

Кэрил Эмерсон

СИГИЗМУНД КРЖИЖАНОВСКИЙ КАК ДРАМАТУРГ И МИРОВАЯ ИСТОРИЯ КАК ФАРС

Статья посвящена двум малоизвестным пьесам русского писателя-модерниста С. Кржижановского (1887–1950) – «Писаная торба» (1929–1930) и «Тот третий» (1937), опубликованным только в 2010 г. В «Писаной торбе» – комедии времен нэпа, в стиле пьес Булгакова и Эрдмана исследуются три подтекста: гоголевский «плутовской роман», средневековая поэма «Корабль дураков» и реальное событие 1922 г. – высылка «философского парохода» из Советской России на Запад. «Тот третий», не менее крамольная пьеса для театра сталинской эпохи, интерпретируется как литературная пародия на шекспировскую трагедию и миф о Клеопатре, популярный в эпоху Серебряного века.

Ключевые слова: пародия, комедия, трагикомедия, контекст, подтекст, фантасмагория, сюжет, традиция, Кржижановский.

Настоящая статья посвящена двум пьесам русского модерниста С. Кржижановского (1887–1950), написанным в тридцатых годах прошлого столетия, но опубликованным только в 2010 г.¹ Эти пьесы несколько напоминают злободневные, «мета-театральные» сатиры Н. Евреинова, М. Булгакова, Ю. Олеси, А. Мариенгофа и в некотором роде пародийные вариации Н. Эрдмана на шекспировские темы. Пьесы мало известны. Из его 150 фантасмагорических прозаических произведений, объем которых варьируется от новеллы до миниатюры длиной в один абзац, лишь девять были опубликованы при жизни автора². В те годы проза не была «официальным поприщем» Кржижановского: если он и был кому-то известен, то прежде всего как театровед.

Переехав в 1922 г. из Киева в Москву, Кржижановский начал работать в Московском камерном театре А. Таирова в качестве лектора по философии театра и психологии актера. Одновременно он занимался переложением произведений для сцены. В 1923 г. им была создана весьма свободная сценическая версия антидетективного романа А. К. Честертона 1908 г. «Человек, который был Четвергом» (без ведома и согласия автора, что вызвало гнев последнего), и на пятидесяти показах спектакля конструктивистские движущиеся декорации, созданные А. Весниным, приводили зрителей в восторг. Но на сцене один из актеров получил травму, и спектакль закрыли. В

1936 г., в рамках празднования Камерным театром пушкинского юбилея, Кржижановский заключил контракт на создание пьесы по роману «Евгений Онегин». Прокофьев написал к ней музыку, но пьеса не прошла цензуру: ее постановку запретили еще до начала репетиций. Были и другие заказы, часть из которых была реализована: редактирование сценария мультфильма Птушко «Новый Гулливер», радиопостановка по «Хаджи-Мурату» Толстого, пьеса «Фальстаф» по мотивам «Генриха IV», «Генриха V» и «Виндзорских насмешниц» Шекспира, а во время Второй мировой войны – трилогия военно-патриотических либретто (его «Суворов» был очень популярен в Москве). На протяжении тридцатых годов Кржижановский много писал о шекспировской комедии и пьесах Б. Шоу; приблизительно половина этих работ была опубликована. В 1939 г., несмотря на скромный список достижений, Кржижановский был принят в Союз писателей, в секцию драматургов³.

Таковым было, выражаясь современным языком, публичное лицо Кржижановского. Помимо переложений для театра и статей о драматургии, он также создавал водевили, пьесы-сказки, одноактные комедии и трагикомедии – не то чтобы намеренно «в стол», тем не менее, они оказались именно там, вместе с его прозой, которую невозможно было опубликовать. Сценарий его пьесы 1933 г. «Поп и поручик» был принят к официаль-

¹ Том 5 *Собрания сочинений в 5 томах* С. Кржижановского содержит в себе три из десяти драматических произведений, дошедших до нас (две пьесы и одну пантомиму) [1]; остальные находятся в машинописном варианте в фонде писателя в РГАЛИ.

² Постепенно проза СК становится доступной англоязычному читателю. В 2007 г. сборник рассказов Sigizmund Krzhizhanovsky, *7 Stories*, в переводе Joanne Turnbull (Moscow: GLAS Publishers, vol. 39, 2006) получил премию Rossica, присуждаемую за лучший художественный перевод. Второй сборник *Memories of the Future* (New York: New York Review Books), в переводе Turnbull, вышел в 2009 г.; блестящая футуристическая карнавальная новелла СК «Клуб убийц букв» должна выйти осенью 2011 г. (в том же издательстве и в переводе Joanne Turnbull).

³ Когда в 1939 г. СК был наконец принят в Союз советских писателей, один из его поручителей объяснил такую задержку тем, что товарищ Кржижановский, эрудит, полиглот и известный критик – человек «очень скромный и непрактичный, неспособный что-либо сделать для самого себя» [2]. Однако важнее то, что СК не хотел перерабатывать свои рукописи по чьей-то указке, даже дружелюбных соавторов и редакторов.

ному обсуждению в Союзе писателей¹. Судьба этой пьесы показательна. Действие в ней происходит во времена царствования Павла I. Сам сюжет о слабоумном монархе, восседающем на троне, был весьма популярен в сталинскую эпоху (фильм по повести Тынянова «Поручик Киж» на музыку Прокофьева или пьесу Мариенгофа «Заговор Дураков» 1922 г., в которой действие происходит во времена правления Анны Иоановны.) Позднее, ближе к роковому концу тридцатых годов, Кржижановский вернется к экспериментам с этой темой в пьесе «Тот третий», в которой обратит трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра» в фарс. Однако к пьесе «Поп и поручик» даже почитатели творчества Кржижановского в Союзе писателей отнеслись скептически. И хотя музыкальная комедия в трех действиях с прологом (действие сопровождалось хоровым исполнением частушек) им понравилась, они опасались того, что она слишком парадоксальна, «слишком умна», что легкая опереточная музыка обречет ее на провал. И они оказались правы. Предложений о постановке не последовало.

Оценка «слишком умно» стала лейтмотивом жизни Кржижановского. Первым, кто вынес этот роковой вердикт, был М. Горький. В 1932 г. англофил и переводчик Диккенса Евгений Ланн (Евгений Лозман, 1896–1958) послал М. Горькому несколько рассказов Кржижановского в надежде на его поддержку. На Горького они впечатления не произвели. Последовал ответ: «Иронические сочинения», «достаточно интересны и, вероятно, имели бы хороший успех в 80-х годах XIX столетия» (в то время «праздномыслие среди интеллектуалов было в моде»)…, но «в наши трагические дни… лукавое празднословие – неуместно, даже и в том случае, если оно искренно… Я думаю, что сочинения гр. Кржижановского едва ли найдут издателя. И если найдут такового, то все, конечно, вывихнут некоторые молодые мозги, а сие последнее – нужно ли?» [1, I, с. 25–26]. И в последующие годы редакторы продолжали считать его сочинения ненужными, нецелесообразными. Кржижановский, глубоко подавленный, называвший себя «зачеркнутым человеком», писателем, «известным своей неизвестностью» [1, V, с. 238, 242], стал сочинять рассказы и пьесы, печатать или ставить которые было заведо-

мо невозможно. Далее будут рассмотрены два очень разных продукта его сатирического воображения: пьесы «Писаная торба» (1929–1930) и «Тот третий» (1937).

Само название пьесы «Писаная торба» необычно: являясь частью идиоматического выражения «носиться, как дурак с писаной торбой», оно предполагает общий смысл этой идиомы, то есть идею одержимости чем-то незначительным. Но где здесь торба и кто здесь дурак? Кржижановский дает пьесе подзаголовок «Условность в четырех актах, семи ситуациях». Таким образом, это не столько драма с логической последовательностью сцен, сколько нечто вроде того, что Кант называл «условиями возможности», разыгранными в разных ситуациях. Характером социальной сатиры и своей желчностью пьеса обязана Д. Свифту, а своим комическим тоном Б. Шоу и М. Булгакову. «Говорящие имена», в особенности иностранные, восходят к произведениям Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Здесь есть англичанин мистер Стикиндемад (Mr. Stick-in-the-Mud), немец герр Зоундзо (Herr So-und-so) и испанец сеньор Горео-Гума (Горе от ума). В том, что касается неологизмов и акронимов, – это чистый Кржижановский, художник, для остроумия которого отправной точкой являлись каламбур, звуковая ткань (звукозапись) текста и игра слов [4]. Фантастические, но абсолютно логичные слова этого писателя естественным образом определяют всевозможные странные идеи и проекты: «дураковедение», «дуракоразводие», «дураколог», «бездурачье», государственные учреждения «Главглуп» и «Завдур». Сюжет прост. Он разворачивается в виде цепочки ситуаций, за каждой из которых следует контрситуация, представляющая вопрос с иной точки зрения. В этой статье я остановлюсь только на начале пьесы, вводящем читателя в место и время действия, а затем на ее философском, приглушенном конце.

Время действия – н.э. В Европейском центре представители Внешторга обсуждают вопрос о российском экспорте. Европейцы требуют пшеницы, мехов, икры, нефти и фосфатов, но российский представитель Ктотов (безымянный «кто-то?») убеждает западных бизнесменов, что российский товар, который им по-настоящему нужен, это ...ду-

¹ 10 апреля 1934 г. СК читал этот текст на заседании секции драматургов Союза писателей. М. Левидов, поддерживающий Кржижановского, воспользовался случаем для того, чтобы обратить внимание участников на достоинства автора: «У него есть изумительнейшие новеллы, у него есть глубоко философские вещи, критические этюды... [Я ему] говорил: если вы хотите, чтобы вещь была принята, то работайте на 95 % вашего умения. [Но] он сделал ее на 75 %... ». Другой почитатель, Арго, хвалил его произведения за их гоголевские качества: «У автора показан каламбур в действии, не как игра слов, а как нормализация какого-то положения... Это уже не голый каламбур, а каламбур в действии. Это материал для учебы». Председатель комиссии Гальперин, будучи сам либреттистом, отметил усилия по созданию «настоящей советской культурной оперетты», которая может стать чем-то большим, чем просто развлечение. Он также отметил, что композитор Василенко (который в 1942 г. написал музыку к «Суворову». – К. Э.) мог бы хорошо это сделать, что Василенко сохранит самое главное – «чудесный ритм» оригинала [3].

раки. «Культура, – объясняет недоверчивой аудитории его коллега Ниц, – это постепенное изнашивание и исчерпывание запасов глупости. Культура растет, следовательно, дураки вымирают. Однако институты глупости здравствуют и процветают. Вам на Западе нужны наши дураки, потому что только наши дураки будут голосовать за вас и верить в справедливость ваших парламентов. Только этот факт позволит вам продолжать вести праздную жизнь – ведь что произойдет с вашим образом жизни, если ваш рабочий класс вдруг возьмется за ум? Что делают капиталистические страны, «чтобы предотвратить надвигающийся кризис бездурачья?» [1, т V, с. 12].

В следующей за этой сценой контрситуации Ктотов должен убедить свое собственное начальство во Внешторге в том, что его план по «ликвидации дураков, экспортированию идиотизма за границу» – это серьезное предложение, к тому же полезное для государства. Но возникают возражения. «Товарищ Ктотов может себе подписывать запродажные о чем угодно, – говорит один из скептиков. – Сегодня он продал глупость, завтра он, может быть, захочет продать и совесть». Есть и другая проблема: как выявить дураков? Их трудно отличить от не-дураков. Не существует единого измерения. «Одни голову думают, другие голову тпают». Как можно заниматься продажей, не зная товара? В результате принимается решение учредить новую специальность (дуракологию) и новые государственные учреждения, ответственные за установление норм и стандартов. Сторонники дураков побеждают.

Во втором акте, когда собирается и готовится к отправке первая тысяча дураков, дело начинает усложняться. По замыслу, при удачном исходе, план должен привести к улучшению торгового баланса Советской России. Но вскоре оказывается, что проблема не столько в самих дураках, сколько в вопросе о том, кому дано право решить кто дурак, а кто нет. Кроме того, похоже, что некоторые из признанных дураками воспринимают это как наказание, а другие – нет. Естественным образом, возникает дополнительный комический сюжет о пожилом рассеянном дореволюционном профессоре и его ветреной молодой жене, за которой приударяет один из чиновников Главглупа. Еще один дополнительный сюжет, потенциально трагический, возникает из задач деликатного свойства: организации экспорта дураков за валюту, но с другой – разоблачения умных, *выдающих себя* за дураков с целью побега из Советской России. «Недоглупить – плохо, переглупить – и того хуже». Те, кто признаны дураками, начинают нервничать. В большом зале Главглупа третий дурак говорит четвертому: «А что, милый человек, если они нас по вагонам, а потом, перецепив из головы в хвост, не туда, а туда (жест),

не в за границу, а скажем, в Соловки? Тихим порядком?»). Четвертый раздраженно отвечает: «Глупости вы говорите». Но эти слова произносятся уже без уверенности, свойственной «похвале глупости». В 1929 г. такие разговоры уже не вызывают смеха. Они звучат куда более зловеще, чем во времена нэпа, когда происходит действие пьесы.

В завершающем, четвертом, акте ситуация и контрситуация сливаются в единое двуголосое целое. Оно напоминает ту смесь исповеди, стыда, откровения, экстаза и выхода в пространство вольной фантазии, которую мы наблюдаем на последних страницах гоголевских «Мертвых душ». Здесь речь идет о том, что советского дурака трудно транспортировать: он «особенный; его и тесты неймут – из другого он теста». Приготовленные к отправке дураки остаются на российском складе под замком. Коммерческое предприятие провалилось, но один из его создателей, Ниц, далек от раскаяния: «Или вы скажете, это плохая мысль: выполоть дураков из социализма, как сорную траву из гряд? Кто такой Ктотов? Так, подставленная под чужой смысл голова, торба, которую я сам же и расписывал, как хотел. Судите меня, но прочь руки от идеи... Настанет день, когда всем ослам, груженным философией, всем социализма ради юродивым..., всем недоумкам, присваивавшимся к революции, мы скажем, широко распахивая двери: “Вон, пошли вон, дураки!”». [1, т. V].

В 1929 г. Кржижановский дал почитать пьесу «Писаная торба» одному (и только одному) человеку – Александру Таирову. Опытный и осторожный режиссер, преданный друг Таиров посоветовал текст никому больше не показывать, а лучше спрятать его подальше. Впервые пьеса была опубликована только в 1992 г. В самом деле, философская трагикомедия «Писаная торба» имеет три подтекста, и все три к 1929 г. приобретают подрывной характер. Первый, наиболее безобидный подтекст – это русская литературная традиция: классическое «плутовское повествование», увековеченное Гоголем: персонаж в духе Чичикова совершает мошенничество, руководствуясь новой идеей извлечения выгоды, тщеславием государственных чиновников и коррупцией в обществе. С первых же дней нэпа вплоть до тридцатых годов и поворота к сталинизму этот сюжет пользуется чрезвычайной популярностью. Помимо героя, являющего собой вариант ловкача и жулика Остапа Бендера, здесь часто повествуется о «пережитках» старого строя, замаскированных под сомнительные полулегальные предприятия, вроде тех, что мы встречаем в «Мандате» Эрдмана и «Зойкиной квартире» Булгакова.

Второй подтекст «Писаной торбы» более ранний и более глубокий. Это *Das Narrenschiff* («Корабль дураков») – дидактическая поэма, написанная в

1497 г. сатириком С. Брантом (1457–1521). В промежуточный период между поздним Средневековьем и началом эпохи географических открытий, с ее хаотическим религиозным противостоянием, поэма приобрела невероятную популярность в Европе. Брант был консервативным христианином. Во все возрастающей секуляризации общества, ценившего моду, женское очарование, издание бесполезных книг, мирскую славу, в глупом стремлении открывать новые земли, в неспособности человека понять и контролировать себя самого он видел проявление воли дьявола. Но Брант был и гуманистом, верящим в то, что если образование может изоблечить человеческую глупость, оно сможет исправить даже дураков. В поэме, имеющей достаточно свободную структуру, автор собрал всех дураков, каких только смог найти, посадил их на корабль и отправил колонизировать Наррогонию, Землю Дураков. Так цивилизованный мир был спасен от своей слепой греховности. В пьесе «Писаная торба» подтекст «Корабля дураков» заявлен эксплицитно. В Европейском центре Ниц убеждает иностранцев в том, что «в эпоху невежества, бездорожья, неналаженного обмена товаров и мыслей можно было позволить себе роскошь улыбаться», смакуя «Похвалу глупости», но теперь, к сожалению, об этом приходится говорить всерьез. «Как вы, деловые люди, можете говорить о пшенице и угле, когда «запас ваших дураков на исходе?» [1, т. V].

С предложением Ница «говорить всерьез» о Корабле Дураков вводится третий, исторический, подтекст «Писаной торбы» – это философский пародокс, принудительное «изгнание без права возвращения» шестидесяти известных религиозных и светских мыслителей и их семей, которых собрали на корабль и выслали из Петроградской гавани осенью 1922 г. Их имена были взяты из списка 160 «нежелательных русских», составленного Лениным. Этот «человеческий капитал», впоследствии осевший в Праге, Париже и Берлине, и основал русскую диаспору. Вернись они в Россию, их ожидала бы смертная казнь. Согласно недавнему британскому исследованию этого события, «высылка была в первую очередь связана с желанием избавиться от последних представителей устаревшего в России и вредного для нее мистицизма»¹. Пусть Запад получит то, в чем Россия не испытывает необходимости! Как и в пьесе Кржижановского, некоторые из тех, кого признали «дураками», видели

в этой депортации своего рода освобождение от политической тирании. Но большинство из них были шокированы и подавлены тем, что они были насильственно отлучены от либеральной борьбы за Родину, результат которой был еще совсем неясен в начале 1920-х гг.

Три подтекста «Писаной торбы» – плутовство в духе Гоголя, средневековая аллегория и конкретный эпизод советской истории – сочетаются с фарсом и традиционно русским приглушенным и двусмысленным финалом. Другая пьеса Кржижановского «Тот третий» тоже комедия, написанная в самый мрачный сталинский год, имеет аналогичные источники. Но вместо Гоголя здесь Пушкин, вместо всеевропейского С. Бранта и его сатиры – всеевропейский Шекспир и его трагедия «Антоний и Клеопатра», наконец, вместо реальной депортации философов – реальный и все усугубляющийся фон публичных политических судебных процессов в тоталитарном государстве. «Тот третий» также заканчивается на двойной ноте: главный герой избегает дурной участи, но в целом зло побеждает – в обществе воцаряется глупость. Правила комедии таковы, что отдельные персонажи выживают, но выводов из этого не делается. Система, породившая глупость, становится только сильнее.

Пьеса «Тот третий» отражает три увлечения Кржижановского-критика в тридцатые годы: Шекспир, Шоу, Пушкин. Каждый из этих классиков отражается в другом, и каждый воспринимается через призму фарса. Название пьесы Кржижановский заимствовал из стихотворения Пушкина 1827 г. «Клеопатра», включенного впоследствии в «Египетские ночи». У Пушкина «Третий» – это влюбленный римский юноша, никому не известный и не названный по имени, который после Флавия и Критона предлагает свою жизнь в обмен на ночь любви. Сама эта история представляет собой апокриф, продукт пропагандистской кампании, затеянной имперским Римом против коварной соблазнительницы двух, в общем-то, трезвых и успешных военачальников – Юлия Цезаря и Марка Антония. С легкой руки Пушкина, в эпоху русского символизма этот сюжет о любви и смерти, наряду с разными версиями «Саломеи» О. Уальда и других, стал необыкновенно популярной темой в поэзии и балетных постановках². Да и для самого Пушкина образ Клеопатры существен, как и женская красота вообще, поскольку они возбуждают и

¹ См. Lesley Chamberlain, *Lenin's Private War. The Voyage of the Philosophy Steamer and the Exile of the Intelligentsia* (New York: Picador / St. Martin's Press, 2006).

² В наиболее компактной форме это выразил хореограф Михаил Фокин (преьера его балета «Ночь в Египте» состоялась в Петербурге в 1908 г.). В нем Клеопатра и ее двойник искусительница Саломея стали воплощением только двух тем – сенсуальности и фатальности. Более подробно о русско-египетских балетах этого периода см. Панова Л. Г. *Русский Египет*. М.: Издательство «Водолей», 2006, а также Фокин М., *Против течения*. М.–Л.: Искусство, 1962. С.195–99.

вдохновляют поэта. Красота и поэзия постоянно отражаются друг в друге. Красота служит источником возвышенной поэзии. В свою очередь, лишь поэзия может отразить и увековечить красоту, позволить ей избежать увядания.

В эпоху Декаданса садомазохистская тема роковой женщины (*femme fatale*) была популярна сама по себе. Канонизированный образ Клеопатры, неотразимо привлекательной царицы, заигрывающей даже со смертью, продолжал процветать и в советский период¹. Его популярности способствовали знойные голливудские фильмы, такие как «Клеопатра» Сесилия де Милля с Клодетт Колбер в главной роли, а также русские переложения трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра». В 1934 г. Московский камерный театр Таирова, в котором Кржижановский читал лекции, поставил страстную мелодраму на музыку Прокофьева под названием «Египетские ночи»². Это был пастиш Б. Шоу 1898 г. на пьесу Шекспира «Цезарь и Клеопатра». В начале сталинских тридцатых процветал и дерзкий большевистский дух пародии и «карнавализации» сакральных образов. Шекспир в этом смысле был доступной и излюбленной мишенью.

В 1932 г. Н. Акимов поставил в Вахтанговском театре спектакль «Гамлет» на музыку Шостаковича, в котором герой походил скорее на плотного Фальстафа, чем на истощенного муками совести принца Гамлета, где Горацио имитировал голос Призрака мычанием в глиняный горшок, а крепышка Офелия тонула в реке в состоянии опьянения³. Постановка произвела скандал и была снята с репертуара. В 1935 г. Клеопатра и миф о ее всепобеждающей красоте стали объектом сатиры со стороны М. Зощенко в его смелой «Голубой книге». «Клеопатра хотела

было своим кокетством увлечь и этого вождя (Октавиана)», – пишет Зощенко, – «но из этого ничего не вышло; и тогда она, не желая пережить позора, отравилась... А ей было уже сорок лет, и она поняла, что ее песенка спета»⁴. Пьеса «Тот третий» написана тремя годами позже. В четвертом акте Кржижановский пародирует миф о «неувядающей красоте» восточных искусительниц, а также о трагической *Liebestod* (любви-смерти) из «Антония и Клеопатры» Шекспира. Кржижановский использует пушкинский прием: в трактовку трагических и возвышенных сюжетов он вводит некую долю скепсиса в духе «Руслана и Людмилы».

Перейду теперь к сюжету пьесы Кржижановского, содержащему в себе едкую двойную сатиру. Следует отметить, что в театре сталинской эпохи существовал прецедент и даже своего рода традиция «высмеивания Шекспира», точнее, пиетета перед ним, равно как и насмешки над пушкинским «культом поэта». Однако двойного типа пародии, которую мы находим в пьесе «Тот третий», не существовало. Римская гражданская война (между Марком Антонием и Октавием, впоследствии Цезарем Августом) здесь интерпретируется как война против своего же народа, проводимая некомпетентной и коррумпированной тайной полицией. В этой войне один тиран вытесняет другого, а вслед за этим обвиняет побежденных в измене. В 1937 г. такого рода сценарий был слишком близок к действительности.

Начиная с момента убийства Юлия Цезаря в 44 г. до н. э. и в период сосредоточения власти в руках его наследника Октавия, на протяжении последующих трех десятилетий римская история имеет отчетливые параллели со сталинскими тридцатыми, российским «Третьим Римом». Когда Юлий

¹ Серьезные мелодраматические переработки пушкинского стихотворения были созданы В. Брюсовым (1916), М. Гофманом (1935) и А. Ахматовой в ее экзальтированном "self-fashioning" (используя термин Стивена Гринблата) в стихотворении «Клеопатра» (1940). См.: гл. 2, 2.1 в: Панова Л. Русский Египет. М.: Прогресс-Плеяда, 2006; а также ее «Египетский текст русской литературы» (Звезда, СПб., Апрель, 2009); но англ., ее "Russian Cleopatrimony: From Pushkin's 'Egyptian Nights' to the Silver Age," в *Пушкинский вестник* 11 (2008): 103-27; Панова Л. Г. Финал, которого не было: Модернистские развязки к 'Египетским ночам' А. С. Пушкина // *Поэтика Финала: Межвузовский сборник научных трудов* Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 2009. С. 68–94. «Тот третий» обсуждается на с. 80–84.

² Судя по переписке между режиссером (находящимся в Москве) и композитором (находящимся в Париже), этот спектакль, поставленный в честь двадцатой годовщины Московского камерного театра, был предназначен для гастролей по Европе и Америке. Цель турне состояла в том, чтобы пропагандировать интернационализм советской культуры и заодно представить жену Таирова, ведущую трагическую актрису театра, Алису Коонен. Гастроли не состоялись. В общем и целом спектакль разочаровал критиков, но пользовался успехом у российской публики и не сходил со сцены в течение двух лет (более 100 спектаклей прошли с 14 декабря 1934 по апрель 1937 года). Кроме названия, его мало что связывало с Пушкиным. Начальные сцены были заимствованы из «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу, а остальные из «Антония и Клеопатры» Шекспира. Русский поэт сыграл роль своего рода мифопоэтического связующего звена. Стихотворение Пушкина 1827 года «Клеопатра» [«Чертог сиял...»] послужило мостом между двумя английскими пьесами и двумя половинами жизни царицы. Почти наверняка Кржижановский, ставший к концу тридцатых годов специалистом по творчеству обоих драматургов, был привлечен к написанию пьесы в качестве консультанта.

³ См. Alma H. Law, "Hamlet at the Vakhtangov," *The Drama Review*, vol. 21.4 (December 1977), 100-9. Автор благодарит Саймона Моррисона за его лекцию "Russian Musical Interpretations of Hamlet" («Музыкальные интерпретации Гамлета в России»), прочитанную в Линкольн Центре, в Нью-Йорке в марте 2006).

⁴ Мих. Зощенко. *Голубая книга* (Москва: Советский писатель, 1935), 105. В книге сатирически изображено пагубное влияние денег, страстей и измен на человеческие взаимоотношения.

Цезарь усыновил Октавия, Рим был еще республикой. В 14 г. н. э., когда умер Цезарь Август, Рим был уже империей. «Рах Романа» принес миру стабильность. Сенат объявил Августа богом. Таким образом установление Римского мирового порядка было узаконено. Мог ли драматург сталинской эпохи позволить себе вариации на темы такого рода? Кржижановский, скорее всего, сказал бы то, что Таиров говорил о своем спектакле 1934 г. «Египетские ночи», что здесь под древними римлянами подразумеваются фашисты Муссолини. Но тремя годами позднее такой довод уже был бы невозможен. Кржижановский писал свою пьесу в гущу юбилейных Пушкинских дней, в марте-апреле 1937 г., и прочитал ее только один раз, в 1938 г., на литературном вечере в Доме Станиславского в Москве¹. На вечере присутствовал В. Мейерхольд, уже находившийся в опале. Пьеса ему понравилась, но он сильно сомневался в том, что она может быть поставлена. И Мейерхольд, хорошо знакомый с интрижкой театрального мира, был абсолютно прав.

Как и «Писаная торба», трагикомедия «Тот третий» – произведение откровенно крамольное. Пушкинскую поэму «Клеопатра» Кржижановский превращает не столько в романтическую или символистскую, сколько в реалистическую пьесу. Он «завершает» эту пьесу авантюрным продолжением судьбы пушкинского героя, в котором Третий предстает неудачником и козлом отпущения. Вспомним, что первые два претендента на роковые прелести Клеопатры имели достойные имена и профессии: «Флавий, воин смелый» и «Критон, молодой мудрец». Третий же был неизвестен: «Последний имени векам / не передал». Подхватывая пушкинскую идею о том, что царица пожалела последнего из трех претендентов, Кржижановский создает сюжет, в котором главный герой обретает спасение. Действие пьесы происходит в Александрии и окружающем ее Средиземноморье, на фоне рушащегося Второго Триумвирата и неумелых действий римской тайной полиции. Как и в предыдущем случае с пьесой «Писаная торба» я остановлюсь лишь на нескольких эпизодах двух трагикомических «театров военных действий»,

разворачивающихся в этой очень смешной и одновременно страшной пьесе.

Свой первый удар Кржижановский направляет против мифа о связи между бессмертной царственной красотой и бессмертными возвышенными стихами, уходящего своими корнями в пушкинское стихотворение². А что если поэт плохой и если в свои годы Клеопатра уже не вызывает восхищения? Наивно плохая поэзия всегда комична (к примеру, Козьма Прутков), как комична стареющая плоть. Здесь Кржижановский оказывается прилежным учеником пушкинских глубинных идей. По мере того как тема Клеопатры становится все банальнее, вульгарнее и нелепее, тема власти и тема литературного бессмертия становится все серьезнее, острее и убедительнее. Во время второго удара происходит тематический сдвиг – он в буквальном смысле происходит на поле битвы, в процессе разрастания тиранической империи на руинах гражданского конфликта и усугубляющегося произвола взаимоотношений внутри власти.

Первый акт пьесы «Тот третий» открывается сценой на римском корабле, пришвартованном в Александрии. Флавий, Критон, толстый торговец и «тощий юноша с цыплячьими лопатками» спускаются на берег. Флавий и Критон добродушно подтрунивают друг над другом. Тощий Третий становится в позу и прерывает их разговор чтением стихов. Пушкинскому мифу наносится первый удар: Третий – беспомощный поэт. Как только он начинает декламировать стихи – любовную лирику, написанную тяжелым архаическим размером, люди начинают расходиться. «Вот и всегда так. Начнешь читать – и вокруг пусто. Что делать?» [1, V, с. 79]. Своему учителю метрики он признается: «Знаешь, за мной, как тень, шагает мысль: а вдруг я имени векам не передам? Это было бы ужасно». На что тот отвечает: «Для веков – нет. Зачем им нужно твое имя?» [1, V, с. 81]. В пьесе Кржижановского, непубликуемого автора, это пронзительный момент. Но оказывается, что неуклюжая поэзия Третьего все же обладает силой: его стремление найти для нее аудиторию спасет ему жизнь³.

¹ Мемуары Н. Молевой о «дяде Зигмунде» в «Легенде о Зигмунте первом» [6 июля 1988], в «Воспоминаниях о Кржижановском», http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0320.shtml : 37-42, esp. 37 (доступ October 7, 2007).

² История Клеопатры легко вливается в две обширные темы, которые были близки Пушкину: поэт и власть, поэт и бессмертие. В Брюсов объединил эти темы с мифом о Клеопатре в сонете 1899 года «Клеопатра», заканчивающимся строками «Бессмертен ты искусства дивной властью, / А я бессмертна прелестью и страстью: / Вся жизнь моя – в веках звенящий стих». Л. Панова так оценивает эту часть мифа: «Для достижения бессмертия Клеопатра должна была быть увековечена в поэзии, а поэт по той же причине нуждается в таком бессмертном персонаже, как Клеопатра». См. Lada Panova, "Russian Cleopatrimony: From Pushkin's 'Egyptian Nights' to the Silver Age," in *Пушкинский вестник / Pushkin Review* 11 (2008), p. 113.

³ Кржижановский начинал как поэт, но оценивал свою поэзию невысоко. Он пришел к мнению о том, что его слабые стихи более уместны в качестве комических вставок для его драматических произведений, нежели как самостоятельные произведения. Фигура героя как слабого поэта, усыпляющего слушателей своими стихами или вызывающего град камней, – тема очень древняя, восходящая как минимум к Эвмолпу из «Сатирикона» Петрония. Петроний является персонажем пушкинской «Повести из римской жизни»; а несчастный поэт Эвмолп – весьма вероятный прототип Третьего. Другим прообразом был Козьма Прутков, один из любимых персонажей Кржижановского.

В следующей сцене римские гости приглашены во дворец на обед. Клеопатра возлежит на троне в окружении поклонников и шпионов. Третий, слегка пьяный, поднимается и начинает читать свои неуклюжие гексаметры, и вдруг Царица оглашает свой вызов¹. Три римлянина принимают его – Третий потому, что оно обещает «миг славы» [1, V, с. 87]. Едва приняв предложение, Третий хочет от него отказаться. Но уже поздно: его окружают солдаты, поздравляя и предлагая всевозможные удовольствия, чтобы заполнить его последние два дня и две ночи. Его уводит местная куртизанка Крезейда, которой он кажется слишком тощим для стоящей перед ним задачи. Столица полнится слухами. Останется ли Третий в живых? Сможет ли достойно ответить на предложение Царицы? Местный медик Эгидий относится к проекту скептически: «Три ночи подряд. Может ли стоить третья ночь столько же, сколько и первая? Усталость, пресыщение, две бессоницы... синцы под глазами, вялые объятия...» [1, V, с. 95].

В этом месте пьесы чувствуется любовь Кржижановского к Б. Шоу. В течение многих лет Шоу мягко высмеивал изображение любви и смерти в шекспировских трагедиях, в особенности в трагедии «Антоний и Клеопатра», за излишний и однообразный интерес к теме полового влечения в ущерб другим, более серьезным амбициям великих военачальников. Б. Шоу даже написал в 1898 г. свою собственную версию «римского» сюжета, историческую пьесу «Цезарь и Клеопатра». В начале пьесы «Тот третий», чтобы уравновесить мелодраматический декаданс пушкинской поэмы, Кржижановский добавляет рассудочную, в стиле Шоу, деталь: «И Клеопатре самой надоело».

Во втором акте изображены события, происходящие на третий день. Увидев голову Критона, надетую на кол перед дворцом, Третий ищет способ сбежать. Царица в ужасном настроении. Она устала. «Эти мужчины – свиньи, – утверждает она. – Скука, скука: сперва вот тут, подо лбом, потом в сердце, потом меж чресел» [1, V, с. 100–101]. Приезжает Завлагодуханиями с тем, чтобы подготовить Третьего. Тот пытается сказать больным, ссылаясь на боль в животе. Но царица и слышать не хо-

чет. «Юноша, – говорит она устало. – У меня правило: если ты пришел к занятой почитаниям Венеры женщине, делай свое дело и уходи... и еще: меня что-то клонит ко сну» [1, V, с. 103]. У Третьего появляется надежда. Он предлагает ей одну из своих поэм. Она довольна – может, чтение разбудит ее. Он начинает декламировать, и Клеопатра вскоре крепко засыпает. Третий переодевается в ее одежду и выскальзывает из дворца. Вскоре беглец появляется в еврейском квартале и пытается заложить украшения Клеопатры. Он надеется проникнуть на корабль и уплыть «в чужие края»². С этого момента сексуальная политика уступает на сцене место политическим интригам Римской империи.

В третьем акте действие происходит на залитом лунным светом песчаном берегу. Третий, находясь в компании нескольких торговцев, скрывается от преследования египетской тайной полиции как «жалкий дезертир ночи» [1, V, с. 120]. Из темноты появляются два сыщика, и, как Гришка Отрепьев, Третий вытаскивает нож и исчезает во тьме. Четвертый акт возвращает нас во дворец Клеопатры, но через промежуток в несколько лет.

В последнем акте комедии Кржижановский решительно переходит с пародии на пушкинское стихотворение к пародии на шекспировскую трагедию. История Клеопатры переосмысливается в духе римской сатиры Петрония. Мы видим Марка Антония в покоях египетской царицы. Это узнаваемо шекспировский герой – импульсивный, важный римский генерал. Он уже не ослепительный любовник. А она – сварливая, ревнивая и увядающая женщина с орущим младенцем на руках (древний комический сюжет), чье тщеславие может удовлетворить только арест человека, оскорбившего ее красоту. Клеопатра не может забыть убежавшего от нее Третьего. Она жалуется своему любовнику: «Но был среди них один, презренный поэтишка из Рима. Он украл у меня мою ночь и свою голову». «О Антоний, – умоляет она, – дай мне на этом вот блюде его голову» [1, V, с. 126]. Тема Клеопатры опять сближается с темой Саломеи, но в плоскости, гораздо более остро пародийной и политически зловещей, чем это происходит в сенсуальной эстетике балетов и драмы эпохи символизма.

¹ Вызову предшествует момент необъяснимого восторга, испытанного Третьим. Обретя неожиданно вдохновение, он обращается к царице почти с дословной цитатой из Пушкина: «В твоей любви для нас блаженство». Пушкинская фраза готовит нас к последнему вызову Клеопатры. Она приподнимается со своего ложа и восклицает: «Блаженство можно вам купить».

² Этот сюжетный мотив Кржижановский нашел в более позднем прозаическом фрагменте Пушкина, также затрагивающем тему Клеопатры, «Мы проводили вечер на даче...» 1835 года. Разговор у княгини Д. заходит о вызове Клеопатры: было ли это типичной жестокостью античного мира, или добровольцы нашлись бы и сейчас. И как такой эксперимент был бы поставлен сейчас? Нельзя же составить письменный контракт. Клеопатра имела всевозможные способы заставить должников расплатиться – пытки, тайная полиция, шпионы – но мы в девятнадцатом веке можем только надеяться на слово чести, что он застрелится на следующий день. И что еще хуже, добавляет один скептик: «А он на другой день уедет в чужие края – а она в дураках». Гости обсуждают этот вопрос. См.: Пушкин А. С. ПСС. М.: Издательство АН СССР, 1940. Т. 8, с. 424. Текст Пушкина позволил Кржижановскому развить миф Клеопатры в направлении трезвой прозаической разработки не столько темы сексуальной провокации, сколько моральной дилеммы.

Антоний предлагает своей любовнице восстановить ее честь, заверяя ее в том, что «рука римлянина длинна; она ухватит его за пятки и на краю мира» [1, V, с. 127]. Но «честь», которую готов восстановить Антоний, это не честь римлянина, который после поражения в битве (как шекспировский Брут или Марк Антоний) бросился на свой меч, и не честь римлянина, посрамленного своей собственной изменой (как Энобарб), таинственно канул в небытие. Это не гордая честь и Клеопатры из пятого акта шекспировской трагедии. Мы находимся в пространстве двадцатого века, в Третьем, а не Первом Риме. Здесь политические мужи мыслят практически, имперски, им чужд героизм, и поэтому они не погибают. Здесь практикуется затуманивание мозгов, взятки, постоянное наблюдение и поиски козлов отпущения. Марку Антонию приходит в голову, что этот ничемный Третий, которого Клеопатра не может ни простить, ни забыть, может послужить поводом для глобальной чистки. Он назначает офицера Септимия Руфа главой новой полиции, у которой «наши глаза, видящие сквозь темноту... наши уши, слышащие сквозь тишину» [1, V, с. 128]. «Раздели империю на четыре квадранта, – говорит Антоний Руфу, – и начни «Дело номер один о некотором Третьем».

А сам Третий в конце третьего акта думает, что находится в безопасности. Он вернулся к куртизанке Крезейде, живет на ее заработки и развлекает (или, что для нее выгодней, вводит в сон) ее клиентов своими скучными стихами. Теперь у него новый творческий замысел: «Вот уже третий год меня преследует мысль написать поэму о моей встрече с Клеопатрой» [1, V, с. 131]. Он даже сочиняет несколько неуклюжих и неудачных вариантов зачина пушкинского стихотворения. Неожиданно появляется Крезейда и убеждает его бежать, поскольку Руф напал на его след. По какой-то причине его дело перешло от неумелой египетской тайной полиции к куда более эффективным римлянам. В панике Третий провозглашает, что ни одному поэту не суждено закончить поэму о ночи, предложенной Клеопатрой.

Две финальные сцены полны стремительной эксцентрики, «нагревающей» комедию, прежде чем она приобретет в последний момент холодный философский оттенок, типичный для Кржижановского (такая же температурная динамика заметна и в «Писаной торбе»). Третий в ужасе вбегает в храм Марса и прячется возле стока для жертвенной крови. Следом за ним в храм вбегает Руф, и Третий, весь в крови, сдается: «Кровь, кровь! Клеопатра, возьми мою голову! Я, Третий, плачу за твою третью ночь!» [1, V, с. 135]. Но к его удивлению Руф просит у него прощения, ожидая защиты. Он вовсе не хочет арестовать Третьего, он хочет служить

ему. Оказывается, произошла смена режима: Антоний пал, Клеопатра мертва, а Руф, ранее служивший старым хозяевам, теперь просит Третьего вступить за него. Потрясенный Третий вдруг понимает, что он оказался патриотом и мучеником. В этом переосмыслении Шекспира и Пушкина можно различить контуры развития дипломатических отношений Сталина и Гитлера 1938–1941 гг. Но как мог Кржижановский в 1937 г. это предвидеть и решиться об этом написать?

В заключительной сцене в новом имперском дворе царит покой. Во главе его восседает Октавий, новый Цезарь Август. Руф сохранил свой официальный пост – новый император понимает, что он лстец, змея, но большая империя нуждается в его талантах. Октавий советует Руфу не беспокоиться о составлении списка новых арестов – достаточно перевернуть старый: «Над списком друзей напиши “Враги”. На списке врагов “Друзья”. Понятно?». Новый царь хочет видеть удивительного беглеца, так называемого Третьего, «должника Клеопатры». Поэт появляется, декламируя неуклюжую подобострастную оду. Но Октавий – суровый римлянин: ему не нужны стихи. Он прерывает чтение, замечая, что поэзия тут ни при чем, что «недостойно мужчины бежать – ни с поля боя, ни с ложа смерти» и, можно добавить вслед за Клеопатрой, ни с ложа любви. Он произносит наказание Третьему: его голова останется на месте, но: «Я отрублю ему имя». Третьему суждено остаться изгнанником без страны и имени. Полицейский начальник Руф, опытный в том, что касается слухов и заговоров, не уверен, что эта стратегия окажется эффективной. Он предупреждает Октавия: «Но убивая имя, нельзя убить легенду. Пусть этот поэт растворится в веках, как соль в воде, но придут другие...» [1, V, с. 141]. На этом пьеса заканчивается.

Моя статья на этом тоже заканчивается – двумя комментариями, подводящими итог этим двум пьесам, которые не могли быть напечатаны в период их создания. В обеих пьесах Кржижановский превращает события реального и аллегорического мира в фарс. Но этот фарс двуголосен и юмор его двусмыслен. В более ранней пьесе революционное правительство двадцатых годов хочет посадить своих «дураков от социализма», «юродивых социализма ради» на корабль дураков и выслать их на Запад с тем, чтобы заработать на экспорте, но план проваливается. В более поздней пьесе через судьбу незадачливого Третьего переосмысляются мотивы Пушкина и Шекспира. Имперская политика сталинских тридцатых здесь представлена как достойный соперник нарастающего римского фашизма. В обеих пьесах центральной темой является произвол власти как таковой.

Сохранение традиций великого искусства, однако, не может быть оставлено на произвол судьбы – в этом смысл негромкого финала пьесы «Тот третий». Можно заставить поэта замолчать, но легенда, несмотря ни на что, останется жить. К концу тридцатых годов «отрубание голов», равно как и «отрубание имен», стало ежедневной политикой сталинского государства. Что бы предпочел поэт, если бы у него был выбор? Многие поэты, без сомнения, сказали бы: «Сохраните в веках мои сочинения и тогда распоряжайтесь их создателем по своему усмотрению». Но потеря и головы, и литературного имени означала полную катастрофу. Кржижановский был слишком мало известен, чтобы стать козлом отпущения за большие литературные преступления. Но и у него был повод для страха: в 1935 г. в «Литературной газете» была напечатана небольшая подборка его сатирических афоризмов, написанных в духе Козьмы Пруткова. Недели позже она была разгромлена в газете «Правда» как сочинение «распоясавшегося пошляка», «некоего С. Кржижановского»¹. Кржижановский стал прятать рукописи у надежных друзей. В 1939 г., опасаясь его ареста, его почитатели способствовали его принятию в Союз писателей, Кржижановский не был репрессирован. Он не лишился головы, но лишь маленькая часть его рас-

сказов увидела свет. Ни одна из его пьес не была напечатана при его жизни.

Будучи поэтом, Третий, чье имя дало название пьесе Кржижановского, на протяжении всей комедии сомневается, останется ли его имя в веках. Оглядываясь назад, понимаешь, насколько пронзительно звучали слова одного из почитателей Кржижановского М. Левидова, исследователя творчества Свифта, впоследствии ставшего жертвой репрессий, – слова, произнесенные им на заседании Союза писателей в поддержку ранней пьесы Кржижановского «Поп и поручик». Левидов чувствовал, что пьеса хороша, даже «слишком хороша» для опереточной сцены. Но сохранение имени автора было еще важнее, чем сохранение этого конкретного произведения. Не исключено, что Кржижановский, присутствовавший на том апрельском заседании секции драматургов, впоследствии вспоминал эти слова и обретал в них надежду. «Вы все знаете, – горячо утверждал Левидов на трех страницах стенограммы, – что среди нас живет на самом деле большой писатель... Именно большой писатель, который должен быть известен не только у нас, но и за границей. И я уверен, что в конце концов он добьется такой известности. Повторяю – это большой писатель. Это писатель, имя которого должно сохраниться в веках» [6].

Список литературы

1. Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 т. / под ред. В. Перельмутера. СПб.: Симпозиум, тт. 1-4, 2001-06; том 5, опубликован совместно с V.S.G.-press, 2010.
2. Волькенштейн В. 13 февраля 1939 года, на собрании секции драматургов 13 февраля 1939 года»: РГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 355, стр. 48.
3. Стенограмма: РГАЛИ, ф. 631 (СП СССР) оп. 2, ед. хр. 14.
4. Лучшая работа на эту тему - Karen Link Rosenflanz, Hunter of Themes: The Interplay of Word and Thing in the Works of Sigizmund Kržičanovskij (New York: Peter Lang, 2005), глава 2 ("Slova: Words"), в особенности части "Kržičanovskij's Theoretical Stance on Wordplay" и "Wordplay in Kržičanovskij's Prose," 32-55.
5. См. небольшую информативную статью Gerhart Hoffmeister, "Das Narrenschiff [The Ship of Fools]," 2007, доступную на интернет-сайте Literary Encyclopedia (по состоянию на 12 февраля 2011 года).
6. РГАЛИ ф. 631 (СП СССР) оп. 2, ед. хр. 14, с. 5.

Эмерсон Кэрил, профессор славянских языков и литературы.

Принстонский университет.

08544, Принстон, штат Нью Джерси, Принстонский университет.

E-mail: cemerson@princeton.edu

Материал поступил в редакцию 03.03.2011.

¹ Вызвавший негодование материал появился под названием «Из архива Пруткова-внука» [1, т. V, 290–323]. Несколько сатирических отрывков появились в «Литературной газете» № 57, 15 октября 1935, стр. 5, как «Черновые записи Пруткова-внука». «Правда» ответила на них 21 октября 1935 г. колонкой «из последней почты» под заголовком «Распоясавшийся пошляк». 29 октября «Литературная газета» покорно опубликовала заметку «От редакции», полностью поддерживающую verdict «Правды».

K. Emerson

SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY AS PLAYWRIGHT AND WORLD HISTORY AS FARCE

The article discusses two little-known plays by the Russian modernist prose writer Sigizmund Krzhizhanovsky (1887–1950), “The Embroidered Feedbag” (written 1929–30) and “The Third One” (written 1937), published only in 2010. In his own lifetime, S. Krzhizhanovsky was known primarily as a stage adaptor and specialist in the history of drama, as a writer on Shakespeare and Bernard Shaw, and as lecturer on philosophy and aesthetics of theater at the Actors’ Studio of the Moscow Chamber Theater.

Key words: *parody, comedy, tragicomedy, context, subtext phantasmagoria, story, tradition, Krzyzanowski.*

Princeton University.

Princeton University, Princeton NJ 08544.

E-mail: cemerson@princeton.edu