднее, уже готовя комедии для собрания сочинений, драматург стремился очистить их от цензурных исправлений, вернув им первоначальный вид.

6. **Карикатура «М.С. Щепкин везёт Малый театр»**. С рис. неизв. художника середины XIX века.

7. **Степанов Н.А. Сцена любительской постановки «Ревизора»**. С рис. 1860 года.

М.С. Щепкин особенно много сделал для воплощения тургеневской драматургии на сцене родного театра, своим талантом «вывозил» – обогащал репертуар Малого театра.

В спектакле «Ревизор» Тургенев играл роль купца. Это лишь один эпизод из богатой артистическими событиями жизни писателя.

Примечания

¹ И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 358.

² РНБ. Архив И.С. Тургенева, 1838–1844. Копия, № 99, л. 102.

- ³ Тургенев и Савина. Письма И.С. Тургенева к М. Савиной. Воспоминания М. Савиной об И.С. Тургеневе. – Пг.: Издание гос. театров, 1918. – С. 95.
- ⁴ Там же, с. 97.
- ⁵ *Тургенев И.С.* Полн. собр. Соч. и писем в 30 т. Изд. 2-е, исп. и доп. Соч. Т. 2. – М.: Наука, 1979. – С. 481. Ссылки даются в тексте в скобках с пометой «Соч. – 2» или «Письма – 2», с указанием тома и страницы арабскими цифрами.
- ⁶ РНБ. Архив И.С. Тургенева, 1838–1844. Копия, № 99, л. 60.
- ⁷ Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева (1818–1858). Т. 1 / Составитель Н.С. Никитина. – СПб.: Наука, 1995. – С. 429.

II

Научные исследования и сообщения



М.Г. Савина



К. Вилль-Даниэль-Бек

Фотографии из собраний ОГЛМТ

Где найти зимского щеня?

Далеко не каждый знает, что великий русский поэт Афанасий Фет писал не только стихи, но и прозу. Будучи автором интереснейших мемуаров, изданных в трех объемистых томах еще в конце позапрошлого века¹ и перепечатанных репринтным способом через 100 лет,² он был также автором многочисленных статей по самым различным вопросам русской жизни пореформенной поры – земледелию, коннозаводству, страхованию, судопроизводству, народному образованию, затронув почти все сферы, которых коснулась реформа 1861 года.³

На протяжении 30-ти лет Фет опубликовал около пятидесяти статей в различных периодических изданиях, в основном, в журнале «Русский вестник» и газете «Московские ведомости». Эта часть литературного наследия Фета еще никогда не собиралась вместе и только становится предметом специального изучения.⁴ Но начиналась проза Фета с рассказов и повестей, которых в общей сложности было им написано семь.

Первый из них – рассказ «Каленик» – появился в мартовском номере журнала «Отечественные записки» за 1854 год. Обращаясь к истории написания рассказа, его комментатор в 3-м томе Собрания сочинений Фета Л.И. Черемисинова справедливо пишет: «Поступив на службу в уланский полк (летом 1853 года – Н.Г.), Фет проходил лагерные сборы под Петербургом и почти ежедневно бывал у Тургенева, к которому “питал”, по его собственному признанию, “фанатическое поклонение”».⁵

Познакомившись с Тургеневым 24 мая (5 июня) 1853 года в селе Волкове, принадлежавшем однофамильцам и соседям Шеншиных, Фет, отдававший до того большую часть времени армейской службе, испытал под доброжелательным влиянием писателя новый прилив творческих сил. Описывая встречу в Волкове, он вспоминал: «Мы встретились с самой искренней взаимной симпатией, которой со временем пришлось разрастись в задушевную приязнь».⁶ После обеда у Шеншиных Тургенев попросил Фета прочесть ему несколько новых стихотворений. «По поводу тонких его указаний на отдельные стихи, я, извиняясь, сказал, что восхищаюсь его чутьем», – вспоминал Фет.⁷ По свидетельству самого поэта, он «давно восхищался стихами и прозой Тургенева», поэтому нет ничего удивительного в том, что он постарался учесть все замечания писателя, обращаясь к Тургеневу фактически как к своему редактору.

Так началось многолетнее дружеское участие Тургенева в литературной судьбе Фета. Особенно приветствовал он в то время фетовские переводы из Горация. Уже при следующей встрече, которая состоялась

по приглашению Тургенева в Спасском 29 мая (10 июня), Фету пришлось прочесть «почти все переведенные в то время две первые книги од». При этом Тургенев держал в руках оригинал и, вероятно, делал время от времени «тонкие указания». В целом же перевод вызвал у него восхищение, и он, побуждая поэта продолжить работу над переводами, обещал напечатать их.⁸

Возобновив под влиянием Тургенева работу над переводами любимого им Горация, Фет вскоре вернулся в литературу. Напомним, что в 1856 году при непосредственном участии Тургенева были отредактированы и выпущены в свет сборник стихотворений поэта, а также сначала напечатанный в «Отечественных записках» и затем изданный отдельным сборником перевод четырех книг «Од» Горация.⁹

Во второй половине 1853 года, в связи с обострением хронического заболевания дыхательных органов, Фет был отправлен на лечение в госпиталь в Лопухинку, где, по всей видимости, им и был написан «от скуки одиночества» рассказ «Каленик», хотя, как известно, именно там были «окончательно» переведены третья и четвертая книги од Горация.¹⁰

Как бы то ни было, очевидно, что «Каленик» был написан уже после встречи с Тургеневым. Можно также с уверенностью предположить, что Тургенев стал одним из первых читателей рассказа и одобрил этот прозаический опыт поэта. Косвенным подтверждением этому служит свидетельство, сохранившееся в письме Фета к А.А. Краевскому от 8 мая 1855 года, из которого следует, что именно Тургенев должен был передать второй прозаический опыт Фета – повесть «Дядюшка и двоюродный братец» в редакцию «Отечественных записок», предварительно «пересмотрев» ее.¹¹

Получается, что в 50-е годы Тургенев просматривал буквально все, что выходило из-под пера Фета. Несмотря на несколько «заниженную» автором позднейшую мотивировку написания рассказа («от скуки одиночества»), есть основания предполагать, что обращение Фета к прозе было вызвано более серьезными причинами, иначе «Каленик» так и остался бы случайной пробой пера.

Л.И. Черемисинова справедливо считает, что сближение с Тургеневым и высокая оценка «Записок охотника», которые вышли незадолго до того отдельным изданием, побудили Фета «попробовать силы в жанре рассказа, отсюда и близость образа главного героя рассказа “Каленик” к образам тургеневских крестьян, отсюда же внутренняя полемичность рассуждений повествователя о соотношении рационального и интуитивного в постижении природы».¹²

Образ денщика Каленика, чудаковатого мудреца, то и дело поражающего рассказчика своими прозорливыми замечаниями о различных явлениях природы, поразительно напоминает Калиныча из рассказа Тургенева «Хорь и Калиныч».

Как верно замечено исследовательницей, в рассказе имеется «перекличка не только в именах (оба являются производными от одного и того же имени – Калинник) с героем рассказа И.С. Тургенева <...>, но и в характерах», и она «не представляется случайной, хотя автобиографическая основа произведения А. Фета и наличие прототипа главного героя могут побудить считать приведенные факты простым совпадением, как и то, что собака Полутыкина и фетовский Каленик имели одну и ту же кличку – Астроном».¹³ Л.И. Черемисинова даже называет Калиныча «литературным предшественником» фетовского Каленика. Близость обоих произведений исследовательница видит и в очерковой природе рассказов «Каленик» и «Хорь и Калиныч». «Оба героя – “дети природы”, хорошо разбираются в природных явлениях, обладают так называемым “вторым зрением”, которое помогает им ориентироваться в мире и делает их незаменимыми помощниками своих хозяев».¹⁴

В самом деле, тургеневский Калиныч, подобно Каленику, «не любил рассуждать», он гораздо легче общался с пчелами, лошадьми, чем с людьми, ему так же была открыта «книга природы» с ее внутренними, скрытыми от глаз законами и приметам. Недаром оба героя предсказывают рассказчикам грозу в тот момент, когда, казалось, ничто не говорило о ее приближении. Можно было бы привести и другие черты сходства тургеневского и фетовского чудачков, но мы обратимся к одному эпизоду, который, кажется, более определенно отошлет нас к Тургеневу и его косвенному «участию» в истории рассказа «Каленик».

Рассказ Фета начинается с философской прамбулы, в которой автор-рассказчик выдвигает тезис о том, что «все науки, все искусства стремятся к одной цели – постигнуть природу, разгадать ее отрывочные явления и привести их в духе нашем, так сказать, к одному знаменателю...».¹⁵ Ответом на усилия ученых является лишь констатация факта, что природа остается непостижимой загадкой. Такой же загадкой остается и сам человек и даже его мысль, «своенравный, неуловимый деятель», имеющий свою «строгую, беспощадную логику», сокровенную и загадочную. По этой неуловимой логике образ Каленика всплыл в памяти рассказчика в связи со случайным событием. Будучи в гостях у знакомых, рассказчик, «от нечего делать», стал рассматривать лежавшую около него иллюстрированную натуральную историю и на глаза ему попало изображение странного зверька. Этот зверек и напомнил ему о Каленике.

Комментатору этого рассказа пришлось немало потрудиться, чтобы найти описание зверька, о котором шла речь. Правда, в тексте имелось указание на «иллюстрированную естественную историю» на французском языке, что сужало круг поисков, а также русское и французское названия странного существа: «ziemsky». В другом месте автор называет его «zemski», хотя в издании, о котором далее пойдет речь, оно называется несколько иначе. Скорее всего, Фету просто изменила память.

Внешность этого «жирного, неуклюжего зверка, с совершенно круглой головой, на которой только обозначались места для глаз, а самых глаз не было заметно», придавало всей фигуре «самое бессмысленное и между тем в высшей степени злое» выражение. Картинка, увиденная рассказчиком, немедленно перенесла его во времена молодости, воскресив в памяти один эпизод, связанный со странной встречей в степи «движущейся неуклюжей твари дымчатого цвета, величиною, складом и движениями вполне напоминавшей слепого четырехдневного щенка». Желая получше рассмотреть зверька, рассказчик хотел перевернуть его ударом ноги, но был остановлен окриком кучера (Каленика), предупредившего об опасности быть смертельно укушенным. Быстро опрокинув зверька, рассказчик смог убедиться в наличии двух пар «острых и весьма плотных клыков».

Во французском издании зверек назывался «ziemsky», а Каленик назвал его «зимское щеня», и рассказчик более поверил своему денщику, чем ученому французу. И оказался прав, потому что французский натуралист сохранил лишь прилагательное, превратив его в существительное (le zemi). Само собой разумеется, что комментатору следовало найти указанное французское издание и изображение зверька. Вскоре удача посетила исследователя: в одном из старинных книжных собраний было обнаружено описание зверька, которое сильно напоминало то, что содержалось в рассказе Фета. Этой книгой является один из томов знаменитой многократно издававшейся «Естественной истории» Бюффона, 1802 года издания, однако изображения «зимского щеня» в нем не оказалось.¹⁶

В поисках загадочного животного приняли участие многие сотрудники выходящего ныне издания сочинений Фета. Одному удалось найти изображение грозно оскалившего огромные резцы зверька даже в интернете, другой обнаружил его изображение в детском учебнике «Природоведения» под названием «гигантского слепыша», причем слепыш был назван среди удивительных редких животных пустыни, находящихся под угрозой вымирания. Но азарт не покидал исследователей, и их усилия, в конце концов, увенчались успехом.

Краткая справка из словаря В.И. Даля гласила: «Слепец, слепыш, слепышенок, слепое щеня, подземное животное Spalax typhlus, зинске щеня, млрс. юмрак кавк. медведка; вовсе без глаз».¹⁷

Наконец, кто-то вспомнил, что в мемориальной библиотеке И.С. Тургенева сохранились некоторые тома «Естественной истории» Бюффона, где гипотетически могла найтись статья о загадочном существе. Связавшись с сотрудниками музея Тургенева в Орле, мы с радостью узнали, что среди чудом уцелевших томов Бюффона есть именно тот, в котором имеется не только описание зверька, но и прекрасное его изображение.

Трудно было не предположить, что именно в гостях у Ивана Сергеевича Фету попался на глаза тот самый том Бюффона, листая который, он наткнулся на изображение нашего героя.

Благодаря любезности наших коллег-тургенеvedов Л.А. Балыковой и С.Л. Жидковой, а также с разрешения директора Орловского объединённого государственного литературного музея И.С. Тургенева В.В. Сафроновой, удалось сделать снимок «зимского щеня» и поместить его вместе с описанием в комментариях к вышедшему ныне 3-му тому Собрания сочинений А. Фета.

Сливив два описания, легко видеть, что Фет довольно точен в своем «портрете» странного зверька. Вот как описывается оно у Бюффона: «В Польше и России имеется другое животное, называемое *Ziemni* или *Zemni* <...>; оно немногим больше домашней кошки; у него довольно большая голова, небольшое туловище, уши закругленные и короткие, четыре больших резца торчат из пасти, из которых два нижние в три раза длиннее верхних; небольшие пятипалые лапы покрыты шерстью и имеют загнутые когти; шерстка мягкая, короткая и мышинного цвета, хвост не слишком большой; глазки такие же маленькие и такие же скрытые, как у крота. Ржазинский назвал это животное *маленькой земляной собачкой* (*canicula subterranea*). Это, кажется, единственный автор, кто писал о “*zemni*”, которое, тем не менее, весьма распространено в северных краях. Его природа и свойства почти те же, что у хомяка <...>; укус его опасен; ест оно с жадностью и опустошает нивы и сады; оно живет в норах; питается зернами, фруктами и овощами, запасы которых прячет в своих убежищах, где проводит все зимнее время».¹⁸

Помимо общей краткой статьи в томе помещено пространное дополнение, написанное известным французским натуралистом Пьером-Анри Латрейем (Latreille; 1762–1833), в котором содержатся более подробные сведения о редком животном.¹⁹ Здесь мы узнаем, что впервые оно было описано знаменитым немецким естествоиспытателем П.-С. Палласом (1741–1811), многие сведения были почерпнуты Латрейем также из рассказов и сообщений его друга Оливье, которому удалось поймать несколько зверьков и наблюдать за ними в течение довольно длительного времени. (В то же время Латрей ставит под сомнение идентичность описанного четвероногого с тем, что было упомянуто еще Аристотелем).

Из статьи становится ясным, что ученые долго сомневались, к какому разряду отнести «зимского щеня». Сам Латрей предпочитал называть его «слепой мышью» (*mus typhlus*), в то время как другой французский натуралист – Ж. Кювье (1769–1832) отнес загадочное животное к классу «крысо-кратов» (*rats-taupes*). Судя по тому, что в сноске Латрей приводил искаженное русское («*sczeniuk zemnyu*») и польское («*piesek ziemnyu*») названия и даже обращал внимание на созвучие в произнесении его в

обоих языках (что в конечном счете привело его к выводу, что им был описан другой подвид, а именно тот, который в России называется слепец или слепышок), очевидно, что в славянских языках название зверька происходило от слова «щенок» или «щенья», схожесть с которым отмечена и Фетом.

Конечно, мы не можем с полной уверенностью сказать, что Фет впервые увидел изображение «зимского щеня» именно в Спасском, будучи гостем И.С. Тургенева (это могло случиться и в другом имении, где хозяева располагали родовыми библиотеками, собиравшимися не одним поколением). Однако очень большая вероятность такого совпадения не может быть исключена. Мы не можем также твердо сказать, что Фет успел прочесть не только краткое описание, но и подробную статью Латрея. Главное, что И.С. Тургенев, столь долго и плодотворно общавшийся с Фетом и так много сделавший для становления его литературной славы, и на этот раз помог своему «подопечному», дав исследователям весьма правдоподобную подсказку.

Если же Фет действительно листал Бюффона в библиотеке И.С. Тургенева, то тогда именно ему мы обязаны тем, что рассказ «Каленик» появился на свет. А сотрудники издания Фета еще и еще раз благодарят тех, кто сохранил до наших дней бесценные книги из библиотеки великого русского писателя, обращение к которым принесет еще не одно научное открытие.

Примечания

- ¹ *Фет А.* Мои воспоминания. 1848–1889: В 2 ч. М., 1890. Ч. 1–2; *Фет А.А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893.
- ² *Фет А.* Воспоминания. Т. 1–3 / Научн. ред. А. Тархов. М: Изд. объединение «Культура». 1992.
- ³ Именно накануне отмены крепостного права Фет приобрел во Мценском уезде 200 десятин земли с недостроенным домом и принялся хозяйствовать. Вот как отреагировал на это событие И.С. Тургенев в письме к Анненкову от 7 (19) июня 1861 года: «Он приобрел себе за фабулозную сумму в 70 верстах отсюда 200 десятин голой, безлесной, безводной земли с небольшим домом, который виднеется вокруг на 5 верст и возле которого он вырыл пруд, который ушел, и посадил березки, которые не принялись... Не знаю, как он выдержит эту жизнь (точно в пирог себя запек) и, главное, как его жена не сойдет с ума от тоски» {*Тургенев И.С.* Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1987. Т. 4. С. 340). Вскоре Фет начал публиковать свои «Письма из деревни», которые очень заинтересовали Тургенева. Эти статьи были впервые собраны воедино в издании: *Фет А.* Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство / Подготовка текста, комментарии В.А. Кошелева и С.В. Смирнова. Вступит. статья В.А. Кошелева. М., 2001.

- ⁴ См.: *Тархов А.Е.* Проза Фета-Шеншина // *Фет А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 363–380. См. также содержательную статью Л. И. Черемисиновой: *А. А. Фет: Земледельческая утопия и реальность* // *Русская литература.* 1989. № 4. С. 142–148; *Черемисинов Г.А.* Социально-экономический портрет пореформенной России в статье А.А. Фета «Наши корни» // *А.А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества.* Сборник научн. статей и материалов XIII Фетовских чтений. Курск, 1998. С. 88–96.
- ⁵ См.: *Фет А.А.* Сочинения и письма: В 20 т. СПб., 2006. Т. 3. Повести и рассказы. Критические статьи. С. 362.
- ⁶ *Фет А.* Мои воспоминания: 1848–1889. Ч. 1. М, 1890. С. 5.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же. С. 6–7.
- ⁹ *Фет А. А.* Стихотворения. СПб.: В типогр. Эдуарда Праца. 1856; Оды К. Горация Флакка. Перевод с латинского А.Фета. СПб.: В типогр. Королева и комп. 1856. «Вопрос о Тургеневе-редакторе Фета – достаточно сложен: – считает современный исследователь, – редакторская работа над сборником 1856 г. не может быть оценена однозначно. Сам Фет считал, что “издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным” (*Фет А.* Мои воспоминания: 1848–1889). Ч. 1. С. 104–105). Однако строгость, переходящая в придирчивость, в отношении переводов дала хорошие результаты; во всяком случае перевод Горация практически не вызвал стилистических упреков, чего нельзя сказать о других переводах Фета из римских классиков» (*Успенская А.В.* «Прембула к комментариям к разделу «Гораций»» // *Фет А.А.* Сочинения и письма: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2. Переводы: 1839–1863. С. 555). Следует также учитывать, что сделанные тридцать лет спустя оценки Фетом редакторской работы Тургенева, очевидно, сильно отличались от тех, которые были у него во время их близкого общения в 50-е годы.
- ¹⁰ Описывая пребывание в Лопухинке, Фет замечал: «Но нельзя целый день любоваться красотами природы, а в уединенной комнате ожидала непроходимая тоска» (*Фет А.* Мои воспоминания: 1848–1889. Ч. 1. С. 27). Уже в январе 1854 года Фет говорит о рассказе как уже написанном: «Однажды Тургенев объявил мне, что Краевский желает со мною познакомиться, и мы отправились в условленный день к нему. После первых слов приветствия Андрей Александрович стал просить у меня стихов для “Отечеств<енных> записок”, в которых я еще во времена Белинского печатал свои стихотворения <...>. К счастью, новых стихотворений у меня не оказалось, но от скуки одиночества я написал прозойю небольшой рассказ “Каленик” и отдал его в “Отечеств<енные> записки”» (Там же. С. 37). Возможно, права Л.И. Черемисинова, считая, что рассказ был написан несколько раньше, сразу после перевода в уланский полк, когда

Фет проходил лагерные сборы. Хотя если он «почти ежедневно бывал у Тургенева (в Петербурге – *Н. Г.*), то вряд ли при этом испытывал «скуку одиночества», ведь это означало одновременно и общение с большим кругом литераторов.

¹¹ См.: *Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 3. С. 372.*

¹² *Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 3. С. 362.* «Случайность» написания рассказа отрицает и другой исследователь прозы Фета – М.В. Строганов, утверждающий, что этот рассказ «родился именно в это время потому, что он был плодом общения Фета с Тургеневым» {*Строганов М. В. Из комментария к рассказу Фета «Каленик» // А.А. Фет и русская литература. Материалы Всероссийской научной конференции. Курск, 2003. С. 90.* Следует отметить, что статья М.В. Строганова была написана, по его собственному признанию, на основе указанных комментариев Л. И. Черемисиновой (Там же. С. 83), которые были предоставлены ему как члену редколлегии Собрания сочинений и писем Фета. Сам по себе этот факт – использование еще не напечатанных комментариев – мы считаем элементарным нарушением научной этики, что М.В. Строганов подтвердил еще раз, перепечатав эту статью в своей книге «“Мир от красоты”. Проза и поэзия Афанасия Фета» (Курск, 2005) уже без ссылок на работу Черемисиновой.

¹³ *Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 3. С. 363.*

¹⁴ Там же. С. 341.

¹⁵ Там же. С. 7.

¹⁶ *Histoire naturelle de Buffon, classée par ordre, genres et espèces, d'après le système de Linné; Avec les caractères génériques et la nomenclature Linnéenne / Par René-Richard Castel, auteur du poème des Plantes. Nouvelle édition. T. VIII. Paris, 1802. P. 172–173.*

¹⁷ *Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка; В 4 т. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 229 (репринт 1980 г.).*

¹⁸ *Buffon. Histoire naturelle, générale et particulière: Des quadrupèdes. T. 25. Paris. <1798>. P. 297–298.* Попутно следует отметить неточность, вкрадшуюся в упомянутую книгу М.В. Строганова. Обратившись в поисках «зимского щеня» к словарю Брокгауза и Ефрона, исследователь не нашел упоминаний о смертельно опасном укусе животного, сделал преждевременный вывод о том, что об этом не говорит «ни один из источников». Следующее затем предположение о том, что Каленик «просто пугает своего офицера» вряд ли можно признать убедительным, как неубедительна ирония М. В. Строганова, предполагающего, что таким образом Фет, возможно, «хочет указать и на ту же особую прозорливость Каленика, которая недоступна научному знанию» (*Строганов М.В. «Мир от красоты». Проза и поэзия Афанасия Фета. С. 24–25.* Даже если укус зверька не смертелен, то он, безусловно, опасен.

¹⁹ *Ibid. P. 299–309.*

К вопросу о времени создания рассказа И. С. Тургенева «Бурмистр»

Одним из наименее проясненных и требующих изучения в истории создания «Записок охотника» остается вопрос о времени возникновения замысла и написания как цикла в целом, так и входящих в него произведений. Наибольшую сложность при определении сроков работы Тургенева над отдельными рассказами представляет установление крайней нижней даты, которая определяется приблизительно, зачастую по дате журнальной публикации.

Затруднения, возникающие при попытке датировать начало работы Тургенева над тем или иным рассказом из «Записок охотника», во многом обусловлены недостатком сохранившихся документальных свидетельств об этом периоде жизни писателя, а также отсутствием большей части автографов, прежде всего первых пяти рассказов (опубликованных в первом и пятом номерах «Современника» за 1847 год), среди которых «Хорь и Калиныч», «Ермолай и мельничиха», «Мой сосед Радиков», «Одюдворец Овсяников» и «Льгов».¹ В этой связи изучение чернового автографа рассказа «Бурмистр», хронологически самого раннего среди сохранившихся рукописей, приобретает особое значение.

Внимание исследователей привлекли, в первую очередь, имеющиеся в рукописи «Бурмистра» записи вспомогательного характера, получившие название «программ» «Записок охотника». В основном это списки (или перечни) названий рассказов, в которых нашли отражение разнообразные данные о работе Тургенева над «Записками охотника»: по ним можно судить о времени возникновения, о неоднократно изменявшихся в ходе работы порядке и сроках осуществления отдельных рассказов, о варьировании состава и объема цикла, о времени представления рукописей в «Современник», о неосуществленных замыслах и многом другом.

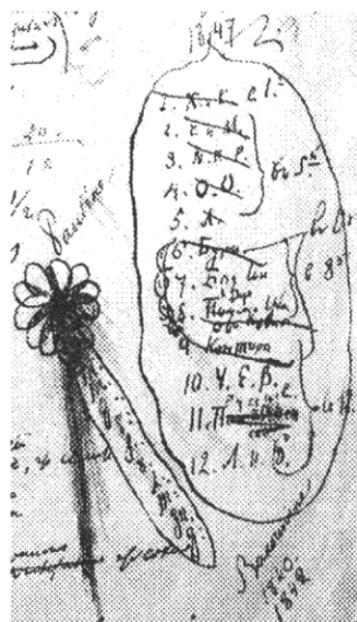
Помимо «Бурмистра», подобные записи имеются, по меньшей мере, еще в четырех рукописях: «Уездный лекарь», «Лебедянь», «Обед» и «Притынный кабачок».² Однако из тринадцати известных и описанных на сегодняшний день программ «Записок охотника»³ пять нанесены на полях и свободном от текста обороте последнего листа «Бурмистра».⁴ Наибольший интерес представляет *Программа I*, так как она является самой ранней из известных программ «Записок охотника» и служит отправной точкой для установления существующей датировки рассказа.

Напомним, что начало работы над «Бурмистром» принято относить ко времени «не ранее первых чисел апреля». ⁵ Основанием такой датировки стали наблюдения М. К. Клемана над первоначальным слоем *Программы I*, который исследователь датировал расширительно: между началом апреля и июнем ст. ст. 1847 года, склоняясь скорее к концу этого промежутка. ⁶ В дальнейшем А. П. Могилянский несколько сузил указанный Клеманом срок до апреля – первой половины мая, отдавая предпочтение последней крайней дате. ⁷

Программа I ⁸

Первоначальный слой
1847

- | | |
|---|----------|
| 1. [Х<орь>
и К<алиныч>] | } в 1-й |
| 2. [Е<рмолай>
и М<ельничиха>] | |
| 3. [М<ой>П<риятель>
Р<адилов>] | } в 5-й |
| 4. [О<дводворец>
О<всяников>] | |
| 5. [Л<ьгов>] | |
| 6. Бурм<истр> | } в 8-й |
| 7. Бед<ное> Сем<ейство> | |
| 8. Пом<ещик>
из ⁹ Нем<цев> | |
| 9. Контора | |
| 10. Ч<еловек> Е<катерининского>
В<ремени> | } в 12-й |
| 11. Пом<ещик>
Ив<ан> Бессонный ¹⁰ | |
| 12. Л<ес> и С<тепь> | |



Необходимо отметить, что выводы М.К. Клемана были основаны на ряде допущений, которые могут быть истолкованы неоднозначно. Исследователь полагал, что первые пять рассказов были помечены как завершенные сразу же в ходе составления *Программы I*. При этом он исходил из того, что № 2–5 (т. е. рассказы, опубликованные в майской книжке «Современника») могли быть вычеркнуты только *после* их отправки или появления в журнале. ¹¹

Характер зачеркиваний первых пяти номеров, действительно, позволяет заключить, что они были вычеркнуты одновременно. Вместе с тем допустимо другое предположение, по которому рассказы могли быть вычеркнуты до их отправки в редакцию (как законченные), а уже впоследствии распределены по книжкам «Современника».

Напомним, что точные сроки работы над этими рассказами, также как и время их отправки в редакцию журнала, остаются неизвестными. Существует вероятность, что работа над рядом рассказов, вошедших впоследствии в цикл «Записки охотника», включая и эти четыре, могла начаться задолго до их появления в печати. В любом случае, не вызывает сомнений, что последние два рассказа из опубликованных в майской книжке «Современника» – «Однодворец Овсяников» и «Льгов» – были завершены и отосланы (самое позднее) к началу апреля ст. ст. 1847 года, поскольку 30 апреля ст. ст. уже было получено цензурное разрешение на пятый номер журнала.

Возможны и другие интерпретации. Так, первые пять номеров могли быть вычеркнуты не в момент составления программы, а несколько позже. Очевидно, что *Программа I* составлялась не столько для того, чтобы следить за ходом работы над отдельными конкретными рассказами (хотя эта ее вспомогательная функция бесспорна), но, в первую очередь, чтобы иметь представление о произведении в целом, об общем замысле «Записок охотника». Таким образом, изначально Тургенев мог записать только названия двенадцати рассказов, которые должны были войти в состав предполагаемого цикла, а в дальнейшем, по ходу работы, заносить дополнительные сведения, касающиеся фактической реализации замысла (делать вычерки, обозначающие завершение работы над рассказом, указывать сроки отсылки, номер журнала, в котором предполагалась его публикация и т. д.). Не случайно, наряду с программами, включавшими в себя полный перечень рассказов (как *Программа I*), Тургенев пользовался и более мелкими, промежуточными списками, целью которых был учет законченных или, наоборот, нуждающихся в завершении рассказов (как, например, *Программа IV*, набросанная на обороте последнего листа «Бурмистра»).

В пользу предположения о «беловом» характере *Программы I* говорит тот факт, что на протяжении весны – лета 1847 года, уже после окончания работы над «Бурмистром», Тургенев продолжал ею активно пользоваться: им были внесены соответствующие коррективы по составу цикла и порядку появления последующих рассказов в книжках «Современника» (замедление работы над «Русским немцем» заставило Тургенева отложить появление рассказа в печати до декабрьской книжки, а его место было отдано рассказу «Два помещика», в то же время сроки публикации следующих рассказов были перенесены с августа на октябрь), а также отмечено завершение работы над очередными сюжетами

(вычеркнуты рассказы «Бурмистр», «Контора», «Два помещика»). Исходя из вышеизложенного, вполне правдоподобно допустить, что *Программа I* могла быть составлена ранее апреля 1847 года.

Обратим внимание еще на одно обстоятельство, ранее не привлекавшее внимание исследователей. Известно, что *Программа I* является самой ранней из *дошедших* до нас программ цикла. Это отмечается всеми тургеноведами, но то, что рукопись «Бурмистра» стоит хронологически первой в ряду сохранившихся автографов «Записок охотника», исследователями, как правило, не учитывается. Между тем ряд деталей в оформлении *Программы I* дает основания предполагать, что в утраченных автографах первых пяти рассказов могут содержаться другие, неизвестные еще списки и программы. Существенным в этой связи представляется тот факт, что названия некоторых рассказов (не только первых пяти, которые были завершены на момент ее составления, но и других, например: «Лес и степь», «Человек екатерининского времени») даны в сокращении по начальным буквам. Это может означать, что к моменту составления *Программы I* замыслы этих рассказов уже давно сложились в сознании Тургенева, могло даже начаться их осуществление. В пользу предположения о возможном существовании более ранних программ свидетельствует также отсутствие в *Программе I* первоначальных вариантов заглавий ряда рассказов («Два помещика», «Бурмистр»).

Однако даже если признать справедливость датировки *Программы I* первыми числами апреля, то остается не вполне понятной причина, по которой нанесение ее первоначального слоя принято увязывать с начальным этапом создания «Бурмистра». Ряд обстоятельств говорит скорее о том, что *Программа I* составлялась уже после окончательного сложения замысла рассказа и в ходе активной работы над ним. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в программе рассказ представлен под своим окончательным заглавием, данным в сокращенном виде, – «Бурм<истр>», в то время как в рукописи (на том же листе, где находится *Программа I*) сохранился первоначальный вариант названия: «Порода», который был впоследствии зачеркнут и исправлен на: «Бурмистр», с прибавлением цифры «6», соответствующей номеру рассказа в программе.¹²

В этой связи небезынтересно проследить, каким изменениям подверглась запись, внесенная в *Программу I* под № 8. Сначала под этим номером значился рассказ «Пом<ещик> из нем<цев>», однако впоследствии заглавие было изменено на: «Рус<ский> нем<ец>». Известно несколько автографов этого рассказа, но ни в одном из них первоначальный вариант заглавия («Помещик из немцев») не зафиксирован. Самым ранним из сохранившихся автографов считается набросок начала рассказа, который записан на черновике неоконченного письма Тургенева в редакцию «Со-

временника», датируемого 1 (13) апреля 1847 года, где указан уже окончательный вариант заглавия – «Русский немец».¹³ Сохранился еще один лист, на котором Тургеневым было вписано только заглавие «Русский немец», однако работа над самим текстом рассказа по каким-то причинам начата не была, и оставшаяся часть листа оказалась незаполненной. Впоследствии писатель зачеркнул слова «Русский немец» и использовал оборот для завершения другого рассказа из «Записок охотника» – «Два помещика».¹⁴

Возвращаясь к хронологии изменений, вносившихся в *Программу I*, отметим, что именно рассказ «Два помещика» занял в итоге место «Русского немца» под № 8, последний же перенесен под № 11, вытеснив, в свою очередь, «Помещика Ивана Бессонного». Примечательно также, что в *Программу I* рассказ «Два помещика» вошел уже под своим окончательным названием, в то время как в черновом автографе первоначально он имел заглавие «Два соседа».¹⁵

Дополнительным аргументом в пользу более ранней датировки «Бурмистра» является то обстоятельство, что следующую публикацию отрывков из «Записок охотника», в которую должны были наряду с «Бурмистром» войти еще два рассказа («Бедное семейство» и «Русский немец»), Тургенев, исходя из *Программы I*, первоначально намечал на август 1847 года. Чтобы поспеть к этому сроку, писатель должен был не позднее первых чисел июля ст. ст. выслать не только рукопись «Бурмистра», как справедливо отмечает М.К. Клеман,¹⁶ но и рукописи остальных двух рассказов. Таким образом, составляя *Программу I*, Тургенев был уверен, что располагает достаточным запасом времени для своевременного завершения всех трех рассказов.

Все это дает веские основания полагать, что на момент составления *Программы I*, помимо «Бурмистра», Тургенев вел работу и над другими рассказами из «Записок охотника». Предположение о том, что писатель мог быть одновременно занят разработкой сразу нескольких сюжетов, косвенно подтверждается рядом помет, имеющих в черновой рукописи «Бурмистра».¹⁷ Во-первых, это запись, представляющая собой деталь речевой характеристики генерал-майора Вячеслава Илларионовича Хвалынского из «Двух помещиков»,¹⁸ а во-вторых, рисунок с надписью «Контора» (на л. 4 об.). Кроме того, становятся понятны слова Тургенева из письма к Полине Виардо от 13 (25) декабря 1847 года: «Между прочим, с тех пор как я нахожусь в Париже, я всегда работал только над одной вещью и многие довел до благополучного конца, по крайней мере надеюсь на это. Не проходило ни одной недели без того, чтобы я не отсылал толстого пакета моим издателям».¹⁹ Отсюда следует, что П. Виардо упрекала писателя в том, что он работает над несколькими вещами одновременно.

В пользу предположения о более ранней датировке начала работы над «Бурмистром» может свидетельствовать еще одно немаловажное обстоятельство. В черновом автографе рукописи на полях оборотной стороны второго листа набросан мужской профиль и несколько раз вокруг выведено «Johannes Ronge»²⁰ (полностью имя написано дважды, трижды выписано Johanne, дважды Тургенев начинает Joh и обрывает). Несомненно, здесь писатель имеет в виду вдохновителя Мартовской революции 1848 года в Германии Иоганна Ронге (1813–1887), основателя «немецкого католицизма», который в 1844 году был формально лишен сана и отлучен от церкви. Предпринятые иконографические изыскания позволяют достаточно уверенно предположить, что на портрете, набросанном в рукописи «Бурмиистра», изображен И. Ронге.



Рис. 1. Черновой автограф «Бурмиистра», л.2 об.



Рис. 2. И. Ронге

Знаменательно, что имя Ронге было в весьма остром контексте упомянуто Тургеневым в первом «Письме из Берлина», появившемся в разделе «Смесь» третьего номера «Современника» за 1847 год.²¹ Завершая «Письмо из Берлина», Тургенев дал исполненное сарказма описание увеселительного заведения Кроля в Тиргартене, где упомянул и И. Ронге: «В “Тиргартене” другой индивидуум, по прозвищу Кроль, выстроил огромное здание, где каждую неделю добрые немцы собираются сотнями и “торжественно едят” (halten ein Festessen) в честь какого-нибудь достопа-

мятного происшествия или лица, Лейпцигского сраженья, изобретенья книгопечатанья, Ронге, Семилетней войны, столпотворенья, мироздания, Блюхера и других допотопных явлений».²²

Т.П. Ден, комментируя этот пассаж, справедливо подметила, что, давая свой, явно вымышленный перечень «допотопных явлений», в честь которых устраивались ужины у Кроля, Тургенев пародировал «программу увеселений», намекая на современные политические события в Германии: это и расстрел в 1845 году народной демонстрации в Лейпциге, протестовавшей против отлучения Ронге от церкви, и ужесточение прусской цензуры, и усиление народных волнений в Силезии и др.²³

Известно, что во время пребывания в Германии в начале 1847 года, находясь в окружении семьи Виардо, Тургенев встречался со многими немецкими общественными и литературными деятелями, например, с Фарнгагеном фон Энзе,²⁴ Л. Пичем и Б. Ауэрбахом. Эти обстоятельства дают, как кажется, основания для предположения о личном знакомстве Тургенева с Иоганном Ронге, тем более вероятном, что в марте 1847 года в Берлине состоялся первый Собор Немецко-католической церкви, на котором присутствовал и Ронге. Во всяком случае, появление его имени и портрета на полях автографа «Бурмистра» нельзя считать случайным.

Приведенные аргументы позволяют, как кажется, утверждать, что работа над рассказом «Бурмистр» была начата ранее апреля 1847 года. Вместе с тем дальнейшие наблюдения над рукописью, в особенности над имеющимися на полях многочисленными пометами и рисунками, могут стать источником новых данных для установления более точной датировки рассказа.

Примечания

¹ Неизвестны также автографы опубликованного вслед за «Хорем и Калинычем» рассказа «Петр Петрович Каратаев», первоначально не входившего в цикл «Записок охотника», но включенного в него в издании 1852 года.

² Впервые попытка собрать в единое целое и обобщить сведения, рассеянные на полях черновых автографов «Записок охотника», была предпринята Михаилом Карловичем Клеманом. До сих пор его статья «Программы “Записок охотника”», опубликованная в 1941 году, остается единственным источником, к которому обращаются все исследователи истории создания «Записок охотника». См.: *Клеман М. К. Программы «Записок охотника» // Ученые записки ЛГУ. Л., 1941. № 76. (Серия филологических наук. Вып. 11). С. 88–126 (Далее в ссылаках: *Клеман. Программы*, с указанием страниц).*

- ³ М.К. Клеманом были выделены десять программ «Записок охотника»; еще три записи (учтенные в описании Клемана, но не причисленные им к программам) были впоследствии введены в общий свод программ А.П. Могилянским при составлении *Приложения I* «Программы “Записок охотника”», которое сопровождает публикацию «Записок охотника» в составе первого Полного собрания сочинений и писем И.С. Тургенева. Воспроизведение и расшифровку всех тринадцати программ см.: *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1979. Т. 3. С. 373–384.* Далее ссылки на это издание: *ПССиП (2)*, с указанием номера тома и страниц.
- ⁴ ОР РНБ. Ф. 795 (И. С. Тургенева). № 3. Л. 1 (*Программа I*), л. 4 (*Программа II*), л. 4 об. (*Программы III, IV*).
- ⁵ Эта дата (со ссылкой на М. К. Клемана) принята в Полном собрании сочинений и писем И. С. Тургенева (см.: *ПССиП (2). Сочинения. Т. 3. С. 470*; комментатор – Л. Н. Смирнова), в наиболее авторитетном последнем издании «Записок охотника», предпринятом в серии «Литературные памятники» (см.: *Тургенев И. С. Записки охотника. М., 1991. С. 615*; комментатор – Л. Н. Смирнова), а также в «Летописи» (см.: *Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818–1858) / Сост. Н.С. Никитина. СПб., 1995. С. 119*).
- ⁶ *Клеман. Программы. С. 95.*
- ⁷ *ПССиП (2). Сочинения. Т. 3. С. 375.*
- ⁸ В квадратных скобках обозначаются слова, зачеркнутые Тургеневым, в ломаных – раскрываются сокращения.
- ⁹ Впоследствии зачеркнуто и исправлено на: «Рус<ский>», в результате читаем: «Рус<ский> Нем<ец>». Затем зачеркнуто и под этим номером снизу вписано: «Два Пом<ешика>».
- ¹⁰ Впоследствии зачеркнуто и исправлено на: «Рус<ский>», в результате читаем: «Рус<ский> Нем<ец>». Затем зачеркнуто и под этим номером снизу вписано: «Два Пом<ешика>».
- ¹¹ *Клеман. Программы. С. 95.*
- ¹² Под тем же номером рассказ был опубликован и в десятом номере «Современника».
- ¹³ Автограф хранится в Национальной библиотеке в Париже. Фототипическое воспроизведение первого листа с началом письма («Берлин. 13-го/1-го апреля 1847 г. Любезная, многоуважаемая мною Контора! На Ваше письмо от четверга на Страстной спешу отвечать по пунктам. 1.)), под которым проведена черта и далее следует текст рассказа «Русский немец», воспроизведен: *Литературное наследство. М., 1964. Т. 73. Кн. 1. С. 29.*
- ¹⁴ ОР РНБ. Ф. 795. № Л. 3. Возможно, запись на этом листе была сделана ранее упоминавшегося выше парижского автографа рассказа.

¹⁵ Это обстоятельство может свидетельствовать о том, что «Два помещика» были начаты Тургеневым намного раньше, чем принято считать.

¹⁶ Там же.

¹⁷ О том, что, например, рассказы «Бурмистр» и «Уездный лекарь» были начаты приблизительно в одно время, косвенно свидетельствует идентичная бумага (по размеру, фактуре и цвету), которую использовал Тургенев для их написания. Кроме того, начало рассказа «Уездный лекарь» (первый абзац), а также *Программа V* записаны более темными чернилами, близкими по цвету тем, которыми пользовался Тургенев при работе над «Бурмистром». Немаловажное значение для датировки рассказа «Уездный лекарь» могут также нести многочисленные пометы на полях, в частности, многократно выписанное на л. 1 имя Н. В. Гоголя, появление которого в рукописи могло быть напрямую связано с написанием знаменитого письма Белинского к Гоголю.

¹⁸ Запись находится на л. 3 об. и имеет следующий вид:

Палл' Асилич
Михалл' Ваныч.

Имена в рукописи соединены фигурной скобкой.

¹⁹ *ПССУП (2)*. Письма. Т. 1. С. 379. Выделено мною. – В. Л. Под «толстым пакетом» подразумевались очередные рассказы из «Записок охотника».

²⁰ Впервые на наличие этой надписи было указано Р. Б. Заборовой. См.: *Заборова Р. Б.* Рукописи «Записок охотника» в Ленинграде // «Записки охотника» И. С. Тургенева (1852–1952). Сб. ст. и материалов / Под ред. М. П. Алексеева. Орел, 1955. С. 388, 391. В издании «Записок охотника» в серии «Литературные памятники» надпись прочитана ошибочно: «Johannes Ronges» (см.: *Тургенев И. С.* Записки охотника / Изд. подготовили А. Л. Гришунин, В. А. Громов, Л. М. Долотова и Л. Н. Смирнова. Л., 1991. С. 665).

²¹ Автограф «Письма из Берлина» неизвестен, однако в печатном тексте «Современника» проставлена дата: «1 марта н. ст. 1847». Несомненно, что в этом письме отразились личные впечатления Тургенева от Берлина, куда он прибыл в начале 1847 года.

²² *ПССУП (2)*. Сочинения. Т. 1. С. 293.

²³ См.: Там же. С. 528. Есть в тексте еще один эпизод, косвенно отсылающий к И. Ронге: «В последнее время, вы знаете, богословские распри сильно волновали немецкие души... Законное существование “немецких католиков” (Deutsch-Katholiken), наконец, признано; до сих пор еще не решен спор о непринятии д-ра Руппа (немецкого католика) в Общество Густава-Адольфа (Gustav Adolf's Verein), учреждение для поддержания протестантских приходов в католических землях, хотя общее мнение выразилось в пользу Руппа... Генгстенберг все еще хлопочет о привитии кальвинизма к евангелическому вероисповеданию... Так; но

вы ошибетесь, если примете все эти движения, споры и распри за чисто богословские; под этими вопросами таятся другие... Дело идет об иной борьбе» (Там же. С. 292). Несомненно, говоря о признании существования «немецких католиков», Тургенев имеет в виду события 1845 года в Лейпциге, в ходе которых было принято решение об учреждении Немецко-католической церкви, независимой от Рима.

²⁴ Фарнгаген фон Энзе записал в феврале 1847 года: «Меня посетил Иван Тургенев. Он прибыл из Петербурга и едет дальше во Францию. Сообщений об умственном движении в России и состоянии литературы в печати появляется мало, но талантов много; молодое поколение русских замыкается в себе» (цит. по: Ковалев В. А. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Вопросы генезиса. Л., 1980. С. 21).

О.Б. Улыбина
Нижний Новгород

Поэтика портрета и его функции в повести И.С. Тургенева «Фауст»

Портрет в литературном произведении – не только изображение наружности человека (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, одежды и т.п.). Портрет является одним из важнейших способов психологической характеристики героя, его составной частью.

У великого писателя портрет всегда психологичен, он отражает глубинные настроения героев, их мысли, чувства, становится одной из самых выразительных клеточек в структуре художественного образа, отождествляясь с ним в нашем представлении.

В творческом методе Тургенева как художника-психолога исключительную роль играют описания внешнего облика действующих лиц, т.к. нередко только через портрет писатель раскрывает внутренний мир своих героев.

Мастерство в создании психологического портрета проявляется уже в ранних повестях И.С. Тургенева, в частности, в «Фаусте» (1856). Новые веяния 50-х годов, еще неопределенные и смутные, но неодолимые, Тургенев воплотил преимущественно в образах русских девушек и женщин. В них прежде всего привлекают писателя те свойства, которые он считает неотъемлемыми чертами русского национального характера: «прямодушная правда», «простота и откровенность», «честность ощущений». Тургеневские девушки надолго остаются в нашей памяти. Мы помним и гордую

Зинаиду, которую сломила страсть («Первая любовь»), и дикую, замкнутую, но не менее прелестную героиню повести «Ася», и хрупкую, нежную Веру («Фауст»), и чистую, самоотверженную Лизу («Дворянское гнездо»), и загадочную Клару («После смерти»). Недаром, само название «тургеневская девушка» сосредотачивает все лучшее, обаятельное и чистое, присущее женским образам Тургенева.

Однако недостаточно изученным остаётся до сих пор «таинственный», иррациональный портрет у Тургенева. Исследователи мало обращали внимание на проявление в «таинственном» портрете иррациональной стихии. Тем не менее, именно она является преобладающей в его структуре.

Наиболее ощутимо иррациональный, мистический элемент проявился в женских портретах, нарисованных Тургеневым в «Фаусте» и «Кларе Милич» («После смерти»).

В критике принято называть «Клару Милич» «таинственной повестью», мы будем относить к группе «таинственных повестей» и «Фауста», т.к. оба произведения написаны в подчёркнуто-романтической манере с внесением фантастического элемента. Повести «Фауст» и «Клара Милич», несмотря на их значительную хронологическую отдалённость друг от друга (повести разных лет) объединяются единой проблематикой, посвящённой разработке темы трагической любви, охватывающей и губящей человека страсти. Причём, в обеих повестях герой не выдерживает «испытания», оказываясь морально слабым и неустойчивым по сравнению с героиней (Аратов, Павел Александрович Б.). В литературной науке уже отмечалось, что рассматриваемые произведения («Фауст» и «После смерти») занимают особое место в творчестве И.С. Тургенева.

Мотив таинственного, трагического, проявившийся ещё в «Фаусте», значительно углубился в повестях Тургенева последнего периода творчества: «После смерти», «Песнь торжествующей любви», «Призраки», «Стук!.. Стук!.. Стук!..», «Сон» и др. Примечательно, что Тургенев через двадцать семь лет вернулся к теме, начатой им ещё в «Фаусте» (1856).

Своей общей тональностью «Фауст», окрашенный во многом в мистические тона, резко отличается от произведений, написанных Тургеневым в данный период (1856–1859). Ведь именно в это время написаны «Ася», «Первая любовь», «Затишье», «Яков Пасынков» и др. Однако повесть стоит как бы в стороне от них. Сам писатель в данный период переживал глубокий творческий и психологический кризис, находясь под воздействием философии Шопенгауэра. «Фауст» был написан на переломе, на повороте жизни – вся душа вспыхнула последним огнем воспоминаний, надежд, молодости», – признавался Тургенев.¹

Обратимся к основным приемам создания портрета главной героини повести Веры Николаевны Ельцовой. Художник достигает удивительного мастерства в изображении женского характера, в частности, через портрет.

В повести «Фауст», имеющей эпистолярную форму, голос героя сливается с голосом автора, поэтому и портрет дается через призму восприятия рассказчика-автора. Излагаемый в письмах рассказ имеет новеллистическую композицию, включая в себя бытописания, портретные характеристики, пейзаж, причем все эти компоненты нередко сливаются в произведении. Героиня сравнивается одновременно с Маргаритой, Манон Леско, старшей Ельцовой. Портреты Веры имеют как бы кольцевую, тройную композицию, получая соответственно тройное отражение в повести: портрет Манон Леско – госпожи Ельцовой – Веры. Портрет Манон Леско, данный в начале повести, в свою очередь имеет сходство с портретом бабки Веры – итальянки, нарисованным автором уже в конце повести. Он олицетворяет все светлое в облике героини. Портреты матери Веры – г-жи Ельцовой, вкрапленные в данное обрамление (портреты Манон Леско – старшей Ельцовой – ее матери (бабки итальянки) – олицетворение всего рокового, таинственного, мистического, нашедшего также отражение в портрете Веры. И оттого сочетание в них светлых и темных красок является определяющим. Рисуя портрет Манон Леско, автор сразу же вводит нас в атмосферу загадочного, таинственного: «На стене я приказал повесить, помнишь, тот женский портрет в черной раме, который ты называл портретом Манон Леско. Он немного потемнел в эти девять лет; но глаза глядят так же задумчиво, лукаво и нежно, губы так же легкомысленно и грустно смеются, и полуощипанная роза так же тихо валится из тонких пальцев» (ПСС. Т. VII). В данном портретном описании следует отметить постепенное сгущение недосказанного, таинственного, загадочного: «Портрет в черной раме», «портрет потемнел», «глаза глядят так же задумчиво», «губы грустно смеются», «полуощипанная роза».

А вот портрет Вериней бабки-итальянки, о котором упоминалось уже выше, необыкновенный по лирическому звучанию и эмоциональной насыщенности: «Но что за лицо было у итальянки! Сладострастное, как расцветшая роза, с большими влажными глазами навывкате и самодовольно улыбающимися румяными губами!.. Она нарисована в своем альбанском наряде; живописец (мастер!) поместил виноградную ветку в ее волосах, черных, как смоль, с ярко-серыми отблесками... И знаешь ли, кого мне напоминаю это лицо? Мою Манон Леско в черной рамке. И что всего удивительнее: глядя на этот портрет, я вспомнил, что у Веры мелькает иногда что-то похожее на эту улыбку, на этот взгляд... Да, повторяю: ни она сама, ни другой кто на свете не знает еще всего, что таится в ней...» (VII; 38).

Можно даже говорить о ступенчатом построении портрета Веры: 1) портрет Манон Леско, 2) портрет матери, 3) портрет бабки-итальянки, и, наконец, 4) портреты Веры Николаевны, вмещающие в себя черты выше названных портретов.

Вот первый портрет г-жи Ельцовой, идущий после портрета Манон Леско. Он дан через восприятие героя: «Я живо помню ее лицо, выразительное, темное с густыми поседелыми волосами, большими строгими, как бы потухшими глазами и прямым тонким носом» (VII; 14–15). Это впечатление героя от внешности г-жи Ельцовой-старшей богато выразительными деталями: «строгие потухшие глаза», «поседелые волосы». А какую богатую, выразительную деталь находит писатель, изображая глаза Ельцовой: «потухшие глаза!» Она говорит нам гораздо больше, чем будь на этом месте развернутый монолог героини, повествующей о ее несчастьях. И далее, переживания, нравственные потрясения г-жи Ельцовой (гибель отца, мужа) Тургенев передает также всего через несколько портретных штрихов: «Она едва перенесла потерю мужа и до самой смерти носила одни черные платья...» (VII; 16). А вот еще один портрет г-жи Ельцовой, очень краткий, но выразительный и содержащий огромную психологическую нагрузку: «Я не видал, чтоб она когда-нибудь улыбнулась. Она как будто заперлась на замок, и ключ бросила в воду» (VII; 16–17).

В портретах Ельцовой ощущается постоянно сгущение темных красок, нагнетание таинственного, в них нет ни одной светлой черточки. Затем портрет г-жи Ельцовой (уже умершей Ельцовой) превращается в своеобразный лейтмотив-символ и постоянно напоминает о себе герою и героине, звучит явным предостережением и угрозой в повести: «Я поневоле то и дело взглядывал на сумрачный портрет Ельцовой. Вера Николаевна сидела прямо под ним: это ее любимое место» (VII; 20–21). И далее: «...Вдруг мне почудилось, что старуха с укоризной обратила глаза на меня...» (VII; 28).

После портретов Манон Леско и г-жи Ельцовой последовательно дается первый вводный портрет Веры. Тургенев подробно описывает глаза, фигуру, жесты, движения, рост героини, прибегая к так называемому описанию «извне», причем, отмечается значительность героини: «На ней лежал какой-то особый отпечаток...» (VII; 15). «Меня с первого раза поразило в ней удивительное спокойствие всех ее движений и речей... Выражение лица ее было искреннее, правдивое, как у ребенка, но несколько холодно и однообразно, хотя и не задумчиво... Она была небольшого роста, очень хорошо сложена, немного тонка, нос прямой, как у матери... Руки у ней были невелики, но не очень красивы: у людей с талантами таких рук не бывает...» (VII; 15–16).

Поражает контрастность и противоречивость портретных зарисовок героини. Постоянно писатель подчеркивает сходство портретов Веры с портретами ее матери, которая наложила значительный и вместе с тем роковой отпечаток на воспитание дочери: «нос прямой, как у матери», «выражение лица холодно и однообразно». Художник обращает внимание

на руки героини: «У людей с талантами таких рук не бывает». И в самом деле, автор постоянно говорит о том, что «никаких особых талантов не водилось» за Верой Николаевной, читать она не любила, и за всю свою жизнь не прочла ни одной книги. Вспомним параллельно описание Веринной бабки-итальянки и одну примечательную деталь: «Этот лоб не мыслит никогда, да и слава богу!..» Она явно перекликается с предыдущей («никаких особых талантов не водилось за Верой»). Намеренная статичность, неизменяемость внутреннего и внешнего облика героини проходит лейтмотивом через всю ткань произведения. «Мне все говорят, что я наружно мало изменилась, – отвечала она, – впрочем, я и внутренно осталась та же» (VII; 25).

Тургенев неоднократно подчёркивает, что облик Веры мало изменился, вернее не изменился вообще, хотя прошло довольно много времени с момента их первой встречи. Своеобразным лейтмотивом ее портрету становится также «детскость»; причем, писатель подчеркивает детские черты в ее облике на протяжении всей повести: «Вера Николаевна и одета была девочкой: вся в белом, с голубым поясом и тоненькой золоченой цепочкой на шее...» (VII; 20).

Только глаза у нее стали «не как у девочки, впрочем, у ней и в молодости глаза были не детские, слишком светлы», – замечает автор. (VII; 19). И далее очень выразительная и запоминающаяся деталь: «Голос тот же, ни одной морщинки на лбу, точно она все эти годы пролежала где-нибудь в снегу...» (VII; 19).

Павлу Александровичу Б. – герою повести и повествователю, такая неизменность в героине явно не нравится: «Женщина в двадцать восемь лет, жена и мать, не должна походить на девочку: недаром же она жила» (VII; 19). И происходит обратное: автор как бы хочет сказать, что не жила еще Вера, потому что не любила, не страдала. Возможно, что Тургенев намеренно прерывает развитие образа, превращая его в своеобразный символ недостижимого, иллюзорного счастья для героя-рассказчика. По мысли Тургенева, любовь – величайшее счастье человека, талант, которым обладает далеко не каждый; но она – и величайшее несчастье человека, возвышающее и одновременно разрушающее его.

«Вера Николаевна полюбила так сильно, что забыла и мать, и мужа, и обязанности; образ любимого человека и наполняющее ее чувство сделались для нее жизнью, и она рванулась к этой жизни, не оглядываясь на прошедшее, не жалея того, что остается позади, и не боясь ни мужа, ни умершей матери, ни упреков совести; она рванулась вперед и надорвалась в этом судорожном движении...» – так вполне объективно и психологически тонко объяснил Писарев трагедию героини.²

После кульминационной части повести (чтение гетевского «Фауста») облик Веры резко изменяется, нарушается. Она сломлена, разбита, уничтожена. Тургенев с большим психологизмом показывает мучительное состояние героини: «После первой встречи с Гретхен она отделилась от стенки кресел, сложила руки и в таком положении осталась неподвижной до конца» (VII; 25). Действие повести стремительно развивается после сцены чтения рассказчиком «Фауста», этому способствует и лейтмотив надвигающейся грозы, непосредственно связанный с портретом Веры. Неслучайно, что лишь после чтения «Фауста» герою почудилось, что «старуха с укоризной обратила глаза на него» (VII; 28). В последующих зарисовках наблюдается соединение пейзажа с портретом. Гроза, несущая кару героине, неумолимо приближается: «Зловещий багрянец... в одном месте, на самой середине, пробивал насквозь ее тяжелую громаду, как бы вырываясь из раскаленного жерла...

– Быть грозе, – заметил Приемков» (VII; 44).

Затем по ходу сюжетного развития повести, происходит дальнейшее нарастание лейтмотива, который является своеобразным зловещим образом-символом.

– Я вам говорил, что будет гроза! – воскликнул Приемков. – А ты, Верочка, чего это так вздрагиваешь?» (VII; 47).

И далее происходит опять соединение портрета с пейзажем, которое целесообразнее будет проследить на следующих примерах: «Слабо и далеко сверкнувшая молния таинственно отразилась на ее неподвижном лице...»

«...Я пожал ей руку: рука у ней была холодна... При потухающем свете дня ее лицо... мгновенно озарилось...»

«Предсказание Приемкова сбылось: гроза надвинулась и разразилась...» (VII; 47).

И вот последний портрет Веры, обрисованный в явно таинственных и загадочных тонах: «Вдруг она раскрыла глаза, устремила их на меня, взгляделась и, протянув руку:

– Чего хочет он на освященном месте, этот... вот этот... – произнесла голосом до того страшным, что я бросился бежать...» (VII; 48). Неподготовленная к сильным впечатлениям и нравственным потрясениям Вера погибает. Неслучайно, Тургенев сравнивает героиню в конце повести с «разбитым драгоценным сосудом». Элегические ноты явно проступают в данном описании: «Да, Вера погибла, а я уцелел. Помню, когда я был еще ребенок, у нас в доме была красивая ваза из прозрачного алебаstra. Однажды, оставшись наедине, я начал качать цоколь, на котором она стояла... ваза вдруг упала и разбилась вдребезги... Я возмужал – и легкомысленно разбил сосуд в тысячу раз драгоценнейший» (VII; 49).

Несомненно также то, что в повести ощущаются мотивы, навеянные гетевским «Фаустом». Фауст у Гете, сам того не желая, губит Маргариту: Павел Александрович Б. у Тургенева «разбивает сосуд в тысячу раз драгоценнейший». Герой, хотя и косвенно, но губит героиню. Хорошо известно, что Тургеневым был осуществлен перевод гетевского «Фауста» (последней сцены). Финал данной сцены явно перекликается с финалом повести Тургенева. В «Фаусте» Гете Маргарита восклицает: «Вы, ангелы, меня защитите! Генрих, ты страшен мне!»

Сравните у Тургенева: «Чего хочет он на освященном месте, этот... вот этот... – произнесла она голосом до того страшным, что я бросился бежать...»

«Печальным предостережением возвышается перед нами симпатичная фигура Веры Ельцовой, увеличивая собою галерею привлекательных женских портретов Тургенева. В ее лице защитники свободы человеческого сердца могут почерпнуть гораздо более доказательства, чем из всех жоржандовских романов, потому что ничто не действует на нас сильнее, чем грустный финал, являющийся началом известного нерационального явления», – писал С.А. Венгеров в 1875 году.³

Итак, проведенный анализ портретной живописи Тургенева в повести «Фауст» позволяет утверждать, что писатель создает неповторимо индивидуальные портреты, глубоко «тайно» проникая в исследование психологии героев.

Следует также отметить значительную психологизацию «таинственного портрета» у Тургенева, более глубокое проникновение в тайны человеческой психики, не характерное ранее для писателя и сближающее его с Достоевским.

Примечания

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М., 1960–1968. Письма. Т.3. С.65. Далее ссылки в тексте даются по данному изданию с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

² Писарев Д.И. Соч.: В 4-х тт. Л., 1981. Т.1. С.264.

³ Венгеров С.А. Русская литература в ее современных представлениях. Критико-биографический этюд «И.С. Тургенев». Соч., ч. II, 1875. С.57.

Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» и ее место в творческой эволюции писателя

Современное литературоведение располагает достоверными сведениями о том, что замысел статьи «Гамлет и Дон-Кихот» долгое время не мог обрести законченную форму в сознании И.С. Тургенева. Однако до сих пор остаются не вполне объясненными причины, почему Тургенев так долго, почти десять лет, осуществлял свой проект. На наш взгляд, есть все основания предположить, что это была не просто отсрочка, обусловленная какими-то формальными обстоятельствами: все это время шла довольно интенсивная работа над некой концепцией, которая и легла в основу текста статьи, она долгое время оттачивалась, вызревала.

Ю.В. Манн в примечаниях к статье Тургенева высказал предположение, что «статья была задумана еще в начале 1850-х годов, если не раньше. 17 сентября 1851 года Е. Феоктистов писал Тургеневу: «...Особенно желал бы я видеть статью по поводу Гамлета и Дон Кихота, о котором мы так давно рассуждали в Москве»¹. По мнению Ю.Д. Левина, возникновение замысла статьи Тургенева следует отнести к 1848 году. Такую датировку он мотивирует следующим образом: «Но самое возникновение замысла статьи было, по-видимому, связано с размышлениями писателя над революционными событиями 1848 г., взволнованным наблюдателем которых он был в Париже»².

Переписка И.С. Тургенева 50-х годов свидетельствует о том, что замысел данной статьи возник у писателя именно в это время. В частности, в октябре 1856 года он писал И.И. Панаеву: «Кроме того, у меня до Нового года будет готова статья под заглавием: «Гамлет и Дон-Кихот». Если ты найдешь нужным, можешь поместить ее в объявлении» (П, 3, 19). Немного позже: «Я принялся за «Нахлебника» и постараюсь в самом скором времени его выслать, а там статью о Гамлете, там повесть. Лишь бы здоровье не изменило!» (П, 3, 28). В декабре того же года он вновь заверяет Панаева: «... насчет “Г<амлета> и Д<он>-К<ихота>” ты можешь быть совершенно покоен: он будет у тебя в начале января – в этом я даю тебе честное слово» (П, 3, 59).

В марте 1857 года, отвечая на упрек о невыполненном обещании, Тургенев сообщает, что статья «почти совсем готова» (П, 3, 106). Однако из Парижа в том же месяце он пишет: «... я, пожалуй, чего доброго кончу “Г<амлета> и Д<он>-К<ихота>” до отъезда в Лондон, т.е. через три недели» (П, 3, 116).

В начале января 1858 году в письме тому же И.И. Панаеву И.С. Тургенев характеризует своего «Гамлета и Дон-Кихота» «нескончаемым». А уже в конце января в письме Н.А. Некрасову говорит, что «Гамлет» «уже давным-давно родился и просится на свет Божий» (П, 3, 190).

Однако статьи не последовало ни до Нового года, ни после. Редакторы журнала «Современник», по словам Тургенева, «ее (статью – Т.Ш.) уже два или три раза обещали своим подписчикам» (П, 3, 253). По наблюдениям комментаторов, план статьи «Гамлет и Дон-Кихот» предшествовал автографу повести «Ася» и следовал за черновой рукописью «Поездки в Полесье», – он записан на следующий день после окончания повести. На первом нумерованном листке, под заглавием «Гамлет и Дон-Кихот», помечено: «Начато 11-го марта (27 февр<аля>) 1857 в Дижоне, в среду. – Кончено 28 дек<абря> 1859 (8 янв<аря> 1860) в С.-Петербурге, в понедельник. – Писано с большими перерывами»³.

Окончательный замысел статьи созрел три долгих года. За это время создается ряд художественных произведений, в которых в той или иной форме отразились отдельные положения вынашиваемой концепции. Замысел статьи обсуждается с друзьями, и, вероятно, они знакомятся с ее набросками. Любопытно отметить, что в сознании некоторых его современников, собеседников запечатлелось иное название статьи – не «Гамлет и Дон-Кихот», а «Гамлет и Фауст». «Тургенев прочел конспект Г. и Ф. (вероятно, Гамлет и Фауст – Т.Ш.), – записал Л.Н. Толстой в дневнике, – хороший материал, не бесполезно и умно очень»⁴. И.И. Панаев в одном из писем 1856 года также упоминает о статье «Гамлет и Фауст»⁵. Такую «ошибку» весьма внимательные собеседники Тургенева едва ли могли совершить. К тому же противопоставление Гамлета и Фауста предполагает совершенно иные концептуальные подходы к проблеме героя, иную расстановку смысловых акцентов, чем оппозиция Гамлет и Дон-Кихот. В том случае, если это было бы четко обосновано в разговорах с Толстым или с Панаевым, то, наверняка, ни тот, ни другой не допустили бы ошибку – замену Дон-Кихота Фаустом. Разговоры писателя с друзьями не оставили следа в их сознании, поскольку четкой концепции в задуманной Тургеновым статье еще не было.

Некоторые исследователи (Г.А. Бялый, Ю.Г. Оксман, Е.Л. Бродский, М.К. Клеман, Н.В. Богословский, Г.Б. Курляндская, Н.Ф. Буданова и др.⁶) настаивают на том, что статья о Гамлете создавалась как своеобразный комментарий к романам Тургенева, в частности, к роману «Накануне». Н.В. Богословский утверждает, что эволюционный принцип был ключевым в творчестве Тургенева: «Ряд предшествующих рассказов, начиная с «Гамлета Щигровского уезда» и «Дневника лишнего человека» и кончая «Перепиской» и «Яковом Пасынковым», служили как бы этюдами к будущему большому полотну»⁷. Привязанным к некоему «большому по-

лотну» видится ему и «Гамлет и Дон-Кихот». Сам по себе такой ход исследовательской мысли представляется весьма любопытным и продуктивным. Хотя сомнения вызывает то обстоятельство, что одна из ключевых для понимания литературного процесса, поистине эпохальная статья И.С. Тургенева оказывается вдруг лишь вспомогательным элементом по отношению к другим его «полотнам».

Обратимся к тексту статьи. Противопоставляя две природы – Гамлета и Дон-Кихота, Тургенев характеризует отношение к ним «людовой массы», «народа». Тургенев пишет здесь: *«Гамлеты точно бесполезны массе; они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут. Да и как вести, когда не знаешь, есть ли земля под ногами? Притом же Гамлеты презирают толпу»* (СС, 8, 179).

Проблема вождя, «сознательно-героической природы», уже ставилась Тургеневым ранее при разработке им центральных образов романов 50-х годов «Рудин» и «Накануне». Этим «гамлетизированным»⁸ персонажам была присуща отчетливо выраженная «недееспособность».

Они не способны вести за собой, но им дано зажигать огонь в сердцах других. Тургенев писал, что *«Рудин казался полным огня, смелости, жизни, а в душе был холоден и чуть не робок, пока не задевалось его самолюбие: тут он на стены лез. Он всячески покорял себе людей, но покорял он их во имя общих начал и идей и действительно имел влияние сильное на многих. Правда, никто его не любил... Его иго носили... Надобно, чтобы вы сами хотя наполовину верили, что обладаете истиной... Оттого Рудин и действовал так сильно на нашего брата»* (СС, 6, 297). Об опасности людей, подобных Рудину, говорит в романе Лежнев (главный оппонент героя): слова Рудина *«могли смутить, погубить молодое сердце»* (СС, 6, 294) влюбленной в него девушки.

Позже в статье И.С. Тургенев придал этим суждениям большую четкость и завершенность: *«Главная заслуга Гамлетов состоит в том, что они образуют и развивают людей»* (СС, 8, 190). Заметим, не ведут за собой, следуя конкретной программе действий, а пробуждают такие качества, которые затем и претворяются в эти действия. В этом смысле Рудин и Гамлет – персонажи одного ряда.

Своим поведением, речами Рудин влияет, завораживает молодежь, пробуждая в их сердцах «светлые искры восторга»: *«Но больше всех были поражены Басистов и Наталья. У Басистова чуть дыхание не захватило; он сидел все время с раскрытым ртом и выпученными глазами – и слушал, слушал, как отроду не слушал никого, а у Натальи лицо покрылось алой краской, и взор ее, неподвижно устремленный на Рудина, и потемнел и заблестал»* (СС, 6, 265), *«Басистов продолжал благоговеть перед Рудиным и ловил на лету каждое его слово. <...> Как-то раз он (Рудин – Т.Ш.) провел с ним целое утро, толковал с ним о самых важных мировых вопросах и за-*

дачах и возбудил в нем живейший восторг, но потом он его бросил...» (СС, 6, 288), «Не как девочка болтала Наталья с Рудиным: она жадно внимала его речам, она старалась вникнуть в их значение, она повергала на суд его свои мысли, свои сомнения; он был ее наставником, ее вождем. <...> со страниц книги, которую Рудин держал в руках, дивные образы, новые, светлые мысли так и лились звенящими струями ей в душу, и в ее сердце, потрясенном благородной радостью великих ощущений, тихо вспыхивала и разгоралась святая искра восторга...» (СС, 6, 289–290). В этом отрывке слово «вождь» относится к Рудину.

В «Гамлете и Дон-Кихоте» под обаяние Гамлета попадает Горацио, который «жаждет поучения, наставления и потому благоговеет перед умным Гамлетом и предается ему всей силой своей честной души, не требуя даже взаимности» (СС, 8, 190).

В развязке любовных отношений Дмитрий Рудин в письме к Наталье признается: «Да, природа мне много дала; но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собою никакого благотворного следа. Все мое богатство пропадет даром: я не увижу плодов от семян своих. <...> Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду» (СС, 6, 337). Позже о значении Гамлета Тургенев напишет в статье: Гамлеты развивают людей, «которые приняв от них семена мысли, оплодотворяют их в своем сердце и разносят их потом по всему миру» (СС, 8, 190). Гамлет, как Дмитрий Рудин, – «инвалид мысли».

Еще одну принципиально важную черту, характеризующую тип Гамлета, И.С. Тургенев обозначает в своей статье следующим образом: «Гамлет, говорим мы, не любит, но только притворяется, и то небрежно, что любит» (СС, 8, 182). Речь, конечно, идет о любви к женщине. По Тургеневу, Шекспир не мог впасть в противоречие и наделить эгоиста и скептика любящим сердцем. Очевидно, данное обстоятельство чрезвычайно важно для Тургенева. Писатель с особым упорством разрабатывает такого рода характеры в произведениях, предшествующих написанию статьи («Андрей Колосов», «Бретер», «Два приятеля», «Где тонко, там и рвется», «Гамлет Щигровского уезда», «Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков», «Рудин», «Фауст», «Ася»). Он акцентирует неспособность отдаться чувству. Герой всегда выступает в качестве наставника, учителя по отношению к юной героине. Ситуация «на gendes-vous» повторяется в тургеневских текстах, написанных до «Гамлета и Дон-Кихота»: мужчина оказывается либо слабым и бежит в ответственный момент (как щигровский Гамлет, Рудин, Вязовнин, уехавший от жены и нашедший смерть за границей в «Двух приятелях», Петр Веретьев в «Затишье»), либо холодным и наблюдает за развитием чувства в девушке (как Горский в комедии «Где тонко, там и рвется», Алексей Петрович в «Переписке», Павел Алек-

сандрович Б. в «Фаусте», господин Н.Н. в «Асе»), либо безвольным и попадает под влияние другой, роковой женщины (как в ретроспективной части «Дворянского гнезда» Лаврецкий, Санин в «Вешних водах», позже – Литвинов в «Дыме»).

В этой связи уместным представляется напомнить весьма точную характеристику героя рассказа «Гамлет Щигровского уезда», предложенную некогда Ап. Григорьевым: «В любви он любил не предмет страсти, а самый процесс ея, любил любить»⁹.

В статье И.С. Тургенева Гамлет трактуется как тип исключительно эгоистический, натура, сосредоточенная на себе, видящая «основу и цель своего существования» (СС, 8, 172) в самом себе, в то время как у героев иного типа (Дон-Кихотов) идеал, по определению русского автора, находится «вне их».

Очевидно, что проблема эгоизма героя гамлетовского типа решалась в раннем творчестве И.С. Тургенева в той мере, в какой ее решение представлено в статье. Эгоизм – черта, воплощенная в герое очерка «Гамлет Щигровского уезда». Эгоистом называет Лаврецкого Михалевич в «Дворянском гнезде»: «Ты эгоист, вот что! – гремел он час спустя, – ты желал самонаслаждения, ты желал счастья в жизни, ты хотел жить только для себя...» (СС, 7, 203).

Противостоящий Гамлету Дон-Кихот как тип героя, по определению Тургенева, «уважает все существующие установления, религию, монархов, герцогов, и в то же время свободен и уважает свободу других» (СС, 8, 188). Таких героев несложно найти в «Записках охотника». В романе «Накануне» типу Дон-Кихота соответствует Инсаров, носитель противоположных Гамлету идеологических характеристик.

Таким образом, герой гамлетовского типа – это несостоявшийся любовник, который пугается зарождающегося чувства, это и несостоявшийся предводитель, не способный вести за собой. Однако в чем причина несостоятельности «русского Гамлета», его неуверенности в себе – на этот вопрос Тургенев нигде не дает прямого ответа.

По мнению исследователей, четкое размежевание героев данных двух типов наблюдается не во всех произведениях Тургенева этого периода, оно «было нарушено уже в романе «Рудин». Дело в том, что его главный герой как бы продельывает метаморфозу от гамлетизма к донкихотству...»¹⁰. Полагаем, что и персонажи романа «Отцы и дети» – Евгений Базаров и Павел Петрович Кирсанов – также проходят этапы внутренней эволюции – от донкихотства к гамлетизму. Кроме того, гамлетовские и донкихотовские черты обнаруживаются в Хоре и Калиныче («Записки охотника»), Вязовнине и Крупицыне («Два приятеля»), Михалевиче и Лаврецком («Дворянское гнездо»), Берсенева и Шубине («Накануне»).

Каждое новое произведение Тургенева содержательно обогащает, модифицирует гамлетовский тип героя. За тридцать лет он претерпевает существенные изменения – от романтического Стено, «провинциального скептика» Степана Семеновича Дубкова, иронического образа подпоручика Бубнова, ставшего жертвой черта, «метящего в бесы» Виктора – героя поэмы «Параша» – до неверующего Алексея Нежданова в романе «Новь». Гамлетовские черты роднят героев Тургенева с демоническими личностями предшествующей литературной традиции, которые противостоят миру и людям, уверены в своей исключительности и презирают этот отвратительный мир. При этом позиция последних по отношению к руководящей миром Воле выражается без обиняков:

... коварный бог
Пытливый дух во мне зажег –
А силы... силы не дал он.
<...>
Не поминай его, старик...
Он так далек... Он так велик –
А мы так малы... Да притом
Он нас забыл давно... О нем
Твердили чудеса –
Теперь безмолвны небеса...

(«Разговор», СС, 1, 108, 122)

От произведения к произведению у Тургенева все отчетливее звучит мотив неверия героя. И уже в повестях и рассказах 40–50-х годов этот мотив становится ключевым. Так, если в «Записках охотника» он едва лишь намечен и в «Гамлете Щигровского уезда» скорее угадывается, нежели четко обозначается, то в рассказах 70-х годов, продолжающих цикл («Живые мощи», «Стучит», «Конец Чертопханова»), его звучание набирает полную силу. Именно в сопоставлении с персонажами последних очерков высвечивается недостаток веры в «русском Гамлете».

Разговоры о Боге, о вере и безверии, о вере и деле живут в воспоминаниях о юных годах у Василия Васильевича («Гамлет Щигровского уезда»), у Лежнева и Рудина, у Михалевича и Лаврецкого. Атеистические сомнения приходят к ним в период увлечения кружковой деятельностью. Утраченная и «нетронутая» вера – предмет рассуждений в «Рудине», «Дворянском гнезде», «Фаусте»: *«Тоска неопределенных предчувствий начала томить Рудина. Чтоб как-нибудь развлечься, он занялся Басистовым, много с ним разговаривал и нашел в нем горячего, живого малого, с восторженными надеждами и не тронутой еще верой»* (СС, 6, 319). Видимо, функция Рудина и состоит в том, чтобы подобно демону-искусителю эту веру поколебать. Намек на мифистофелевскую сто-

рону Рудина, на наш взгляд, проскальзывает в следующей его характеристике: «<...> он играет опасную игру, – опасную не для него, разумеется; сам копейки, волоска не ставит на карту – а другие ставят душу...» (СС, 6, 293).

На долю Лаврецкого тоже выпадает участь быть обвиненным в атеизме. Лиза «втайне надеялась привести его к Богу» (СС, 7, 234). Вот что говорит об этом Михалевич: «... ибо нет в тебе веры, нет теплоты сердечной; ум, все один только копеечный ум ... ты просто жалкий вольтерьянец – вот ты кто!». И дальше: «Помещик, дворянин – и не знает, что делать! Веры нет, а то бы знал; веры нет – и нет откровения» (СС, 7, 203–204). Тот же Михалевич называет Лаврецкого «скептыком». По всей видимости, вера Лаврецкого, воспитанного по западным образцам, имеет несколько иную «конфигурацию». Именно безбожие Лаврецкого может объяснить его связь с двумя такими разными женщинами – Варварой, олицетворяющей языческое, плотское, темное начало, и Лизой, символизирующей начало христианское, духовное.

К 60-м годам дефицит веры становится отличительной чертой нравственного мира героев Тургенева. Логическое завершение такой жизненной позиции – самоубийство: Базаров погибает, заразившись тифом при вскрытии больного крестьянина, Нежданов стреляется, одержимы желанием самоистребления Миша Полтев в «Отчаянном» и лирический герой «стихотворения в прозе» «Уа... Уа!».

В статье «Гамлет и Дон-Кихот» писатель впервые открыто выразил суть проблемы «русского Гамлета» – он принципиально лишен веры. Его разительными чертами являются атеизм, безверие. Именно в статье с этого главного определения Тургенев и начинает характеристику Гамлета: «Что же представляет собою Гамлет? Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье» (СС, 8, 174). На этом основании Тургенев противопоставляет Гамлета и Дон-Кихота. Все другие их характеристики исходят из этой главной оппозиции – вера-безверие.

«В нем (Гамлете – Т.Ш.) воплощено начало отрицания, ...его отрицание не есть зло – оно само направлено против зла» (СС, 8, 182). Подобное же отрицание обнаруживается в Базарове, который говорит: «Я придерживаюсь отрицательного направления – в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен – и баста!» (СС, 8, 325). Линию отрицания продолжил Иван Карамазов: «Пусть даже параллельные линии сойдутся, и я это сам увижу, а все-таки не приму. Вот моя суть»¹¹.

Гамлет у Тургенева «отрицает истину, во имя которой живет» (СС, 8, 183). Гамлет не верует, Дон-Кихот набожен. В своей неверии Гамлет никого не обманывает, Дон-Кихот слепо верует, не ведая во что, поскольку добро и зло в его понятиях «сливаются в одно немое и тупое нечто» (СС, 8, 183).

Гамлет, в отличие от Дон-Кихота, сомневается и отрицает. Однако «скептицизм Гамлета не есть даже индифферентизм, и в этом состоит его значение и достоинство <...> Скептицизм Гамлета, не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непременно враждует с ложью и тем самым становится одним из главных борников той истины, в которую не может вполне поверить» (СС, 8, 183). Другими словами (сошлемся на мнение уважаемого Тургеневым В. Одоевского), скептик и атеист – понятия, по сути, очень разные: «отвергающий авторитеты ради святости истины ищет истины; скептик ничего не ищет, ибо если бы он стал чего-либо искать, то признал бы существование этого чего-то, и с этой минуты он уже не скептик»¹². В основе скептицизма лежит сомнение, для того, чтобы зародилось сомнение, необходим объект или предмет, в существовании которого человек не уверен: то есть гипотетически что-то или кто-то «там» возможны. Атеизм же не предполагает такого объекта. Скептик все подвергает сомнению, атеист не верит лишь в существование сверхъестественных сил. В философской терминологии атеизм синонимичен нигилизму. По существу, именно в «Гамлете и Дон-Кихоте» Тургенев подошел к концепции нигилизма¹³.

Как уже отмечалось, завершение статьи приходится на декабрь 1859 года, а ее публикация на 1860 (январь). Это время, когда Тургенев начинает работу над одним из главных и наиболее сложных своих произведений «Отцы и дети». Образ Базарова справедливо относят к гамлетизированным героям Тургенева¹⁴.

Шестидесятые годы – переломный этап в творческой биографии писателя. Неслучайно ряд исследователей (А.Б. Муратов, П.Г. Пустовойт, Г.Б. Курляндская) в тургеневском творчестве выделяют два больших периода – до «Отцов и детей» и после «Отцов и детей». В главном герое – Евгении Базарове Тургенев впервые приступает к разработке типа нигилиста. Лекарский сын, внук дьячка, студент. В чем-то Базаров продолжает традицию, открытую еще в «Рудине». Однако в этом образе безверие героя усилено.

Демонические черты проступают в Базарове со всей очевидностью. Он постоянно усмехается: «Базаров усмехнулся, он не трусил» (СС, 8, 352), «поединок наш необычен до смешного» (СС, 8, 352), «Я не сомневаюсь, что мы решились истреблять друг друга, но почему же не посмеяться...» (СС, 8, 352). Смех – одно из проявлений демонизма. В.Е. Ветловская¹⁵, анализируя поведение Ивана Карамазова в романе Ф.М. Достоевского, указывала, что смех – атрибут дьявола. Смех – это и признак шутовства. Базарова в романе часто именуют шутом. Дьявольское и шутовское начала в герое продолжают друг друга.

Мотив сатанинского веселья вскоре сменяется в романе мотивом скуки: «Ты, прав, – подхватил Базаров. – Я хотел сказать, что они вот, мои родители то есть, заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве, оно им не смердит... а я... я чувствую только скуку да злость» (СС, 8, 323) и др.

Мотив скуки переплетается с мотивом утраченного, потерянного рая. Этим раем для Базарова было детство: «Та осина, – заговорил Базаров, – напоминает мне мое детство; она растет на краю ямы, оставшейся от кирпичного сарая, и я в то время был уверен, что эта яма и осина обладали особенным талисманом: я никогда не скучал возле них. Я не понимал тогда, что я не скучал оттого, что был ребенком. Ну, теперь я взрослый, талисман не действует» (СС, 8, 321–322).

Не чужд Базаров гордыни. В тексте постоянно встречаются такие черты его портрета, как «с надменной гордостью», «надменно выпрямился», «с невыразимым спокойствием», «холодная усмешка» и т.д. Павел Петрович Кирсанов говорит о почти сатанинской гордости Базарова, который возмнил себя титаном. Из разговора с Павлом Петровичем в X главе:

«– В теперешнее время полезнее всего отрицание – мы отрицаем.

– Все?

– Все.

Как? не только искусство, поэзию ... но и... страшно вымолвить...

– Все, – с невыразимым спокойствием повторил Базаров» (СС, 8, 243).

Базаров говорит Аркадию о Ситникове: «Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты, мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!...» (СС, 8, 304) В этих словах Базарова обозначено явное разделение человечества на «я» (высшая каста, бог) и «олухи» (люди). Он сам возвел себя на пьедестал. Отец о Базарове: «я боготворю своего сына» (СС, 8, 320). Отец преклоняется перед сыном. Здесь воплотился, по мнению Г.А. Тиме, «философский конфликт тургеневского творчества: противостояние «обоготворенной» личности ... – безликому всеобщему целому»¹⁶.

Таким образом, нигилистические установки Базарова имеют устоявшиеся литературные корни. «Нигилизм – лучшая почва для деятельности антихриста», – писал Антанас Мацейна¹⁷ в статье о Великом Инквизиторе Достоевского. Евгений Базаров до Ивана Карамазова проповедует разрушение: «наша задача место расчистить». В Базарове «ощущается то упоение “бездны мрачной на краю”, то демоническое вдохновение, которое затем привлечет внимание Достоевского. Та идея вселенского разрушения, которую будет затем проповедовать Ставрогин и Петр Верховенский, впервые зарождается у тургеневского Базарова», – пишет Е.М. Конышев¹⁸.

Нигилистические установки Базарова подчеркивают его атеизм. Нигилистическому человекобогу все дозволено, даже самые крайние нарушения общественных установлений, он – хозяин жизни и смерти, он может убивать других и самого себя. Атеизм в последней инстанции приводит к убийству и самоубийству. «Однако между этими понятиями есть существенное различие, – писал Т.Г. Масарик, – убийство – низшая, а самоубийство – высшая ступень проявления собственной воли»¹⁹. То, что Базаров не пожелал лечиться, возможно, говорит о том, что таким образом он сделал сознательный шаг к самоубийству. Евгений Базаров – одна из вариаций «сверхчеловека», он предвестник «бесов» Достоевского, находящийся за пределами обыденного, человеческого понимания морали, добра и зла. Но концепция этого человека уже неотделима от его бросающейся в глаза главной черты – безверия. Развенчивается он прежде всего в этом своем качестве.

На наш взгляд, статья И.С. Тургенева занимает в творческой эволюции писателя принципиальное место, поскольку в ней публицистическим языком фактически сформулировано то, что следом оказалось воплощенным в качественно новом для русской литературы образе Евгения Базарова. По существу, именно этой статьей И.С. Тургенев входил в следующий, более зрелый этап своей творческой эволюции.

По замечанию Л.М. Лотман, статья эта была высоко оценена Л. Толстым, «который неизменно причислял ее к лучшим произведениям Тургенева»²⁰. Если в более ранней дневниковой записи он делится своими впечатлениями о замысле статьи И.С. Тургенева скорее как любопытствующий собеседник, то оценка зрелого Толстого говорит о подлинной значимости уже написанной статьи. Как известно, для автора «Воскресенья» показателем значительности литературного произведения было его учительное, христианское наполнение. Л.Н. Толстой почувствовал, уловил в статье своего современника присутствие значимого компонента – противопоставление героев на основе их отношения к вере.

Л.Н. Толстой восторженно принял статью. Это и понятно, если учесть, то обстоятельство, что арелигиозность и вытекающая из нее безнравственность станет главным обвинением Шекспиру в его более поздней статье не только по отношению к Гамлету, но и по отношению ко всем персонажам английского драматурга.

Примечания

Цитаты из сочинений и писем И.С. Тургенева приводятся по изданию: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах / Ред. кол. М.П. Алексеев, А.С. Бушмин, Н.В. Измайлов, Ю.Г. Оксман, Б.М. Эйхенбаум. – М.; Л.: АН СССР, 1960–1966

- ¹ Комментарии к произведениям И.С. Тургенева // *Тургенев И.С. Собр. соч.* в 12 т. Т. 12. – М., 1976. С. 433.
- ² *Левин Ю.Д.* Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». К вопросу о полемике Добролюбова и Тургенева // *Добролюбов Н.А. Статьи и материала.* – Горький, 1965. С. 123.
- ³ Комментарии к произведениям И.С. Тургенева // *Тургенев И.С. Собр. соч.* в 12 т. Т. 12. – М., 1976. С. 599.
- ⁴ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Т. 47. С. 117.
- ⁵ Комментарии к статье «Гамлет и Дон Кихот» // *Тургенев И.С. Собр. соч.* в 30 т. Т.5. Повести и рассказы (1853–1857). Рудин. Статьи и воспоминания (1855–1859). – М., 1980. С. 509.
- ⁶ См.: *Оксман Ю.Г.* Комментарии и примечания к статье И.С. Тургенева // *Тургенев И.С. Собр. соч.* в 12 т. Т. 11. – М., 1956. С. 490–493; ссылки на работы Н.Л. Бродского, М.К. Клемана – там же, с. 492; *Бялый Г.А.* Тургенев и русский реализм. – М.; Л., 1962. – С. 117; а также: *Ю.Г. Оксман* (Тургенев и Герцен в полемике о политической сущности образов Гамлета и Дон-Кихота [1958]), *Ю.Д. Левин* в статье-комментарии (Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот»: к вопросу о полемике Тургенева и Добролюбова [1965]), *Н.Ф. Буданова* (Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота [1968]), *В.Г. Прошкин* (Концепция человека в статье «Гамлет и Дон-Кихот и ее развитие в художественном творчестве Тургенева [1975]), *В.В. Иссова* (Статья «Гамлет и Дон-Кихот» Тургенева и композиция женских характеров в его романах [1983]), *Ю.В. Манн* (Эпизод из истории вечных образов [1987]), *В.В. Ильин* (О статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» [1987]).
- ⁷ *Богословский Н.В.* Тургенев. – М., 1959. С. 220.
- ⁸ Определение «гамлетизированный» герой используется в работах Ю.Д. Левина, В.А. Недзвецкого.
- ⁹ *Григорьев Ап.* Русская литература за 1848 г // *Отечественные записки.* 1850. Т. 68. № 1, отд. 5, с. 17–18.
- ¹⁰ *Недзвецкий В.А.* Типы Гамлета и Дон-Кихота в романе «Отцы и дети» // *Известия РАН. – Серия «ЛиЯ».* 1999. Т. 58, № 1, с. 30.
- ¹¹ *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф.М. Собр. соч.* в 7 т. Т.6 – М., 1996. С. 259.
- ¹² *Одоевский В.Ф.* Две заметки об И.С. Тургеневе // *Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве.* – М., 1982. С. 117.
- ¹³ По поводу понятия «нигилизм» в литературоведении с давних пор ведется дискуссия. См. работы *М.П. Алексеева* «К истории слова “нигилизм”» (1928), *Б. Козьмина* «Два слова о слове “нигилизм”», «Еще о слове “нигилизм”» (По поводу статьи А.И. Батюто)» (1982), *Р.Ю. Данилевского* «“Нигилизм” (К истории слова после Тургенева)» (1990), *Ирсетская Л.А.* «И.С. Тургенев и Н.И. Надеждин о нигилизме» (1998). Со-

временные исследователи в качестве важного момента развития нигилизма называют потерю веры в традиционную христианскую систему ценностей (см.: Ю.Г. Волков, В.С. Поликарпов. Человек: Энциклопедический словарь. – М., 1999).

¹⁴ *Недзвецкий В.А.* Типы Гамлета и Дон-Кихота ... С. 30.

¹⁵ См. об этом подробнее: *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». – М., 1977. С. 99–102.

¹⁶ *Тиме Г.А.* Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева (генетические и типологические связи). – Мюнхен, 1997. С. 20.

¹⁷ См. об этом: *Мацейна А.* Великий инквизитор // Наука и религия. 1990. № 4. С. 56.

¹⁸ *Коньшев Е.М.* Образ Базарова в свете романтической традиции (к постановке проблемы) // Тургениана: Сб. статей и материалов. – Орел, 1999. С. 73.

¹⁹ *Масарик Т.Г.* Из тома III книги «Россия и Европа» // Русская литература. 2001. № 1, с. 234.

²⁰ *Лотман Л.М.* К вопросу о значении «сверхтипов» // *Лотман Л.М.* Развитие реализма в русской литературе 60-х годов XIX века. – Л., 1974. С. 97.

С.В. Добряков
Санкт-Петербург

Ранние сочинения К.Н. Леонтьева в оценках И.С. Тургенева

Предлагаемая тема связана с изучением личных и литературных связей И.С. Тургенева и К.Н. Леонтьева в той их части, которая хронологически приходится на 1850-е годы. К этому периоду относится знакомство писателей, их редкие встречи и продолжительная переписка.¹ Последняя началась в 1851 году, прервалась десять лет спустя, чтобы возобновиться на короткий срок весной 1876 года. Письма Леонтьева к Тургеневу, очевидно, не сохранились. В письме к Г.И. Замараеву от 24 апреля (6 мая) 1886 года Леонтьев указывал, что они находятся у М.М. Стасюлевича, и пытался их выручить через посредство Замараева. Леонтьев находил, что писем «должно быть около 30-ти – с 51-го года до 61-го; и два (кажется) от 75 (или 76) года. <...>. Письма б<ольшей> ч<астью> юношеские».² Их значение автор видел лишь в связи с ответами Тургенева.

Беседуя со Стасюлевичем, Замараев узнал, что после смерти Тургенева все письма на его имя, оставшиеся в распоряжении П. Виардо, были отданы ею П.В. Анненкову. «Таким образом, – писал Замараев Леонтьеву 4 мая 1886 года, – если Ваши письма остались целы, то они должны в настоящее время вместе со всеми другими находиться за границей» (Цит. по: ПС. Т.6. Кн. 2, С. 571, подлинник в ГЛМ). Стасюлевич дал Замараеву и адрес Анненкова в Дрездене. Но на этом следы леонтьевских писем теряются. Тем больший интерес должны представлять письма Тургенева к Леонтьеву, где отражена история их отношений.

Весной 1851 года состоялось личное знакомство. Тогда Леонтьев, студент-медик Московского университета, воспользовался пребыванием Тургенева в Москве, попросил его о встрече и дал прочесть свою неоконченную комедию «Женитьба по любви» (текст утрачен). Эти и дальнейшие события Леонтьев позднее описал в автобиографическом очерке «Мои дела с Тургеневым и т. д. (1851–1861)». Первые две его части увидели свет в 1888 году в «Русском вестнике» (№№ 2–3). Они были озаглавлены: «Тургенев в Москве. 1851–1861 гг. (Из моих воспоминаний)». Полный текст был впервые опубликован И. И. Фуделем в 1913 году в составе Собрания сочинений Леонтьева в 9-ти томах.³ Факты, приведенные в очерке, уточняются и дополняются при исследовании переписки Тургенева с Леонтьевым и другими лицами.

Прочитав «Женитьбу по любви», Тургенев сразу же отметил: «Видно, что вы не подражаете ничему, а пишете прямо от себя» (9, 79). Это должно было значить, что он разглядел в начинающем авторе некие серьезные задатки – хотя бы такие, как самобытность и искренность. Согласно воспоминаниям Леонтьева, Тургенев также «спрашивал, нет ли у меня ещё чего-нибудь печатного и просил принести. Я принёс ему две-три первые главы романа, который я начал вместе с комедией. Название романа было: “Булавинский завод”» (9, 79). Текст этой вещи не сохранился. Но она важна как, возможно, самый ранний прозаический опыт Леонтьева. В «Моих делах с Тургеневым...» Леонтьев рассказал о сюжете, героях и немного об идейном содержании романа.

Место действия было списано с окрестностей сахарного завода Унковского, расположенного недалеко от Калуги. (Сам Леонтьев – уроженец Калужской губернии). Именно там автор поселил своего героя – доктора Руднева. Леонтьев указывал на автобиографическую основу этого образа и одновременно на своё сходство с Киреевым – главным героем «Женитьбы по любви». «Все свое малодушное, все свое слабое, – вспоминал он, – я придал Кирееву; все солидное, почтенное, серьезное, что во мне было, я вручил Рудневу <...> всегдашнюю серьезность и честность моей мысли, мою выдержку в занятиях (даже и в медицинских, которых я не любил) <...>. Сверх того, в Кирееве была моя дворянская, «светская», так сказать,

сторона; в Рудневе – моя труженическая. Я сделал Рудневу любящим медицину, как полюбил бы, вероятно, ее и я, если бы мечты о службе искусству не охладили бы меня к ней» (9, 80). Но Руднев – не только врач. Он управляет заводом и имением, а потому ведет обеспеченную, независимую жизнь.

В леонтьевском очерке перечислены также персонажи, связанные с Рудневым: его хозяин, помещик Булавин, по чьей фамилии назван завод; младший брат Руднева; молодой обрусевший француз Огюст, работающий машинистом. «Вот начало романа... – резюмировал Леонтьев. – А дальше я не знал и сам, что будет!» (9, 80–81).

В новой беседе с Леонтьевым Тургенев указывал: «Руднев другое лицо, это уже не больной ребенок, как Киреев, а человек физически болезненный, но сильный мыслью и духом; он предан науке. Это лицо вовсе новое. Описания ваши очень милы. Эти *серо-зеленые* холмы, например. Это правда; в таких местах много серого моху. Этот завод, мальчик-брат – все это очень кстати. Не портите только вашего таланта каким-то юмористическим любезничаньем с читателем... К чему это вы говорите вдруг по поводу копоты: “И забор, *не ускользнувший от проказ заводской трубы*”. Вы видели это, может быть, у кого-нибудь другого. Но помните, что эти выходки и у самого Диккенса вовсе не хороши. Не острийте, бросьте это; у вас может выработаться спокойное, светлое или грустное мирозерцание, но этого рода ложную юмористику вы оставьте. Это не ваш удел! Кончайте вашу комедию и ваш роман, и я их напечатаю в Петербурге» (9, 81).

Существенно, что на фоне «лишних людей» дебютант Леонтьев подметил и отобразил «лицо вовсе новое». В 1911 году А.М. Коноплинцев, первый серьезный биограф Леонтьева, писал: «... кому же, как не создателю, позднее, типа доктора Базарова, было лучше всего судить, насколько доктор Руднев являлся “новым лицом” в 1851 году, когда литература была занята изображением преимущественно “лишних людей”».⁴

Итак, Тургенев хвалил леонтьевскую способность замечать явления, представляющие интерес, а также передавать увиденное («описания ваши очень милы»), хотя за этими оценками нельзя не заметить известной снисходительности. Тургенев ясно видел, что талант Леонтьева требует развития. Отсюда возник вопрос о «собственном мирозерцании» начинающего автора. А его выработке, на взгляд Тургенева, мешало то, что он называл «ложной юмористикой». Каков же смысл этого понятия? И как оно связано с именем Диккенса?

И.М. Катарский сопоставил замечание Тургенева с тем фактом, что на рубеже 1840-х – 50-х годов Диккенс сделался популярен у русских писателей. «Самым легким путем, – указывает исследователь, – был, естественно, путь простого подражания образам и манере английского романиста... <...> Так, Тургенев советует К. Леонтьеву не увлекаться манерой

Диккенса-юмориста».⁵ Возможно, Леонтьев действительно испытал влияние романов Диккенса, и это сказалось, когда он сам взялся писать прозу. Но, судя по свидетельству Леонтьева, Тургенев не принимал у Диккенса юмористические обороты, усложняющие смысл текста («выходки»). И не хотел встречаться с ними, наблюдая за началом работы над «Булавинским заводом».

История создания этого романа прослеживается по письмам Тургенева к Леонтьеву. В текст очерка «Мои дела с Тургеневым...» Леонтьев ввел четыре таких письма – от 12(24) июня 1851 года из Спасского-Лутовинова, от 3 (15) декабря 1851 года из Петербурга, от 2 (14) и 18 февраля (1 марта) 1852 года оттуда же (см. 9, 84–88, 115–119).⁶ Видимо, автор хотел показать, насколько внимательно Тургенев относился к его первым шагам.

Так, о письме от 12(24) июня 1851 года Леонтьев заметил, что оно «делает большую честь его (Тургенева – С. Д.) доброму сердцу и его литературной добросовестности» (9, 83). Свою реакцию Леонтьев передает просто: «Могло ли оно не ободрить двадцатилетнего мальчика?» (9, 88).

Поводом для письма явилось знакомство Тургенева с доработанным вариантом «Женитьбы по любви» и ещё одной вещью Леонтьева. Автор вспоминал, что это было «начало небольшой поэмы, писанной плохими гекзаметрами» (9, 82). Представление о тексте дают лишь разрозненные строки, сохранившиеся в приведённых Тургеневым примерах «всех чисто метрических ошибок» Леонтьева. Несмотря на очевидные недостатки, Тургенев всё же нашёл, что стихотворный отрывок «свеж и картинен» (см.: ПСС и П. Письма: В 18-ти томах. Т. 2. С. 97–103).

«Булавинский завод» в письме не упоминается. Но 3 (15) декабря 1851 года Тургенев сообщил Леонтьеву, что «Женитьба по любви» запрещена петербургской цензурой. Известие было смягчено: «Ваша комедия прекрасная вещь – но в том, что вы мне показывали кроме ее, более условий успеха – и цензуре, кажется, не так оно покажется зловредным» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 109). Л.Н. Назарова, комментируя этот фрагмент, нашла, что речь идет именно о «Булавинском заводе» (см.: ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 454). Далее, 2 (14) февраля 1852 года Тургенев предлагал Леонтьеву кончить «хотя 2 первые главы Б<улавинского> завода. С присовокуплением плана целого романа можно печатать отрывки...» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 119). В письме же от 18 февраля (1 марта) значит: «Из присланного Вами перечня содержания «Булавинского завода» я решительно должен заключить, что – пока – нечего и думать о возможности провести его через здешнюю цензуру. Обезображенным его печатать не следует – и что же это будет за роман, из которого выкинут все, кроме описаний, как Вы говорите?» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 121). Важен не только этот факт, но и его интерпретация в очерке «Мои дела с Тургеневым...».

Леонтьев пишет в нем: «О “Булавинском заводе” мне необходимо будет еще раз упомянуть, когда я буду рассказывать о том, как я ездил зимой 1853 года к Тургеневу в деревню; здесь скажу только, что цензура была бы совершенно права, если бы не пропустила “Булавинского завода” в том виде, в каком на досуге <...> я в течение двух лет обдумывал его продолжение. Содержание его было в высшей степени безнравственно, особенно со стороны эротической» (9, 119).

В Спасское-Лутовиново Леонтьев приехал без предупреждения в первых числах января 1853 года. Проведя там некоторое время, он испытал «внезапное расстройство» и уехал «среди ночи» (ПС. Т. 6. Кн. 2. С. 67). На Тургенева все это произвело самое дурное впечатление. Им он поделился в письме к П.В. Анненкову от 10 (22) января 1853 г. (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 182). Леонтьев же вспоминал: «Не знаю – был ли доволен Тургенев моим непрошеным посещением, но принял он меня очень любезно. <...> Не помню, наверно, сколько дней я у него пробыл, три-четыре или даже пять; помню только, что мне сначала было очень приятно...» (9, 123–124). Дальнейшие события в опубликованном тексте «Моих дел с Тургеневым...» не описываются. Не упомянуты они и в другом автобиографическом сочинении Леонтьева – в своеобразном летописном своде под заглавием «Хронология моей жизни» (1883–90; см.: ПС. Т. 6. Кн. 2. С. 29).

Возможно, одной из причин расстройства Леонтьева был разговор (или разговоры?) о «Булавинском заводе». Уместен вопрос, в чем заключалась «безнравственность» данной вещи. Леонтьев писал об этом в наброске «Моих дел с Тургеневым...», озаглавленном «Моя литературная судьба».⁷ Среди сюжетных линий «Булавинского завода» там описывается и такая: «Я дал моему доктору крепостную девушку лет 17, которую он откупил у помещика, нарядил и содержал, откладывая ей деньги на будущее. <...> Мне захотелось 17-летнюю благодетельствованную мною любовницу, которая меня ничем не тревожила, я откупил эту Пашу и дал ее Рудневу». (ПС. Т. 6. Кн. 1. С. 39). Ниже Леонтьев развивает этот мотив: «На радостях, что я такой дельный доктор и что я в лесу, и что грудь прошла, и что у Паши волосы как лен и платье зимнее из толстой серой материи с белыми полосками и синий бантик – на этих радостях захотел я еще добра и добра...» (ПС. Т. 6. Кн. 1. С. 39–40). В текст «Моих дел с Тургеневым...» попала только данная фраза без предшествующих упоминаний относительно образа Паши (9, 79–81; см. также: ПС. Т. 6. Кн. 1. С. 707).

В «Моей литературной судьбе» указана важная мотивировка этого образа. До пересказа истории Паши и Руднева Леонтьев определяет свою героиню как «русскую Гретхен» (ПС. Т. 6. Кн. 1. С. 39, ср. Кн. 2. С. 167). В «Моих делах с Тургеневым...» это обозначение не встречается (9, 80; ПС. Т. 6. Кн. 1. С. 707). Не возникло ли оно в разговорах писателей в

Спасском-Лутовинове? В дополнительных заметках к воспоминаниям о Тургеневе Леонтьев писал: «Зимний вид из окон; наши беседы. – Шекспир. – Смерть Меркуцио» (ПС. Т. 6. Кн. 2. С. 67). Имя Гете и образы «Фауста» здесь отсутствуют. Но это не значит, что они не затрагивались при обсуждении «Булавинского завода».

Обратимся к контексту «Моей литературной судьбы»: «Я захотел иметь молодую, очень молодую любовницу, русскую Гретхен, которая бы не требовала от меня все высокого и высокого, а только доброго и доброго» (ПС. Т. 6 Кн. 1. С. 39). Может быть, перед нами – отклик на большую раннюю статью Тургенева о «Фаусте», написанную в 1845 году. Там сказано о Гретхен: «она мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два – четыре; она бесстрастная, добрая немецкая девушка» (ПСС и П. Соч. Т. 1. С. 212). Потом говорится о сцене в тюрьме: «... Гретхен, этот бедный, глупый, обманутый ребенок <...> не в тысячу ли раз выше умного Фауста...» (ПСС и П. Соч. Т. 1. С. 214). Позднее Тургенев заставит Веру Николаевну в повести «Фауст» (1856) воспринять острее всего образ Гретхен (ПСС и П. Соч. Т. 5. С. 106, 112, 122, 128). Это связано с серьезностью и духовной высотой тургеневской героини. Но Леонтьев находил, что «русская Гретхен» (тем более из простых девушек) высоты от мужчины требовать не должна. Достаточно доброго отношения к ней.

Говоря с Тургеневым о «Булавинском заводе», Леонтьев мог обнаружить сходный взгляд на вещи. Это должно было совместиться с более сложной проблемой: «Если же <...> я написал бы “Булавинский завод” весь сполна так, как я намеревался его писать <...>, то справедливо было бы его запретить, ибо в то время уже мало-помалу подкрадывалась к уму моему та вредная мысль, что “нет ничего безусловно нравственного”, а все нравственно или безнравственно только в “эстетическом смысле... Что к кому идет...” <...>. Эта мысль <...> легла в основу моего мировоззрения в эти зрелые года мои <...>. И полусознательно эта мысль беспрестанно просвечивала уже и в “Булавинском заводе”. Я, вероятно, уже чувствовал в себе эти безнравственные наклонности и тогда, не умея еще формулировать их точно» (9, 119–120). Очевидно, поэтому Леонтьев писал Тургеневу, даже и преувеличивая, будто «кроме описаний природы (цензоры – С. Д.) ничего не пропустят» (9, 120).

Итак, взявшись создать в «Булавинском заводе» тип «русской Гретхен», Леонтьев переосмыслил проблематику ее отношений с Фаустом (в роли которого можно представить Руднева). «Полусознательно» Леонтьев мог отойти от «безусловно нравственного» понимания поступков гетевских, а потом и своих персонажей. В свою очередь, это могло бы вызвать напряженные «беседы» с Тургеневым и отъезд «среди ночи».

Тогда остаются без ответов следующие вопросы. Непонятно, какие события и лица Леонтьев связал со смертью Меркуцио и вообще с этим шекспировским героем. Также нельзя сказать, возникло ли в «беседах» Тургенева и Леонтьева имя Ф.П. Волковой, девушки, чьи отношения с Тургеневым завязались в 1851 году и впоследствии приобрели непростой характер.⁸ Во всяком случае, такому корректному человеку, как Тургенев, Леонтьев в качестве собеседника теперь оказался малопривлекателен.

10 (22) января 1853 года Тургенев написал Анненкову: «<...> Леонтьев <...> привез хорошую вещь, которую я на днях отправляю к Краевскому; другую он готовит для “Современника”». Талант у него есть, но сам он весьма дрянной мальчишка, самолюбивый и исковерканный. В сладострастном упоении самим собою, в благоговении перед своим “даром”, как он сам выражается, он далеко перещеголял полупокойного Федора Михайловича (Достоевского – С. Д.), от которого у Вас так округлялись глаза. Притом он болен и раздражительно-плаксив, как девчонка» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 182). Отдавая должное Леонтьеву-писателю, Тургенев считал его взгляды и манеры неприемлемыми для себя. Еще 12 (24) июня 1851 года Тургенев не без сомнения указывал ему: «надеюсь, что со временем к чувству литературной симпатии прибавится другое, более теплое – личное расположение» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 103). Видимо, Тургенева сразу насторожили характер и поведение Леонтьева.⁹ Но он встретил своего знакомца в Спасском морально готовым к эскападам с его стороны («очень любезно»). И, несмотря ни на что, Тургенева привлекал его талант.

В письме от 18 февраля (1 марта) 1852 года Тургенев, объяснив Леонтьеву, почему «Булавинский завод» неприемлем для цензуры, предложил: «<...> не можете ли Вы кончить тот небольшой рассказ, о котором Вы мне говорили? “Современник” бы с радостью его принял» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 121). Л.Н. Назарова в своих комментариях сопоставила эту просьбу с фразой из письма от 2 (14) февраля: «Кончайте повесть, о которой Вы говорите мне...» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 119) и пришла к выводу, что в обоих случаях говорилось о повести Леонтьева «Немцы» (см.: ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 460–462). Разница в жанровых определениях, допущенная Тургеневым, возможно, связана с тем, что сам Леонтьев, работая над новой вещью, плохо представлял, рассказ или повесть у него получится.

6(18) октября 1852 года Тургенев отвечал Леонтьеву на его очередное письмо. Там Леонтьев опять говорил о своей новой вещи, которую Тургенев просил прислать (см.: ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 147). Затем в тургеневском письме от 12 (24) декабря 1852 года Леонтьев прочел: «Будем надеяться, что цензура не окажется слишком строгою и Вам Ваши “Немцы” принесут и деньги, и известность» (ПСС и П. Письма.

Т. 2. С. 168). И Леонтьев трудился над «Немцами» достаточно интенсивно, чтобы привезти готовую рукопись в Спасское сразу после Нового 1853 года. Относительно публикации Тургенев писал А.А. Краевскому уже 11 (23) января, то есть на следующий день после резкого отзыва о Леонтьеве в письме к Анненкову. Теперь единственным знаком недовольства служило замечание о повести: «Я ее не отправил к Вам в авторской рукописи, потому что ее бы сам черт не разобрал» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 184). Тургенев отдал распоряжение о переписке, и его выполнили. Текст был отослан Краевскому при письме от 28 января (9 февраля) 1853 года. «Я надеюсь, – заметил Тургенев, – что по прочтении этой вещи – Вы согласитесь со мною, что немногие так начинали: там, между прочим, есть одно лицо – Цветков, которое заслуживает название типа – это много» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 194). Последнее замечание почти дословно повторяется в письме Тургенева к Анненкову от 29 января (10 февраля): «Меня особенно поражает там одно лицо – Цветков – это тип» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 195).

Раскрывая понятие «тип», Тургенев писал в статье «Несколько слов о новой комедии г. Островского “Бедная невеста”» (1852): «... все эти лица (герои «Бедной невесты» – С. Д.) живы <...> и истинны, хотя ни одно из них не доведено до того торжества поэтической правды, когда образ, взятый художником из недр действительности, выходит из рук его типом, и самое название, как, например, название Хлестакова <...> становится нарицательным именем» (ПСС и П. Соч. Т. 4. С. 492). До этого в рецензии на «Племянницу» Евгении Тур автор выделял у писателей второго ряда умение вывести «общий тип, довольно распространенный в наше время <...> для которого <...> существует нарицательное имя» (ПСС и П. Соч. Т. 4. С. 483).

На взгляд Тургенева, у Леонтьева были все качества, необходимые для литературной деятельности: та же искренность («...вы <...> пишете прямо от себя»); умение брать из жизни принципиально новые лица (образ Руднева); наконец, особенно важная способность обобщать, создавая типы. Но, конечно, эти свойства не могли разрешить проблему публикаций. Очевидно, в пределах между 12 (24) мая и 9 (21) июня 1853 года Леонтьев направил Тургеневу письмо, содержание которого можно восстановить по ответу от 9 июня. Из него, в частности, видно, что в Петербурге «Немцев» не пропустила цензура. Отметая явно продиктованное отчаянием намерение Леонтьева «написать что-нибудь полное лжи и лести для денег – а потом показаться в настоящем свете», Тургенев убеждал его: «Жаль мне очень, что “Немцев” не пропустили – вещь это хорошая – должно надеяться, что она не пропадет и со временем будет напечатана» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 239).

Желание Леонтьева отдать «Немцев» в журнал «Москвитянин»¹⁰ не осуществилось. Используя знакомства, возникшие у него в московских литературных кругах осенью 1851 года, автор добился того, что с повестью познакомился М.Н. Катков. После этого «Немцы» были напечатаны в «Московских Ведомостях» под заглавием «Благодарность» (1854. №№ 6–10, подп. ***).

По выходе в свет повесть почти не привлекла внимания. В «Моих делах с Тургеневым...» Леонтьев осветил историю ее создания и публикации. Главные герои – два провинциальных учителя, оба по происхождению немцы: старик Ангст и молодой человек Лилиенфельд. Они борются за руку героини по имени Даша. «Ангсту, – пересказывает Леонтьев, – <...> помогает юноша Цветков <...> Лилиенфельду – другой юноша <...> красавец и повеса Польш... <...>. Цветкова Польш увозит за город, веселит, обещает увезти с собой ко двору и в гвардию. А в это время Лилиенфельд похищает Дашу. Ангст сходит с ума» (9, 122).

Цветков легковверен, внушаем, имеет узкий кругозор. Но, утешая в финале Ангста, он обнаруживает и другие качества – сострадание, преданность, умение быть благодарным. Сложность такого образа не могла не заинтересовать Тургенева. В рецензии на «Племянницу» Евгении Тур он оговаривал следующие условия существования «типа»: «Мы совсем не того мнения, чтобы такое лицо не стоило бы выводить <...>; но нам бы желалось, чтобы оно, как всякое комическое лицо, не выходило бы из-под иронической власти своего творца, из-под бича сатиры, или <...> пусть хоть изредка побрякивают над ним гремушки веселой насмешки» (ПСС и П. Соч. Т. 4. С. 483–484). Безусловно, Цветков, описанный саркастически и вынужденный переживать последствия своей глупости, отвечает этому требованию.

Единственная рецензия на «Немцев» появилась в «Отечественных Записках», для которых эта вещь предназначалась (1854. Т. 93. №№ 3–4. Отд. IV, без подп.). Иронизируя по поводу сюжета и замыслов персонажей («Не дивные ли это стратегические планы?» – с. 55), рецензент писал: «добрый, но совершенно бесхарактерный Цветков – очень хорошее лицо в повести, хотя и вводное. Вот и весь рассказ. Он немногосложен, но прекрасно веден. Автор повести не выставил своего имени – и очень жаль; читателю приятно было бы знать, кому принадлежит это милое произведение» (с. 56; ср. ПС. Т. 6. Кн. 2. С. 288–289). Не пытаясь атрибутировать рецензию, отметим, что она не противоречит тургеневскому восприятию «Немцев» и, в частности, образа Цветкова. Тургенев в письме к Анненкову от 29 января (10 февраля) 1853 года назвал повесть Леонтьева «замечательной», а в письме к И. И. Панаеву и Н. А. Некрасову от 6 (18) февраля – «отличной» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 195, 202).

Много позже Леонтьев находил, что повесть «недурна, и, если выбросить из нее кое-какие юмористические выходки, которыми я платил дань времени и на которые справедливо нападал Тургенев в теории (сам греша ими нередко сильно на практике!),¹¹ то я без отвращения и теперь увидел бы ее...» (9, 122).

Весной 1854 года Леонтьев досрочно вышел из Московского университета и отправился в Крым на должность военного медика. После Крымской войны он вначале продолжал жить в Крыму, потом некоторое время провел в Москве. Далее Леонтьев находился в Нижегородской губернии, где был «определен врачом с правом государственной службы, при имениях арзамасских полковницы баронессы Розен...».¹² Он увиделся с Тургеневым лишь весной 1861 года, живя в Петербурге (см. 9, 138). Но переписка между ними не прекращалась. Тургенев содействовал печатанию новых произведений Леонтьева, помогал ему с устройством гонораров, и, что особенно важно, давал творческие советы.

В письме от 10 (22) октября 1854 года Тургенев откликнулся на повесть Леонтьева «Лето на хуторе»: «не дурно, но Вы можете не то сделать. Какое-то самодовольство проглядывает в манере, которое не совсем приятно» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 300). Потом, 11 (23) февраля 1855 года, Тургенев написал Леонтьеву, что имел в виду очерк «Ночь на пчельнике». Следовали наставления: «Старайтесь <...> быть как можно проще и яснее в деле художества; Ваша беда <...> какое-то ненужное богатство задних представлений, второстепенных чувств и намеков. <...>. Глядите больше кругом себя и возитесь меньше с самим собою» (ПСС и П. Письма. Т. 3. С. 14–15).¹³ Еще в письме от 12 (24) декабря 1851 года Тургенев проявил беспокойство: «Мне кажется, что Вашему таланту <...> недостает – не скажу здоровья – а силы и той ясности, которая немцами зовется очень удачно: *Heiterkeit* (ясность, прозрачность (*нем.*) – С. Д.)» (ПСС и П. Письма. Т. 2. С. 168). В феврале 1855 года это указание повторилось в другой форме. Тургенев убедился, что отсутствие «ясности» приводит Леонтьева к неумению гармонично распределять психологические оттенки. Причина же обоих этих недостатков – эгоцентризм, мешающий верно оценивать и воспроизводить действительность.

28 сентября (10 октября) 1858 года Тургенев после долгого перерыва получил от Леонтьева письмо из Арзамаса. На следующий день он дал ответ. Ничего не зная о новых леонтьевских сочинениях, Тургенев выразил надежду «теперь прочесть что-нибудь Ваше или, по крайней мере, узнать, чем собственно Вы заняты и какое приняли направление? Сказанное Вами в письме, посланном за границу, – прибавлял писатель, – не совсем определительно, хотя и намекает на то, к чему Вы идти хотите...» (ПСС и П. Письма. Т. 3. С. 339). Из контекста не ясно, какие именно замыслы Леонтьева обсуждались в данном случае.

30 марта (11 апреля) 1859 года Тургенев по-прежнему настаивал: «пора Вам выступить с чем-нибудь крепким и твердо на ногах стоящим» (ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 30–31). Тургенева в то время не удовлетворяла комедия Леонтьева «Трудные дни». В сентябре 1858 года представители театральных кругов Петербурга отвергли эту пьесу как «несценичную» (см. письмо Тургенева к Леонтьеву от 1 (13) января 1859 года – ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 7, примеч. с. 454). В дальнейшем, разбирая повесть Леонтьева «Второй брак», Тургенев дал ему новые, принципиально важные советы.

И то и другое составляет содержание тургеневского письма от 16 (28) февраля 1860 года: «Скажу Вам, что повесть Ваша недурна, <...> задумана она умно, с стремлением к простоте и ясности – лица правдивы – но жизненности, красоты, движения мало; <...> автор, видимо, рисует, старается и сам подсмеивается – а в результате выходит что-то холодное, бескровное и бледное. Ваш ум много работал, – Вы, видимо, прошли сквозь довольно разнообразный духовный опыт, Вы созрели – но художник ли Вы? <...> Почему бы Вам не попробовать писать критические и эстетические этюды? На это, я уверен, у Вас есть все данные» (ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 162).

Очевидно, теперь Тургенев нашел, что способности к анализу преобладают у Леонтьева над художественной зоркостью, необходимой автору при создании образа. «Подсмеиваться» над своими героями значит демонстрировать ее отсутствие. Но тогда никакая правдивость не вдохнет в образы жизнь. Поэтому Тургенев поставил вопрос радикально: «художник ли Вы?» Непосредственным ответом на призыв Тургенев следует считать «Письмо провинциала...»

Если под воздействием этого Леонтьев весной 1860 года стремился разобратся в своих возможностях, то он сделал многозначный вывод. Еще в 1859 году писатель форсировал работу над своим первым крупным произведением. Речь идет о романе «Подлипки», который складывался под пером Леонтьева с 1852–53 г.г. В период с осени 1860 до лета 1861 года эта вещь была приведена к публикации (см.: ПС. Т. 1. Коммент., с. 664–666). Здесь, в автобиографическом романе, автор тщательно воспроизводил чувства основного героя – Владимира Ладнева. В тот же отрезок времени Леонтьев откликнулся на только что вышедший роман Тургенева «Накануне» статьей «Письмо провинциала к г. Тургеневу» (1860).

Позиция, заявленная в этой статье, обусловлена мнениями Леонтьева, которые складывались в начале 1850-х годов. Напомним, что тогда писатель, работая над «Булавинским заводом», пришел к мысли об относительности нравственного начала по сравнению с эстетикой. Теперь он уже не «полусознательно», а вполне осознанно раскритиковал с этой точки зрения «Накануне».

«Не знаю, – указал Леонтьев, – отчего г. Дараган¹⁴ не мог резко отделить нравственный вопрос от эстетического. Хотя эти две стороны обыкновенно бывают связаны органически и в жизни, и в поэзии, но разделение их при разборе нетрудно, особенно, если, как в «Накануне», *бессознательное* принесено в жертву *сознательному* <...>. В самом деле, порицая “Накануне” как творение, Инсарова и Елену – как поэтические типы, зачем нападать на нравственную сторону Елены, именно на абсолютную нравственную сторону, а не на относительную, не на русскую пятидесятых годов?» (8, 3–4).

Для Леонтьева здесь относительны моральные нормы, принятые в обществе (хотя бы в 1850-е годы). Абсолютными нормами он посчитал те, что, преодолевая воздействие общества, устанавливает лично для себя отдельный человек – Елена Стахова. Но ее выбор, по логике вещей, реален лишь в границах «Накануне». И Леонтьев старается не нарушать таковые. Однако, пребывая в них, он отдает «нравственную сторону» образа Елены на суд «поэтическим» соображениям, то есть эстетике.

Леонтьев порицает не только Елену и Инсарова, но и роман в целом: «Что за математическая ясность плана! Разве такова жизнь?» (8, 4). Далее в тексте скрыт глубокий смысловой ход. Совершенное, прекрасное произведение не должно расходиться с жизнью. А если так – и то, и другое ставится выше нравственности.

Леонтьев пробует утвердить подобную диалектику, обращаясь к широкому контексту тургеневской прозы. Вот как он оценил повесть «Затишье»: «Здесь все лица достигли крайнего предела индивидуализации; <...> природа грозила убить искусство; но ваш художественный такт одной трагической чертой возвратил им всем эстетическую жизнь. Где здесь нравственный исход? Что хотел сказать автор? чья вина? что надо сделать? мы этого не видим ни в “Рудине”, ни в “Гнезде” (т. е. в романе “Дворянское гнездо” – С. Д.), ни в “Затишьи»» (8, 5–6). «Нравственные» меры не соответствуют «природе», то есть живым характеристам. Но «природа» может противоречить и искусству. Тогда Леонтьев постулирует могущество писательского таланта, способного примирить два последних начала, и напоминает Тургеневу о его прежних успехах.

Оценивая «Рудина», Леонтьев настаивает, что и в этой вещи, и в других, важна не мораль, но авторская способность творить: «...какая бездна образов, теней, воспоминаний, отвлечений проносится перед читателем в одно мгновение! Подобных мест много в ваших повестях; я кстати вспоминаю <...> страстную сцену между Веретьевым и малороссиянкой (а ведь они, как нравственные типы, несравненно ниже Инсарова и Елены!) и т. д.» (8, 8–9).

Творчество развивается за счет того, что Леонтьев определяет как «бессознательное», то есть неуловимое, стихийное, изменчивое начало. Отступая от него к логичности (с которой Леонтьев отождествил моральные мерки), художник обрекает себя на неудачу. «Замечательно, что нравственное начало Елены сознано вами как бы самобытнее и яснее начала всех прочих ваших героинь; <...> а все живое чуждо этому холодному образу...» (8, 10). Напротив, затрагивая «Рудина», Леонтьев говорит так: «...и сама Наталья, которой нравственный принцип туманнее принципа Елены, вышла мила» (8, 11). «Ясная» моральная норма мешает живым человеческим эмоциям, а художественный образ хорош, если его можно связать с ними.

Леонтьеву важна причина того, что он считает неудачами Тургенева в «Накануне»: «Главная же беда, мне кажется, в насиловании собственного вкуса, в предпочтении упрямой, ограниченной, но благородной направлением души – душе изящной, разбегающейся, страдающей и мыслящей... Какие души нужнее, когда и где – кто решит?» (8, 13). Склонность автора к «ограниченному» морализму есть заблуждение, грозящее лишь бедой. В этом суть «Письма провинциала к г. Тургеневу».

Парадоксально, но именно Тургенев способствовал продвижению этой работы в печать. В его письме к Леонтьеву от 22 апреля (4 мая) 1860 года содержится следующая оценка статьи: «Мне самому она показалась очень умной и тонкой; но Вы понимаете, что я в этом деле не судья – и в силу тех же законов человеческого самолюбия подкуплен порицанием» (см.: ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 185). Редакция «Отечественных Записок» предупредила читателей: «Мы помещаем две статьи (о “Накануне” – С. Д.), полученные нами: одну от сотрудника нашего журнала, г. Басистова, другую – переданную нам самим г. Тургеневым, с просьбою напечатать ее. Мы не исполнили бы этой просьбы <...> потому что “Письмо провинциала к г. Тургеневу” слишком взыскательно и односторонне в своих эстетических требованиях <...>». ¹⁵ Были ли редакторские комментарии согласованы с Тургеневым, не известно, но объективно писатель сделал все, чтобы статья Леонтьева была опубликована в ведущем журнале.

«Письмо провинциала...» важно для характеристики мыслей и чувств Леонтьева на рубеже 1850–60-х годов. Их реконструировал А.А. Александров, попытавшийся вскоре после смерти писателя создать о нем биографический этюд. «“Все хорошо, что прекрасно и сильно”, думал он (Леонтьев – С. Д.): “будь это святость, будь это разврат, будь это охранение, будь это революция – все равно! Люди не поняли еще этого. Оттого они все на что-то жалуются и все что-то *не так* пишут. Я поеду в столицу и открою всем глаза – речами, статьями, романами, лекциями <...>”». ¹⁶ В целом это не расходится с идеями «Письма провинциала...». Нужно только отметить, что во время работы над ним «прекрасная» литература занимала Леонтьева сильнее, чем любые иные вещи.

Возможно, читая этуод о «Накануне», Тургенев нашел ответ на вопрос, заданный Леонтьеву еще в сентябре 1858 года: «чем собственно Вы заняты и какое приняли направление?».

Тургенев хотел, чтобы Леонтьев перенес свою деятельность в столицу. Он просил его в письме от 21 сентября (3 октября) 1860 года: «напишите мне <...>, в какой именно столице Вы поселитесь; я желал бы, чтобы это было в Петербурге. <...>. А от Ваших «Подлипок» я ожидаю много хорошего, только кончайте их скорей; не зарабатывайтесь». (ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 242–243). К середине осени 1860 года Леонтьев, очевидно, собрался в Петербург. 30 октября (11 ноября) Тургенев писал ему: «Я с большим удовольствием исполнил Ваше поручение и предупредил Анненкова о Вашем романе <...>. От всего сердца желаю, чтобы Ваше произведение исполнило Ваши ожидания; правда, Вы поставили себе цель довольно высокую – но нет причины предполагать, что Вы ее не достигнете» (ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 253). 19 ноября (1 декабря) Тургенев поблагодарил Анненкова: «Спасибо Вам за <...> Леонтьева и т.д. и т.п.» (ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 265).

Но Тургенев не считал, что Леонтьев достиг серьезного успеха как прозаик. Он предпочитал говорить о своих надеждах, связанных с замыслом «Подлипок». 29 марта (10 апреля) 1861 года он вновь обратился к Леонтьеву. На этом письме, возможно, остановилась переписка писателей, а затем, после их встречи в Петербурге,¹⁷ прекратилось и личное общение. Тургенев советовал Леонтьеву «непреренно печататься, хотя бы для того, чтобы самому окончательно убедиться в своем призвании. <...>. Что в Вас есть дарование – это совершенно несомненно; что оно еще пока не овладело собою – это тоже факт, по крайней мере, в тех вещах, которые я знаю; выведите его на солнечный свет, и оно вырастет во весь свой размер – а если остановится – Вы будете уже знать, какое придать ему направление» (ПСС и П. Письма. Т. 4. С. 313). Здесь нет новых оценок, но есть призыв не бояться творческого самоопределения. Реакция Тургенева на «Подлипки» после их выхода в свет неизвестна.

Картину отношений писателей в 1851–61 годах нельзя считать полной. На весенние месяцы 1861 года приходится ее последние эпизоды, отмеченные в письмах Тургенева и воспоминаниях Леонтьева.

Личные связи писателей были приостановлены на полтора десятилетия. За это время Леонтьев прошел школу сложных исканий – творческих, идейных, и, наконец, религиозных. Образовались совершенно новые коллизии, причем они выходят за рамки нашего труда.

Примечания

- ¹ Отношения Леонтьева и Тургенева были освещены в очерке: *Коноплянцев А.* Жизнь К.Н. Леонтьева в связи с развитием его мирозерцания // Памяти К.Н. Леонтьева. Литературный сборник. СПб., 1911. Из более поздних работ, где эта тема рассматривалась вкратце или детально, см.: *Бердяев Н.А.* Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. *Иваск Ю.П.* Константин Леонтьев (1831–1891). Жизнь и творчество // К.Н. Леонтьев: pro et contra. Личность и творчество Константина Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей после 1917 г. Антология. Книга 2. СПб., 1995. *Рабкина Н.А.* Литературные уроки (Тургенев и Константин Леонтьев – история взаимоотношений) // Вопросы литературы. 1991. №4. *Сивак А.Ф.* Константин Леонтьев. Л., 1991. *Корольков А. А.* Пророчества Константина Леонтьева. СПб., 1991. *Долгов К.М.* Восхождение на Афон. Жизнь и мирозерцание Константина Леонтьева. М., 1997. *Жидкова С.Л.* Тургенев и К. Леонтьев. // Тургениана. Сборник статей и материалов. Вып. 2–3. Орел, 1999. *Кузнецова И.Д.* «Знакомый вам провинциал» // Тургеневский сборник. Вып. 2. М., 2004.
- ² РО ИРЛИ. Ф. 93, оп. 3, №722. Эта часть письма опущена при публикации: *Леонтьев К.* Избранные письма. 1854–1891. СПб., 1993. С. 292. Здесь цит. по: *Леонтьев К. Н.* Полное собрание сочинений и писем: В 12-ти томах. Т.6. Кн. 2. СПб., 2004. С. 570. (См. изложение истории вопроса в комментарии В.А. Котельникова и О.Л. Фетисенко на с. 569–572). Далее ссылки на это издание даются в тексте с использованием аббревиатуры ПС.
- ³ *Леонтьев К.Н.* Собрание сочинений: В 9-ти томах. Т. 9. СПб., (б. г.). С. 69–153. После цитат по этому изданию в скобках указываются том и страница.
- ⁴ *Коноплянцев А.* Жизнь К.Н. Леонтьева... // Памяти К. Н. Леонтьева... С.20. См. также: *Жидкова С.Л.* Тургенев и К.Леонтьев // Тургениана...С. 121–122. Можно предположить, что позднее, работая над романом «Рудин», Тургенев сопоставил «новое лицо» с опытом своих ровесников – людей 1840-х годов. Конечно, простое сходство фамилий леонтьевского Руднева и Рудина – не повод для глубоких обобщений. Неизвестно, оглядывался ли Тургенев на некие реалии «Булавинского завода». Но в эпилоге «Рудина» главный герой рассказывает Лежневу, как он безуспешно управлял поместьями богатого владельца, помешанного на любви к «науке вообще» (См.: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти томах. Соч.: В 12-ти томах. Т. 5. М., 1980. С. 312–314; далее ссылки на это издание даются в тексте с использованием аббревиатуры ПСС и П). То, что Руднев и Рудин были сделаны управляющими у помещиков, позволяет выделить точку соприкосновения сюжетов Леонтьева и Тургенева.

- ⁵ *Катарский И. М.* Диккенс в России. Середина XIX века. МЛ, 1966. С. 236–237. Выше (с. 193) автор затронул характерный в своем роде фрагмент воспоминаний Леонтьева: «Восхищение образами, созданными великим английским романистом, принимало иногда весьма неожиданную форму. Константин Леонтьев, служивший во время Крымской войны в военном лазарете, оказывается стоял «как зачарованный», пожирая глазами английские военные суда, совершенно забыв, что перед ним противник; ему казалось, что на него с корабля смотрят «какие-нибудь Джемсы, Джонсы, Вальтеры, которые были мне так дороги и милы по романам Диккенса и Вальтер Скотта». (Цитируется мемуарный очерк Леонтьева «Сдача Керчи в 55-м году»).
- ⁶ Эти и все последующие письма Тургенева к Леонтьеву впервые были напечатаны в журнале «Русская мысль» (1886. Кн. XII. С. 62–87).
- ⁷ Под заглавием «Моя литературная судьба» в ПС. Т. 6 Кн. 1 печатаются два леонтьевских мемуарных текста. Первый (с.27–71) представляет собой набросок очерка «Мои дела с Тургеневым...». Он относится к 1874 году (см.: ПС. Т. 6 Кн. 2.С. 276–277). Второй (ПС. Т. 6 Кн. 1.С. 72–139) посвящен в основном событиям 1874–75 годов. Он был впервые опубликован в 1935 году («Лит. Наследство». Т. 22–24).
- ⁸ Ее имя возникает в письмах Тургенева летом 1855 года. Переписываясь с П.В. Анненковым и Д.Я. Колбасиным, Тургенев обсуждал с ними вопрос о беременности Ф.П. Волковой и о помощи ей, отрицая при этом свое отцовство (см.: ПСС и П. Письма. Т. 3. Указат. имен). В письме к Колбасину от 16 (28) февраля 1857 г. из Парижа Тургенев откликается на свадьбу Волковой (ПСС и П. Письма. Т. 3. С. 195).
- ⁹ См.: *Рабкина Н.А.* Литературные уроки... // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 125–128.
- ¹⁰ См. письма Леонтьева к А. А. Краевскому от 14 октября и 1 ноября 1853 года (РНБ. Ф. 391.№482. Л. 3, 5), письма Краевского к Леонтьеву от 19 октября и 9 декабря 1853 года (ГЛМ. Ф. 196. Оп. 1 № 153. Л. 1об., 3). Ход печатания «Немцев» освещен в комментарии В.А. Котельникова и О.Л. Фетисенко в ПС. Т. 1.С. 641–643. В этом издании текст повести приводится под окончательным названием «Благодарность».
- ¹¹ В «Моей литературной судьбе» встречается следующий (очевидно, наиболее ранний) вариант этого суждения: «юмористические выходки, которыми я платил дань эпохе и на которые так справедливо нападал Тургенев, в теории, греша ими сам *еще до сих пор* сильно на практике» (ПС. Т. 6. Кн. 1. С. 46). Данный вариант, скорее всего, относится к 1874 году; в более поздних вставках Леонтьев также не отказывался от выделенной курсивом формулировки (см. ПС. Т. 6. Кн. 2. С. 171). Во второй половине 1870-х годов Леонтьев негативно относился к тургеневской прозе. Можно сопоставить указанную оценку с письмом Леонтьева к

Вс. С. Соловьеву от 15 января 1877 года, где автор хвалит адресата за «язык <...> чуждый всех тех юмористических грубостей, от которых избавиться не могут ни Тургенев, ни Достоевский». Далее Леонтьев порицает себя и других авторов за «крючкотворства великорусского юмора» и пародирует рассказ «Два помещика»: «Например, Тургенев: “у Мардария Аполлоновича глазки были масляные, как у лягавой собаки; брюшко...”» (см.: *Леонтьев К. Избранные письма. 1854–1891...* С. 140–141). Очевидно, леонтьевские претензии к юмору Тургенева связаны прежде всего с «Записками охотника».

¹² См.: РГИА. Ф. 776. Оп. 20 № 285. Л. 4, 5 (копия служебного аттестата Леонтьева). Стоит указать, что баронесса М.Ф. Розен и ее муж Д.Г. Розен поддерживали доброе знакомство с Тургеньевым.

¹³ В связи с этим письмом Н.А. Рабкина отметила, что Тургенев «не оставлял надежду направить неподдающийся талант в доброе русло» (Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 128).

¹⁴ Леонтьев имел в виду суждение рецензента М.И. Дарагана, который негативно оценил роман «Накануне» и, среди прочего, нашел безнравственной Елену Стахову (см.: Наше время. 1860. №9. 13 марта).

¹⁵ Отечественные Записки. 1860. Т. 130. № 5. Раздел «Русская литература. I. Критика». С. 1.

¹⁶ *Александров А. К. Н. Леонтьев // «Русский вестник». 1892. Т. 219. № 4. С. 265.*

¹⁷ В 9, 138 Леонтьев указывает лишь на тот факт, что встреча состоялась весной 1861 года в Петербурге. Тургенев находился там с 30 апреля по 5 мая 1861 года. См.: *Бялый Г.А., Муратов А. Б. Тургенев в Петербурге. Л., 1970. С. 204–205, 363, 366.*

III

Вокруг пушкинской энциклопедии



Сцена из трагедии В. Озерова «Дмитрий Донской».
С литографии неизвестного художника начала XIX века.

В.А. Озеров в восприятии И.С. Тургенева (по материалам мемориальной библиотеки писателя)

В 1880 году, вспоминая о своем первом учителе русской словесности, Тургенев рассказывал: он «<...> воспитывал нас на Карамзине, Жуковском, Батюшкове».¹ Этот короткий список можно продолжить, добавив к нему имена Ломоносова, Хераскова, Державина, Дмитриева, а также Владислава Александровича Озерова (1769–1816) – автора трагедий «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал» (1805), «Дмитрий Донской» (1807), постановки которых составили эпоху в развитии русского театра.

Оценивая значение Озерова, П.Н. Полевой в своей «Истории русской словесности» писал: «Озеров сделал для нашей драмы то же, что Карамзин для легкой беллетристической прозы, а Дмитриев для лирики; но едва ли он не выше их стоит как писатель, по высоким достоинствам своего языка и звучного, гармонического выражения мысли в стихе».² Коротко знавший драматурга блестящий мемуарист Ф.Ф. Вигель в своих «Записках» передает непосредственные впечатления от озеровских спектаклей: «Появление его “Эдипа в Афинах” самым приятным образом изумило петербургскую публику. Трагедия эта исполнена трогательных мест, и вся усыпана прекрасными стихами, из коих многие до сих пор сохранились еще в памяти знатоков и любителей поэзии. <...> В конце следующего года показался его “Фингал”. Тут было гораздо более энергии, и дикая природа Севера, которою отзываются характеры всех действующих лиц, нашим северным зрителям весьма пришлась по вкусу. <...> “Дмитрий Донской” был представлен в самую ту минуту, когда загорелась у нас предпоследняя война с Наполеоном. <...> Аристократия наполнила все ложи первого яруса с видом живейшего участия; при последнем слове последнего стиха: “велик российский Бог” рыдания раздались в партере, восторг был неописанный. Озеров был поднят до облаков...»³ В мемориальной библиотеке Тургенева сохранился журнал «Северный вестник» с рецензией Н.И. Гнедича на первое представление «Эдипа в Афинах», в которой автор выделил исполнителя главной роли: «<...> Особливо г. Шушерин в роли Эдипа был превосходен; он извлекал слезы сострадания и мастерскою своей игрою примирил многих с русским театром». Рецензия заканчивалась стихами

«На игру г. Шушерина

Слезящийся партер забылся – и мечтал, –

Он мнил – о Шушерин – что сам Эдип восстал.»⁴

По воспоминаниям современников, эта трагедия стала любимейшей пьесой публики; образованные люди заучивали из нее наизусть целые монологи и произносили их в обществе на вечерах и собраниях.

25 лет спустя после первого представления «Эдипа в Афинах» анонимный автор другого журнала из мемориальной библиотеки Тургенева – «Галатеи» рассказал забавную историю о том, как он уединился в гостинице, чтобы без помех заняться литературным трудом, но едва успел сочинить первую строку элегии как его сосед за стеной принялся с жаром декламировать сначала из «Дмитрия Донского», потом из «Эдипа» и «в исступлении, не переводя духа, излил все проклятие Эдипа на Полиника».⁵

Юный Тургенев разделил всеобщее увлечение Озеровым. Между тем в биографических работах, посвященных этому периоду жизни писателя, об Озерове – ни слова. Попытаемся восполнить этот пробел, опираясь опять-таки на сохранившиеся издания из мемориальной библиотеки Тургенева. Прежде всего обратим внимание на то, что в книжном собрании Тургеневых был трехтомник сочинений Озерова издания 1828 года. До наших дней сохранился том третий, включающий в себя жизнеописание Озерова, написанное П.А. Вяземским. Без сомнения, биография драматурга была внимательно прочитана Тургеневым. Много лет спустя в 1874 году, получив издание Н.В. Гербеля «Хрестоматия для всех. Русские поэты в биографиях и образцах. СПб., 1873.», писатель сразу же заметил фактическую ошибку в биографии Озерова и 8/20 июня 1874 года написал составителю хрестоматии: «Озерова звали Владиславом, а не Владимиром». Тургенев не мог не обратить внимания и на горестный финал судьбы Озерова, который после провала и снятия со сцены своей последней трагедии «Поликсена» затворился в дальней деревне и умер полубезумным. Можно сказать, что на самого создателя «Эдипа» пало проклятие. В журнале «Сын отечества» за 1816 год из мемориальной библиотеки Тургенева напечатано четверостишие на кончину Озерова:

Угас наш Озеров, луч славы Россиян:
Умолк певец «Фингала», «Поликсены»
Рыдайте Невские Камены!
Ликуй, Аристофан!⁶

С сочинениями Озерова Тургенев познакомился по изданию «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. Часть 6. СПб., 1822», которая служила братьям Тургеневым учебной книгой и ныне хранится в мемориальной библиотеке писателя. Книга открывается изображением бюста драматурга, на лице которого безжалостная детская рука нарисовала усы. В книгу включены: «Сцены из Эдипа (Эдип и Антигона)», «Сцены из Дмитрия Донского», «Отрывок из трагедии Фингал (действие 1-е, явление 6-е)», а также «Сцена из трагедии Поликсена». В книге

имеется ряд пометок: в «Сценах из Дмитрия Донского» отчеркнуты чернилами строки, характеризующие главного героя, представшего в виде простого воина, и, возможно, предназначенные для заучивания наизусть:

Не знаем он никем. Опущено забрало
Черты его лица от взоров сокрывало.
Без украшений шлем, обыкновенный щит,
Простого воина на нем являли вид;
Повязка на руке лишь только отличала;
Но поступь род его высокий обличала.

К слову сказать, эту трагедию Озерова Тургенев мог видеть в апреле 1833 года в Москве с В.А. Каратыгиным, который был необыкновенно эффектен в роли Дмитрия Донского.

В «Сценах из Эдипа» загнут уголок первой страницы текста, два первые листа текста отчеркнуты ногтем. По всей вероятности, на такого страстного читателя, каким тогда был Тургенев, сочинения Озерова произвели неизгладимое впечатление и, хотя его отношение к драматургу впоследствии стало ироническим, в его памяти остались и содержание трагедий, и когда-то восхитившие его стихи.

Так, в недошедшем до нас письме к Белинскому (1847) Тургенев использует озеровский образ из трагедии «Фингал», обращаясь к эпизоду, в котором главная героиня – Моина – вспоминает о ночах, проведенных в ожидании жениха:

<...> Как часто в темну ночь, печальна и уныла,
Обманывать себя я к морю приходила;
Внимая шуму волн, биющихся о брег,
Мечтала слышать в нем твой быстрый в море бег.

Белинский, пересказывая 17/29 марта 1847 года это письмо Тургенева В.П. Боткину, писал о его авторе: «Хочет жить в Штеттине и, подобно Моине, бродя по морскому берегу, ждть Фингала, т.е. меня».

Ирония обоих корреспондентов имеет свою подоплеку. Белинский тогда был сосредоточен на изгнании традиций классицизма с русской сцены. Тургенев во многом разделял эту позицию своего старшего друга.

Впрочем, справедливости ради, следует заметить, что в трагедии «Фингал» Озеров, используя оссиановы мотивы, выступает родоначальником романтизма, предтечей Жуковского.

О прекрасном знании текста трагедии «Дмитрий Донской» говорит короткая запись, сделанная Тургеневым в пору спасской ссылки, где он приводит диалог некоего Житкова со своим управляющим Н.Н. Тютчевым, предположившим, что стихи «Российские князья, бояре, воеводы...», которыми начинается трагедия «Дмитрий Донской» извлечены из озеровской же трагедии «Эдип в Афинах»: «Житков декламирует: Российские князья и т.д. Тютчев восклицает: Она! Из Эдипа!»⁷ А также письмо к

С.Т. Аксакову от 16/28 января 1853 года, где Тургенев, сообщая о разыгранной в Спасском «фабричными с бумажной фабрики брата» разбойничьей драме, писал: «Уморительнее этого ничего невозможно было вообразить <...> язык представлял смешение народных песен, фраз à la Marliniski (в духе Марлинского – франц.) – и даже стихов из “Дмитрия Донского”».

Тургенев отмечает, что стихи из «Дмитрия Донского» проникли даже в среду малограмотного народа. Надо знать, что в народную драму «Лодка» (именно она была представлена в Спасском) обычно включались самые любимые, самые популярные в народе произведения, причем об имени автора уже и не вспоминалось. Так, Дмитрий Донской Озерова стал народным героем.

Летом 1855 года, когда у Тургенева в Спасском гостили друзья-литераторы А.В. Дружинин, В.П. Боткин, Д.В. Григорович, радушный хозяин делал все возможное, чтобы развлечь их. Среди прочего был совместно сочинен фарс «Школа гостеприимства» и совместно же разыгран на домашнем театре. Тургенев нашел, что одного фарса мало, что перед ним следует дать что-нибудь классическое. Тогда-то он и сочинил пародию на сцену Эдипа и Антигоны из трагедии Озерова, и сам сыграл Эдипа.

В трагедии Софокла Эдип – невинная жертва, страдалец, гонимый роком, у Озерова же он становится чем-то вроде шекспировского короля Лира. В отчаянии Эдип вопрошает свою дочь Антигону:

	Видала на берегу, когда извергнут волны От грозных бурь морских обломки корабля?
Антигона:	Видала. – Но почто?..
Эдип:	Вот жизнь теперь моя.
Антигона:	Каким мечтанием смущаешь дух унылый?
Эдип:	Ах! Я Эдип.

<...>

Далее Эдип, проклиная недостойного сына, восклицает:

Неблагодарные! Что было мне наградой?
Презренье, ненависть, изгнание и позор.
Коль смеешь, ты на мне останови свой взор:
Зри ноги ты мои, скитавшись изъязвленны;
Зри руки, милостынь прошеньем утомленны,
Ты зри главу мою, лишенную волос,
Их иссушила грусть, и ветер их разнес!

По воспоминаниям Григоровича, тургеневская пародия заканчивалась словами, представляющими расслабленного, выжившего из ума старца:

Антигона (сентиментально):

Почто я зрю печали на лице твоём, родитель?

Эдип (рыдая): Ах, я Эдип!..

Антигона (целуя его в лысину):

Родитель, полно ныть...

Прекрасную тираду ты лучше прочитай,

Где в пламенных стихах

Ты сожалел о падших волосах.

Эдип (внезапно одушевляясь):

Изволь, о дочь моя, изволь...

Ты зри главу мою... главу... зри... зри...

Антигона (в страхе и в сторону):

Он роль свою забыл, несчастный старикашка...

Уйдем отсель скорей, папашка...⁸

Хотя Тургенев и написал злую пародию на Озерова, он все же ценил в нем и поэтический дар, и глубокое понимание трагизма человеческого удела. Не случайно он сам сравнивал себя с озеровским Эдипом. Так, в письме к А.И. Герцену от 23 мая / 4 июня 1867 года он писал: «“Сам – обломок корабля” – как говорит Эдип».

Еще раз озеровского Эдипа Тургенев вспомнил в конце жизни, во время предсмертной болезни, когда 26 мая / 7 июня 1882 года он с горькой иронией писал о себе М.Е. Салтыкову-Щедрину: «Я же превратился в тот самый остаток корабля, о котором говорит Эдип – а Антигона возражает: Видала. Но почто?».

Примечания

¹ Русская старина. 1883. Кн. X. С. 204

² Полевой П.Н. История русской словесности с древнейших времен до наших дней в 3-х т. Т. 2. СПб., изд. А.Ф. Маркса, 1900. С. 412.

³ Вигель Ф.Ф. Записки. М., 2000. С. 254–255.

⁴ Северный вестник. 1804. №11. С. 219.

⁵ Галатея. 1829. № 20. С. 201–204.

⁶ Сын отечества. 1816. № 45. С. 267.

⁷ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Изд. 2. Соч. Т. 8. М., Наука, 1981. С. 387.

⁸ Григорович Д.В. Из литературных воспоминаний. И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т.1. М., 1983. С. 228.

И.С. Тургенев и Тарас Шевченко

В судьбе великого Кобзаря приняли участие многие представители русской художественно-литературной интеллигенции. После возвращения поэта из ссылки либерально настроенная общественность Москвы и Петербурга, включая Тургенева, Полонского, Майкова, редакторов «Современника», восторженно приветствовала его.

Вопрос о Шевченко, волновавший его современников, не мог быть безразличным и для И.С. Тургенева. Широко известны отзывчивость писателя, участие и помощь, которые он оказывал собратям по перу.

Не разделяя воззрений Шевченко, Тургенев считал его одним из самых талантливых представителей украинской литературы, а его сложная судьба неизменно вызывала сочувствие Тургенева.

Интерес Тургенева к Украине, к украинскому народно-поэтическому творчеству хорошо известен. Ещё в юности он мог слышать живую украинскую речь, украинские народные песни, а его общение с представителями украинской литературы Марко Вовчок, В.Я. Карташевой, Н.Я. Макаровым и кругом «петербургских украинцев» свидетельствует, что этот интерес не покидал Тургенева на протяжении всей жизни. Так, М.П. Драгоманов, пославший Тургеневу повести украинского писателя Федьковича, пишет: «<...> Тургенев завёл со мной разговор об Украине и выражал сожаление, что ему не удалось ближе познакомиться с этой страной и населением, редкие встречи с которым возбудили в нем горячие симпатии; памятником этих симпатий являются в его романах: Маша в повести “Затишье” и Михалевич в “Дворянском гнезде”. У малороссиян, – говорил Тургенев, – есть особый вид идеализма и твёрдости, крайне симпатичный...»¹

Начало личного знакомства Тургенева с Шевченко относится к февралю 1859 года. Но он мог обратить внимание на его поэзию ещё в 1840-е годы, так как о разгроме Кирило-Мефодиевского братства, членом которого являлся Шевченко, были осведомлены литературные круги Москвы и Петербурга. Об этом событии знали Белинский, Анненков, Бакунин, Герцен, Сазонов. Из письма Белинского к Анненкову от 1–10 декабря 1847 года известно, что он «<...> наводил справки о Шевченко... Этот хохлацкий радикал написал два пасквиля – один на государя императора, другой – на государыню императрицу... Шевченку послали на Кавказ солдатом. Мне не жаль его, будь я его судьёю, я сделал бы не меньше. Я питаю личную вражду к такого рода либералам. Это враги всякого успеха. Своими дерзкими глупостями они раздражают правительство <...> делают его готовым <...> видеть бунт там, где нет ничего ровно и вызывают меры крутые

и гибельные для литературы и просвещения».² В этом же письме Белинский упоминает Тургенева: «Письмо Ваше, или вернее сказать, Тургенева, получил. Благодарю вас обоих». Этого было вполне достаточно, чтобы содержание письма стало известно Тургеневу.

Начальный период знакомства Тургенева с Шевченко с февраля 1859 года до отъезда Тургенева за границу в конце апреля этого же года было временем наиболее тесного их общения. Второй краткий период знакомства относится к очередному приезду Тургенева в Петербург с ноября 1859 по апрель 1860 года. В следующий приезд Тургенева в Россию в апреле 1861 года Шевченко уже не было в живых. В «Воспоминаниях» Тургенева запечатлена встреча с Шевченко: «Первое свидание произошло в Академии Художеств, вскоре после его возвращения в Петербург, зимою в студии одного живописца, у которого Тарас Григорьевич намеревался поселиться».³ Тургенев приезжал к Шевченко вместе с М.А. Маркович (Марко Вовчок): «Она тоже переселилась в нашу северную столицу и служила украшением и средоточием небольшой группы малороссов, ютившихся тогда в Петербурге и восторгавшихся её произведениями; они приветствовали в них, также как и в произведениях Шевченко, литературное возрождение своего края».⁴ Тургенев не упомянул, что в это время он уже подготовил предисловие и переводы «Украинских народных рассказов» Марко Вовчок, которые вышли в июне 1859 года и явились закономерным результатом творческого развития Тургенева, которому предшествовал длительный период знакомства писателя с украинским языком и литературой, в том числе и с поэзией Шевченко.

Портрет Шевченко, представленный Тургеневым, дополняет замечательную галерею портретов в «Литературных и житейских воспоминаниях»: «Широкоплечий, приземистый и коренастый, Шевченко являл весь облик казака, с заметными следами солдатской выправки и ломки. Голова остроконечная, почти лысая, высокий морщинистый лоб, широкий, так называемый “утиный” нос, густые усы, закрывавшие губы; небольшие серые глаза, взгляд которых, большей частью угрюмый и недоверчивый, изредка принимал выражение ласковое, почти нежное, сопровождаемое хорошей, доброй улыбкой; голос несколько хриплый, выговор чисто русский, движения спокойные, походка степенная, фигура мешковатая и мало изящная <...> В высокой бараньей шапкой на голове, в длинной <...> чуйке <...> Шевченко глядел истым малороссом, хохлом; оставшиеся после него портреты дают вообще верное о нем понятие. Нам, всем тогдашним литераторам, хорошо было известно, *какая злая судьба тяготела над этим человеком; талант его привлекал нас своей оригинальностью и силой, хотя едва ли кто-нибудь из нас признавал за ним то громадное, чуть не мировое значение, которое, не обинуясь, придавали ему находившиеся в Петербурге малороссы; мы приняли его с дружеским участием и искренним радушием*».⁵

Интересно сравнить оценку творчества Шевченко Тургеневым с точкой зрения Н.С. Лескова, который, находясь в 1862 году на Украине, неоднократно убеждался в исключительной популярности Шевченко и находился под впечатлением всевозможных рассказов о нём: «Молодежь самым серьёзным образом утверждает, что Шевченко выше всех поэтов <...> едва-едва уступили мне Гомера, но лучших из славянских поэтов так и оставили позади Шевченко. Покойник рассердился бы, если бы ему в глаза сказали, что он не только безгранично выше Некрасова, Сырокомли, Гавличка и Кольцова, но что и Пушкин, и Мицкевич, и Лермонтов при нем отодвигаются на второй план. Если бы это было сказано в Петербурге или Варшаве, то слушатели сделали о говорившем весьма странное и не совсем выгодное заключение; но во Львове такой взгляд всем русинам кажется очень натуральным, и они не могут понять, отчего “Катерина” Шевченко не может быть поставлена выше “Ромео и Джульетты” Шекспира. Ведь он (т.е. Шевченко) мировой поэт! – восклицают горячие русины. Впрочем, в этом пристрастии их и упрекать нельзя, ибо, с одной стороны, оно проистекает из пламенной любви к родине, а с другой <...> мне кажется, что самые горячие из строителей мирового пьедестала для Шевченки едва ли имеют основательные понятия о поэтах, с которыми его сравнивают».⁶

Дальнейшие встречи Шевченко с Тургеневым происходили в доме В.Я. Карташевской, в Академии художеств, на понедельниках редактора журнала «Основа» В.М. Белозерского, на вторниках у Н.И. Костомарова, у Штакеншнейдеров, у Н.Я. Макарова, К.Д. Кавелина, на квартире у самого Шевченко. В.Я. Карташевская писала: «С Тургеневым я случайно встретилась у Шевченко в его студии. Он слышал о наших малороссийских вечерах и просил позволения приехать. Тогда появилась и малороссийская писательница Марко Вовчок (Маркович). Белозерский и Шевченко превозносили её до небес. Шевченко после каждого рассказа кричал: “Шекспир, Шекспир!”»⁷ О высокой оценке Шевченко творчества Марко Вовчок упоминает И.С. Тургенев: «Однажды на мой вопрос, какого автора мне следует читать, чтобы поскорее выучиться малороссийскому языку? Он с живостью отвечал: “Марко Вовчка! Он один владеет нашей речью!”»⁸

Тургенев принимал близкое участие в судьбе родственников Т.Г. Шевченко. В 1860 году по инициативе Тургенева Комитет Общества для пособия нуждающимся литераторам и учёным добился освобождения от крепостной зависимости братьев и сестры Шевченко.

В 50-х годах Шевченко много работал как поэт и художник. Он создаёт офорты «Дерево», «Нищий». Уверенно и свободно написаны такие произведения, как портреты Ф.А. Бруни, П.К. Клодта, «Автопортрет», портрет Ф.П. Толстого. Делает Шевченко и копии с картин великих мастеров: Мурильо, Брюллова. В 1860 году Академия художеств присуждает Шевченко звание академика.

Когда в марте 1860 года возвращается из ссылки петрашевец И.А. Спешнев, Тургенев содействует его знакомству с Шевченко, подтверждением тому является одно сохранившееся письмо Тургенева к Шевченко от 17 (29) марта 1860 года: «Любезнейший Тарас Григорьевич! Вы желали познакомиться со Спешневым: он у меня завтра обедает – приходите. Мы все (и он, разумеется) будем очень рады видеть Вас. До свидания. И. Тургенев».⁹

В письме к Н.Я. Макарову от 7 ноября 1860 года Тургенев писал: «Поклонитесь Шевченко и Белозерскому. – А каково читал Шевченко на публичном чтении – и какой произвёл эффект!»¹⁰ 23 января 1861 года в письме к тому же адресату он вновь спрашивает: «<...> что подделывает Шевченко?»¹¹ «Я часто вижусь с Шевченко, с Карташевским»¹² – писал Тургенев М.А. Маркович 20 марта 1860 года. Вряд ли прошёл незамеченным для Тургенева изданный в 1859 году в Лейпциге сборник «Новые стихотворения Пушкина и Шевченко»; объявления о выходе этой книги широко публиковались в иностранной прессе. Интерес Тургенева к личности Шевченко был настолько серьёзным и искренним, что дал повод А.А. Фету удивляться близости, установившейся между двумя столь разными людьми и писателями: «Познакомившись с тенденциозными жалобницами Шевченко, – писал Фет, – я никак не мог в то время понять возни с ним Тургенева».¹³ В демократических кругах общение Тургенева с Шевченко воспринималось как явление естественное. Неслучайно А.А. Плещеев свой перевод поэмы «Наймичка», напечатанный в 4-ом номере «Современника» за 1860 год, посвятил И.С. Тургеневу.

Со временем оценка личности и творческого наследия Шевченко у Тургенева меняется. Признавая, что Шевченко остаётся одним из первых украинских поэтов, Тургенев уже иначе оценивает его творчество в современном литературном процессе. Появляется оттенок иронии, который относится и к собственным увлечениям: близости к «малороссийскому кружку», «Современнику», повестям и рассказам Марко Вовчка. В письме к В.Ф. Карташевской от 16 (28) февраля 1868 года Тургенев писал: «Я счёл священной обязанностью поднести Вам экземпляр “Дыма”, не потому что он Вам в состоянии понравиться <...> – а в память прежних литературных сношений и тех знаменитых вечеров, на которых добродетельные малороссы брались за голову при чтении “Институтки” и умилённо твердили “Шекспыр, Шекспыр!...” Я пишу Вам через Анненкова, ибо не знаю, продолжаете ли Вы обитать в доме, освящённом посещением Шевченко и его бараньей шапки».¹⁴ После смерти Т.Г. Шевченко, последовавшей 26 февраля (10 марта) 1861 года, Тургенев обращался к Герцену: «Скажи два слова в “Колоколе” о смерти Шевченка. Бедняк уморил себя неумеренным употреблением водки».¹⁵ В связи с объявлением Манифеста об освобождении крестьян от крепостной зависимости, Тургенев писал о

Шевченко В.Я. Карташевской: «Известие о смерти Шевченко меня опечалило; бедный, не долго пользовался свободой. Воображаю, какое это впечатление произвело во всём малороссийском мире».¹⁶

Воспоминания Тургенева о Шевченко, написанные в 1875 году для пражского издания «Кобзаря» (1876) по просьбе издателя А.А. Русова, не совпадают по тональности с письмами Тургенева 1859–1869 годов. Мнение Тургенева об украинском поэте как человеке не близком, а лишь отдалённо знакомом нашло отражение не только в воспоминаниях о Шевченко, но и в сдержанном тоне обращения к Русову, предпосланном непосредственно тексту воспоминаний, от 22 мая (3 июня) 1875 года: «Милостивый государь! Намереваясь издать полное собрание сочинений Т.Г. Шевченка, Вы желаете, чтобы я сообщил <...> несколько подробностей о нём. С охотой исполняю Ваше желание, хотя должен предупредить Вас, что я познакомился с народным поэтом Малороссии незадолго до его кончины и встречался с ним довольно редко».¹⁷ В письме от 19 (25) октября 1875 года Я.П. Полонскому, также откликнувшемуся на просьбу Русова, Тургенев писал: «Русову я также посылаю несколько слов о Шевченко – хотя много лестного мне не придётся о нём сказать. Я познакомился с ним перед самой его смертью».¹⁸

Большой общественный резонанс и, отчасти, литературный интерес представляли отклики на предпринятую художником М.О. Микешиним попытку дать скульптурное изображение Шевченко на барельефе памятника тысячелетию России, открытому в Новгороде в 1862 году. Список исторических лиц, представленных на барельефе, был утверждён Александром II в сентябре 1860 года. Из деятелей литературы и искусства были представлены: Ломоносов, Волков, Карамзин, Крылов, Жуковский, Гнедич, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Бортнянский, Глинка, Кокоринов, Брюллов, Дмитриевский. Но впоследствии, очевидно, по совету поэта Михайлова, представлявшего в данном случае мнение русской революционной демократии, Микешин прибавил к этому списку имена Гоголя и Шевченко. Просматривая вторично список лиц, намеченных к изображению на памятнике, Александр II внёс в него некоторые изменения и, в частности, примирился с именем Гоголя, но имя Шевченко решительно исключил из списка. Слухи о предстоящем изменении проекта памятника получили широкое распространение. Так, И.А. Гончаров на вопрос неустановленного лица о том, почему Шевченко не попал в список фигур на барельефе памятника, ответил в письме от 11 ноября 1861 года: «На это я не берусь ответить: про это знают малороссияне».¹⁹ О намерении поместить на памятник барельеф Шевченко стало известно из «Месяцеслова за 1862 год», изданного Академией наук. Тургеневу об этом сообщал И.П. Борисов: «Не знаю откуда Фет узнал? Но уверял, что Шевченку тоже врезали на памятник...»²⁰

Всегда готовый ко всем видам помощи соотечественникам, в 70-е годы Тургенев много сделал для популяризации творчества Шевченко за рубежом. После выхода в 1874 году пражского издания «Кобзаря», он обратился к своему переводчику и корреспонденту в Париже, сотруднику журнала «Ревю де Де Монд», Эмилю Дюрану с просьбой написать статью о Шевченко. 15 июля 1876 года статья «Национальный поэт Малороссии – Шевченко» была напечатана. Тургенев не ограничился переговорами с автором статьи, он обратился с просьбой о поддержке к редактору «Ревю де Де Монд» Франсуа Бюлозу, к влиятельным французским друзьям – писателям и учёным. В редакцию журнала писали Эдмон Абу, Марселен Бертело, Сюли Прюдон и другие. Тургенев просил ускорить печатание статьи о великом поэте Малороссии.

Для Тургенева творчество Т.Г. Шевченко было частью русского литературного процесса и, безусловно, крупным явлением украинской национальной культуры. Поэт долгие годы провёл в Петербурге, центре русской литературной жизни, с которой тесно связан был и И.С. Тургенев. В Петербурге увидели свет все прижизненные издания Шевченко, в петербургских журналах появлялись отзывы на его произведения, в общении с петербургскими писателями и художниками формировались его общественные и политические взгляды. Не случайно ряд своих произведений, свой «Дневник» Шевченко написал на русском языке. Тургенев, никогда не разделявший общественно-политических взглядов украинского поэта, далёкий от всех форм протеста, «<...> искал событий, живых лиц, волн и разбросанности действительности, борющегося существования»,²¹ – заметил П.В. Анненков. Вместе с тем, отношение Тургенева к Шевченко является собой ещё один пример «всемирной отзывчивости» русского человека, по выражению Ф.М. Достоевского, в данном случае, великого писателя И.С. Тургенева.

Примечания

- ¹ *Никольский Ю.* Тургенев и писатели Украины. Русская мысль. Кн. 7. М.–П., 1914. С. 116.
- ² *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. Т. 12. М., 1956. С. 440.
- ³ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения. Т. 11. С. 187.
- ⁴ Там же. С. 187–188.
- ⁵ Там же. С. 188.
- ⁶ *Прийма Ф.Я.* Шевченко и русская литература 19 века. М.–Л., 1961. С. 313.
- ⁷ *Карташевская В.Я.* Из воспоминаний о Шевченко. Киевская старина, № 2, 1900. С. 61.
- ⁸ *Тургенев И.С.* Сочинения. Т. 11. С. 189.
- ⁹ *Тургенев И.С.* Письма. Т. 4. С. 182.

- ¹⁰ Там же. С. 260.
¹¹ Там же. С. 290.
¹² Там же. С. 176.
¹³ Фет А.А. Мои воспоминания. М., 1960. С. 367.
¹⁴ Тургенев И.С. Письма. Т. 8. С. 130–131.
¹⁵ Тургенев И.С. Письма. Т. 4. С. 304.
¹⁶ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 т. Письма. Т. 11. С. 144.
¹⁷ Тургенев И.С. Сочинения. Т. 11. С. 187.
¹⁸ Тургенев И.С. ПСС и П в 30 т. Письма. Т. 11. С. 141.
¹⁹ Прийма Ф.Я. Указ. изд. С. 271.
²⁰ Тургеневский сборник № 3. Материалы к полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева. Л., 1967. С. 353.
²¹ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1960.

Л.М. Александрова

И.С. Тургенев о П.И. Чайковском

Музыкальные вкусы Тургенева оставались устойчивыми до конца жизни писателя и склонялись преимущественно к венской классике (Моцарт, Бетховен), немецким романтикам (Шуберт, Шуман), итальянской опере первой половины XIX века (Беллини, Доницетти, особенно Россини), французской опере (Мейербер, Гуно, Бизе).

Среди русских композиторов Тургенев особенно высоко ценил М.И. Глинку, А.Н. Серова, П.И. Чайковского.

Новаторские искания А.С. Даргомыжского и композиторов «Могучей чучки» оставались Тургеневу чужды.

С П.И. Чайковским (1840–1893), выдающимся русским композитором, дирижёром, музыкальным и общественным деятелем, создавшим высочайшие образцы опер, симфоний, камерных произведений, Тургенев не встречался, о чём писал 2 /14 марта 1872 года Я.П. Полонскому: «Чайковского я видел в Москве и слушал его музыку, и находился с ним в переписке – но лично с ним не познакомился. Он мне кажется человеком весьма симпатическим и талант у него несомненный, во всяком случае, гораздо более замечательный, чем у всех гг. Кюи, Балакиревых и прочих бездарностей, которых (так же как и покойного Даргомыжского) стараются раздуть в гении».

Высокая оценка Тургенева в адрес Чайковского звучит и в его письме к В.В. Стасову от 15/27 марта 1972 года: «Из всех “молодых” русских музыкантов только у двух есть талант положительный: у Чайковского и у Римского-Корсакова».

Тургенев видел Чайковского и слушал его музыку в Москве в Малом зале Благородного собрания 16 марта 1871 года. В том же 1871 году писатель обратился к М.А. Милютиной с просьбой выслать «Шесть романсов» (ор. 6) П.И. Чайковского, изданных П.И. Юргенсоном в Москве в 1870 году, по получении которых писал ей из Парижа: «<...> вчера прибыли романсы Чайковского, которые г-жа Виардо тотчас разыграла и из которых ей особенно понравились три последние – и особенно самый последний – на слова Гёте “Nur wer die Sehnsucht kennt” в переводе Мея» (Письмо от 15/27 апреля 1871 года).

Сочинения русских композиторов (М.И. Глинки, А.П. Бородина, П.И. Чайковского) П. Виардо пела по-русски. Е.И. Апрелева-Бларамберг запомнила, с какой «страстной выразительностью» она исполняла романс «Нет, только тот, кто знал» Чайковского и как «безукоризненно» выговаривала слова. А.Н. Луканина вспоминала, что, когда Виардо пела его романс «И больно, и сладко», Тургенев «совершенно воодушевлялся», В.Д. Поленову запомнилось, как «Иван Сергеевич стоял в углу и прямо рыдал. Он не мог слышать её пения без слёз».¹

19 апреля / 1 мая 1871 года Тургенев просил П.В. Анненкова доставить «музыканту-композитору Чайковскому в Москве все романсы г-жи Виардо <...> от её имени». Речь шла о романсах, вошедших в альбом, изданный при содействии писателя А.Ф. Иогансенем в 1874 году: «Пять стихотворений Гёте, Пушкина, Мёрике, Гейбеля и Поля, положенные на музыку Полиною Виардо Гарсиа». (Великий композитор лично знал знаменитую певицу и несколько раз посетил её, бывая в Париже в 1886–1888 годах).

В 1874 году А.В. Топоров по просьбе Тургенева присылает ему увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта», написанную Чайковским в 1869 году. В письме от 14 октября / 2 ноября 1878 года к тому же адресату Тургенев обращается с просьбой прислать клавир оперы «Евгений Онегин» и две скрипичные пьесы – «Меланхолическую серенаду» (ор. 26) и «Вальс-скерцо» (ор. 34), которые с большим успехом исполнялись 8/20 сентября 1874 года в третьем русском концерте в Париже в концертном зале Трокадеро под управлением Н.Г. Рубинштейна. По свидетельству писателя, именно эти концерты (Тургенев, по-видимому, был на последнем, третьем из них) вызвали ещё большую его заинтересованность Чайковским и его произведениями.

В письме к О.А. Новиковой-Киреевой от 22 сентября 1878 года Тургенев писал: «<...> я нахожу весьма замечательной симфоническую фантазию Чайковского “Буря”».

Но всего более писателя заинтересовала опера «Евгений Онегин». Тургенев, побывавший на репетиции оперы в Московской консерватории, 16 февраля 1879 года писал дочери П. Виардо Клоди: «Музыка показалась мне очаровательной: горячая, страстная, юная, живописная, поэтическая. Особенно хорош и полон воодушевления оркестр». Однако в письме к Л.Н. Толстому от 15/27 ноября 1878 года он даёт опере неоднозначную оценку: «<...> Несомненно замечательная музыка; особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто! Представьте, стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих действующих лиц...» Далее Тургенев писал: «Имя Чайковского здесь очень выросло после русских концертов в Трокадеро; в Германии оно давно пользовалось если не почётом – то вниманием. В Кембридже мне один англичанин, профессор музыки, пресерьёзно сказал, что Чайковский самая замечательная музыкальная личность нынешнего времени».

К музыке Чайковского Тургенев обращается в повести «Клара Милич» (1882). Клара Милич, прообразом которой была одна из любимых актрис Чайковского Е.П. Кадмина – первая исполнительница партии боярыни Морозовой в его опере «Опричник» (ей посвящён романс Чайковского «Страшная минута») исполняет на литературно-музыкальном «утре» в Москве романс Чайковского «Нет, только тот, кто знал».

Партитура оперы П.И. Чайковского «Опричник» хранилась в библиотеке И.С. Тургенева в Спасском-Лутовинове (см. Каталог библиотеки И.С. Тургенева, составленный наследниками писателя в 1885 году).

Переписка И.С. Тургенева и П.И. Чайковского неизвестна.

Примечание

¹ Розанов А. Полина Виардо Гарсиа. – Л.: «Музыка», 1982.

Е.В. Векуа

«Правительство не преминет принять вас с распростёртыми объятиями» (И.С. Тургенев и Ю.Н. Милютин)

Многие современники И.С. Тургенева отмечали его тёплое, доброжелательное отношение к людям и особенную способность «непринуждённо-естественного» общения с молодым поколением, интерес к его будущему. «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, <...> жизнь у вас впереди, – писал Иван Сергеевич в романе “Дворянское гнездо”, обращаясь ко всему молодому и юному на земле. –

Вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с Вами». ¹ Не только благословение получали молодые люди со стороны писателя, но и поддержку, участие в судьбе каждого, кто обращался к нему за советом или помощью. Этому есть немало свидетельств. Нам хотелось бы присовокупить к ним ещё одно, а именно рассказать о взаимоотношениях писателя с младшим представителем близкой Тургеневу семьи Милютиных – Юрием Николаевичем Милютиным (1859–1912), сыном Николая Алексеевича и Марии Аггеевны.

О дружеских отношениях Тургенева с семейством Милютиных нам случалось писать ранее. ² Следует сказать, что Иван Сергеевич особенно сблизился с ними в период 1867–69 годов, когда семья находилась на водах в немецком курортном городе Баден-Баден.

М.А. Милютина в своих воспоминаниях «Иван Сергеевич Тургенев», опубликованных в журнале «Русская старина», сообщала: «Весной 1867 года Николай Алексеевич Милютин с семейством выехал за границу и водворился на шесть месяцев в Баден-Бадене. Пребывание там Тургенева много содействовало этому выбору. По приезде нашем, однако, оказалось, что Иван Сергеевич совершенно поглощён <...> охотою, музыкой и домашними театральными представлениями <...>. Иван Сергеевич в ту пору сочинял, переделывал и подлаживал либретто для маленьких опер мадам Виардо <...> часто даже разыгрывал и представлял их вместе с детьми и учащимися г-жи Виардо». ³ Эти занятия казались Николаю Алексеевичу недостаточно серьёзными для такого художника, как Тургенев, и он добродушно подсмеивался над писателем, когда тот заходил на чашечку чая в гостеприимный дом Милютиных. Здесь Иван Сергеевич имел удовольствие общаться с семилетним Юрой и своими «маленькими приятельницами» ⁴ – так он называл дочерей Милютина – Марию, Прасковью и Елену.

Можно предположить, что в ту пору Юра и девочки становились зрителями, а порой и участниками театральных затей Тургенева и госпожи Виардо.

Юра Милютин обратил на себя особое внимание писателя. В своих письмах к его родителям Иван Сергеевич неустанно интересовался, чем занимается мальчик, кланялся ему, искренне радовался его успехам в учёбе и передавал свои поздравления. Тогда Юра учился в «Лицее в память цесаревича Николая» и показывал отличные способности в учёбе. «А Юрий – молодец! Вперёд – молодое поколение!» – восклицал Тургенев в письме к Марии Аггеевне от 26 декабря (7 января) 1871 года (Письма, XVII, 324).

В свою очередь Милютина с большой материнской любовью и нежностью писала Ивану Сергеевичу о сыне: «Юрий продолжает меня утешать. Послезавтра ему стукнет 14! Вот бежит время. Я дарю ему верховую лошадь, которую советую ему назвать “Малекадель” и на которой, надеюсь, что он перед вами будет в Райках гарцевать».⁵ Мария Аггеевна не случайно советовала Юрию назвать подаренную ею лошадь «Малекадель». Так назывался верховой конь главного героя в рассказе И.С. Тургенева «Конец Чертопханова». Этот рассказ читался в кругу семьи вскоре после выхода его в свет. Видимо услышанная тогда юным Юрой драматическая история Чертопханова и его верного коня, прозванного Малек-Аделем, произвела на него неизгладимое впечатление. «Итак, Вам мой “Чертопханов” понравился», – с нескрываемой радостью отмечал Тургенев в письме к Марии Аггеевне (Письма, X. 38).

В свои приезды в Россию Иван Сергеевич зачастую заглядывал в московский дом Милютиных и в гостиной Марии Аггеевны много времени проводил в беседах с Юрой и его товарищами-лицеистами. Тургенев наслаждался речами «молодых мудрецов» и однажды, удовлетворённый общением с ними, объявил: «Je vous félicite, messieurs, en votre qualité de lycéens. Le gouvernement ne manquera pas de vous recevoir à bras ouverts». («Поздравляю вас, господа, как отличных лицеистов. Правительство не преминет принять вас с распростёртыми объятиями» – франц).⁶

Несмотря на свой юный возраст, Юра Милютин, как и его родители, дорожил тёплыми отношениями с писателем, глубоко уважал его и преклонялся перед его личностью. Он неоднократно навещал Тургенева в Париже, например, в канун нового 1874 года. 31 декабря 1873 года (12 января 1874 года) Иван Сергеевич сообщал А.А. Фету: «От приехавшего сюда сына Николая Милютина <...> я имел самые хорошие вести...» (Письма, X, 186). Вероятно, об этой встрече Тургенев писал и Марии Аггеевне. Она отвечала из Мон-Дора: «Любезнейший Иван Сергеевич, <...> я запоздала ответом. Это случилось потому, что письмо ваше пришло в Москву уже после моего отъезда отсюда и было мне переслано сыном за границу. <...> Я же не дождусь моего милого мальчугана. Очень мне грустно и тяжело без него. Что за прелесть этот юноша и до чего я люблю его, – словами выразить не могу. Ни о чём другом говорить не имею и стараюсь вся на том сосредоточиться».⁷

Милютины всегда могли рассчитывать на внимание и поддержку Тургенева. Иногда их просьбы были весьма неожиданного свойства. В феврале 1875 года Юрию Милютину к экзамену необходимо было под-

готовить сочинение на тему: «Миросозерцание Тургенева по его произведениям». Задача оказалась сложной, и Мария Аггеевна, помогая своему сыну, обратилась к самому Тургеневу: «Я писала ему <...> и спрашивала шутя – не имеет ли он сам чего сказать на этот счёт?»⁸ Иван Сергеевич сразу же откликнулся на эту просьбу госпожи Милютиной. Он отвечал из Парижа, добродушно иронизируя: «Однако задали вы мне задачу, любезнейшая Мария Аггеевна! Я полагаю, такой задачи ещё ни один сочинитель не получал. Определить моё собственное миросозерцание... да ещё в сжатом виде, в письме?! <...> Но, так как мне не хотелось бы огорчать вашего сына <...>, скажу вкратце, что я преимущественно реалист – и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу – и, сколько могу судить, доступен поэзии. Всё человеческое мне дорого. Славянофильство чуждо – также как и вся ортодоксия. <...> Больше ничего не имею доложить Вам о себе.

А прочесть со временем сочинение Вашего сына по этому вопросу будет весьма интересно» (Письма, XI, 31–32).

Можно только предполагать, имел ли писатель возможность познакомиться с этим сочинением молодого человека... Ведь Тургенев и Милютин встречались ещё не раз. Тогда юноша уже пробовал свои силы в переводах из «Лирического интермеццо» и «Книги песен» Гейне, которые он также отдал на суд писателя. Вскоре Иван Сергеевич пошлёт их Стасюлевичу в «Вестник Европы». «Переводы эти весьма недурны и могли бы быть помещены, во-первых, – для поощрения юного стихотворца, а во-вторых, из уважения к памяти его отца», – отмечал Тургенев в письме к М.М. Стасюлевичу от 8(20) апреля 1876 года (Письма, XI, 249). Переводы были напечатаны в майской книжке «Вестника Европы» за подписью «Ю. М.» и явились началом будущей литературной и редакторской деятельности Ю.Н. Милютина в газете «Кавказ», журнале «Русская старина» и других периодических изданиях.

В одном из писем к Марии Аггеевне Тургенев, говоря о незаурядности этого юноши, подчёркивал: «Сын Н.А. Милютина должен быть достоин своего отца» (Письма, IX, 183).

Примечания

¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Изд. 2-е. Сочинения. Т. 6. М.: «Наука», 1981. С. 158.

² Спасский вестник. Вып. 11. Тула, 2004. С. 302–308.

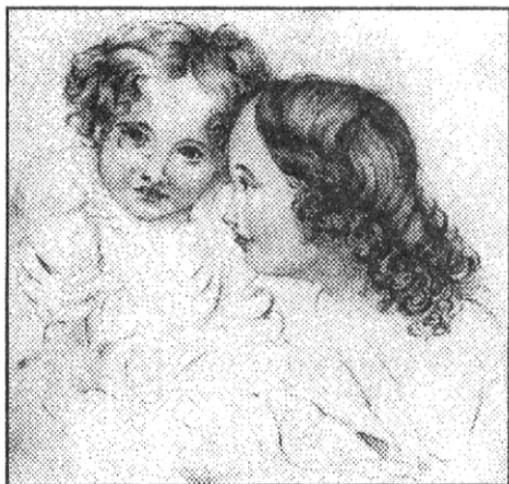
- ³ *Стиль М.А.* Иван Сергеевич Тургенев в письмах к М.А. и Н.А. Милютиным, 1867–1875 // Русская старина, 1884, № 1. С. 177.
- ⁴ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28-ти т. Письма. Т. VII. М.–Л.: «Наука», 1964. С. 327. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием тома – римскими и страницы – арабскими цифрами; ссылка на письма даётся с пометой: «Письма».
- ⁵ Из неопубликованного письма М.А. Милютиной к И.С. Тургеневу от 26 марта (7 апреля) 1873 г. (ИРЛИ).
- ⁶ *Фет А.А.* Мои воспоминания. Ч. II. М., 1890. С. 303.
- ⁷ Из неопубликованного письма М.А. Милютиной к И.С. Тургеневу от 4 (16) июля 1874 г. (ИРЛИ).
- ⁸ *Стиль М.А.* Указ. соч. С. 193.

IV

Наша публикация



«Классная наставница».



«Кузины».

Рисунки из «Орловского альбома» музея И.С. Тургенева

Загадка одного вензеля

В собрании Орловского объединённого государственного литературного музея И.С. Тургенева хранится старинный альбом. Он неоднократно вызывал интерес у исследователей. Но до сих пор альбом хранит в себе много загадок и содержит великое множество вопросов. Мы попытаемся приоткрыть завесу тайны этого альбома.

Альбом был передан музею Анной Ивановной Кирсановой – старейшим работником Государственного областного архива. Когда-то ученица одной из советских школ г. Орла Аня Курчигина (в замужестве Кирсанова) получила этот альбом от учителя русского языка и литературы А.М. Михеевой.

Александра Михайловна была личностью примечательной. Родилась она в 1872 году в семье помещика Курской губернии Михеева Михаила Ивановича.¹ По воспоминаниям А.И. Кирсановой, Михеева окончила Сорбонну, в совершенстве владела несколькими иностранными языками: французским, немецким, английским. Она выделялась среди учителей. Вести разговор на равных с Александрой Михайловной было не просто. Между учительницей Михеевой и ученицей Аней Курчигиной сложились тёплые отношения. Александра Михайловна именно Ане передала альбом, заметив, что в своё время могла часами листать его страницы.

Альбом небольшого формата, в кожаном переплёте с рельефным орнаментом коричневого цвета. На обложке альбома – инициалы «З.П.» Листы альбома прошиты. На некоторых листах сохранились прорези для фотографий. Видимо, это был семейный альбом.

На отдельных листах приклеены рисунки, литографии, репродукции. Листы разного цвета. Всего 77 листов.

Мы обратили внимание, что на некоторых листах альбома было приклеено несколько рисунков за подписью Н. Михеева. Это рисунки на исторические, литературные темы, встречается здесь и сатирический сюжет. Следует отметить довольно уверенное владение автора карандашом. Налицо явные способности к художественному творчеству.

Анна Ивановна сообщила, что у Александры Михайловны был младший брат Николай, и что в областном архиве хранится Дело 1905 года Начальника орловского губернского Жандармского Управления о состоящем под секретным наблюдением Николае Михайловиче Михееве. Мы полагаем, что автор рисунков и брат Александры Михайловны – одно и то же лицо.

Дело из ГАОО сохранило для нас драматический эпизод из жизни 19-летнего художника. Мы знаем теперь, что автор довольно эффектных рисунков имел некоторое отношение к революционным событиям 1905 года в Орле.

Николай Михеев узнал от знакомых, что в доме Чеботарёва на Кромской улице (склад «Надежда») хранится литература революционного содержания. Николая заинтересовала эта информация, и он отправился на склад в надежде получить несколько брошюр. 2 августа 1905 года на складе был произведён обыск, и нелегальная литература была изъята приставом. Заведующий складом при допросе показал, что «за книгами приходило много юных лиц, в том числе и бывший гимназист Михеев, живущий на Новосильской улице (ныне Пушкинская), в доме Никитиной».

«3 августа 1905 года Николай Михеев, будучи 19 лет от роду, был взят под стражу. При обыске у Михеева на квартире было изъято оружие: револьвер, 10 патронов и кастет <...> 6 августа 1905 года Михеев был освобождён из-под стражи под негласное наблюдение».²

Мы не знаем дальнейшей судьбы Николая Михеева. Связал ли он свою жизнь с революцией, что с ним стало после октябрьских событий? Возможно, он окончил свою жизнь в эмиграции... А может статься, разделил долю многих представителей дворянского сословия в роковые 30-е годы.

Однако следует отметить, что альбом изначально всё же не принадлежал Михеевым – уроженцам Курской губернии. Александра Михайловна, которая, вероятно, и поместила в альбоме рисунки брата, попала в Орёл уже в начале XX столетия по окончании Сорбонны, между тем, целая серия рисунков относится к жизни орловского общества времён правления губернатора В.И. Сафоновича (1854–1861 годы). Это 12 рисунков: эпизоды из жизни орловского дворянства, можно сказать, губернского высшего света.

На трёх листах альбома изображены несколько портретов представителей орловского высшего общества: В.И. Сафонович, его дочь Ек. В. Сафонович, В.Я. Скарятин, Н.В. Энгельгардт, Маклаков, Жедринский, Офросимов, Кузьмин, Арцышевский. Некоторые портреты не подписаны, но сопоставляя листы альбома, мы смогли идентифицировать отдельных персонажей этой альбомной сюиты. Изображения весьма экспрессивны. Так, несколько рисунков запечатлели наиболее яркие эпизоды из жизни уже знакомых нам лиц: чиновник Тихменёв в несколько униженной позе просителя визави с Маклаковым. Здесь весьма выразительно представлены два игрока: Полянский и Тухачевский, закончившие карточную игру яростной потасовкой.

Далее можно видеть две зарисовки бала, вероятно, в Дворянском собрании. Веселье в самом разгаре. Карпов так увлечён танцами или своими мыслями, что уносится в обнимку с платьем партнёрши. Лишившаяся своего покрывала дама сиротливо стоит в уголке картины. Ни дать ни взять Евдокия Кукшина из «Отцов и детей»...

Мы предполагаем, что её кавалер – Сергей Дмитриевич Карпов. С.Д. Карпов – «составитель начального курса географии (1875), издатель известных “Записок И.С. Жиркевича”, боевой офицер, полковник, участник русско-турецкой войны на Балканах под начальством М.Д. Скобелева».³ Сергей Дмитриевич был братом Николая и Аркадия Карповых. Семейство Карповых хорошо знакомо Тургеневым. Варвара Петровна была дружна с Марией Михайловной Карповой (матерью братьев Карповых), встречалась и переписывалась с нею. Тургенев хорошо знал Николая, Аркадия и Сергея. Но, скорее всего, поддерживал отношения только с Сергеем и, вероятно, переписывался с ним. О наличии переписки свидетельствует тот факт, что Тургенев на запрос Г.К. Репинского – составителя «Летописи Общества для пособия нуждающимся литераторам и учёным» о местонахождении С.Д. Карпова – написал в письме от 7 (19) мая 1868 года: «<...> имею часть отвечать следующее: Сергей Дмитриевич Карпов был два года тому назад полковником в стрелковом батальоне Е.И.В. Если он не вышел в отставку, то адрес его легко узнать. Имение его находится в Болховском уезде Орловской губернии». (Письма, 7, 198–199).

Как утверждает Николай Михайлович Чернов, «вследствии тяжёлой болезни С.Д. Карпов позднее был помещён в психиатрическую больницу, где умер».⁴

На следующем рисунке запечатлён настоящий бой между двумя группами чиновников, которые вооружены саблями, ножами и топорами. Группа неизвестных чиновников в ярости набросилась на своих противников. Впереди персонаж с перекошенным от гнева лицом, со сжатыми кулаками. Он даже взлетел от распирающего его негодования, несмотря на чёрный монашеский клобук, украшающий его голову. Им противостоит группа во главе с предводителем дворянства Скарятиным, который даже несколько оторопел от такого напора. Последний в группе – Блохин, несмотря на грозно занесённый им над головой меч, готов в страхе покинуть поле боя.

И, наконец, аллегорическая картина, где чиновники представлены в виде фигурок на шахматном поле боя. Здесь мы можем видеть уже знакомых нам Бурнашёва, Полянского, Блохина, Карпова, Матвеева. Нужно отметить, что на шахматной доске отсутствует король и главной фигурой выступает королева, в данном случае – жена губернского предводителя дворянства М.П. Скарятина.

Примечательно, что над всей композицией довлеет некая внушительная рука, протянувшаяся через раму картины и направляющая фигуру королевы.

Позволим себе предположить, что рука эта принадлежит супругу М.П. Скарятиной, губернскому предводителю дворянства В.Я. Скарятину.

Он, по словам губернатора Сафоновича, «<...> мало занимался своим делом, редко жил в Орле и должность его постоянно правил орловский уездный предводитель». ⁵ Но, судя по всему, влияние его в окружении губернатора было значительным, учитывая его собственное положение (знатное происхождение) и связи его супруги М.П. Скарятинной (урождённой Голицыной) в высшем свете. И если представить себе, что альбом попал однажды в руки Тургенева, можно вообразить, с каким удовольствием писатель разглядывал эту серию рисунков, – ведь он сам был непревзойдённым мастером сатирических зарисовок. И, наверное, он мог бы узнать в этих портретных зарисовках многих орловских знакомых. Он знал уездного предводителя дворянства Жедринского и губернатора Сафоновича, и уже упомянутого здесь Карпова, и, видимо, Матвеева, и губернского предводителя дворянства Скарятин. К Скарятину Тургенев обращался весной 1856 года за необходимыми документами в связи с предстоящим его отъездом за границу. Скарятин в просьбе отказал, и Тургенев вынужден был обратиться к тульскому предводителю дворянства. Об этом он писал Д.Я. Колбасину из Спасского 8/20 мая 1856 года: «Вы уже из письма знаете о глупой упрямости Скарятин – через пять дней я Вам вышлю свидетельство тульского предводителя». ⁶

Зимой 1870 года со Скарятинным случилось несчастье. Он был убит на царской охоте случайным выстрелом обер-егермейстера графа Ферзена. Однако в свете ходили упорные слух о том, что Скарятин был убит императором Александром II, а граф Ферзен взял на себя его вину. ⁷ Тургенев в это время был в Лондоне, но он знал о происшедшем со Скарятинным несчастном случае и обсуждал это в письме от 25 января 1871 года с П.В. Анненковым (Письма, 11, 11).

Мы обратили внимание, что наиболее повторяющийся сюжет в этих рисунках – момент борьбы разных течений, партий в орловском губернском обществе. Однако пока ещё эти битвы не вышли за рамки обычных светских интриг. Пройдёт совсем немного времени – и всё изменится. Начнутся сражения другого рода в преддверии выборов в дворянский Комитет по устройству быта помещичьих крестьян, среди выборщиков которого будет и Тургенев.

Давний знакомый писателя В.К. Ржевский напишет Ивану Сергеевичу в письме от 16 ноября 1858 года, насколько всё изменилось в орловском общественном пейзаже в связи с предстоящей реформой: «Наш маленький город, с своим маленьким парламентом принял совершенно другой вид. Карты, а пока ещё и танцы на втором плане. Даже в клубе стали играть менее». ⁸

Тургенева чрезвычайно волновали вопросы крестьянской реформы. В апреле 1858 года он обращается к Д.Я. Колбасину с просьбой поехать в Спасское и заняться там вместе с дядей (Н.Н. Тургеневым) подготовкой нужных документов ввиду предстоящей реформы. Сам же он, по его замечанию, готов пойти на все жертвы (Письма, 3, 317).

В начале 1858 года, едва вернувшись из-за границы, Тургенев едет в Орёл, чтобы участвовать в губернских дворянских выборах в Комитет по устройству быта помещичьих крестьян. Он придавал выборам большое значение, полагая, что от них, от настроений в провинции зависит судьба крестьянской реформы. На выборы Тургенев не попал, однако ему удалось уловить доминирующее настроение орловского дворянства: «На другой день после моего приезда в [Спасское] я поскакал в Орёл в надежде застать там комитетские выборы, но они уже были кончены – весьма скверно, как оно и следовало ожидать: благородное дворянство выбрало людей самых озлобленно отсталых» (Письма, 3, 328).

Эти впечатления отразились вскоре в подготовительных материалах к роману «Отцы и дети». Так, по замыслу Тургенева, Павел Петрович Кирсанов должен был ездить на выборы в губернский город О., «где помалкивал или дразнил дураков, местных тузов» (12, 565).

В октябре 1858 года Тургенев вновь отправляется в Орёл набраться впечатлений, о чём пишет А.В. Дружинину в письме от 10/22 октября 1858 года: «От 20-го до 28-го я буду в Орле, хочу набраться провинциально-дворянской жизни, послушать толков по Комитету» (Письма, 3, 341–342).

Между тем уже начались заседания дворянского Комитета, где теперь позиции противоборствующих партий проявились с очевидностью. Приятель Тургенева Ржевский рассказывает об этом Ивану Сергеевичу в цитированном выше письме: «Теперь уже ясно обозначились партии нашего Комитета: крайняя правая, т.е. защитница крепостного права, считает только пятерых, а именно Мальцева, Цурикова, Краинского, Бурнашёва и Щетовитова; к левой или либеральной принадлежат <...>Шеншин, Чиркин, Лавров, Костромитинов, Жедринский, Барменский и другие с разными оттенками».⁹

Очевидно, что лица, перечисленные Ржевским, были знакомы и Тургеневу. Многих из них, как уже было сказано, мы встречаем на страницах нашего альбома.

Например, А.Н. Жедринский. Автор письма причисляет его к левой либеральной партии. В это время Жедринский исполнял должность Кромского уездного Предводителя дворянства. Губернатор В.И. Сафонович в своих «Воспоминаниях» даёт Жедринскому следующую характеристику: «...он был очень осторожен, никогда не позволял себе увлечений и хотя так же готов был защищать людей не совсем добросовестных, но делал это с большой скромностью. Ему доверять, однако, не следовало. Он легко переходил в другой лагерь, если находил это удобным».¹⁰ Видимо, благодаря таким качествам, Жедринский быстро продвигался по служебной лестнице: чиновник особых поручений в канцелярии губернатора, предводитель дворянства Кромского уезда, а с середины 1860-х годов он около пятнадцати лет был курским губернатором.¹¹

На балах в Дворянском собрании Тургенев должен был встречать и очаровательную супругу Жедринского Марию Дмитриевну Жедринскую (урождённую Клушину – в нашем альбоме изображена танцующей). Одно время Марией Дмитриевной был увлечён поэт А.Н. Апухтин. Ей посвящены следующие строки:

В уютном уголке сидели мы вдвоём,
В открытое окно впивались наши очи,
И, напрягая слух, в безмолвии ночном
Чего-то ждали мы от этой тихой ночи.

И сколько, сколько раз, сквозь сумрак новых лет,
Светиться будет мне тот уголок уютный,
И ночи тишина, и яркий лампы свет,
И сердца чуткого обман ежеминутный!¹²

В альбоме также обращает на себя внимание портрет Натальи Валерьевны Энгельгардт: величественная осанка, красиво обнажённые плечи, гирлянда цветов, украшающая изящно уложенные волосы, несуетное, спокойное выражение лица. Кажется, будто пластика в портрете Энгельгардт отозвалась во внешнем облике Анны Сергеевны Одинцовой в романе «Отцы и дети»: «Аркадий оглянулся и увидел женщину высокого роста в чёрном платье, остановившуюся в дверях зала. Она поразила его достоинством своей осанки. Обнажённые её руки красиво лежали вдоль стройного стана; красиво падали с блестящих волос на покатые плечи лёгкие ветки фуксии; спокойно и умно <...> глядели светлые глаза из-под немного нависшего белого лба» (7, 68).

«Герцогиня, – заметил Базаров, – владетельная особа. Ей бы только шляф сзади носить да корону на голове» (7, 74).

Возвращаясь к письму Ржевского, следует отметить, что Владимир Константинович, разумеется, перечисляет далеко не весь состав Комитета. Например, он не упоминает поручика Д.П. Матвеева. А между тем он в альбоме изображён дважды: аллегорически представлен в виде ферзя на шахматной доске и в качестве стороннего наблюдателя присутствует при потасовке Полянского и Тухачевского.

Мы знаем, что Матвеев был выбран в Комитет «по Болховскому уезду» и даже «за труды по освобождению крестьян от крепостной зависимости удостоен получить высочайшее назначение – серебряную медаль».¹³ Учитывая, что Матвеев был женат на С.В. Кривцовой, происходившей из семейства, близкого Тургеневым, мы можем с большой долей уверенности говорить о том, что Тургенев, скорее всего, знал и Матвеева через его жену Софью Владимировну (Сообщено В.А. Власовым).

Подчеркнём, что имя коллежского секретаря Тургенева числится среди перечисленных выше имён, которые представлены в списке дворян, поддержавших идею создания Комитета по устройству быта помещичьих крестьян.

Любопытно также отметить, что Ржевский, характеризуя сложившуюся в орловском Комитете ситуацию, делит известных нам персонажей на две партии: на «отцов» и «детей».

В своё время В.А. Громов, обратив на это внимание, сделал предположение, что, возможно, эта характеристика орловского общества в письме Ржевского стоит у истоков замысла романа «Отцы и дети». Между прочим, эту версию подтверждает в письме к Тургеневу и его добрый приятель И.П. Борисов. Иван Петрович, рассказывая Тургеневу о поездке в Орёл, сожалеет, что не побывал в клубе: «... быть может увидел бы там Павла Петровича, Аркадия (хоть Карпова) с Базаровым и Ситникова. И отцы и дети бывают в клубах».¹⁴

Под «клубом» Борисов, вероятно, разумел орловское дворянское собрание.

Таким образом, можно сказать, что, листая страницы старинного альбома, мы имеем редкую возможность увидеть многих персонажей светского общества того самого губернского города О., которых Тургенев запечатлел в своём знаменитом романе.

Мы заметили, что все рисунки из нашего альбома проникнуты какой-то добродушной иронией. Кажется, что эта ирония со страниц альбома перешла в «губернские сцены» романа и превратилась под пером Тургенева в сарказм, в едкую сатиру. Как издевается автор, описывая председателя казённой палаты, сладкоглазого старика, «который чрезвычайно любил природу, особенно в летний день, когда, по его словам, каждая пчёлочка с каждого цветочка берёт взяточку...» (7, 60). Как напыщен столичный чиновник Колязин, приехавший с инспекцией в губернский город О. Как излишне суетлив молодой губернатор из прогрессистов по прозвищу Бурдалу, происходившему от слова «бурда». Суетился он не напрасно: сановник из столицы прибыл вследствие многочисленных кляуз и доносов на губернатора. И вот уже тот же самый сановник, встреченный с великой помпой, аттестует губернатора как порядочного человека.

Надо сказать, что картина характеров и нравов губернской жизни малоотрадная. Это важно подчеркнуть, потому что Тургенев в это время возлагал надежды на деятельность губернской элиты, но вынужден был, в конце концов, признать, что этих надежд она не оправдывала.

Подытоживая рассказ о серии рисунков из жизни орловского дворянства, представленных в нашем альбоме, отметим следующее: рисунки, бесспорно, сделаны одной рукой, как бы на одном дыхании, т.е. в довольно короткий период времени. В пользу этого говорят следующие факты:

В.Я. Скарятин находился на посту губернского предводителя дворянства лишь по 1857 год включительно, и полковник Арцышевский (его портрет замыкает серию рисунков) появляется в Орле в январе 1858 года. Поэтому мы берём на себя смелость датировать эти рисунки второй половиной 1857 – началом 1858 года.¹⁵

Так кто же автор этих рисунков? Может быть это Иван Николаевич Николаев, чей автограф нам удалось обнаружить (случайный поворот увеличительного стекла неожиданно позволил увидеть и прочесть ранее незамеченные дату и место, изображённое на пейзаже: И. Николаев. 1860. Гавриловское)?

Рисунок выполнен в сепии, с применением карандаша и белил. Перед нами характерный южный пейзаж: на фоне гор группа кипарисов, раскидистое дерево на берегу небольшой речки. На переднем плане – плоская крыша дома. Ломаная линия гор прячется в облаках, слева, на вершине горы, выступают стены военного укрепления.

Несколько слов об авторе рисунка. Иван Николаевич Николаев (1829–1906) – внебрачный сын карачевского помещика Николая Ильича Вошинина, О матери в семейных преданиях сохранились отрывочные сведения. Звали её Татьяной Львовной, фамилия неизвестна, возможно, происходила из крепостных.

Иван Николаевич мальчиком был отдан в обучение к А.Г. Венецианову. В 1852 году он становится учеником заслуженного профессора М.Н. Воробьёва. С этого же года Николаев – участник ежегодных академических выставок. В названиях выставляемых работ – «Вид села Сомова в Орловской губернии», «Вид села. Уголок Орловской губернии» – указаны родовые деревни его отца, Н.И. Вошинина. В 1855 году Иван Николаевич подаёт прошение в совет Академии о присвоении ему звания художника, предоставляя на его рассмотрение картину «Вид Орловской губернии». В этом же году он получает аттестат. Жил в Карачеве и в Крыму, вблизи Симферополя, где занимался выращиванием фруктов на продажу. Его брат – известный тенор Мариинского и Большого театров – Антон Николаевич Николаев. В числе произведений, пожертвованных Антоном Николаевичем Орловскому губернскому музею, внесены в каталог и работы его брата-художника И. Николаева: «Крым», «Сельцо. Уголок», «Вид Алушты», «Ялта», «Карачев в дождь», «Севастопольская бухта».¹⁶ В музее И.С. Тургенева хранится коллекция мебели из московского дома семьи Николаевых.

Однако Николаев определённо не мог быть автором серии зарисовок быта орловских дворян, о которой мы рассказывали выше. Во-первых, Николаев скорее всего в период с 1857 по 1858 год не жил в Орле. Во-вторых, художник не был настолько «внедрён» в жизнь губернской элиты, не знал её подноготной, а если и был знаком с некоторыми персонажами орловской серии рисунков, то знакомство это было поверхностное.

Если это не художник И. Николаев, тогда кто?

К одной из страниц альбома приклеена небольшая открытка. На ней изображены две прижавшиеся друг к другу детские головки девочек. Под рисунком – надпись на французском языке: «Puisse ce petit dessin, chère Mademoiselle Zénaïde vous rappeler celle qui vous porte une sincère amitié. 1854. Le 16 juillet. A. Piatoff». (Пусть этот маленький рисунок, дорогая мадемуазель Зинаида, напоминает Вам о той, которая испытывает к Вам чувство искренней дружбы. 1854 г. 16 июля. А. Пятова).

Наше внимание привлекло имя той, к которой обращено послание – Зинаида. Мы предположили, что «мадемуазель Зинаида» и хозяйка альбома с инициалами «З.П.» – одно и то же лицо.

Может быть, это Зинаида Африкановна Сафонова? Две открытки, обращённые к ней, помещены на страницах альбома. Зинаида Африкановна Сафонова – старшая дочь Африкана Васильевича Сафонова, «старинного приятеля» Тургенева, директриса Николаевской женской гимназии г. Орла. Именно ей адресованы поздравительные послания двух учениц. Вот одно из них:

19 ¹³ 02
IV

Христос Воскресе!

Дорогая многоуважаемая Зинаида Африкановна,

Сердечно благодарю Вас за поздравление, сама поздравляю Вас и, конечно, желаю Вам всего, всего самого лучшего. Писала ли Женя Хмелёва?

В Москве я совсем не могла увидеться с ней и мы с ней уже давно не переписываемся.

Сердечно любящая Вас Ваша Лида Дурново.

Но послание к «мадемуазель Зинаиде» датировано 1854 годом, а Зинаида Африкановна родилась в 1858 году. Однако было ясно, что альбом имеет определённое отношение к Зинаиде Африкановне Сафоновой. Только какое? Мы решили выяснить, как звали мать Зинаиды Африкановны. Оказалось, тоже Зинаида, Зинаида Александровна Сафонова (первенца – дочь, будущую директрису Николаевской женской гимназии в семье называли в её честь). Воспользовавшись любезно предоставленными Л.В. Ивановой материалами, мы обнаружили любопытную выписку из архивного документа, который хранится в ГАОО: «Титулярного Советника Африкана Васильева Сафонова жена Зинаида Александрова 29 л [умерла] от родов». Запись в Церковной книге Петропавловского Кафедрального Собора сделана 23 октября 1868 года.¹⁷ Благодаря этому документу мы смогли установить дату рождения Зинаиды Александровны – 1839 год. Следовательно, в 1854 году ей было 15 лет, она – юная барышня и обращение к ней «мадемуазель Зинаида» вполне уместно. Нам не уда-

лось пока установить девичью фамилию Зинаиды Александровны, но мы предполагаем, что начальной её буквой была «П». Как вы помните, крышку нашего альбома украшает вензель с инициалами «З.П.» Мы берём на себя смелость предположить, что послание к ней было адресовано её родственницей А. Пятовой, и Зинаида Александровна могла носить до замужества фамилию Пятова.

Предположительно в 1857 году (Зинаида Африкановна родилась в 1858 году) Зинаида Александровна становится женой Орловского окружного начальника Африкана Васильевича Сафонова.

Л.В. Иванова в своей статье «Ещё к истории Дома Калитиных в Орле» приводит биографические сведения, касающиеся Африкана Васильевича Сафонова: «(1823? – 19 янв. ст. ст. 1889), дворянин, статский советник, орловский и тверской помещик, владелец с. Сергиевское и др. имений во Мценском и Карачевском уездах Орловской губернии, знакомый И.С. Тургенева. А.В. Сафонов принимал самое деятельное участие в подготовке и проведении земельной реформы в Орловской губернии. Он был посредником полюбовного специального межевания земель в Болховском и части Мценского уездов (1852–56), членом от правительства мирового съезда Мценского и Орловского уездов (1863–64), кандидатом на место мирового посредника по размежеванию земель (1869), назначенным с высочайшего соизволения членом по крестьянским делам присутствия».¹⁸

И это, по мнению автора статьи, было поводом для встреч с Сафоновым И.С. Тургенева в 1850–60-е годы. Известно, что Тургенев бывал в доме Сафоновых и позднее – в конце 70-х годов.

Орловская молва утверждает, что у Тургенева была заветная скамейка в саду у Сафоновых (на Дворянском гнезде), где он любил подолгу сидеть в свои приезды в Орёл. Не эти ли часы, проведённые в саду на берегу реки Орлик, нашли отклик в его «самом орловском романе» «Дворянское гнездо»: «Лаврецкий вышел в сад, и первое, что бросилось ему в глаза, – была та самая скамейка, на которой он некогда провёл с Лизой несколько счастливых, не повторившихся мгновений; она почернела, искривилась; но он узнал её, и душу его охватило то чувство, которому нет равного и в сладости и в горести, – чувство живой грусти об исчезнувшей молодости, о счастье, которым когда-то он обладал. Вместе с молодёжью прошёл он по аллеям; липы немного постарели и выросли в последние восемь лет, тень их стала гуще; зато все кусты поднялись, малинник вошёл в силу, орешник совсем заглох, и отовсюду пахло свежим дромом, лесом, травой, сиренью» (6, 156).

По-видимому, писателю было хорошо здесь, среди людей душевно ему близких.

Но вернёмся к тому времени, когда Зинаида Александровна вошла в дом А.В. Сафонова.

Бесспорно, в жизнь Африкана Васильевича юная жена, бывшая на много лет моложе его, принесла свет молодости, счастья и любви. Мы сразу отметили, что время создания серии рисунков из жизни орловского губернского общества относится к тому периоду, когда Африкан Васильевич и Зинаида Александровна стали мужем и женой. Весьма вероятно, Африкан Васильевич, прекрасно знавший изнутри все обстоятельства жизни орловского дворянства, и был автором рисунков, вклеенных в альбом его жены. Таким образом, мы склонны согласиться с гипотезой об авторстве рисунков, выдвинутой Л.В. Ивановой в уже цитированной здесь её статье «Ещё к истории Дома Калигиных в Орле».

Надо сказать, что автор этих рисунков несомненно обладал чувством юмора, умел метко схватить характерные черты своих персонажей, передать коллизии ситуации, при этом он вовсе не стремился унижить или оскорбить своих героев. В этой серии выразились и главные качества самого автора: тонкий юмор, наблюдательность в сочетании с мягкостью и добродушием. И, конечно, отметим мастерское владение карандашом. Эти рисунки, надо думать, доставляли удовольствие молодой жене Сафонова да и всем гостям, посещавших их уютный дом, среди которых был и Тургенев.

Так мало-помалу для нас прояснилась история загадочного вензеля «З.П.». Альбом Зинаиды Александровны Сафоновой, рано ушедшей из жизни, надо думать, хранился у её старшей дочери – Зинаиды Африкановны Сафоновой. Становится понятным, почему в альбоме много самодельных открыток, сделанных, вероятно, руками учениц Зинаиды Африкановны. Так, на один из альбомных листов наклеен рисунок, выполненный гуашью: цветущая ветка шиповника. В нижнем углу рисунка, справа, – надпись по-французски: «Natalie Kast». А следующий рисунок, вклеенный в альбом, выполнен акварелью: цветок розы. Под рисунком – инициалы: «Е.Р.». Видимо, не случаен здесь и портрет классной дамы. На портрете, выполненном карандашом, представлена молодая девушка в строгом сером платье. Она стоит у стола и указывает на лежащую перед ней раскрытую книгу.

Зинаида Африкановна педагогической работе посвятила долгую жизнь. Она пришла в Николаевскую женскую гимназию в конце XIX века и, видимо, вынуждена была покинуть её лишь в связи с революционными событиями 1917 года.

В 1905 году в гимназию в качестве классной дамы пришла молодая девушка – уже знакомая нам Александра Михайловна Михеева (не её ли портрет представлен в альбоме? – Е.М.). Вполне возможно, что молодая классная дама снискала уважение директрисы гимназии, которое затем перешло в дружбу. Обе они были одиноки и посвятили себя своим ученикам и родственникам. А вскоре на их долю выпали нелёгкие испытания.

Известно, что в 1919 году Сафоновы поселились в своём имении Сергиевское и приютили в доме семью Галаховых – потомков Тургенева и Фета, вынужденных покинуть свой уютный особняк в Орле на Садовой.

Когда в 1936 году Зинаида Африкановна умерла, вероятно, её младшей подруге Александре Михайловне Михеевой пришлось проводить её в последний путь. И, может быть, в память о былом она позволила себе взять старинный альбом Зинаиды Африкановны.

А может статься, сама Зинаида Африкановна, предчувствуя близкую кончину, завещала этот альбом Александре Михайловне.

Мы закрываем старинный альбом, и нас не оставляет странное ощущение того, что на короткое время мы стали частью той давно ушедшей жизни с её хлопотами, радостями, тревогами и надеждами. Его листы позволили нам преодолеть пространство и время. Кажется, что люди, которые ходили по тем орловским улицам, хорошо знакомы, стоит только окликнуть их – они обернутся и пойдут нам навстречу.

Примечания

¹ ГАОО, ф. 883. оп. 1, ед. хр. 277, л. 23–24.

² Там же. Л. 1–23.

³ См.: Чернов Н.М. *Дворянские гнёзда вокруг Тургенева*. Тула: ИПП, «Гриф и К^о», 2003. С. 185.

⁴ Там же.

⁵ Орловский гражданский губернатор В.И. Сафонович. Орёл: Изд-во А. Воробьёва, 2004. С. 20.

⁶ *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Изд. 2-е, исп. и доп. Письма. Т. 3. М.: «Наука», 1987. С. 91. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках с указанием тома и страницы. Ссылка на письма даётся с пометой «Письма».

⁷ См.: *Чернов Н.М.* Указ. соч. С. 169.

⁸ *Громов В.А.* Корреспонденты Тургенева 1858–1861 г.г. в перлюстрациях III отделения // *Тургеневский сборник*. Вып. IV. Л.: «Наука», 1968. С. 233.

⁹ Там же.

¹⁰ Орловский гражданский губернатор В.И. Сафонович.

¹¹ *Власов В.А.* «Оазис я нашёл под Вашим кровом» // *Орловская правда*. 26 ноября 2003 г.

¹² *Апухтин А.Н.* Стихотворения. М.: «Советская Россия», 1991. С. 149.

¹³ ГАОО, ф. 4. оп. 1, ед. хр. 3433, л. 19–30.

¹⁴ *Громов В.А.* Корреспонденты Тургенева 1858–1861 г.г. в перлюстрациях III отделения // *Тургеневский сборник*. Вып. IV. Л.: «Наука», 1968. С. 237.

¹⁵ См.: Орловские губернские ведомости. 1858. № 4.

¹⁶ *Василенко В.Ф.* Орловский жертвователь Антон Николаев // *Мир музея*. 2001. № 3. С. 27–33.

¹⁷ ГАОО, ф. 220. оп. 2, ед. хр. 1644, л. 40 (об)-41.

¹⁸ См.: *Иванова Л.В.* Ещё к истории «Дома Калитиных» в Орле // Тургеневский ежегодник. Орёл, 2001. С. 97–99.

Письма М.Г. Савиной к Э.К. Виль-Даниэль-Бек

Публикация А.Т. Молозевой

Мы продолжаем публикацию писем М.Г. Савиной из фондов Орловского объединённого государственного литературного музея И.С. Тургенева. На этот раз вниманию читателей представлены письма актрисы к петербургской артистке Э.К. Виль-Даниэль-Бек.¹

3 августа [1]913
Ялта. Суук-Су

Дача Орлиное гнездо

Ваше письмо, Элла Каспаровна, я получила только вчера вечером с домашней посылкой. Две недели тому назад я уехала из Петербурга и неделю, как остановилась здесь, но порядки «российские», и я едва добилась своей корреспонденции. Суук-Су, райский уголок, несмотря на роскошное казино и дачи, ещё мало известен широкой публике, и я очень счастлива, что мне указали на него. Природа – феерия, а лунные ночи, при этой тёплой температуре воздуха, упоительны. Я никогда не жила в Крыму и воспринимаю всё особенно восторженно. В Эссенуках я не докончила лечение, т.е. должна была бросить пить воду, потому что схватила сухой плеврит и, благодаря этому посел[илась здесь²] – нет худа без добра. Пор[адовалась], что Вы отдыхали в такой здоровой местности, но, кажется, судя по Вашему письму, настроение Ваше не улучшилось. Вы расстраиваете своё воображение, а стало быть, и нервы, и развиваете истерию, что чрезвычайно пагубно вообще, а для сцены особенно: Вы лишаетесь сил, необходимых для нашего дела. Как Вы будете работать в подобном состоянии? Прошлую зиму я видела Вас постоянно с распухшими глазами, и ещё у Вас была какая-то драма. Искусство ревниво, помните это. В школе³ у нас большой ремонт и много нового, в том числе и специальный телефон для учеников. Около золотой залы будет приёмная. Ритмическая гимнастика, к сожалению, за ленью учеников отменяется, и

вместо неё будет класс мимодрамы.⁴ Арбатов⁵ уволен, а Д[олинов]⁶ приглашён. Я возвращаясь к 28-му и надеюсь, что [в этом] году будет больше порядка, чем в прошлом, [благодаря] отсутствию разлагающего элемента 3-го курса.

[До свидания]. Целую Вас. М. Савина.

Примечания

¹ Виль-Даниель-Бек Элла Каспаровна, урожд. Виль (1897, Тифлис – 1979, Ленинград), окончила русскую гимназию с аттестатом преподавателя русского языка. В 1912 году поступила в Театральную школу им. А.С. Суворина по классу М.Г. Савиной, окончила её в 1914 году с дипломом «Артистка Малого театра». Поддерживала дружеские отношения и переписку с М.Г. Савиной после окончания Театральной школы. Работала в театрах Саратова, Рыбинска, Ярославля, Тбилиси и др. С 1937 по 1957 годы занималась концертной деятельностью в Ленинграде, работала руководителем школьных драматических кружков, преподавала художественное чтение. С 1966 года жила в Доме ветеранов сцены им. М.Г. Савиной.

² Здесь и далее в квадратные скобки заключён текст, восстановленный нами из контекста, т.к. отсутствует фрагмент листа.

³ Театральная школа им. А.С. Суворина была открыта в 1907 году при петербургском Малом (Суворинском) театре. Председатель правления школы – А.С. Суворин. Первый директор – В.П. Далматов. Среди преподавателей – В.П. Далматов, Н.Н. Арбатов, А.И. Долинов и др. С 1912 года директор школы – М.Г. Савина. Она уделяла школе много внимания, следила за успехами каждого ученика, направляла, давала советы, устраивала бывших учеников в антрепризы и т.д.

⁴ Так в подлиннике.

⁵ Арбатов (наст. фам. Архипов) Николай Николаевич (1869–1926), актёр, режиссёр, театральный педагог.

⁶ Можно предположить, что имеется в виду Долинов Анатолий Иванович (1869–?), драматический актёр, режиссёр и театральный педагог.

30-V-14

Названия Вашего театра я не могла разобрать, Элла Каспаровна, но надеюсь, что письмо дойдёт. Поразили Вы меня «Варей», но надо ко всему привыкать. Что за труппа, с которой Вы играете, и почему в Салтыковке театр? Вести о Рустейкине¹ справедливы, и я рада, что хлопоты мои удались. Дисциплина Художественного театра² принесёт ему огромную

пользу, а Москва уничтожит его акцент. Играть он будет сначала в «Студии»,³ и это значит – без отдыха целый день и каждый день. Если же он там не уживётся, то год, проведённый в их среде, будет ценным для будущей карьеры. Немирович⁴ приезжал в школу слушать Рустейкина (причём он читал отвратительно), а потом я возила его к Станиславскому,⁵ и обоим он понравился. Уздемир,⁶ не сказав мне, подписал в Иркутск и надул Незлобина.⁷ По-моему, поступил глупо и сразу повредил себе. У Незлобина дело поставлено отлично, а в Иркутске [текст утрачен] работа без размера [текст утрачен]. Но, кажется, это и соблазнило его: играть до обморока. Брянскому⁸ не принесёт вреда такая работа, а Уздемир опозлится. На Подсолнечную я не попала, а поехала проводить мою подругу до Казани и очень хорошо отдохнула, проведя восемь суток (туда и обратно) на пароходе. Волга от Рыбинска очаровательна. Теперь мой адрес: Ессентуки, санаторий Азау.

Целую Вас. До свидания.

Примечания

- ¹ Очевидно, один из учеников театральной школы, которому М.Г. Савина оказывала протекцию.
- ² Московский Художественный театр (МХТ). Создан К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко в 1898 году. Внёс огромный вклад в развитие русского национального и мирового театра, утверждая новые методы сценического искусства. Опыт складывавшейся в период 1906–1917 годов системы Станиславского был использован при постановке «Месяца в деревне» И.С. Тургенева (1909).
- ³ В 1912 году К.С. Станиславским и Л.Н. Сулержицким была создана Первая студия МХТ для воспитания молодых актёров по системе Станиславского.
- ⁴ Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943), режиссёр, театральный деятель, писатель, драматург. Совместно со Станиславским был основателем и руководителем МХТ.
- ⁵ Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938), великий деятель, мыслитель и теоретик театра. Основатель и руководитель МХТ.
- ⁶ Лицо неустановленное. Вероятно, один из учеников театральной школы им. Суворина.
- ⁷ Незлобин (Алябьев) Константин Николаевич (1857–1930), драматический актёр, режиссёр, антрепренёр. В 1912 году Незлобин открыл театр в Петербурге, на Офицерской улице.
- ⁸ Возможно, речь идёт о Брянском Виталии Михайловиче (1885–?), актёре, который играл во многих провинциальных театрах. Работал совместно с Н.Н. Синельниковым, В.Э. Мейерхольдом и др.

Ничего более умного Вы не могли придумать, Элла Каспаровна, как написать мне второе письмо. Получив в Эссентуках, я бросила конверт и, не имея адреса, не могла Вам ответить, а я всегда отвечаю. События последних трёх дней так ошеломили своей неопределённостью и быстротой, что мы все как в столбняке.¹ Сегодня я должна была выехать с мужем в Москву и дальше по его делам, для чего и торопилась со своим лечением, но теперь и думать нечего куда-либо ехать. Кто это выдумал, что я играю на выставке? Да и выставки-то давно...

Примечание

¹ Речь идёт о начале Первой Мировой войны.

21. XII-14.
Петроград.

Мне очень жаль, милая Элла Каспаровна, я огорчила Вас моим молчанием и спешу исправить мою неаккуратность. Целый месяц я провела в постели, благодаря воспалению почки (что было и в прошлом году, но не в такой сильной степени), и только недавно встала. Теперь разбираю все письма и стараюсь загладить невольную вину. Очень, очень рада за Вас. Если работа удовлетворяет, то это и есть наша награда. Война совсем отняла у меня школу.¹ Я не только ничего не поставила до сих пор, но даже бываю только на спектаклях. [Фамилия неразб.] играет очень много и работает хорошо и уже приглашён в Харьков, к Синельникову,² Георги³ вырабатывается и хорошо читает, также как и [фамилия неразб.]. Бедный Протопоп[неразб.]⁴ на ладан дышит, но ему дают много играть, чтобы отвлечь от болезни. Вильбушевич⁵ киснет без дела в Одессе, а Соколову⁶ удалось выхлопотать отсрочку, ведь его совсем было взяли на войну.

Я с 24 декабря начинаю играть и репетирую сразу две новые пьесы с интересными ролями.⁷ Живу в лазарете⁸ и вся в войне. Всей душой желаю Вам успеха в наступающем новом году и хорошего антрепренёра.

До свидания. Целую Вас. М. Савина.

^{*} Далее текст отсутствует.

Примечания

- ¹ Театральная школа была закрыта в 1914 году в связи с началом Первой Мировой войны.
- ² Синельников Николай Николаевич (1855–1939). Актёр, режиссёр, антрепренёр. Много играл на провинциальных сценах. В 1910 году Синельников возглавил антрепризу в Харькове. Под его руководством харьковский театр стал одним из лучших в провинции.
- ^{3,4,6} Возможно, актёры-выпускники театральной школы им. А.С. Суворина.
- ⁵ Вильбушевич Евгений Борисович (1870–1933), композитор, пианист, один из создателей жанра мелодекламации.
- ⁷ В сезон 1914–15 гг. Савина играла в следующих пьесах: А.Н. Островский «Горячее сердце», Н.В. Грушко «Слепая любовь», З.П. Гиппиус «Зелёное кольцо» и С.С. Юшкевич «Мендель Спивак».
- ⁸ В начале Первой Мировой войны Савина организовала в Петербурге лазарет для раненых. В Петербургском театральном музее хранятся благодарственные письма солдат, адресованные актрисе.

7-VII-15
Кисловодск

Спешу сообщить Вам, милая Элла Каспаровна, что всем любезный Кисловодск оказался вредным для меня, и завтра я его покидаю. Не торопитесь сюда, а позвоните – 29–79 – на Карповку. 12 числа. Надеюсь, что доберусь домой живая.

До свидания. М. Савина

25-VII-15
Петроград

Торопясь, Вы забыли написать адрес, Элла Каспаровна, и я не знаю, дойдёт ли до Вас мой ответ. Очень хотела успокоить Вас и долго думала, пока пришло в голову разыскать старое письмо и ответить на Ив. Г.Д. Бека.¹ Вообразите, я с 11-го числа здесь! Как Вы не догадались спросить по телефону, уезжая на Кавказ! Но, к делу.

Конечно, если Вы так хотите остаться в Петрограде, то отчего же Вам не служить в театре Яворской.² Да и вообще, у неё труппа будет приличная, а если выбирать между тем, что Вам предлагают в провинции, то и говорить нечего. В положении «премьерши», да ещё при особых условиях, я Вас не вижу и очень огорчилась бы такому выбору. Как жаль, что не

удалось поговорить. Если у Вас были неудачи или неприятности в поездке, всё же она Вас многому научила и послужит в будущем хорошим уроком. Благодаря ужасным известиям с войны, у меня пропала охота отдыхать, и я остаюсь в городе пока. Может быть 5–7-го августа уеду на неделю, а пока сижу дома. Рада за Вас, что Вы в родных горах и греетесь на южном солнце, а у нас настоящая осень.

До свидания. Целую Вас. Савина.

Примечания

¹ Муж Эллы Каспаровны Вилль-Даниэль-Бек.

² Яворская (ур. Гюббенет, по мужу Барятинская) Лидия Борисовна (1871–1921), актриса, основала в Петербурге так называемый Новый театр.

6-VIII-15

Петроград,

ул. Литераторов, 14

(Карповка)

Ведь это же весьма бестолково, душа моя, вести такую переписку. На Ваше письмо полное вопросов и таких серьёзных, я ответила по городской почте здесь, т.к. Вы забыли сообщить адрес, а сегодня письмо уже из Тифлиса. Спешу ответить на главный вопрос относительно антрепризы Яворской.¹ Советую, если Вы можете, получить ангажемент. Выпишите моё письмо от Вашего «Эль-Бека». Я чрезвычайно расхандрилась от военных новостей, да ещё смерть милого Варламова² помогла. Дни гонят вон «за новыми впечатлениями» в другой атмосфере. Но куда уйдёшь от себя? И можно ли хоть на минуту забыть о войне и её ужасах. Если и уеду, то в окрестности и ненадолго. Как приедете – позвоните мне и, если я буду жива, приму Вас охотно.

До свидания. Савина.

Примечания

¹ В 1915 году Яворская предприняла вторую попытку основать в Петербурге свой театр, но дело не пошло, и театр вскоре был закрыт.

² Варламов Константин Александрович (1848–1915), актёр, обладал редким комедийным дарованием, его называли «царём русского смеха». В 1875 году поступил в труппу Александринского театра, где играл до конца жизни.

Документы Александра Михайловича и Софьи Георгиевны Щепкиных из архива И.А. Бондарского и фондов ОГЛМТ

Публикация И.А. Бондарского¹

В ближнем окружении И.С. Тургенева семья великого русского актёра Михаила Семёновича Щепкина (1788–1863) занимает особое место. Писатель неоднократно бывал в гостеприимном доме Щепкиных. Его хозяину, блиставшему в тургеневских спектаклях, он посвятил первую редакцию «Нахлебника». М.С. Щепкин, один из немногих друзей, посетил опально-го писателя в Спасском в период его ссылки. Его портрет неизменно находился над рабочим столом Тургенева в его спасском кабинете. Сын актёра, Николай Михайлович Щепкин (1820–1886), общественный деятель и издатель, опубликовал пьесу Тургенева «Разговор на большой дороге» в предпринятом им издании – учёно-литературном альманахе «Комета» (1851). Этот номер сохранился в мемориальной библиотеке писателя. Желая поддержать издателя, Тургенев намеревался там же поместить свою пьесу «Две женщины» («Месяц в деревне») и рассказ «Два помещика».

Младший сын артиста, Александр Михайлович Щепкин (1828–1885), в 1870 году стал ближайшим соседом Тургенева, купив имение Катушищи (Катушищево) в Мценском уезде, а с января 1877 года и до конца жизни писателя арендовал его имение Спасское-Лутовиново.² В последние приезды на родину писатель постоянно общался с детьми, внуками и правнуками М.С. Щепкина.

А.М. Щепкин родился в Москве, окончил Московский университет. В 1852 году поступил на службу в Петербургскую распорядительную Думу канцелярским чиновником. Служил в Московской Гражданской палате, в канцелярии самарского губернатора, в Московской Удельной конторе, в 1863 году был назначен Председателем Симбирской Казённой палаты и в следующем году получил чин надворного советника; с 1867 года возглавлял Тульскую Казённую палату. Дослужился до Действительного статского советника (1874). Был отмечен по службе орденом Св. Анны 2-й степени (1869), орденом Св. Владимира 3-й степени (1871), а также бронзовой медалью на Владимирской ленте в память войны 1853–56 годов (1856). Всё это было в то время достаточным основанием для причисления его самого и его детей к сословию потомственных дворян. В 1848 году женился на Дарье Григорьевне NN. 9 января 1849 года у них родился сын Николай, 11 сентября 1856 года – сын Михаил, 23 июня 1867 года – дочь Мария.

Старший сын Александра Михайловича Николай Александрович (1849–1914) с 1876 года был управляющим имениями И.С. Тургенева. В 1877 году он женился на Софье Георгиевне Алфёровой. В 1880 году Тургенев крестил их дочь Елену. Писатель и в дальнейшем принимал участие в их судьбе. Впечатления от общения с Тургеневым и жизни в Спасском отразились в записках С.Г. Щепкиной «Воспоминания о своей жизни» (ныне хранятся в ОГЛМТ; частично опубликованы: «Красный архив», 1940, № 3, с. 195–228).

Ниже публикуется текст духовного завещания Александра Михайловича Щепкина от 7 апреля 1882 года и фрагмент из записок Софьи Георгиевны Щепкиной. Последний содержит сведения о процессе и последствиях выделения её мужа, Николая Александровича, из родительской семьи, закреплённого в духовном завещании его отца. Попутно освещается история погашения долга Н.А. Щепкина И.С. Тургеневу.

Этот процесс сопровождался неудачной покупкой А.М. Щепкиным с торгов в начале 1882 года для сына имения Истомино. При покупке и обустройстве имения помимо средств, взятых в кредит в банке у разных лиц А.М. Щепкиным и предоставленных сыну, был истрачен капитал, полученный С.Г. Щепкиной от матери в приданое, а также деньги, данные Н.А. Щепкину в долг И.С. Тургеневым. Погашение долга Тургеневу по соглашению с ним от 1883 года предусматривалось в течение пяти лет. Тургенев отказался брать с Н.А. Щепкина проценты с долга.

В 1883 году Тургенев скончался. Имение Истомино не приносило ожидаемого дохода и было продано Н.А. Щепкиным после согласования с отцом. А.М. Щепкин выхлопотал для сына место податного инспектора в Тульской Казённой палате, но вскоре неожиданно умер, не успев изменить своего завещания. Так считали Николай Александрович и Софья Георгиевна Щепкины. При продаже имения не все долги им удалось погасить, в том числе и долг Тургеневу. Он был полностью погашен Щепкиным позже, в пользу его наследницы П. Виардо, из жалования податного инспектора. Квитанция о погашении долга хранится в ОГЛМТ.

Представляется, что публикуемые документы содержат сведения полезные для изучения жизни И.С. Тургенева и истории сына и внука Михаила Семёновича Щепкина, связанной с именем знаменитого писателя.

**Рукописное духовное завещание
А.М. Щепкина³
(составлено 7 апреля 1882 года)**

Во имя отца и Сына и Святого Духа, аминь! Я, нижеподписавшийся Действительный Статский Советник, Александр Михайлович Щепкин, находясь в здравом уме и твердой памяти, составил и собственноручно написал сие Духовное Завещание о нижеследующем:

1) Я, Александр Михайлович, завещаю и предоставляю все свое движимое и недвижимое имущество, в чем бы и где бы оно ко дню моей смерти не оказалось во временном распоряжении и пользовании, милой и верной супруге, Дарье Григорьевне Щепкиной, впредь до ее смерти или же по вступлению ее во вторичное супружество, от чего да сохранит ее Милостивый Господь;

2) по смерти же упомянутой супруги моей, или по вступлению ее во вторичное супружество, все принадлежащее мне имущество, все движимое и недвижимое, где бы и в чем бы оно к этому времени не оказалось, должно поступить в собственность к прямым наследникам – моей дочери Марии⁴ и сыну Михаилу,⁵ следующим порядком: а) принадлежащий мне в Туле, на Старой Дворянской улице, купленный мной у графини Татищевой, деревянный, крытый железом, дом одноэтажный, с всею надворною постройкой, дворовым местом и садом, а равно всею находящеюся в нем движимостью, должен поступить в единственную и нераздельную собственность дочери моей Марии, а по смерти ее, законным ее прямым наследникам, если таковыми Господь благословит ее; б) затем все остальное, принадлежавшее мне движимое и недвижимое имущество должно поступить в собственность детей моих: сына Михаила и дочери Марии по равной части, с тем, что, если кто из них, Боже храни, умрет прежде и не оставит после себя прямых законных наследников, то часть его – в имуществе движимом и недвижимом должно перейти в собственность оставшегося в живых из упомянутых детей моих;

3) что же касается до старшего сына моего Николая,⁶ то как при помощи предоставленных ему достаточных средств и способов, им приобретено имение Истомино в Веневском уезде Тульской губ., и тем судьба его самого и семьи его вполне обеспечена, то за сим по сему духовному завещанию ему же ничего не назначается и ни он, ни его наследники не должны представлять никаких претензий к имуществу движимому и недвижимому, в чем бы и где бы оно не оказалось принадлежащем мне ко дню моей смерти;

4) если, Боже сохрани, милая и дорогая моя супруга Дарья Григорьевна Щепкина, окончит дни своей жизни прежде меня, то все принадлежащее мне имущество движимое и недвижимое, где бы и в чем бы таковое не оказалось, должно перейти, по смерти моей, в собственность поименованным выше двум детям моим дочери: Марии и сыну Михаилу тем же порядком, как сие объяснено во 2-ом пункте сего Духовного Завещания. А что на второй странице сего завещания зачеркнуто, заскоблено слово, или и сверху строки написано, и тому верить. К сему Духовному домашнему Завещанию, сего 7 апреля 1882 г. в г. Туле мною самим составленному и набело собственноручно переписанному Действительный Статский Советник Александр Мих<айлович> Щепкин руку приложил. При сем Духовном Завещании свидетелями были и удостоверяют 1), что лицо, предъявившее мне настоящее Духовное Завещание, есть точно Д.С.С. А.М. Щепкин, то есть то самое лицо, коим оно сделано, написано и подписано и 2), что при представлении настоящего Завещания я лично его, Ал<ександра> Мих<айловича> Щепкина видел и нашел в здравом уме и твердой памяти. Секретарь Василий Яковлев<ич>, Григорьев руку приложил.

При сем духовном Завещании свидетелями были и удостоверяют 1), что лицо, предъявившее мне настоящее духовное Завещание, есть точно, Д. С. С. Ал<ександр> Мих<айлович> Щепкин, то есть то самое лицо, коим оно сделано, написано, подписано и 2), что предъявителя настоящего Завещания я лично его Господ. Алекс<андра> Мих<айловича> Щепкина видел и нашел в здравом уме и твердой памяти Коллежский Ассессор Александр Никол<аевич> Корсунский руку приложил.

*Утверждено в Тульском Окружном Суде
18 августа⁷ 1886 г., N 8484.*

II

С.Г. Щепкина. Воспоминания о своей жизни (отрывки)

Покупка Никольского

«... 23 февраля 1882 г. у меня родились дочери близнецы Варя⁸ и Даша,⁹ названные моей матерью¹⁰ в честь бабушек. Стояло сильное распулье, Николай Александрович был в это время в Туле. Моя мать вызвала его телеграммой и с ним приехала Дарья Григорьевна.

Сидя возле моей постели, заявила, что для Николая Александровича они покупают с торгов имение у Исленьевых – Никольское-Истомино, Веневского уезда Тульской губернии, но чтобы Николай Александрович написал письмо к Ивану Сергеевичу [Тургеневу] и просил бы его ссудить на покупку 5 тыс. р.

Не порадовало меня это известие, 10 лет не прошло, как они брали аренду Спасского тоже для Николая Александровича, а доходами пользовались исключительно сами. Хорошо понимала, что значит, когда на имении долги, и решительно воспротивилась этому займу. Выслушав меня, с сердцем спросила: «Удивляюсь Вам, Вы отказываетесь быть богатой?» – «Какое же это богатство приобретать имение на чужие деньги?» – спросила я.

«Не все покупают на чистые, постепенно станете выплачивать из доходов». Но о дальнейших подробностях покупки не сочла необходимым мне рассказывать.

Позже выяснилась закулисная сторона покупки Истомина и самые неблагоприятные обстоятельства, при которых она состоялась. Прежде всего, меня обманули, когда мне сообщали новость эту. Именьё уже было куплено, и до сих пор не могу себе объяснить, каким образом люди, считавшие себя образцовыми хозяевами, решились купить имение, предварительно его даже не осмотревши, а, основываясь на чужих словах, что оно представляло из себя золотое дно.

Я занесла в свою расходную книгу подробную запись долгов, набранных Щепкиными по частным займам у разных лиц, кроме банковского, самого крупного долга на имении. Свои же они не дали ни рубля...

На бумагах числилось одно количество десятин, на деле меньше, земля оказалась спорной, не размежеванной.

До торгов она была роздана Исленьевыми мужикам по частным записям, деньги с них получены и истрачены ими же. Юридически они не имели силы, как не предъявленные на торгах, но при ведении хозяйства ставили нас, новых владельцев, в обостренные отношения к мужикам.

Мы получили имение в таком виде, точно по нему прошелся Батый. Крестьяне не помнили, когда Исленьевы уваживали свои поля, сеяли хлеб по хлебу, рождалась одна солома. В самом имении не было ни хозяйственных построек, ни земледельческих орудий, ни скотины, ни лошадей, ни сносной избы, где можно было на первых порах жить с семьей.

Но самое главное, вода для питья привозилась за семь верст. Сколько колодцев не рыли Исленьевы, до воды не докапывались: под почвой шли подземные речки, на что указывали в одном направлении глубокие, воронкообразные ямы (под названием лисьи), через которые вся вода уходила вглубь.

Чтобы привести усадьбу в самый скромный вид, для ведения хозяйства, на покупку семян, обзаведения инвентаря, на платежи процентов по всем долгам, на наш переезд, необходимо было сделать к этому еще значительный долг. Кроме того, без моего ведома и согласия, на случай смерти мужа родители его взяли с него залоговое письмо на 7 тыс. р. и таким образом могли взыскать деньги, которые нам не давали, с меня, которая отдала на покупку имения свои кровные, собственные, полученные от матери в приданое.

На письмо Н<иколая> А<лександровича> к Ивану Сергеевичу получен был от него самый сердечный ответ и согласие дать нам 5 тысяч займа, что он радуется нашему будущему устройству, что, наконец-то, родители Николая Александровича захотели сделать его самостоятельным хозяином в своем имении. Мне ужасно досадно, Николай Александрович продал¹¹ это письмо в «Русскую старину», не оставил его на память крестнице Ив[ана] Сер[геевича], нашей Леле.¹²

Если меня не послушали: взяли займы денег у Ив<ана> Серг<еевича>, то я настояла на своем, чтобы Н<иколай> А<лександрович> выслал ему на них свой вексель.¹³ За эту совесть и гордость я была наказана.

В мае 1883 г. мы уехали совсем из Спасского в Никольское Виневого уезда Тульской губернии. Моя мать была при смерти и скончалась 29 июня 1883. Вернувшись в Мценск, не застала ее в живых, она лежала на столе.¹⁴ В этот год он [Тургенев] умер 22 августа.

Несмотря ни на что, я была невероятно счастлива, уехать из ненавистного мне Спасского, где пролила столько напрасных слез и не забыть мне того радостного утра, когда я проснулась в Никольском с надеждой <...>

А между тем здесь началась та жизнь, которую я тоже ужасно боялась – неоплатные долги.

При первом же урожае стало ясно, не хватит доходов на уплату процентов по долгам и, если так продолжится два года, нам не продать добровольно, оно [имение – И.Б.] пойдет опять с молотка.

Одному богу известно, как тогда оба жили с детьми, нуждаясь в самом необходимом! Помню, Н<иколай> А<лександрович> повез в Тулу продать Тургенева письма. Как манны небесной ждали его с деньгами. Из 100 рублей, полученных им, перехватила все-таки себе свекровь, 25 р. – «Как мог ты отдать?» – упрекала я его и плакала слезами озлобления на нее.

... Видя свою ошибку, Александр Михайлович предложил мужу хлопотать за него в Петербурге о назначении его на вновь открывающуюся должность Податного инспектора, что ему и обещали исполнить.

По нашей газетной публикации приехала из Петербурга Небольсина, осмотрела имение, несколько приведенное нами в порядок, и купила его. Не все долги были погашены, так же и 5 тыс. р. Тургеневу.

Смерть Александра Михайловича

В это время Александр Михайлович, вернувшись из Петербурга, заболел карбункулом в злокачественной форме. <...>

Болезнь Александра Михайловича приняла роковой оборот, злокачественная опухоль сделалась огромных размеров <...>.

Из Москвы был выписан известный хирург. Застал его без памяти, в агонии.<...>.

Он, будучи еще в памяти, просил вызвать из Москвы Николая Михайловича,¹⁵ но это сделали только тогда, когда скончался Александр Михайлович.

Из Петербурга распорядились выдать 2 тыс. р. на похороны <...>.

Не могу забыть, до чего родственно относился ко мне Николай Михайлович. С этого времени и до своей кончины вел со мной переписку.

Помню как он, на похоронном обеде, шутя, раскладывал священникам жареное, молодым с косточкой, старым помягче кусочки... «Знаешь, Соня, – обратился он ко мне, – я так много хоронил в жизни близких, что не могу уже скорбеть, сам скоро туда отправлюсь! ...»

Мать долго скрывала от Николая Александровича духовное завещание, о нем он узнал от Василия Яковлевича Григорьева. Оно состояло в том, что тульский дом, со всем там находящимся, переходил в собственность Маруси. Катушищево и аренда Спасского ей же поровну с Михаилом Александровичем, матери пожизненно. Николай Александрович совсем был исключен от всякого наследства. В духовном <завещании> даже не было оговорено, в случае смерти кого-либо из двух, владеть всем оставшимся в живых, но дети Николая Александровича никогда не могут наследовать...

Николай Александрович до сих пор убежден, что для него Александр Михайлович хотел повидаться перед смертью с Николаем Михайловичем [Щепкиным], чтобы исправить духовное, но мать и Михаил Александрович не допустили. <...>

Маруся, сознавая несправедливо сделанное завещание, упрашивала мать уничтожить духовную и все разделить всем поровну, но она наотрез отказала...

Маруся сказала матери: «Я отказываюсь подписывать уплату контракта до тех пор, пока вы оба с Мишей не вернете мне в руки залоговое письмо в 7 тысяч на Колю, по которому вы можете с него взыскивать». Как мать не ругала ее <...>, она настояла на своем, расписалась в арендном листе тогда, когда мать отдала ей требуемую расписку, которую же разорвала на ее глазах.

Об этом мне рассказала много позже Руфима Михайловна,¹³ говоря: «Поблагодарите, Софья Георгиевна, Марусю, а то с вас непременно стали бы получать деньги, которые Вы не занимали!» <...>

После смерти Александра Михайловича, Николай Александрович прикомандировался к Тульской Казенной палате, в ожидании себе должности податного инспектора.

... Хотя ради Александра Михайловича дали Николаю Александровичу должность податного инспектора, для трудящегося человека тоже капитал, но, вступив в нее, надо было выплачивать из получаемого жалования долг Тургеневу и другим лицам, что, имея большую семью, было крайне тяжело. Жизнь с каждым годом становилась дороже. При обучении детей, с поступлением в гимназию, часто болели эпидемическими [так в тексте – ред.] болезнями. Выплачивая в одни руки, приходилось занимать у других. Таким образом, с самого начала долги накапливались, как клубок, и отравляли жизнь. ... Меня это мучает¹⁷ до сих пор. <...>

Елец 1898 года, 22 июля

«... Не знаю, дают ли мертвые живым свою весть? Но в мою память ярко врезался сон, будто все происходило наяву.

Я увидела свою бывшую столовую в Спасском флигеле, где некогда сживал за самоваром со мной Иван Сергеевич. Во сне застала его там одного за столом, облокотившимся на руку, волосы спустились на лицо, плечи вздрагивали, он тихо, как ребенок, плакал...

Не отдавая себе отчет, становлюсь перед ним на колени, заглядываю в лицо и спрашиваю: «О чем Вы плачете? Что случилось?» – «Я голоден, страшно голоден, накормите меня». – «Вы голодны, у себя, в Спасском, как могло это случиться?» – спрашиваю его опять. – «Да голоден, есть хочу!»

На эти слова поднимаюсь, беру корзинку домашнего хлеба, подаю ему, но просыпаюсь...

Целый день стоял настойчивый вопрос, почему приснился мне Ив<ан> Сер<геевич>, да еще после того, как мой муж выплатил Виардо¹⁸ свой долг в 5000 р., по своему векселю, которые некогда ссудил с таким благорасположением ему на покупку имения.

Нам очень тяжело было выплачивать их каждое 20 число, из получаемого жалования под[атного] инсп[ектора].

Мы, христиане, питаем наших дорогих усопших Св. Таинством Евхаристии, в этом моя вера, что им лучше бывает, они это чувствуют, наша вечная память об них заключается во всегдашней, единственной этой надежде, и я записала его имя в число своих дорогих усопших,¹⁹ с тех пор во сне не вижу...»

Примечания

- ¹ Бондарский Игорь Алексеевич (р. 1927) – потомок М.С. Щепкина, исследователь, автор статей о семье Щепкиных, профессор военно-воздушной инженерной академии им. Н.Е. Жуковского.
- ² Контракт о сдаче в аренду этого имения был заключён на 12 лет. В ведении И.С. Тургенева в это время оставался главный дом, где останавливался владелец, училище и богадельня с огородным местом для неё.
- ³ В публикации по возможности сохранены стилистические и грамматические особенности оригинала.
- ⁴ Мария Александровна Щепкина (1865–1942). После смерти родителей выучилась на акушерку. В последующем работала медицинской сестрой, врачом больницы в селе Суково Калужского уезда Московской губернии, позже Ступинского района Московской области.
- ⁵ Михаил Александрович Щепкин (1856–1922). После продажи имения Катушицево, с 1884 – артист провинциальных театров в Орле, Мелитополе и других городах. С 1897 по 1918 г.г. – артист Александринского Императорского театра в С.–Петербурге, Петрограде.
- ⁶ Николай Александрович Щепкин (1849–1914) – податной инспектор Тульской, затем Орловской Казённой палаты Министерства финансов.
- ⁷ Александр Михайлович Щепкин (1828–1885) скончался в октябре 1885 г.
- ⁸ Варя – Варвара Николаевна Щепкина (в замужестве Чернякова, 1882–1942) – корректор, художественный редактор издательства в Москве.
- ⁹ Даша – Дарья Николаевна Щепкина (1882–1901).
- ¹⁰ Варвара Ивановна Алфёрова (урождённая Юрьева, 1828–1883), мать Софьи Георгиевны. С 1871 по 1882 г.г. она владела имением Бастыево Мценского уезда Орловской губернии.
- ¹¹ Письмо сохранилось. Оно опубликовано: Тургенев И.С. Письма, т. XIII, кн. 1. Л.: «Наука», 1968. С. 211. Позже оказалось, что имение Истомино не принесло ожидавшегося дохода; в феврале 1883 г. И.С. Тургенев согласился на просьбу Щепкина рассрочить долг на пять лет с выплатой по 1000 р. в год (Тургенев И.С. Письма, т. XIII, кн. 2, с. 168).
- ¹² Леля – Елена Николаевна Щепкина (1880–1961). Крещение её состоялось в «Мценском уезде села Спасского, что в Лутовинове, Преображенской церкви» 20 мая 1880 г.
- ¹³ Вексель имел следующее содержание:
«Мценск 25 марта 1882 г.
От двадцать пятого марта 1882 года через двенадцать месяцев по сему векселю, повинен я заплатить, Коллежскому Секретарю Ивану Сергеевичу Тургеневу, пять тысяч рублей серебром, которые я наличными деньгами получил сполна.
Дворянин Николай Михайлович Щепкин».
(Тургенев И.С. Письма, т. XIII, кн. 2, с. 227).

- ¹⁴ Мать Софьи Щепкиной, Варвара Ивановна Алфёрова, в 1871 г. унаследовала имение своей матери Бастыево. В 1875 г. её муж Егор Дмитриевич Алфёров скончался. В 1882 г. имение было продано Варварой Ивановной, вырученные от продажи имения деньги были ею разделены между детьми, а сама Варвара Ивановна переехала жить в г. Мценск.
- ¹⁵ Николай Михайлович Щепкин в 1882 г. жил с женой Александрой Владимировной Щепкиной (урождённая Станкевич) в г. Богородске и в её подмосковном имении Тимонино в Богородском уезде Московской губернии.
- ¹⁶ Руфима Михайловна Иванова, окончила Николаевский институт в Москве. В доме А.М. Щепкина была гувернанткой, занималась воспитанием дочери Щепкиных Марии.
- ¹⁷ Софья Георгиевна досадовала на родителей мужа, потому что после неожиданной кончины Александра Михайловича Щепкина, в соответствии с завещанием, её семья оказалась должна 5 тысяч р. наследнице Тургенева и 7 тысяч р. родителям по заёмному письму. Сестра же Николая Александровича Мария и брат его Михаил разделили между собой имущество, оставшееся после родителей. Софья Георгиевна считала, что это стало результатом неудачного выделения в 1882 г. её мужа из состава семьи родителями и того, что завещание не было вовремя изменено.
- ¹⁸ Некоторые промежуточные квитанции и квитанция о выплате Николаем Александровичем Щепкиным всего долга в пользу Полины Виардо находятся в Государственном литературном музее И.С. Тургенева (ф. И.С. Тургенева, инв. 1652–1660 оф).
- ¹⁹ Список Софьи Георгиевны от 1902 года хранится её потомками. В списке поминаемых в части «за упокой» находятся три Ивана: дед Софьи Георгиевны, Иван Петрович Юрьев, брат Софьи Георгиевны, умерший в младенчестве, и Иван Сергеевич Тургенев.

Дом Калитиных из легенд
о «Дворянском гнезде» И.С. Тургенева
(Продолжение)¹

Публикация Л.В. Ивановой

Х

Что побудило Е.С. Коротневу облачиться в монашескую власяницу, так и осталось тайной монастырских стен. При таких условиях остаются одни старожилы Орла и Ельца, которые могли что-нибудь слышать либо от близких Евдокии Семеновны, либо от автора романа, в котором будто бы изображена она.

Обратимся же к этим старожилам. Но одни из них не знали лично ни Коротневых, ни Тургенева, но так или иначе соприкасались с преданием о «Дворянском гнезде». Таковы, например, последние владельцы дома Гермуты и Сафоновы. Как Гермуты, так и Сафоновы подтверждали, что Коротневы жили в этом доме, что Евдокия Семеновна – это Лиза Калитина. Гермуты даже показывали комнату Лизы, заднюю лестницу с девичьего крыльца, которая вела наверх, скамейку, на которой Лаврецкий «некогда провел с Лизой несколько счастливых, не повторяющихся мгновений» и т.д. Но это источник, так сказать, обывательский. Разумеется, есть и комната наверху, и задняя лестница, и скамейка, которая почернела, покосилась от времени. Около нее в свое время был поставлен мраморный бюст Тургенева обществом любителей изящных искусств. Но трудно сказать, что в этих рассказах больше: вымысла, чувствительности или истины.²

Гораздо положительнее в своих свидетельствах такие орловцы, как С.Н. Савинов,³ В.В. Лодыженская-Сомова,⁴ В.Н. Ляковский⁵ и др. Все они встречались с Тургеневым, конечно, в молодости. Да и возраст говорит в их пользу. Кому из них – девяносто, кому – восемьдесят лет. Немало вобрала в себя память прошлого.

– Приходилось говорить вам с Тургеневым на эту тему? – спрашиваю я В.В. Лодыженскую-Сомову, соседку писателя по имению. Она ближе других знала Ивана Сергеевича.

– О доме Гермута? Нет, не приходилось, – отвечает она. – Но это уже в те времена считалось фактом.

– «Лиза» действительно здесь жила? – улыбаюсь я.

– Так говорят. Тургенев в свои наезды в Орел будто бы бывал в этом доме.

То же подтверждает С.Н. Савинов:

– Во всяком случае, я узнаю в «Дворянском гнезде» орловское общество.

В.Н. Лясковский, владелец имения Киреевских, когда-то секретарь Ивана Аксакова, автор ряда работ о славянофилах, особенно настаивает на бесспорности этого предания.

– Как только был опубликован роман, орловцы узнали в нем дом и сад, и Лизу Калитину...

– Однако, доказательств никаких, – допытываюсь я. – Не плод ли это лишь орловского патриотизма?

– Нет, нет, – отвечает он. – Все, что мне подсказывает память, подтверждает, что это отнюдь не плод патриотизма. Коротневы – это Калитины; схимонахиня Макария – Лиза. Это факт.

Сам Тургенев знал про дом и сад «Дворянского гнезда», по их свидетельству. Однако, ни один из них не слышал подтверждения от самого писателя.

Наиболее содержательны могли бы быть свидетельства лиц, с которыми Коротнева соприкасалась лично, хотя бы уже в стенах монастыря. Таковы, например, женщина-врач Введенского женского монастыря, монахини, проживавшие с ней в одном домике и т.д. Но и их суждения имеют характер не прямого, а косвенного подтверждения.

XI

Предание о доме Калитиных «в одной из крайних улиц губернского города О.», таким образом, лишено доказательств. Но чем бездоказательнее, тем упорнее держится оно на протяжении многих и многих десятилетий.

– Ну, допустим, что это... не бль. Так, отголосок дальнего звона, неясный и смутный. Разве не интересна сама по себе эта легенда, этот вздох о прошедшем? И в сказке – правда, – говорит мне один из этих стариков, еще лично знавший Е.С. Коротневу, В.Н. Лясковский.

Мы стоим с ним у бывшей келии Коротневой бывшего Введенского женского монастыря. Келейка схимонахини Макарии, как и прочие келии этой обители, представляет собой небольшой домик, построенный на собственные средства. Деревянная крыша. Три окна по одну сторону, три – по другую. И с той, и с другой стороны – монастырский погост, занесенный снегом, залитый солнцем, которое теперь катится по зимнему небу.

И здесь чьи-то надписи на деревьях, сиротливо жмущихся вдоль забора. Какие-то выцветшие строки...

В самом деле, допустим, что это вымысел, – думаю я. «Дворянское гнездо» – один из самых популярных романов своего времени. Едва он появился в печати, восторг охватил даже слои, равнодушные к явлениям литературы. Самые важные особы считали за честь познакомиться с автором «Дворянского гнезда».

Слава Тургенева, как первенствующего писателя, утверждается навсегда. Что же удивительного, что земляки писателя хотят образ Лизы Калитиной, вошедший в литературу рядом с Татьяной Лариной, сделать собственным достоянием и самую фабулу превратить в случай орловского происхождения.

У кого было больше данных для Лизы Калитиной: у Соколовой или Коротневой <...>

Как сказать? Вернее всего, конечно, образ Лизы явился обобщением, поэтическим обобщением и той, и другой, и третьей. Однако, и в сказке – правда, говорят старые люди. Недаром она так упорно переходит из уст в уста. Прислушаемся же к этой сказке.

XII

Пусть этот дом и сад – вздох о том, чего не было. Пусть орловцы не хотят уступать никому на свете этот благоухающий цветок, эту «тургеневскую девушку», выросшую под крылышками Марфы Тимофеевны.

Что же представляет собой орловская Лиза, героиня «Дворянского гнезда», как называется ныне дом и сад Гермута? Что представляет ее семья, в которой прошли ее молодые годы?

Вот что удалось мне узнать, что называется, из вторых уже рук. Первичных источников уже не сохранилось.

Дом Коротневых был типичный дом дворянского Орла тех лет.

– Небольшой, но просторный, в два этажа, особняк и своим внутренним, и внешним видом напоминал дом Калитиных, как он описан в романе, – рассказывает мне старожил города, которому пришлось побывать в этом доме еще в 70-х годах. – Позднее произошли однако изменения. И дворовое место, и сад, и флигель-особняк, и все эти конюшни, помещения для дворни – все это теперь не то, совсем не то, что мне память сохранила.

Дом Коротневых был открытым домом. Легко и весело текла в нем жизнь.

– Ведь в это время мало задумывались над тем, что день грядущий нам готовит; принимали жизнь, как она есть, не мудрствуя лукаво. Жили крепко, особенно в тех кругах, к которым принадлежали Коротневы. Обе-

дали в три часа, французили, танцевали мазурку с пристукиванием, и все шло как-то ладно, «без гвоздей». Сам Коротнев не отличался ни остротой ума, ни другими достоинствами, и тон дому давала мать, которой уже тогда – к моменту занимающего нас происшествия – было лет под сорок пять. Тип орловской барыни в прямом значении этого слова.

– Без сомнения, и быт их напоминал быт Калитиных. В доме – помни-те? – проживали какие-то старушки типа Марфы Тимофеевны. Много прислуги – кучера, прачки, горничные, кухарки. Конечно, все свои, крепостные. Коротневы очень любили свое имение, но все же зимовали неизменно в Орле.

Очень любили они увеселения. Обеды, вечера, катания за город. Именины ли, рождение ли, а то простой банчок – ничто не упускалось с привычной легкостью тех лет, что не мешало им иметь свои взгляды, свои «принципы», приличные для тех лет. Помещик – это помещик, разночинец – разночинец, холоп – это холоп. Ничего промежуточного между ними. Каждое воскресенье всей семьей отправлялись к обедне, а то к заутрене, говели и причащались от полноты господской души. Особенно богомольны были старушки; но и сами господа не сомневались в том, что жизнь наша «в руках всевышнего», что, впрочем, не мешало жизни их катиться легко и весело.

И – что именно характерно – так это то, что, вплоть да случая с молодой Коротневой, этот беззаботный дух ничем не омрачался. Дворянская беспечность глядела из всех пор этого уголка. Ярко светились окна особняка, и все были жизнерадостны, легки на подъем. И не мудрено. Довольство это обеспечивалось доходами, поступавшими с крепостных. Правда, имение у Коротневых было некрупное. Но и жили они по средствам, без долговых затруднений; не размашисто, но полно.

– Не могу вообще не подчеркнуть, – замечает мой собеседник, – что и целое, и детали того рисунка, который находим мы в «Дворянском гнезде», бесспорно, взяты из орловских гостиных, с особым отпечатком Орла, Орловской губернии.

ХIII

Но перейдем к Евдокии.

Не вспомню, были ли еще дочери у Коротневых, кроме нее. Но Евдокия Семеновна была уже к тому времени в тех годах, когда – по тогдашним свычаям и обычаям – пора было думать о женихах. Что-то детское, совсем детское, наивно глядело еще с ее девичьего облика, когда ее начи-

нают уже вывозить в свет с этой целью. Коротнева была предусмотрительная мать. Однако, стройная, грациозная, с отпечатком задушевной грусти в глазах дочь что-то не шла навстречу привычной легкости, развлекательной, суетливо-застольной жизни дворянского Орла.

Недостатка в поклонниках, видимо, не было. Но у барышни Коротневой не материнский темперамент, не материнский склад ума. Она более рада посидеть дома. Балы, маскарады, успехи у мужчин не прельщают ее. И потому ли, по другой ли причине она нравится, но все тем, кто не по вкусу матери. Девушка – по самым свойствам натуры – была слишком мягка, покорна, чтобы перечить родительской воле. Бывало, на все готова она, лишь бы не огорчить кого бы то ни было. Но мать видела, хоть и мало входила во внутренний мир девушки: это одна лишь оболочка. Остановит она свои виды на каком-нибудь Паншине. Казалось бы, чего еще? Из приличной семьи, у начальства на хорошем счету. Да и сам недурен собой. Но дочь холодна.

И мать не понимала: кого еще Евдокия дожидается? Все, выходит, не по ней. Эта пассивность казалась ей душевной вялостью. Недаром никакие забавы, балы, маскарады не могут ее увлечь. В действительности дело было проще. Мать норовила выдать дочь по старинке: стерпится – слюбится. Девушка не инстинктивно отстаивала свое право любить того, кого изберет сердце. Как это ни шло в разрез с беспечным духом семьи, этого дворянского гнезда над Орликом, что-то утонченное, углубленное было заложено в ее натуре. Научилась она как-то жить внутренней жизнью, и внешний мир занимал ее меньше, чем собственные чувства. Чувствовала же она глубоко, но тайно.

Не переступив за порог юности, она уже задумывается о смерти. Можно ли быть счастливой, идя дорогой жизни? Нет, у кого сердце ее, Евдокии Коротневой, тому не трудно понять, что за беззаботным смехом скрыты тайные слезы... Почему? Кто скажет? Они внезапно прорываются наружу. Так бывает вообще, так произошло и здесь.

Евдокия не знала еще любви. Но вот в это сердце приходит любовь, овладевает им властно и внезапно. Внешняя сторона романа так и осталась неизвестной. Семья, говорят, ничего не имела против увлечения. Но сама девушка убоилась своего счастья. Вдруг как-то ей стало ясно, что она должна распрощаться со своим домом, со своим прошлым, и она, как и Лиза Калитина, уходит заживо в могилу.

Семья, конечно, потрясена. От роду в семье не случалось никаких драм. Но решение девушки было неколебимо. Оставалось лишь принять его, как факт.

XIV

Так... Что же это за катастрофа?

– Сама монахиня ничего о себе не рассказала, стиснула сердце уздой креста... – говорит мне другой старожил, Савинов.

– Но были же у нее родные и близкие... Именно в Орле. От них вы ничего не слышали о ее прошлом?

– Как не слышать? Слышал. Но все это через вторые руки.

– Что же послужило причиной отречения ее от мира?

– Конечно, любовь. Коротнева полюбила беззаветно. Это была любовь, которая сулит редкое счастье. Но здесь начинается расхождение с романом. Фабула «Дворянского гнезда» не совпадает с историей Коротневой. По крайней мере, по слухам...

– А именно?

– Видите ли, у нашей Коротневой не было Лаврецкого. Молодой человек, которого она полюбила, во всех отношениях был ниже ее, чего нельзя сказать о Лаврецком. Вообще, обстоятельства сложились горше, много горше, чем у Лизы Калитиной.

– И фабула не такова?

– Не такова. Знаете, бывает так, что сердце дрожит вопреки доводам рассудка. Чем пленил он ее? Что могло дать пищу ее воображению? Это был уже не Лаврецкий, – говорю я. Это был провинциальный Печорин. Что такое провинциальный Печорин тех лет? Представляете себе? Уездный Мефистофель, который от нечего делать посовистывает. Но сердце так легко находит то, к чему мысленно влечется. Знаете, внезапная симпатия душ... Слова любви. Расстояние, которое отделяет девушку от молодого человека... Все это разжигает стремление к неизведанному, неизвестному. Все мы ведь были молоды. И вдруг ничтожество этого Мефистофеля! Девушке становится страшно за свое чувство.

– Для Лизы счастье было возможно. Достаточно было ей признать себя достойной этого счастья. Здесь же наоборот. Но и здесь любовь на всю жизнь. В силу того, Коротнева, может быть, еще острее почувствовала, что жизнь ей ничего, кроме горечи, не сулит, что не для нее ее радости, ее искушения. Это не значит, что она уходит в монастырь лишь для того, чтобы забыться от пролитых слез, как это бывало в подобных случаях. Нет, это не малодушие, ибо как ни любила она людей, «к одному небу» устремлена вся глубина ее натуры, как и у Лизы Калитиной. Вот почему она свое решение (посвятить себя «богу») «отречься от земной жизни», земной женской любви принимает с таким же легким сердцем, как и Лиза...

– Уже в ту пору т.н. головное начало, все то, что доступно анализу, в ней отсутствует. Чувства же иррациональны. Отсюда-то ее безоглядное тяготение к «мирам иным». Конечно, здесь не малое значение имели се-

мейные традиции, воспитание. Но для того, чтобы образ вездесущего в такой степени втеснился в душу, пропитал наше я, мало одних внешних влияний. Нужен еще род прирожденного чутья. В этом и состояла отличительная черта, главная основа ее душевной жизни, и это же привело ее к стенам монастыря.

XV

– Кого она любила? – вспоминает третий старожил В.В. Лодыженская. – Она любила, он не любил, не умел любить, пошутил с девичьим сердцем. Но дело не в нём, конечно, а в ней. Это не та любовь, что видим мы у девушек, возвышающихся над уровнем посредственности. Это особая любовь, на которую способны лишь такие натуры, как Лиза Калитина, как Евдокия Коротнева.

Автору «Дворянского гнезда», как известно, любовь представлялась какой-то роковой силой, слепой и темной. Для него это самое тайное из всех чувств человека, которое в своей основе таинственно и иррационально, «неизмеримость темных волн», о которых писал еще покойный Тютчев, такой же наш земляк, как и Тургенев. Конечно, любовь не мистична. Однако чем глубже натура, тем загадочнее и любовь, по его мнению. Таинственность любви стоит в соответствии со сложностью натуры человека.

– В душе Коротневой любовь становится не то даром небес, не то дьявольским наваждением. Как сладить с этим обаянием? Где найти ответ? Для нее очевидно: нужно обратиться к божеству. Ведь не от житейской прозы перешла она к поэзии любви. До нее у нее была поэзия всего, что есть «тайного, святого на земле»... И вот этот перелом в судьбе. С одной стороны, первый поцелуй, прелесть того, что есть высшего среди земных искушений, с другой – голос, зовущий к подвигу отречения (к покою мистических созерцаний. Это – любовь, осложненная «богом», который может одобрить, но может и осудить. Отсюда – коллизия), скрытая в тончайших извилинах ее души...

– Ведь перед нами натура «иррациональная» в чистом ее виде, в ней большой ее запас скрытых чувств. Все эти элементы как бы загнаны внутрь до поры, до времени. Ни она сама, ни окружающие не отдают себе отчета в том, что таится в ней, в тех скрытых сторонах, на которых построена натура. Но это не предохранит ее от непреклонных решений. Вот налетела «роковая» сила... «Теперь вы видите, что счастье не от нас, а от Бога». Весь уклад ее души, то есть вся «иррациональность» этого уклада достигают своего наивысшего выражения.

(Окончание в следующем выпуске).

Примечания

В публикации сохранена авторская пунктуация.

- ¹ Начало см.: Тургеневский ежегодник 2003 года. Орёл, 2005. С. 93–102.
- ² Конец XX века подарил орловцам новые сведения о семье Сафоновых, которые не просто владели усадьбой № 1 по Верхне-Дворянской улице с 1859 года до середины 80-х годов XIX века, но и о том, что хозяин «Дома Лизы Калитиной» на Дворянском гнезде Сафонов Африкан Васильевич (1822–1889) был старинным приятелем автора романа и принимал в этом доме своего великого друга и земляка в 1878 году. (См. Тургеневский ежегодник 1999 года. Орёл, 2001. С. 97–99). Потомки Сафонова знали об этом неординарном событии в их судьбе. Возможно, среди тех Сафоновых, кто утверждал, что одна из прообразов Лизы Калитиной Евдокия Семёновна Коротнёва жила в этой усадьбе, была старшая дочь Сафонова Зинаида, которой в это время было столько же лет, сколько героине тургеневского романа. З.А. Сафонова (1858–1939?), известная неподкупная, строжайшая начальница Николаевской женской гимназии вплоть до её закрытия в 1918 году, не могла выдумывать, предполагать, рассказывать красивые сказки, как, вероятно, и её родные, жившие в Орле. Сафоновым можно верить. Дольше всех в доме № 1 жила семья орловского провизора Эдуарда Карловича Гермута, который стал его хозяином не позднее 1890-го года. При Гермутах часть дома сдавалась квартиросъёмщикам, сад с 1903 года – Обществу любителей изящных искусств. После национализации потомки купцов Гермутов имели в бывшем своём доме квартиру вплоть до конца 20-х годов XX века (а возможно, и в 30-е годы), когда «квартирный вопрос» изменил интерьер дома так, что Гермутам, очевидно, приходилось объяснять, как мог выглядеть «дом Лизы». (См. некоторые документы ГАОО, касающиеся Гермутов: Книги окладных сборов Орла: Ф. 593, оп. 1, ед. хр. 817. 1890, л. 167; ф. 593, оп. 1, ед. хр. 832. 1891; ф. 593, оп. 1, ед. хр. 843. 1892; ф. 593, оп. 1, ед. хр. 1141–1911. Домовые книги: ф. Р. 1247, оп. 9, ед. хр. 42; ф. 1247, оп. 6, ед. хр. 49. 593.1.1056 – о жильцах дома Гермутах – семье Мориса Отговича Паррот. Р – 362.1.д.86 (сообщено В.А. Власовым).
- ³ К сожалению, о С.Н. Савинове пока узнать ничего не удалось. В списке репрессированных в 1937 году осуждённой на 8 лет ИТЛ значится Савинова Нонна Сергеевна, 1880 г.р., уроженка и жительница Орла, бухгалтер типографии «Труд». Не дочь ли она С.Н. Савинова? (См.: Реквием. Книга памяти жертв политических репрессий на Орловщине. Т. 2. Орёл, 1996. С. 172).
- ⁴ *Ладыженская Варвара Васильевна* (в данной публикации фамилия – через «о») (1854–1936 Орёл), писательница, автор воспоминаний о своих встречах с Тургеневым. (О публикации воспоминаний и комментариев к ним см.: *А.И. Понятовский. «Записаны Е.А. Ермак со слов В.В. Ладыженской (по мужу Сомовою)»*. Рукопись. Орёл, 1936. 30 мая. 10 лл. <...> ОГЛМТ Инв. 2636 оф. Поступила от Е.А. Ермак в 1936 г.

<...> Первая публикация: Тургеневский сборник II. С. 309–316. – Описание материалов Государственного музея И.С. Тургенева. I. И.С. Тургенев. Орёл. 1968. № 212. С. 49–50. *Е.Н. Левина*. И.С. Тургенев в воспоминаниях В.В. Ладыженской. Спасский вестник, № 9. Тула. 2002. С. 199–211. Материалы к комментарию воспоминаний В.В. Ладыженской о И.С. Тургеневе. Музей Тургенева, оп. 2., д. 478, (1964–1966).

⁵ *Валерий Николаевич Лясковский* (1858. М. – расстрелян в Орле 14 января 1938. Реабилитирован посмертно в 1990). Учёный, писатель, краевед, с 1882 года жил на Орловщине, автор воспоминаний о Тургеневе, хранитель документов семьи Киреевских, был директором народных училищ. В последние годы жизни давал частные уроки в Орле. (См. о нём: *Понятовский А.И.* Лясковский Валерий Николаевич // Писатели Орловского края. Библиографический словарь. Орёл – 1981. С. 114–115; *Балакин Ю.* Обречённый // Реквием. Книга памяти жертв политических репрессий на Орловщине. Т. 2. Орёл, 1995. С. 28–32, 241).

Из истории отечественного тургеневедения (Неизвестная докладная записка 1928 года Н.К. Пиксанова о первом Полном собрании сочинений И.С. Тургенева)

Публикация Н. П. Генераловой

Публикуемая докладная записка известного литературоведа, одного из старейших отечественных тургенеvedов, члена-корреспондента АН СССР Николая Кирьяковича Пиксанова (1878–1969) – лишь часть интереснейших документов, сохранившихся в архиве ученого в особой папке с надписью «Академический Тургенев». В этой папке находится несколько докладных записок как самого Н. К. Пиксанова, так и других лиц. В частности, записка об издании Полного собрания сочинений и писем И.С. Тургенева, составленная в 1935 году Б.М. Эйхенбаумом, а также официальное письмо Н.К. Пиксанова к Л.Б. Каменеву, письмо к Н.К. Пиксанову Н.Л. Бродского и некоторые другие материалы. Все они, как указано на папке, относятся к истории первого Полного собрания сочинений и писем И.С. Тургенева. Последовательная публикация этих документов, а также привлечение к комментированию их других материалов (например, сохранившейся переписки ученых) позволит со временем восстановить драматическую судьбу несостоявшегося «академического» Тургенева, задуманного за несколько десятилетий до его реального осуществления.

Напрямую с публикуемым документом связано письмо Н.К. Пиксанова в литературно-художественный отдел Госиздата, адресованное на имя О.М. Бескина (1892–1969), заведовавшего этим отделом в 1926–1927 годах. Письмо находится в той же папке, что и Докладная записка, и помечено двумя днями ранее: 2 января 1928 года. Очевидно, оно запоздало, поскольку накануне О.М. Бескин был снят с должности. Из письма мы узнаем, что и оно само, и публикуемая Записка являются ответами на запрос от 27 декабря 1927 года (№ 221) соответствующего отдела Госиздата о сроках выхода намеченных в планах полных собраний сочинений Пушкина и Тургенева.

Вот что писал Н.К. Пиксанов в письме на имя О.М. Бескина: «В порядке подготовки издания сочинений *Пушкина* мною, как общим редактором классиков, был привлечен проф. П.Н. Сакулин (sic!), как главный редактор. Совместно с П.Н. Сакулиным, а также – М.А. Цявловским и Л.П. Гроссманом, было созвано два предварительных совещания, – с участием некоторых московских и ленинградских пушкинистов, в том числе деятелей московской Пушкинской Комиссии, Пушкинского Дома, Пушкинской Комиссии Академии Наук и Пушкинского Комитета Института Истории Искусств; протоколы обоих заседаний имеются в делах редакции классиков в Литературно-художественном Отделе. В совещаниях намечено распределение работ между редакторами, среди коих привлекаются все лучшие пушкинисты Москвы, Ленинграда и провинции. Проф. Ю.Г. Оксман предоставляет редакции опись автографов Пушкина во всех ленинградских архивохранилищах. Нашему изданию будут открыты недоступные прежде автографы Майковского собрания в Академии Наук и поступающие из Парижа автографы Онегинского собрания в Пушкинском Доме».

Более всего поражает уверенность Н.К. Пиксанова в возможности выполнить всю работу за кратчайший срок – всего один год. «Ввиду привлечения П.Н. Сакулина и всех лучших пушкинистов, ввиду поручения каждому из них тех произведений Пушкина, какими он специально занимался, ввиду сочувствия изданию со стороны крупных ученых учреждений, я уверен, что работы по подготовке к печати сочинений Пушкина пойдут очень быстро. Лично думаю, что *к набору* можно подготовить все издание в течение года. Но проф. Сакулин считает более осторожным говорить о *полтора годах* (против чего не возражал и тов. Бескин). Во всяком случае, во второй половине 1928 года уже можно не только сдать в набор, но и выпустить в свет до *шести томов* Пушкина».

Столь же сжатые сроки были предложены Н.К. Пиксановым и относительно Полного собрания сочинений И.С. Тургенева – тоже один 1928 год. Отметим, что речь еще не идет об издании всего корпуса писем. Но вскоре этот вопрос встанет перед ученым во всей полноте. «Что касается академического 15-томного собрания сочинений *Тургенева*, – пишет Пиксанов Бескину, то, принимая на себя обязанности главного редактора, я заявляю, что мог бы приготовить все издание в *течение одного*

1928 года». Интересно отметить, что число томов, названное Пиксановым, совпадает с количеством томов серии Сочинений первого Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева в 28-ми томах, изданного в 1960-е годы под руководством М.П. Алексева и Н.В. Измайлова (подготовка первого тома Сочинений начиналась под общей редакцией Б.М. Эйхенбаума и была прервана его смертью в 1959 году).

Таким образом, как следует из официального письма и Докладной записки, фактически главным редактором планировавшегося Собрания сочинений Тургенева должен был стать именно Н.К. Пиксанов, хотя в Записке, написанной через два дня, фигурирует уже имя А.В. Луначарского. Но и с Луначарским, возглавлявшим вместе с Пиксановым с 1925 по 1932 год серию «Русские и мировые классики», тургеневскому изданию «не повезло». Постепенно в конце 1920-х – начале 1930-х годов бывший нарком просвещения стал подвергаться все большим нападкам со стороны ревнителей марксизма и утрачивал влияние, хотя официально он и числился почти три года (1931–1933) директором Пушкинского Дома, вплоть до смерти, последовавшей в декабре 1933 года в Ментоне.

Несомненно, в публикуемой Докладной записке начала 1928 года речь идет не об издании Сочинений И.С. Тургенева в 12-ти томах, которое было осуществлено Госиздатом в 1929–1934 годах под общей редакцией Б.М. Эйхенбаума и К. Халабаева. Но именно это издание подменило то, которое было предложено Н.К. Пиксановым, хотя по сравнению со всеми предыдущими изданиями оно было первым, где была проведена серьезная текстологическая и комментаторская работа. Недаром через несколько лет, в мае 1935 года Б.М. Эйхенбаум писал в «Записке об издании полного собрания сочинений и писем И.С. Тургенева»: «Изданные Ленгизом 12 томов Сочинений Тургенева облегчают будущую научную работу, представляя собой предварительный, черновой опыт редактирования его текстов. Учет этого опыта даст возможность поставить новое, академическое издание на должную высоту». К этому времени Н.К. Пиксанов по целому ряду причин просил вывести его из редколлегии планируемого издания Тургенева. Но дальнейшая история первого полного собрания сочинений и писем И.С. Тургенева требует новых разысканий и публикаций.

Текст публикуемой черновой Записки содержит несколько интересных моментов, некоторые из них не потеряли актуальности до наших дней. Так, Н.К. Пиксанов упоминает о публикации М.К. Азадовским «Затерянных фельетонов Тургенева» в Иркутске в 1927 году. Эту публикацию М.К. Азадовский воспроизвел в разделе «Приложение» заключительного тома 12-томного Собрания сочинения Тургенева (Л.; М., 1933. С. 465–494). Тем не менее эта атрибуция, поддержанная, помимо Пиксанова, Ю.Г. Оксманом, М.К. Клеманом и др., не нашла поддержки ни в первом, ни во втором академическом издании Полного собрания сочинений и писем Тургенева, даже в разделе «Dubia». Можно назвать и другие произведения, которые по каким-то причинам не вошли в последние академические издания писателя.

Заслуживает внимания и такой тезис Н.К. Пиксанова, как выявление целых пластов творческой деятельности Тургенева: «новеллиста, поэта, критика, публициста, мемуариста», который в полном собрании сочинений «предстал бы в новом свете». Сюда, несомненно, следует добавить: «переводчика», поскольку эта сторона творчества Тургенева до сих пор не получила должной оценки и опубликована далеко не полностью.

К сожалению, с невольным переносом сроков издания на отдаленные времена была утрачена возможность, при посредничестве проф. Андре Мазона, полностью познакомиться с архивом семьи Виардо, который в настоящее время рассредоточен между несколькими владельцами. Судя по Записке и сохранившимся в архивах Н.К. Пиксанова, И.М. Гревса и других ученых письмам А. Мазона (которые тоже ждут своей публикации), решение французского слависта принять активное участие в подготовке собрания сочинений и писем Тургенева было твердым. Очевидно, именно ввиду этого будущего издания он и делал описание рукописей Тургенева, хранившихся в бумагах Виардо. Подготовительной работой к изданию следует, несомненно, считать составление Летописи жизни и творчества Тургенева выдающимся ученым, сотрудником Пушкинского Дома Михаилом Карловичем Клеманом (М.; Л.: Academia. 1934 / Ред. Н.К. Пиксанов). Не приходится сомневаться, что обследование сохранившихся подготовительных материалов к Полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева выявит новые факты научной жизни 20-х – 30-х годов, а возможно и восстановит некоторые незаслуженно забытые имена ученых, внесших посильный вклад в будущее издание.

Разумеется, большая часть поставленных еще в конце 20-х годов перед тургеноведением задач была впоследствии решена. Но восстановление истории отечественного тургеноведения, пережившего вместе со страной не легкие времена, можно считать одним из насущных вопросов современного литературоведения. На это ориентируется и настоящая публикация.

За указание на представленные материалы приношу благодарность хранителю Пиксановской библиотеки, завещанной Николаем Кирьяковичем Пушкинскому Дому, научному сотруднику ИРЛИ РАН Светлане Алексеевне Ипатовой.

Первое полное критическое издание сочинений Тургенева *Докладная записка редактора Н.К. Пиксанова*

В интересах четкого понимания значения предпринимаемого Литературно-художественным отделом Госиздата критического (академического) издания сочинений Тургенева, редактирование коего поручено мне, считаю необходимым огласить главнейшие данные для его характеристики.

Еще при жизни Тургенева и многократно после его смерти издавались его сочинения под названием «полного собрания». Но никогда, — и² до наших дней, — ни одно из этих изданий не было полным даже приблизительно. Насколько сомнительна была их полнота, ярко проявилось, когда в 1916 году М.О. Гершензон издал третий том «Русских Пропилеев». Он собрал здесь свыше *восьмидесяти* произведений Тургенева, общим объемом в триста страниц, никогда не включавшихся в так называемые «полные собрания». При этом собраны были³ не рукописные тексты, найденные в архивах, а произведения, в свое время опубликованные в книгах, журналах, газетах, сборниках, — и потом забытые. Среди них были такие важные, как воспоминания о Станкевиче, статья об Александре III, корреспонденции о франко-прусской войне⁴ — и многое другое. Вслед за М.О. Гершензоном за последующие 12-ть лет исследователи продолжали разыскивать другие⁵ забытые⁶ печатные тексты Тургенева, и только что в 1927 году в Иркутске М.К. Азадовский переиздал «Затерянные фельетоны» Тургенева. Нам, тургеневодам, известны и другие тексты, некогда напечатанные, но фатально не попадающие в «полное собрание».

Если бы только в новое издание Тургенева включить все выше упомянутое, — и тогда такое издание оказалось бы первым «полным». Тургенев — новеллист, поэт, критик, публицист, мемуарист предстал бы в новом свете.⁷

К полноте новое издание⁸ могло бы присоединить еще *точность*. Даже при жизни Тургенева его тексты печатались неисправно. Частью здесь была виновна цензура, калечившая тексты или вовсе их не пропускавшая. Частью и сам Тургенев, живя за границей, не всегда мог вести лично⁹ корректуру своих изданий. По смерти же Тургенева издания Глазунова, потом Маркса выходили безо всякого литературного присмотра. Они засорены массой всяких неисправностей. Все это подлежит систематической чистке.

Но к изучению *печатных* текстов должно присоединиться изучение *рукописей* Тургенева.

В то время как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Некрасов давно издаются по автографам, Тургенев никак не может этого дожидаться. Между тем литературоведы-тургенелисты установили наличие в архивах большого количества рукописей Тургенева. Их изучение уже дало блестящие результаты, но никак не отразилось на очередных собраниях сочинений Тургенева. Эксплуатация русского автографического тургеневского фонда дала бы новому изданию Тургенева, во-первых, критическую проверку и уточнение дефинитивных текстов, а во-вторых, позволило бы включить в академическое издание целую серию эстетически ценнейших ранних редакций и вариантов.

Но то, что можно извлечь из русских архивов, бледнеет перед тем, что сохранилось в *парижском семейном архиве Виардо* и что разрабатывает теперь известный знаток русской литературы, профессор *А. Мазон*. Небольшие публикации, сделанные им во французской печати и перепечатанные в «Печати и революции» за 1927 год, а еще того больше его уст-

ные сообщения в бытность в Москве и Ленинграде, обнаруживают, что новое полное собрание сочинений Тургенева могло бы чрезвычайно обогатиться и произвести переворот в понимании писателя, если бы использовать в нем архив Виардо.¹⁰ Достаточно сказать, что в архиве Виардо хранится огромное количество совершенно неизвестных доселе стихотворений в прозе Тургенева.

Находясь в личных сношениях с проф. А. Мазоном, я не сомневаюсь, что он примет самое близкое участие в нашем издании и предоставит для него все тургеневские тексты. Таким образом, издание обогатится огромным количеством впервые публикуемых произведений Тургенева, и после этого ни одна библиотека, ни одно частное собрание не обойдутся без нового издания.

К текстам Тургенева наше критическое издание присоединит *комментарий*, необходимый для всестороннего понимания писателя, но до сих пор совершенно отсутствовавший в прежних изданиях.

Ввиду широкой постановки научной стороны издания, к его подготовке привлекаются *все лучшие тургеневисты* Москвы, Ленинграда и провинции. Во главе редакции становится *А.В. Луначарский*. В редактировании отдельных томов примут участие профессора П.Н. Сакулин, Н.Л. Бродский, Л.П. Гроссман, Ю.Г. Оксман, а также – Б.Л. Модзалевский, Н.О. Лернер и многие другие.

Большое количество сотрудников и поручение каждому из них редактирования именно тех произведений, какими он специально занимался, даст возможность быстро приготовить очередные тома, и я считаю, что все издание, т.е. пятнадцать томов, будет изготовлено в течение одного 1928 года.

Желательно это издание сделать *подписным*. Подписка обеспечит материальную сторону дела.

Редактор.

Москва

4 января 1928.

Примечания

- ¹ Н.К. Пиксанова – вписано позднее.
- ² «и» – вписано вместо зачеркнутого «даже».
- ³ Далее зачёркнуто: «здесь».
- ⁴ «корреспонденции о франко-прусской войне» – вписано.
- ⁵ «другие» – вписано.
- ⁶ «забытые» вписано вместо зачёркнутого «затерянные».
- ⁷ Последняя фраза вписана в текст позднее.
- ⁸ «новое издание» – вписано вместо зачёркнутого «оно».
- ⁹ «лично» – вписано вместо зачёркнутого «сам».
- ¹⁰ Следующая фраза вписана в конце страницы.

V

По тургеневским местам



О. Владимир Славский. Фотография 1880-х годов

«Много званых, но мало избранных»

«Издалека уже виднеется белая колокольня каменной церкви, как бы утонувшей в густой зелени старинного сада»,¹ – писал А.В. Половцов в своих воспоминаниях об усадьбе И.С. Тургенева Спасское-Лутовиново.

Церковь Преображения Господня в тургеневской усадьбе перенесла многое за почти двухвековую историю. Она была «построена в 1809 году на средства прихожанина, помещика, Надворного Советника Ивана Ивановича Лутовинова»,² который обустроивал в это время спасскую усадьбу. В церковной ведомости мы находим её описание: «Престолов в ней три: в настоящей холодной во имя Преображения Господня; в приделах тёпленьких: 1-й во имя Св. великомученика Никиты, 2-й во имя Св. чудотворца Николая».³ В книге В.Ф. Рынды «Черты из жизни Ивана Сергеевича Тургенева» мы узнаём, что в храм основателем усадьбы были пожертвованы «около пяти фунтов серебряных вещей: дискос, потир, звезда и т.п. на сумму, по тогдашней стоимости, около 600 рублей, [он] купил все одежды для церкви и для священнослужителей. По его же ходатайству в 1808 году, при храме было учреждено место диакона. На средства, отпускаемые Иваном Ивановичем, при церкви содержался хор из 36 человек, певший по рукописным нотам, которые и по настоящее время хранятся в церковном архиве».⁴ В 1813 году в церкви был отпет её устроитель, а через два года в ней венчались родители будущего писателя. Спасский приход был довольно большим, более тысячи прихожан числилось к концу XIX века. К нему относились деревни Гушино, Губарёвка, Прудиче, Меркулово, сельцо Верхняя Зароша, сельцо Катущицево, а с середины 20-х годов, когда церковь Св. Апостола и евангелиста Иоанна Богослова была упразднена, её служители и прихожане перешли в Спасский приход. В число прихожан входил и «коллежский Секретарь Иван Сергеевич Тургенев». С детских лет запомнил Тургенев свою деревенскую церковь: «Красными пятнышками теплились перед старинными образами восковые тонкие свечи. Радужный венчик окружал каждое маленькое пламя».⁵

Церковь в Спасском дарила духовную радость и давала надежду многим поколениям русских людей, была «светом, осеняющим земную колыбель». Она производила отрадное впечатление, отличалась и выделялась от других сельских церквей не только «своею архитектурой, поместительностью, чистотою и хорошей живописью икон»,⁶ но и глубоко ве-

рующими и преданными настоятелями, «батюшками», как их любовно называли в народе. Одним из таких и был священник о. Владимир Славский,⁷ служение которого пришлось на самое трагическое время в России – начало XX века. Он был переведён в Спасскую церковь в 1898 году: «24 августа, священник церкви села Суслово, Дмитровского уезда, Владимир Славский на праздное место к церкви села Спасское-Лутовинова, Мценского уезда»,⁸ – сообщали «Орловские Епархиальные ведомости». Молодой батюшка Владимир с матушкой Людмилой и детьми переехали в Спасское и поселились в доме, который стоял на месте, где сегодня построен выставочный зал. Он был из духовного сословия. Его отец – благочинный церковью города Орла протоиерей Георгий Михайлович Славский.⁹ Находясь постоянно среди людей, молодой и энергичный батюшка отличался строгостью, воспитанностью и глубокой верой.

Кроме совершения богослужения, исполнения треб: венчания, крещения, отпевания, своих пасторских обязанностей, – священник трудился в школе в качестве заведующего и законоучителя, так как при церкви существовала церковно-приходская школа. Через год Епархиальное начальство награждает его набедренником * «за особое усердие и труды на пользу церковно-школьному делу».¹⁰

При жизни Тургенева стариков, которые жили в доме для престарелых – «богоделенок» духовно окормлял священник. Они жили в здании, построенном писателем на собственные средства, расположенном напротив храма.

За тридцатидвухлетнее служение в приходе о. Владимир снискал любовь и уважение прихожан. На его долю выпали тяжёлые испытания: голод, разруха, войны, революция, яростное гонение на церковь и религию. Можно только догадываться, что претерпел о. Владимир, когда тургеневская усадьба стала неприкосновенным памятником природы и культуры, куда вошли все строения, находящиеся на территории, *кроме церкви*. Он не оставался безучастным ко всему, что происходило не только в приходе, но и в стране. О. Владимир жертвует деньги на санитарные нужды действующей армии на Дальнем Востоке,¹¹ в комитет Красного Креста имени Орловской Епархии поступают «от священника села Спасского-Лутовинова 100 ар[шин] холста и пять полотенец».¹² Не без волнения читаем документ, частично опубликованный В.А. Громовым, о том, что в 1924 году земляки Тургенева «граждане Преображенской религиозной общины села Спасского-Лутовинова Мценского уезда <...> заключили договор с Мценским Советом рабочих и крестьянских депутатов о том, что приняли <...> в бессрочное пользование находящееся в Преображен-

* Набедренник – четырёхугольный плат, привешиваемый на ленте через плечо в два угла на правом бедре, означающий меч духовный (Закон Божий, 1987. С. 622).

ской церкви села Спасского-Лутовинова имущество с богослужебными предметами»¹³ (курсив мой – В.В.) на следующих условиях.. Прихожане обязывались прежде всего не допускать политически враждебных акций, бить в колокола для созыва населения в целях восстания против советской власти. И ни одного упоминания о настоятеле, как будто его не существовало совсем. О. Владимир хорошо знал, что на земле и на небе одна власть – Божья и поэтому терпел всё, что Господь ему посылал.

А между тем у батюшки была настоящая православная семья, день которой начинался и кончался молитвой. Он имел четырнадцать детей, которых воспитывал в православном духе, уделяя большое внимание нравственному воспитанию. Чтение книг, владение музыкальными инструментами, пение, шитьё, вышивание, помощь по хозяйству – составляли ежедневные занятия детей.

В годы гонения на церковь священники были практически обречены на гибель. Многие были сосланы в лагеря и расстреляны.

Церковь Преображения Господня постигла горькая участь многих других православных святынь России. Она просуществовала до 1930 года.¹⁴ Сегодняшние старики (их, живых свидетелей того времени, остались единицы) и теперь не могут вспоминать без слёз о том, как уничтожали её убранство. Рассказывают, что в один день гонители вынесли и сожгли иконы, и лишь некоторым крестьянам чудом удалось спасти; сняли колокола; соскребли росписи. В короткое время храм был окончательно осквернён. А в 1933 году на двери уже висела табличка: «Религия – опиум для народа!»

Немногочисленные сведения о личности священника дополняют письма его внучки Людмилы Константиновны Никольской. Эти письма были присланы в музей-заповедник И.С. Тургенева на имя Б.В. Богданова в 1993 году.

Письмо первое (пунктуация оригинала – В.В.):

«Уважаемый Борис Викторович! Мне от друзей здесь на Урале где я живу пришла записка, что якобы вы обращались с просьбой, о родных моего дедушки Славского, который был другом И.С. Тургенева и священником в церкви Спасское-Лутовиново. Я внучка и ещё наверное последняя, потому что все дедушкины дети умерли их было 13 девочек и один сын, у меня хранятся много семейных фотографий и дедушка в крупном плане и с семьёй и с бабушкой. Я его внучка помню Спасское там родилась, помню церковь парк жила до тех пор когда дедушку разъединили с семьёй, а дом большой недалеко от церкви, где жили его часть дочерей ночью сожгли, это я всё помню, а потом меня увезли в Москву к родителям моего отца Никольского, попала на Урал искала маму это всё 1937 год. Сейчас я живу на Урале родные тоже все умерли мне 72 года».¹⁵

Письмо второе:

«Уважаемый Борис Викторович! Получила от Вас, календарь с моими дорогими родными местами. Спасибо. Не отвечала долго, лежала в больнице. Ну. Как вам ответить жила я там в Спасском 1–2 года летом, может больше эти были 29–30 годы. Парк прекрасно помню, дуб, бегали по аллеям парка, но больше всего меня привлекала церковь, где работал или служил мой дедушка я была вечно голодная, а на службе были просвирки вкусные. Когда меня маленькую привезли в Спасское мы жили в большом доме 7 сестёр я и двоюродный братик (погиб на фронте) дедушка с бабушкой жили отдельно около церкви в маленькой избушке. Посему как и что (я была слишком мала). Помню большой дом, сад, в доме очень много икон и вот в одну ночь в сентябре нас подожгли всё сгорело все постройки, корова, конь – всё дотла, осталась только печка русская. Меня забрала бабушка из Москвы, мама отца. Я там училась получила муз. образование и вот получив паспорт, объявляется в Москву моя мама и забирает на Урал. Где я и до сих пор. Сёстры моей мамы многие похоронены здесь а дедушка слышала так мельком, что он из Спасского уехал к брату под Москву, а куда точно не знаю. Все сёстры мамы поумирали наверно осталась я одна, ведь тоже лет много с 21 г. Мне 72 уже карточки не возвращайте ну, извините, может я не удовлетворила ваше желание, Ну не знаю что ещё. Сообщите как получите».¹⁶

В письме внучка священника прислала несколько семейных фотографий, сделанных в Орле и Мценске, к сожалению, без указания дат. Среди них: фото Б.Б. Пейрош в Орле, М.К. Бложес во Мценске, на остальных нет никаких помет. На представленном снимке – благообразный священник средних лет с окладистой бородой, умным, волевым и в то же время интеллигентным лицом, в подряснике с наперсным крестом и церковными наградами. На другом – сидит на самодельном берёзовом диванчике в руках держит лист, очевидно с текстом какой-то духовной песни, которую поёт стоящая рядом взрослая дочь, а другая аккомпанирует им на гитаре...

В Евангелии сказано: «много званых, но мало избранных». Думается, о. Владимир был избранным. Он честно служил Богу и людям, имея высокую честь быть священником.

Примечания

Статья публикуется с благословения священника церкви с. Спасское-Лутовиново о. Валерия.

¹ Половцев А.В. Царь-колокол: Иллюстрированный всеобщий календарь. М.: Изд. Гиппиус, 1887. С. 76.

² ГАОО, ф. 101, оп. 1, д. 2594.

³ Там же.

⁴ Рында И.Ф. Черты из жизни Ивана Сергеевича Тургенева // Исторический вестник, 1894. С. 17. В дальнейшем ссылка на это издание: «Рында И.Ф.», с указанием страницы.

- ⁵ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения. Т. 10. С. 161.
- ⁶ Рында И.Ф. С. 17.
- ⁷ В храме служили: о. Фёдор Гедеоновский до 1843 года, о. Алексей Протасов до 1879 года, о. Александр Казанский до 1898 года.
- ⁸ Орловские Епархиальные ведомости, 1898, № 36. С. 1349. В дальнейшем ссылка с указанием года, номера и страницы.
- ⁹ «Орловские ведомости» писали, что «в церковно-археологический комитет поступило от прот. Г.М. Славского – кусок резьбы из иконостаса села Спасского-Лутовинова», 1905, 13 февраля. С. 193.
- ¹⁰ То же. 1899, № 11. С. 384.
- ¹¹ То же. 1904, № 26. С. 295.
- ¹² То же. 1914, № 40. С. 720.
- ¹³ Громов В.А. Ровесница усадьбы. «Орловская правда», 1998, 28 мая.
- ¹⁴ В акте от 24 сентября 1932 года говорится о том, что комиссия производила «обследование бывшей усадьбы Тургенева <...> на предмет использования указанной усадьбы под Дом отдыха просвещенцев. Причём оказалось: из сохранившихся построек: 2 сторожки, *помещение церкви (которое закрыто 2 года назад)* (курсив мой – В.В.). Для отдыха могут быть использованы: бывший каретный сарай <...> и помещение церкви под кухню и столовую». Фонды ОГЛМТ.
- ^{15, 16} Фонды ГМТЗСЛ

Автор статьи выражает глубокую благодарность Б.В. Богданову за оказанную помощь в работе.

Т.Н. Смирнова
Спасское-Лутовиново

Кобылий верх – легенды и факты

В рассказе И.С. Тургенева «Бирюк» лесник говорит рассказчику: «А в лесу шалят... У Кобыльего Верху дерево рубят». В примечании автор поясняет, что «верхом» в Орловской губернии называется овраг. Многие исследователи творчества Тургенева утверждают, что овраг с таким названием находится недалеко от Спасского-Лутовинова.

Так, Н.М. Чернов в своей книге «Литературные места Орловской области» пишет: «В окрестностях Спасского много памятных тургеневских мест. Вблизи села имеется овраг, заросший лесом, известный у местного населения под названием Кобылий Верх».

В книге известного тургеневеда и бывшего директора музея-заповедника И.С. Тургенева Б.В. Богданова «Родной край в произведениях И.С. Тургенева» читаем: «Кобылий Верх – овраг, заросший лесом, находится в километре от Спасского-Лутовинова. Там, по рассказам крестьян Спасского, была раньше избушка лесника».

Место, где, предположительно, была избушка в Пришнем лесу, сейчас действительно существует. Но существует ли там Кобылий Верх?

После детального изучения планов Генерального межевания, относящихся к 1778 году, можно с уверенностью сказать, что оврага с таким названием в ближних окрестностях села Спасское-Лутовиново нет. Почему же тогда краеведы так уверенно утверждают, что Кобылий Верх находится совсем недалеко от усадьбы писателя в Спасском-Лутовиново и доныне сохраняет своё прежнее название, ставшее известным всему читающему миру?

Здесь можно выдвинуть несколько версий. Первая: овраг не обозначен на карте по причине того, что находится не на меже владения и не является границей его. В данном случае на карте может опускаться его название.

Вторая: ландшафт, окружающий Спасское-Лутовиново, можно читать, как книгу. Для краеведов, путешествующих по тургеневским местам, ландшафт часто превращается в литературу, и, наоборот, литература превращается в пейзаж. Таким образом, в Кобылий верх превратился заросший лесом овраг в окрестностях Спасского-Лутовинова. На склоне его сохранились следы старой заброшенной дороги, по которой в тёмную ненастную ночь мог пробираться бедный крестьянин воровать барский лес. Избушка самого лесника, по легенде, находилась напротив – на склоне Стромилова Большого верха.

Скорее всего, вторая версия предпочтительнее. Но овраг с названием Кобылий верх действительно существовал, только находился он в Чернском уезде Тульской губернии к югу от селца Вязовна, обозначен на плане Генерального межевания и расположен примерно в 10 верстах от Спасского-Лутовинова.

Сельцо Вязовна издавна принадлежало предкам И.С. Тургенева по отцовской линии. Вязовна находилась в отдалении от реки Снежедь, в 4-х верстах от села Тургенево. Она – стародавнее гнездо Сухотиных. Прадед писателя – Алексей Романович Тургенев был женат на Прасковье Михайловне Сухотиной и получил за ней в приданое 500 душ в трёх тульских сёлах, в их числе сельцо Вязовна.¹

На рубеже 18–19 веков дед Ивана Сергеевича – Николай Алексеевич Тургенев, к которому Вязовна перешла по наследству, по стечению обстоятельств «всё продал без остатку» и пришлось ему переселяться в чернскую Вязовну «на голую кочку».²

Новую усадьбу владелец Вязовны строит на правом живописном берегу реки Снежедь, что было всего в трех верстах от принадлежащей ему деревни. Так сельцо Вязовна становится селом Тургенево.

Само село и его окрестности были хорошо известны писателю, он много раз бывал в отцовской усадьбе в детские и юношеские годы. А в 1850 году Иван Сергеевич жил в селе Тургенево два месяца. В письме к Полине Виардо он писал: «Я вынужден был оставаться здесь, чтобы окончательно устроить дела моего брата... я уступил ему свою половину Тургенева, и теперь он владелец небольшого прелестного имения, которое в удачный год может приносить до 20-ти тысяч франков».³ Там же Тургенев описывает само село: «Расположено Тургенево довольно приятно. Холмы, рощи... мило извивающаяся река, красиво зеленеющие большие луга...»⁴

В 1870-е годы в письмах к брату, который в то время лечился за границей, Иван Сергеевич не раз сообщал о деревенских новостях: «У тебя в Тургенево вследствие страшной грозы с ливнем прорвало плотину и унесло много сена. У Сухотина в Петровском утонули мельник и его работник. Гроза была и здесь в Спасском – третьего дня вечером».⁵

Окрестности села Тургенево – прекрасные охотничьи угодья, здесь писатель смолоду бродил с ружьём и собакой. Одним из первых наставников в искусстве охоты был его дядя Николай Николаевич Тургенев. Письма писателя к дяде, датированные 1831 годом, свидетельствуют об их тогдашней взаимной привязанности, которую укрепляли общие интересы, в частности, увлечение охотой. «Езжу на короткое время с дядей в деревню. – Сантинель» – пишет Иван Сергеевич в «Мемориале» за 1833 год (ПСС и П., П. Т. 11, с. 197). Вероятно, целью их короткой поездки в деревню в 1835 году была именно охота, поэтому и упомянута писателем кличка охотничьей собаки Сантинель.

Охотничьи места Чернского уезда напрямую связаны с творческой историей «Записок охотника». В селе Тургенево Иван Сергеевич работал над рассказом «Певцы», задумал рассказ «Бежин луг». Знаменитый Бежин луг отсюда совсем недалеко, в двух верстах. На страницах рассказов упоминаются названия сёл, рек, деревень, урочищ, расположенных в окрестностях села Тургенево: Парахинские кусты, Синдеевская роща, Вязовна, Кукуевка и др. Так и Кобылий верх – место, упоминаемое в рассказе И.С. Тургенева «Бирюк» с большей вероятностью следует отнести к окрестностям села Вязовны (Тургенево), чем к Спаскому-Лутовинову.

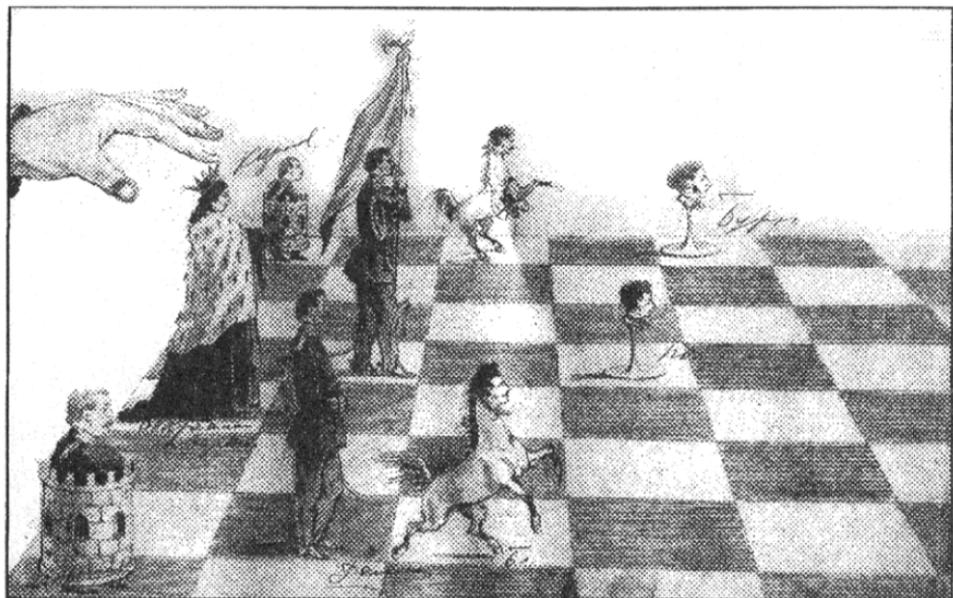
В рассказе «Бирюк» гроза застаёт рассказчика за **8 вёрст** от его дома, он возвращается с охоты один, на беговых дрожках. Да и вряд ли в непосредственной близости от Спасского-Лутовинова рассказчик стал бы плутать в лесу, спасаясь от непогоды. Учитывая всё вышесказанное, можно с уверенностью утверждать – Кобылий верх находился и сейчас находится в Черномском районе Тульской области, в нескольких километрах к югу от села Тургенево и обозначен на карте Генерального межевания 1778 года, как «Кобылий верх». А в окрестностях Спасского-Лутовинова он «возник» случайно, приписан к предполагаемому месту избушки лесника Бирюка в Пришнем лесу и документально не обозначен ни на одной карте окрестностей села Спасского-Лутовинова.

Ссылки даются на следующие издания:

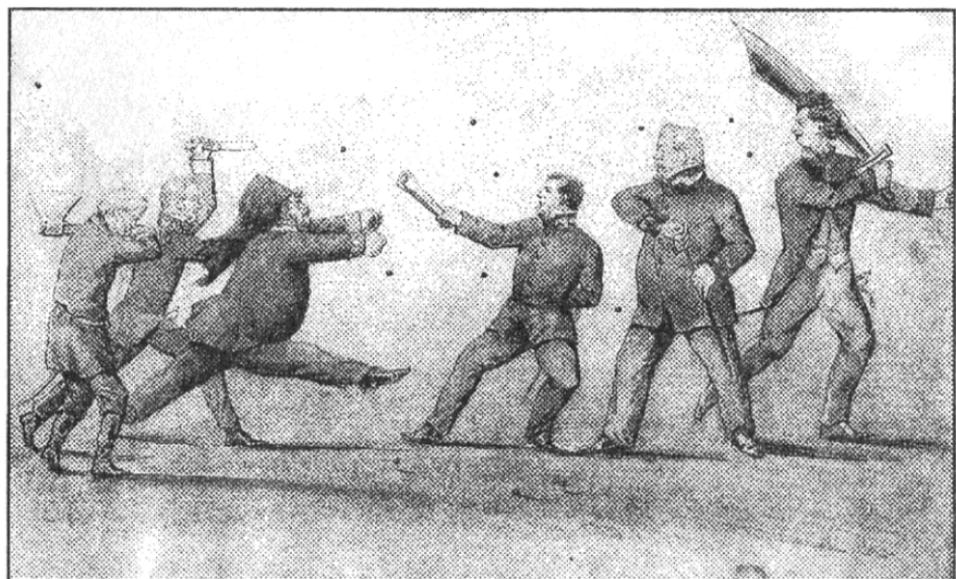
- ¹ Чернов Н.М. Провинциальный Тургенев. М.: Центр полиграф, 2003. С. 43.
- ² Там же.
- ³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Изд. 2-е. Письма. Т. 2. М.: «Наука», 1987. С. 361.
- ⁴ Там же. С. 361.
- ⁵ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Изд. 2-е. Письма. Т. XI. М.: «Наука», 1983. С. 93.
- ⁶ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. Изд. 2-е. Письма. Т. XI. М.: «Наука», 1983. С. 97.

VI

С душой о Пугачеве



«Битва на шахматном поле».



«Баталии в губернском Орле».

Рисунки из «Орловского альбома» музея И.С. Тургенева

Музей не с парадного входа...

Когда мы произносим слово «музей», то, как правило, всплывают имена и лица научных сотрудников, экскурсоводов, иногда реставраторов, художников. Но ведь коллектив любого музея состоит не только из научных сотрудников, но и из тех, кто часто остаётся за кадром... Кто убирает, чистит, сторожит, следит за теплом и светом, и эти люди, безусловно, тоже достойны нашей памяти.

Начну с секретаря директора.

Ещё задолго до того, как меня перевели в музей Тургенева, я часто слышала от старейших работников краеведческого музея: «Вот как хорошо директору музея Тургенева, там такой секретарь, такой секретарь... Анечка Рябова». Поскольку в краеведческом музее во время моей работы вообще ни хорошего, ни плохого секретаря не было, то мне приходилось только довольствоваться слухами о замечательном секретаре тургеневского музея. Вскоре моя служебная судьба сложилась так, что меня назначили директором тургеневского музея. Одним из первых сотрудников, с кем мне довелось познакомиться, была секретарь Анна Самойловна Рябова. И хотя по возрасту, как говорится, она была уже «в годах», её, действительно, хотелось назвать ласково и по-домашнему «Анечка». Впрочем, я никогда себе такой вольности не позволяла. А вот старейшины музея – А.И. Понятовский, Л.Е. Максимова, Н.И. Сафронова и другие так её чаще всего и называли.

Я по сей день с благодарностью вспоминаю эту женщину. В общем-то незаметно, неназойливо, с чувством большой меры и такта она «знакомила» меня с людьми, с которыми мне предстоит работать. Я всегда была сторонницей того, чтобы не выслушивать никаких «устных» характеристик на людей, с которыми работала рядом, а тем более о своих предшественниках. Анна Самойловна это сразу поняла. Самое большое, что она могла себе позволить, это сказать так: «Понятовскому два раза говорить ни о чём не надо. Люба, если что обещала, то обязательно сделает» (это о Любови Егоровне Максимовой). Вскоре я заметила, что мужчин она, как правило, называет по фамилии, а женскую половину коллектива научных и технических – по-разному, кого по имени и отчеству, кого ласкательно, условно скажем так – «Машечка», «Катенька», вскоре я поняла, что ласкательные сокращения, отнюдь не положительны, а скорее отрицательны. Такие её маленькие «характеристики» очень помогли войти в жизнь коллектива. Она была хорошим психологом и правильно расставляла акценты: кто есть кто. Хотя делала это так, что не сразу догадаешься.

Человек она была очень исполнительный, добросовестный. Вспоминается такое. Когда я уходила, я обязательно говорила, куда иду, часто, не дослушав до конца, она мне отвечала: «Конечно, конечно, я скажу, что Вы пошли в обком, горком и другие областные организации». «Нет, дорогая Анна Самойловна, – замечала я, – запомните, пожалуйста, точно, чтобы не было никаких казусов, а если я пойду в поликлинику, то так и скажите, а если по личным каким-то делам, то я дам вам телефон, куда в случае срочной надобности можно позвонить». Так мы с ней и поладили. Жизнь она прожила нелёгкую, вынесла в музей и с музеем все послевоенные трудности, поэтому часто любила говорить так: «Как мы сейчас хорошо живём – всё у нас есть: и печенье, и конфеты, и сахар, и булки...» Жизнь, с её точки зрения, стала совсем хорошей, да здоровье оказалось плохим. Проработать мне с ней довелось совсем немного. Часто, очень часто я вспоминала как незадолго до смерти Анна Самойловна пришла в музей, в тёмном платье (самое большое, что она могла себе позволить, беленький воротничок), исхудавшая, бледная, села на стул возле секретарского стола, с трудом говоря, сказала своей приемнице Клавдии Семёновне: «Я работала здесь секретарём, меня зовут Анна Самойловна». Вскоре её не стало...

На смену Анне Самойловне пришла Клавдия Семёновна Алябьева. Это был совсем другой человек – красавица, «самодостаточная» жена блестящего полковника, такого, о каком принято говорить «настоящий полковник», а она была «настоящая полковница». Уже в весьма солидном возрасте, ближе к 70-ти Александр Иванович Алябьев, бывший сотрудник МВД, за плечами которого была большая военная жизнь на многих заставах, в том числе и в Средней Азии, приехал на жительство в Орёл. У Клавдии Семёновны, как это часто принято у жён военных, не хватало стажа для пенсии, и вот в поисках работы они и пришли в музей Тургенева. Как правило, я не любила брать на работу «людей с улицы», но в данном случае мне так понравилась эта красивая пожилая пара, что я изменила своим правилам. Справедливости ради надо сказать, что Клавдия Семёновна, особенно на первых порах, очень слабенько печатала на машинке, чуть ли не одним пальцем. Но её желание остаться в музее было настолько велико, что она с большим усердием овладевала новой специальностью. Это была полнейшая противоположность покойной Анне Самойловне. Статус мужа, да и, наверное, какие-то её глубоко личные качества просто «обязывали» её, как ей казалось, держаться с определённой величавостью, теперь я думаю, что может быть она подражала секретарям из кинофильмов или спектаклей. Всегда с красивой причёской, серьгами, кольцами, она даже как-то инородно смотрелась в нашей крошечной, очень скромной приёмной. Одну из своих «святых» обязанностей она видела в том, чтобы оберегать меня, как она считала,

от «лишних посетителей». Вспоминается такой смешной эпизод. В музей должен был придти исследователь творчества Л. Андреева из Англии Ричард Дэвис. В данной ситуации я, действительно, сама попросила, чтобы в приёмной она не собирала много людей... И вот слышу такой разговор на довольно высоких нотах: «Товарищ, я же говорю Вам, что директор занят и не может принять...». «Что же такое происходит в приёмной?» – подумалось мне. Открываю дверь и вижу, что «товарищ» и есть тот самый Ричард Дэвис, которого мы ждали. Понятно, сколько было извинений и смущённых улыбок.

Иногда она несколько высокомерно держалась с сотрудниками, особенно молодыми. И любила говорить так: «Мне может делать замечания только директор». Но постепенно все привыкли друг к другу.

В сущности, она была весьма добрым человеком, полнобвившим музей и музейщиков. Проработала Клавдия Семёновна до очень преклонного возраста, да и умерла почти в 90 лет.

Были в мою бытность секретарями ещё Ольга Дмитриевна Хрошина и Анна Петровна Козлова. Это были профессионалы высшей категории, проработавшие долгие годы: одна – в Обкоме КПСС, другая – в Горкоме партии, прошедшие там большую «выучку», хорошо знающие что, где и как...

Среди технической части коллектива, безусловно, главенствующая роль должна принадлежать заместителю директора по хозяйственной части. В этом плане музеем Тургенева в своё время очень повезло. Полвека служению музеем отдала замдиректора по хозяйству Надежда Ивановна Сафронова. Честное слово, имей она высшее образование, быть бы ей министром финансов или экономики... Умная, мудрая, деловая, хваткая, умеющая ладить и с вышестоящими, и с подчинёнными... Да ещё преданная жена, мать и бабушка. Такой её запомнили все, кто знал.

Я была знакома с Надеждой Ивановной ещё со времени работы в краеведческом музее и всегда восхищалась её деловыми качествами. Когда я пришла в музей Тургенева, Надежда Ивановна уже была на пенсии, но поскольку жила она здесь же, на территории музея, мы с ней повседневно общались. Встретила она моё появление в музее очень доброжелательно. Из директоров больше всех она любила Е.И. Кожухову. И когда хотела сделать мне приятное, говорила: «Вы очень похожи на Евгению Ивановну». Я решила пригласить её снова на работу в музей, не помню сейчас уже, в какой должности: смотритель, кладовщик или истопник, – это было не важно. Продолжала она заниматься своими «хозяйственными» делами, и положиться на неё можно было, как на себя. Можно было уверенно сказать: «Не место красит человека, а человек красит место». Под стать ей был и её муж, Василий Романович Сафронов. Инженер по профессии, выйдя на пенсию, он стал работать в музее сторожем. Так и хочется сказать: «Да, были люди в наше время...» Оба они проработали в музее в

прямом смысле до последнего дня жизни. Надежду Ивановну, когда она ушла на пенсию с должности замдиректора, сменила молодая женщина, техник-строитель по специальности Валентина Ивановна Рязанцева. Её я и застала, когда пришла в музей. Женщина Валентина Ивановна была хорошая, добрая, но болезненная, и явно было, что тот круг обязанностей, который ей надо выполнять, для неё тяжковат...

Валентину Ивановну вскоре сменил Александр Иванович Назаренко. Он стал работать в музее с 1975 года, работает и по сей день. В сущности, пришёл он в музей совсем молодым, имея за плечами индустриальный техникум, учёбу на заочном отделении исторического факультета пединститута и небольшой опыт преподавательской работы в ПТУ. Так что хозяйственными навыками ему пришлось овладевать на практике. Это был весьма сложный момент в жизни музея, и ему надо было сразу войти во множество проблем. Я сразу почувствовала, что во взаимоотношениях со зрителями, уборщицами большого контакта у него не будет. «Не мужское это дело», – говорил он. Ладно, подумалось мне, чересчур много в музее и «мужских дел». В разгаре были реставрационные работы в Спасском, пристройка в доме Грановского, ремонт в музее писателей-орловцев. Александр Иванович, а попросту в то время «Саша» ездил много раз в Москву, чтобы привезти изготовленную там фурнитуру и резьбу для Спасского дома, добывал (не помню точно в Калужской или Брянской области) щепу, чтобы покрыть крыши каретного сарая и конюшни в Спасском, не один раз ходил в Управление снабжения и сбыта добыть АГВ для музея Лескова и дома Грановского... Справедливости ради надо сказать, что сначала во многие эти инстанции ездила и ходила неоднократно я, а потом уже он, но всё равно хочется через столько лет сказать спасибо. С удовольствием принимал он участие во всех сельскохозяйственных работах, на которые нас направлял райком партии: уборка моркови и картофеля, прополка огурцов... Вот уж тут он был абсолютно в своей тарелке. Александру Ивановичу сейчас уже не за горами шестьдесят. Наверное, он изменился и даже сильно, ну а как же иначе? Мы часто видимся в музее, и он всегда любит повторять: «Главное здоровье, и чтобы в семье всё было хорошо». Да уж против этого никто не будет возражать.

Непререкаемым авторитетом во всех делах для Александра Ивановича был водитель музея Михаил Егорович Лагутин. Я познакомилась с ним с первого дня работы в лекционном бюро управления культуры, с августа 1955 года; он был водителем в областном обществе «Знание», которое находилось в том же здании. Вскоре, однако, он оттуда ушёл. Каково же было моё удивление, когда, придя в музей почти через 20 лет (это был январь 1973 года), я снова встретилась с ещё не постаревшим, но уже и не с таким молодым, как раньше, Михаилом. Его уже никто (кроме старжи-

лов музея) и не называл теперь без отчества. Михаил Егорович проработал в музее более 30 лет. Это был второй водитель в истории музея после Ивана Семёновича Федотова, которого мне тоже ещё удалось застать. Уже пенсионер, всегда в телогрейке и с папироской в руках, хриплым простуженным голосом, он любил вспоминать, как вскоре после окончания войны, он пришёл на работу в музей, «когда ещё не было, – как говорил он, – никакого автобуса, а была только «трёхтонка», которую, как понимаю я, использовали и для перевозки угля и дров, и стройматериалов, а если надо, то и сотрудников музея.

Для Михаила Егоровича главным «конём» был хоть и маленький, но автобус. Ещё не было никаких бюро путешествий и экскурсий (или как теперь принято говорить турбюро), но люди хотели, очень хотели побывать в Спасском. С большим трудом директором музея Е.И. Кожуховой был «выхлопотан» автобус, на котором и стали возить из орловского музея туристов в Спасское.

Когда я пришла в музей, экскурсии уже не возили, но для такого «хлопотуна», как М.Е. Лагутин, дел всегда было невпроворот. В своём очередном, уже более новом, более современном автобусе он привозил из Москвы всё, что было необходимо для реставрационных работ в Спасском, был не только водителем и грузчиком, но всем, чем требовалось. Помнится, как для кладки кафельных печей в Спасском надо было разобрать в Орле в старых домах кафельные печи. Это легко сказать, «разобрать», нужны были и смекалка и неплохое физическое здоровье, и желание делать эту работу. Михаил Егорович был главным «печником», а Александр Иванович Назаренко ходил у него в подмастерьях. Как-то они стали говорить мне, что это очень тяжкий труд, а когда увидели, что я это не очень понимаю, позвали с собой, дабы я убедилась во всём на месте. Картина, которую я увидела, действительно была впечатляющей: буквально в прямом смысле «дым стоял коромыслом». От пыли трудно было дышать, а кроме того надо было брать кафель очень умело – не разбить, не раскрошить, а именно «взять».

Он был одним из «консультантов» для сотрудников «Орёлмелиорации», которые занимались Спасским прудом. А уж какой в те тяжёлые времена был добытчик! В Спасском тогда орловский коллектив сажал картофель, и поле, естественно, вспахивал Михаил Егорович. Он же занимался и заготовкой для всего орловского коллектива яблок, да всего и не перечтёшь! Часто у него в гараже собирались попить чайку, а иногда, чего уж скрывать, и чего-нибудь покрепче, в такие минуты, если я заставляла их врасплох, он обычно говорил: «Одну минуту, всё кончаем, не волнуйтесь, мы не подведём». И действительно так и было. Умер он довольно рано, не пережив внезапной смерти любимого сына. Ещё при жизни М.Е. Лагутина в связи с его тяжёлой болезнью на работу в музей поступил Анатолий

Семёнович Копышев, человек другого характера, в определённой степени «сам в себе». Пришёл на немного, а остался на всю жизнь. Стал «Семёныч» своим человеком в коллективе музея. Как-то я сказала одной уважаемой музейной даме, что решила немного вспомнить технический «корпус» музея. Она с удивлением и изрядной долей юмора произнесла: «А что, разве там были интересные люди?!» Были, но выходит, что она их «просмотрела»...

Совершенно особая статья – технический персонал Спасского. Помню, как будто это было вчера, как морозным февральским днём 1973 года мы с Борисом Викторовичем Богдановым поехали знакомиться с сотрудниками Спасского. Встретил нас заведующий заповедником Владимир Борисович Борисов: в шапке-ушанке, в валенках, в простоватом тёплом полупальто. Я потом как-то и привыкла всегда видеть его в такой рабочей одежде. Хотя изредка и бывали случаи, что он одевал тёмно-синее зимнее пальто с чёрным каракулевым воротником и чёрную же каракулеву шапку известным в своё время фасоном «пирожок». Выглядел он тогда совсем другим, но прищур глаз всегда был одинаковый, с лукавинкой и даже маленькой хитрецей, как будто он хотел сказать: «Мы люди простые, рабочие...» Под статью Владимиру Борисовичу была и его верная жена Татьяна – сельский библиотекарь. К слову сказать, Владимир Борисович имел хорошее высшее образование, окончил в Воронеже лесоводческий факультет и пользовался большим авторитетом в управлении лесного хозяйства Орла. Но он не отделял себя от коллектива спасских «парковых» рабочих, как он любил называть себя. И эти слова: «Я работаю всё время в парке», – звучали для меня тогда впервые как-то непривычно. Не в колхозе, не в музее, а в парке. В первый же приезд он собрал рабочих. Коллектив был небольшой, человек десять-двенадцать, и собирались они в «бане», в «конторе», как её называл Борисов. Все в телогрейках, в серых халатах, в рукавицах... Люди пришли с мороза, были оживлены и весьма разговорчивы. Первый, кто со мной познакомился, была Нина Алексеевна Седова. По штатному расписанию то кладовщик, то комендант, а по сущности, по деловой хватке, и по характеру – «верховод» и правая рука директора. Она любила часто вспоминать, как была у себя в Смоленской области бригадиром в колхозе, ездила на мотоцикле и была передовиком сельского хозяйства... Там в неё влюбился, находясь на военной службе, парень из Спасского Николай Седов и привёз с собой. Нина Алексеевна, Николай Васильевич и его брат Петр Васильевич Седовы остались в моей памяти как замечательные, преданные своему делу люди.

Помню, как знаменитый Николай Павлович Пузин любил говорить мне: «Ниночка Седова – очень хороший человек». Среди старейших участников Спасско-Лутовиновского хора были Марина Никитишна Само-

хина, Нина Константиновна Чернышова, Владимир Фёдорович Пасынков – потомки тех самых спасских крестьян, которых когда-то описал Тургенев. Они были не только старейшими участниками Спасского хора, но и старейшими работниками музея. Время поступления на работу в заповедник – 1945 год – так записано в трудовой книжке Марины Никитичны Самохиной. С 1946 года работала здесь Нина Константиновна Чернышова. «Тётя Паня», так тепло и уважительно называли все Прасковью Ивановну Козлову, поступившую в музей в 1948 году. В том же году пришла в музей Татьяна Петровна Полянская, много сил отдали музею её сестра Раиса Петровна Гаврикова, Владимир Васильевич Чернышёв, Галя Кисарова, Надя Гагина, Валя Артёмова.

Это люди, через сердца и трудовые руки которых прошла история послевоенного Спасского...

Хотя я уже скоро почти 20 лет как на пенсии, но периодически езжу туда на тургеневские праздники. Какова была моя радость, когда нынешним летом я встретила там с Ниной Константиновной Чернышовой (конюхом Спасского). Передо мной стояла седая женщина, одетая в современный, я бы даже сказала «модный» костюм, да, это была она, Нина Чернышова! Буквально с объятиями бросилась она ко мне и на мой вопрос, узнаёт ли она меня, ответила: «Как же я не узнаю своего директора?!»

Может быть, эта встреча и подвигла меня писать то, что я сейчас пишу. Хотя бы немного хочется вспомнить и о технических работниках Орла.

С первых же дней запомнились Анна Константиновна Бальцевич (вот уж кто умел держать язык за зубами), говорунья Зинаида Владимировна Леякина (она ещё жива, хотя уже и подходит к 90), Мария Михайловна Бирюкова, её муж Лёня, дворник и истопник и вообще мастер на все руки, хоть лёд с крыши сколоть, хоть листья убрать, он имел обо всём своё «специальное мнение». Вера Васильевна Нуждина (или как иногда в обиходе её называли «Нужда»). Оно так и было. Все они пережили тяготы оккупации, послевоенные трудности... И теперь уже в начале 70-х годов не очень-то любили вспоминать о том лихолетье. Только как-то однажды В.В. Нуждина, а в другой раз З.В. Леякина, как бы мимоходом заметили, что не всегда и они были «техничками», знавали и другие времена, были жёнами командиров, да уж так сложилась жизнь... А вот уж Анна Гавриловна Лучкина или Аннушка, как её все любовно называли, всю жизнь так и пробыла техничкой, а вернее санитаркой в областной больнице. В период оккупации была санитаркой в подпольном госпитале, так называемой «русской больнице», а в начале 70-х годов, к моменту открытия музея Лескова пришла туда на работу из городского родильного дома, да и проработала до самой смерти.

Вид у неё был настолько колоритный, что некоторые посетители воспринимали её как живой этнографический экспонат. Небольшого роста, вся в морщинах, с маленькими добрыми глазами, в ситцевом платочке, в такой же кофточке и даже юбке, она или сосредоточенно сидела на стуле в уголке писательского кабинета, или с венником и тряпкой успевала в течение дня побывать во всех помещениях музея.

Совсем другой была Екатерина Дмитриевна Алексеева (эта в музее писателей-орловцев). Она как бы сошла с экрана кинофильмов 40-х – 50-х годов – яркая, почти всегда с небрежно накинутой на плечи чернобуркой – любительница петь, танцевать..., ни одно праздничное застолье не обходилось в те годы без кулинарных способностей Екатерины Дмитриевны или «Кэт», как часто её называли; некоторые и сейчас помнят её фирменные блюда.

Во второй половине 70-х годов, а, может быть, в начале 80-х, в музей пришли вышедшие на пенсию Галина Григорьевна Котова – в прошлом директор Дома учителя, и ведущая актриса народного театра Дома учителя, Ида Семёновна Красильщикова – бессменный секретарь ректора пединститута Г.М. Михалёва, Анна Соломонова Гарбузова, долгие годы проработавшая диктором орловского радио. Они органично вошли в музейную жизнь и, не изменяя прошлым привычкам, быстро овладели новыми навыками. Не могу не вспомнить Зою Фёдоровну Михайлину. Она пришла в музей после пятидесяти пяти лет и проработала далеко за семьдесят. Кем она только не была – и кассиром, и ночным сторожем, и убирала совсем не престижные помещения, – словом, настоящая «палочка-выручалочка».

Запомнились ночные сторожа или, как их иногда шутливо называют, «ночные директора» (кстати, в этом выражении не только ирония, но и большая доля истины). Ведь человек, который находится в музее ночью один, должен уследить за всем. Тоня Телина, Валя Никитина, Валя Уткина, Ольга Порфирьевна Ермакова, Анна Степановна Ветрова, Егор Егорович или попросту «Егорыч» честно и добросовестно выполняли свою службу. Не обходилось и без маленьких «ЧП». На каком-то этапе Вале Уткиной (она дежурила в музее Лескова) стало казаться, что в кабинете писателя ходит сам владелец. Несколько раз среди ночи она звонила мне со словами: «Нина Максимовна, он опять ходит...» Я как могла успокаивала её. Но в конце концов по состоянию здоровья она ушла с работы.

А у Вали Никитиной в музее Тургенева был такой инцидент. В те годы пост сторожа музея Тургенева находился в основном около телефона у окна, выходящего во двор музея. Так хорошо просматривался двор и входная дверь в музей писателей-орловцев. Среди ночи раздался звонок, и Валя Никитина с волнением говорит: «Нина Максимовна, она ходит по

двору и просит, чтобы я её впустила». – «Кто она, Валя?» – «Бабка». – «Какая бабка?» – «Я не знаю». – «Но ведь ты, придя на смену, хорошо всё посмотрела?» – «Посмотрела...» – «Ну ладно, в милицию звонила?» – «Звонила» – «Ну и что?» – «Сказали, приедут...»

Я подошла к дверям музея вместе с милицией... «Бабка» клялась и божилась, что случайно уснула на скамеечке во дворе, а когда проснулась, всё было закрыто. Милиционеры посадили её в машину и на мой вопрос, «а что будет дальше», ответили: «Раза три провезём вокруг музея и выпустим...»

Несколько раз по первости, когда только установили охранную сигнализацию, где-то что-то срабатывало, и тогда (по вызову милиции) надо было среди ночи отправляться в музей... Но это, как правило, была ложная тревога. Были среди «ночных» очень запоминающиеся люди. Например, Михаил Алексеевич Степанов. До музея он долгие годы, с довоенных времён, работал на обувной фабрике, и что меня поражало, так это запись, сделанная в его трудовой книжке ещё в 30-е годы – «стахановец труда». Михаил Алексеевич всегда был со всеми вежлив и обходителен, любил поговорить, а при случае, по старой своей профессии, и починить обувь. Весь музей наблюдал, с каким трепетным чувством он относился к «даме своего сердца» – смотрительнице Марии Александровне Таратынкиной.

Были у нас в то время и истопники-газооператоры (в музее была своя котельная). Это была большая головная боль для зама по хозяйству, да и для меня. Подготовка к открытию отопительного сезона (середина сентября) была сопряжена с большими сложностями – оформление документации в горгазе, приём на работу людей знающих, прошедших очередную тарификацию (что очень важно), ведь с газом не шутят... Из этого коллектива самой надёжной была «тётя Рая Раевская». Она при надобности заменяла всех больных и «заклятых»...

Люди были разные – добрые и не очень, умные и менее умные, злопаятные и отходчивые, но ни разу никто не подвёл, два раза ни о чём никому не надо было говорить. И поэтому сейчас всем хочется сказать спасибо за то, что они были...

Сергей Анастасович Никитин, Николай Иванович Костиков, Анатолий Николаевич Макешин, или как его уважительно называли «Николаич»... Немало было всех этих людей, кто честно и добросовестно обеспечивал жизнедеятельность музея.

Всех и не вспомнишь (пусть они простят меня), многих, к сожалению, уже нет в живых.

**В поэтической гостиной
Музея И.С. Тургенева**

Николай Перовский

Кисть и перо

*Живопись – царица искусств.
Леонардо да Винчи*

*О, великий, могучий
русский язык!
И.С. Тургенев*

На полотне художника ландшафт
с речушкою, с ракетами, с травой,
как не испить росы на брудершафт
с какой-нибудь былинкой луговой?!

Завидую, желанья не тая
припасть к соцветьям с живостью букашки,
чтоб муза прихотливая моя
впитала аромат живой ромашки.

Кисть говорит предметным языком...
Благослови, великий и могучий,
затрепетать осиновым листком,
пролиться грозовой, громовой тучей!

Пусть живопись – царица всех искусств –
с великим Леонардо не поспоришь.
Но стон, но вздох, но шелест грешных уст,
словесный дым – его нектар и горечь?!

2004 г.

Суфлёр

Мне кто-то диктует, какой-то суфлёр...
Окутав действительность в радужный флёр,
он шепчет, кричит и врывается в сны,
его угнетают четыре стены.
В приюте для муз и обители граций
дрожит горизонт от его декораций.
Трепещут кулисы, трещат драпировки,
сбегаются крысы и божи коровки,
сшибаются в вихре зерно и полова –
идёт карнавал во владычестве слова.
Над бездной меня по канату ведёт
мой верный тиран, мой суфлёр-кукловод.
И вдруг умолкает мой сказочный джин,
и я остаюсь в своей келье один.
Венцы и венки исчезают со сцены,
и сами собою сбегаются стены.

Вадим Ерёмин

После спектакля

Трудные песни поются легко,
Лёгкие – трудно.
Спит балерина в горячем трико
В зале безлюдно.
Сдвинуты в угол замок и луг,
Выход нескоро.
Спит балерина, оставшись без «слуг»
И без суфлёра.
В средневековое кресло ушла
От заблуждений.
Спит, словно тысячу лет не спала,
Без сновидений.
Спит балерина. На детском челе –
Облачко грима.
Спит, словно мошка в янтарной смоле,
Необъяснима.

Старый актёр

П.В.

«Ни эта, ни эта, ни эта
Меня не полюбит уже...»
А что остаётся? Диета
И жалкая роль в «Гараже».

А что остаётся? Порожек...
Гримёрная... Третий звонок.
И всё же, и всё же, и всё же
Давать рановато зарок.

Зрители

«Но я другому отдана...»

Эти слева,
А эти справа
Осаждают дверной проём.
Эта замуж за генерала
Выйдет,
ловко взгрустнув при нём.

Артистка

Смыла собственные веснушки,
Пару новых подрисовав.
Тараторила, как из пушки,
Даже сделался рот кровав.
Соблюдала сценарий честно,
Режиссёру была верна.

Обессилив, упала в кресло
И потребовала вина.

Театральный роман

Не веря ни в дело, ни в слово
(как циник и как театрал),
в протёртом плаще Казановы
я датского принца играл.

Терзаясь (где нужно по роли),
я жил без душевных затрат,
легко повторяя порою:
весь мир – прогоревший театр.

Не знал я, грешу или грежу,
когда между пыльных кулис
(должно быть, ошибкой помрежа)
мы с Вами случайно сошлись.

Я понял, как истины зыбки,
к Вам истинным чувством влеком, –
но в Вашей усталой улыбке
прочёл я печаль о другом.

У Вас амплу нежной дамы,
в корсаже которой – кинжал...
Но глупый герой мелодрамы
в комедию нравов сбежал.

А Вам остаются на выбор
роль жертвы и доля вдовы:
трагедия серого быта
и странный, как сон, водевиль.

Как спутались действия наши
в кривом отражении молвы!
Быть может, мы все – персонажи
театра абсурда. Увы.

Ирина Тишина

Из цикла «Старый дом»

Медовый дух (Дедушкина кладовая)

Вот комната: покатым потолком,
В нём – два крюка, неброское оконце
В тени акаций редко видит солнце,
На вытертом полу – циновки клок,
Сундук, второй; тяжёлый длинный полог
Скрывать обязан ряд дубовых полок.
На полках тех... Да что там говорить! –
Всё «жалко выбросить» да «стыдно подарить».
Тоски и боли в памяти не скрою –
Я помню эту комнату иною...
... Июльский благодатный солнцепёк.
На пасеке цветёт большая липа,
Гуляет рой и лает пёс до хрипа,
Ужаленный пчелой в косматый бок.
Мой дедушка в работе с ранних пор –
Он завершает славный медосбор.
Вот, наконец, взбодрённый и весёлый,
Идёт сюда. За ним шальные пчёлы
Летят, гудят встревоженно и звонко.
Вошёл. Кругом прохлада, полумрак.
Ковш с кипятком, пустой тяжёлый бак,
Огромная стальная медогонка,
Роёвни две с отброшенным забралом
На двух крюках – большом и – рядом – малом,
И потолка замысловатый крен,
И нагота шероховатых стен –
Всё для меня таинственно, как будто
В святилище неведомого культа
Вошёл неторопливо Главный Жрец, –
На голове сатиновый венец,
Лицо полузакрыто тёмной сеткой,
В руке свободной – липовая ветка,
В другой – пахучий ящик на ремне.
И следом – я, позволено и мне.
От суеты и мира отстранён,

Он действовал неслышно, чётко, просто:
На нож изогнутый и обоюдоострый
Плеснул водой, и, будто зверя рая,
Он поднял запечатанную рамку
И срезал воск горячим остриём.
Закапал мёд на нарукавник чёрный,
Отчаянные заметались пчёлы
Над сладкою потерей. Но – дымарь
Направил жрец... Отогнаны. И вот Он
Пускает истекающие соты
В медовый гон – на жертвенный алтарь.
Дымарь чадил, как чёрное кадило,
И пахло воском. И чуть слышно было,
Как задрожал скрипучий маховик,
Как плакала пчела – надрывно тонко.
Но через томкий, бездыханный миг
Из прорези тяжёлой медогонки
Обрушилась медовая река,
Ударилась о дно латунной чаши –
Нектара слаще, позолоты краше,
Густа, янтарна, медленна, терпка.
Пчела умолкла, и дымарь потух.
По дому разлился медовый дух.

Селу Тургеневу Тульской области Чернского района

Я снова здесь, где век назад и боле
Мой прадед Фёдор на весеннем поле
Сухую горсть перебирал и гладил,
Бросая в землю. А другой мой прадед
В молитве труд его благословлял, –
Сто лет назад такой же ветер веял
Над головою протоиерея,
Взметая волны тёмные кудрей
И трепеща в полотнах белой ризы,
Здесь свой приход на крестный Божий вызов
Вёл вдохновенный протоиерей,
Здесь он мечтал, молился и любил –
В миру отец Глаголев Михаил.

Чуть меньше века – и такой же май
Пасхальным светом заливал мой край,
Тянул росток через седые угли
Развеянных помещичьих пожарищ.
Держал за древко красные хоругви
Не хан, не раб, а равный всем, товарищ.
Касалась лба смущённая рука
Перед крестом серпа и молотка.
С молитвой новой молодая паства
Садилась за сколоченный парты.
Им открывал закрытое дотолё
Сын Фёдора учитель Анатолий.
И вместе с ним – верна, умна, желанна –
Дочь Михаила, молодая Анна.
По их плодам – святое ремесло:
Она учила Словом, он – Числом...
... Я снова – здесь. Слабеет майский свет.
Сквозь липы виден странный силуэт
Безглавой церкви. Восемьдесят лет
Лишь старый грач – в ней одинокий страж...
А ведь когда-то на пути окольном,
На плечи вскинув лёгкий патронташ,
Спешил на звон Введенской колокольни
Иван Тургенев... Сквозь притихший сад
В вечерней мгле иду устало к дому –
Кто позовёт и кто мне будет рад?..
Кого вести, ибо сама ведома?..
Взывать – к кому? – ибо никто не слышит...
Что будет дальше, дочь моя напишет.

Светлана Тишина

Музей И.С. Тургенева

Святылище – Тургеневский музей.
Я прихожу сюда с благословеньем,
Чтоб ощутить в кругу своих друзей
Тургеневской эпохи дуновенье,

Чтоб ощутить и сердцем и умом
Мятежных жизнью чуткое биенье
И чтоб самой увероваться в том,
Что грянет в нашей жизни просветленье,
Чтоб и умом и сердцем ощутить
Тургеневское горькое томленье
И с гордостью искать живую нить
Родства былых и новых поколений.

Антон Бушунов

Театральный подъезд

Погружаюсь в древний подъезд,
Словно крот в конуру собаки.
Не залает никто и не съест,
Лишь обнюхают в полумраке.

Отпрянь от шершавой ноздри
И бегом от их костровища.
И дойдёшь до заветной двери,
Если хватит воды и пищи.

И дошёл. И нащупал звонок...
Но никто не поднялся с кровати.
Помутнел неподвижный «глазок».
И спуститься – жизни не хватит...

Мальчик не станет

Мальчик не станет обузой,
Музыкой только согрейте!
Ведь он даже ест кукурузу,
Словно играет на флейте!

Домой загоняли мамы,
А мы от них – во все тяжкие...
А он всё глядел свою драму
С балкона многоэтажки...

«Классики» были от Бога
Лучшей игрою на свете.
В них, как в забытые окна,
Веками прыгали дети...

И если он тот, у которых
Окна для стартов открыты,
Я знаю: просвет между шторами –
Щель уходящего лифта...

Татьяна Попова

И.С. Тургенев (К портрету К. Маковского)

В глазах его познания грусть
О быстротечности земного бытия
И отсвет голубых цветов в полях
На родине, куда в последний путь
Собрался он,
..... и мысль, что надо покидать
Ту землю, о которой он писал,
И что ничто не может дать
Ему то счастье, что он так искал.
В глазах его иронии печаль.
Он знает многое, о чём не говорит,
И видит там невидимую даль –
Тот путь, что для него уже открыт.

Старые аллеи

Аллеи лутовиновского парка,
Посаженные в форме цифры девятнадцать,
Молчали в свете дня, и было жарко
Деревьям старым и высоким, и подняться
К вершинам их ленились птицы.
Казалось, свет зелёный снится,
И так хотелось дольше в нём остаться.

Безветренная тишь, безлюдный пруд
И аромат цветов, плывущий мне навстречу.
Казалось, что вот-вот я встречу
Хозяина, гуляющего тут, вернувшегося из далёких стран,
Чтоб перед смертью поклониться дому
И дубу старому и дороговому,
И приобретшему за жизнь так много ран.

И у каретного сарая и конюшни,
Вдыхая жадно запах лошадей,
Остановилась я послушать
Тревожный, чуткий всхрап коней.

Как много изменилось с прошлых дней:
Парк поредел, и новые деревья появились –
Растут вне плана там и тут.
Аллеи старые зовут,
Ему они так часто снились.

Орловский объединенный государственный
литературный музей И.С. Тургенева
Тургеневское общество в Орле

Тургеневский ежегодник 2004 года

Составители и редакторы

Л.А. Балыкова,

Л.В. Дмитрюхина

Компьютерный набор

Е.М. Шинкова

Компьютерная вёрстка

Н.Н. Смирнов

ООО Издательский Дом «ОРЛИК»

Лицензия ИД №00283 от 1 октября 1999 г.,
выдана Министерством РФ по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Формат 60 x 84 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Печатных листов 14,25. Заказ № 548 от 12.12.2006. Тираж 200 экз.

