



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2026. Т. 26, вып. 2. С. 210–219

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2026, vol. 26, iss. 2, pp. 210–219

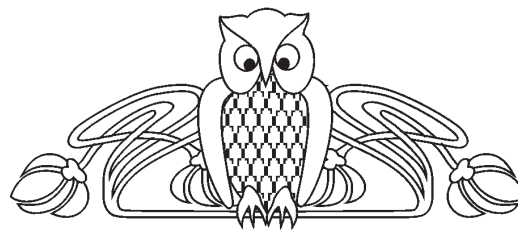
<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2026-26-2-210-219>, EDN: UYXYSE

Научная статья

УДК 821.161.1.09-2+929[Ремез+Лермонтов]

Мотивы игры в пьесах А. О. Ремеза «Счастливый конец» и «Проклятие»



Д. Л. Рясов¹, М. А. Шеленок²✉

¹Дом Н. В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека, Россия, 119019, г. Москва, Никитский бул., д. 7А

²Русская христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского, Россия, 191023, г. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, д. 15

Рясов Даниил Леонидович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник библиотеки, ryasovdaniil@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0453-8097>

Шеленок Михаил Алексеевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики, shelenokmishka@rambler.ru, <https://orcid.org/0009-0007-7446-865X>

Аннотация. Статья посвящена изучению театрального наследия Александра Оскаровича Ремеза (1954–2001) – советского и российского драматурга, открывшего нетипичную линию развития так называемой «чернухи», где внутритекстовой доминантой становится игра как способ мировосприятия и мироощущения. В центре исследования анализ пьес «Счастливый конец» (1974) и «Проклятие» (1980), которые объединяет близость авторских стратегий (камерная обстановка, малое количество действующих лиц близкой возрастной категории, любовный конфликт, мотив дуэли, атмосфера XIX в. и др.). Определяется роль игрового начала в произведениях на уровнях развития действия, характерологии, хронотопа, языка, аллюзий и реминисценций. В обеих пьесах персонажи вступают в игру друг с другом, автор же играет не только с героями, но и с читателями/зрителями. В «Счастливом конце» Ремез вводит интригу с настоящими именами, возрастом и родом деятельности «Мужчины» и «Женщины», подчеркнуто нарушает границы и условность «четвертой стены». Особое внимание уделяется декорациям и музыкально-звуковой организации текста. Отмечается динамика комического и трагического. Анализ «Проклятия» является логическим продолжением предыдущего исследования авторов данной статьи, посвященного пьесам Ремеза «Драматический поэт» (1975) и «Я... Я... Я...» (1978) – весьма интересных примеров художественного переосмысления судеб великих русских писателей XIX в. В основе «Проклятия» лежит попытка «драматического изучения» (определение А. О. Ремеза) биографии Лермонтова, чье творчество привлекало драматурга. Исследователями выдвигается гипотеза о характере диалога с претекстами, среди которых на первый план выходят «романтическая хроника» О. Я. Ремеза (отца писателя) и Т. А. Чеботаревской «О Лермонтове...» и «Записки» Е. А. Сушковой.

Ключевые слова: А. О. Ремез, драматургия, игровая поэтика, мотив, М. Ю. Лермонтов

Для цитирования: Рясов Д. Л., Шеленок М. А. Мотивы игры в пьесах А. О. Ремеза «Счастливый конец» и «Проклятие» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2026. Т. 26, вып. 2. С. 210–219. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2026-26-2-210-219>, EDN: UYXYSE

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Motives of game in A. O. Remez's plays *Happy Ending* and *Curse*

D. L. Ryasov¹, M. A. Shelenok²✉

¹Gogol's House – A Memorial Museum and Scientific Library, 7a Nikitsky Blvd., Moscow 119019, Russia

²Russian Christian Academy for Humanitarian named after Fyodor Dostoevsky, 15 Fontanka River Emb., St. Petersburg 191023, Russia

Daniil L. Ryasov, ryasovdaniil@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0453-8097>

Mikhail A. Shelenok, shelenokmishka@rambler.ru, <https://orcid.org/0009-0007-7446-865X>

Abstract. The article is dedicated to the study of the theatrical legacy of Alexander Oskarovich Remez (1954–2001) – a Soviet and Russian playwright, who pioneered an atypical development line of the so-called “black comedy”, where the game as a way of world perception and understanding becomes the dominant intratextual element. The study focuses on the analysis of the plays *Happy Ending* (1974) and *Curse* (1980), which are united by the affinity of authorial strategies (intimate setting, a small number of characters of close age categories, love conflict, motif of dueling, the atmosphere of the 19th century, etc.). The role of the game element is determined in the works at the levels of action development, characterization, chronotope, language, allusions, and reminiscences. In both plays, the characters engage in a game with each other, while the author plays not only with the characters but also with the readers/viewers. In *Happy Ending*, Remez introduces the intrigue with real names, age, and occupation of the “Man” and the “Woman”, deliberately breaking the boundaries and conventionality of the “fourth wall”. Special atten-



tion is paid to decorations and the musical-sound organization of the text. The dynamics of comedy and tragedy are noted. The analysis of *Curse* is a logical continuation of the previous research by the authors of this article, dedicated to Remez's plays *Dramatic Poet* (1975) and *I... I... I...* (1978) – very interesting examples of the artistic rethinking of the destinies of great Russian writers of the 19th century. The foundation of *Curse* lies in the attempt of a “dramatic study” (as defined by A. O. Remez) of Lermontov's biography, whose work attracted the playwright. The researchers put forward a hypothesis about the nature of the dialogue with pretexts, among which the “romantic chronicle” by O. Ya. Remez (the writer's father) and T. A. Chebotarevskaya “About Lermontov...” and “Notes” by E. A. Sushkova come to the fore.

Keywords: A. O. Remez, dramaturgy, game poetics, motive, M. Yu. Lermontov

For citation: Ryasov D. L., Shelenok M. A. Motives of game in A. O. Remez's plays *Happy Ending* and *Curse*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2026, vol. 26, iss. 2, pp. 210–219 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2026-26-2-210-219>, EDN: UYXYSE

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Вполне логично, что специалистов по драматургии привлекает изучение игровой поэтики, в частности – с точки зрения мотивной структуры сочинения. Игра концептуально интерпретируется по-разному: на уровнях масок персонажей, их поведенческих стратегий, языковых особенностей и литературных ассоциаций, а также изображения собственно игрового процесса (см.: [1–3]). При этом исследователи драмы зачастую обходят стороной игру «нездоровую» (в данном случае речь идет не о текстах, где фигурируют персонажи с маниакальными наклонностями, а о пьесах, демонстрирующих бесконтрольную/бессознательную игру, порой приводящую к трагической развязке).

В рамках настоящей работы будут рассмотрены произведения, которые с головой погружают читателя/зрителя в атмосферу игровой стихии, овладевающей героями вплоть до потери ими границ реальности: «Счастливый конец» (1974) и «Проклятие» (1980) А. О. Ремеза – талантливого самобытного автора, яркий период творчества которого пришелся на 70–80-е гг. прошлого века. Сборник его пьес был выпущен издательством «Новое литературное обозрение» в 2019 г. [4]. Таким образом, на сегодняшний день творческое наследие Ремеза только вводится в научный оборот. В нашей статье, посвященной пьесам «Драматический поэт» (1975) и «Я... Я... Я...» (1978), находят подтверждение замечания П. Б. Богдановой и А. А. Васильева об игровой доминанте как способе авторского мировосприятия и мироощущения в текстах Ремеза (см. об этом: [5]).

В структуре «переживания в двух действиях» «Счастливый конец» само слово «игра» и его производные неоднократно встречаются (и в ремарках, и в репликах персонажей). Так автор маркирует игровую площадку для должного восприятия предстоящих действий. Развитие текста строится по принципу игры «верю – не верю» («правда или ложь»). В дождливый вечер

в ленинградскую «однушку» двадцатилетний парень приводит девушку-ровесницу. Из диалога можно понять, что они впервые увиделись буквально за пару часов до начала описываемых событий. Молодые люди наряду с банальными комплиментами отпускают колкости, флиртуют, но намек на возникающие отношения (и уж тем более на зарождающиеся чувства) – ловушка для тех, кто наблюдает за происходящим. Возникает интрига-тайна с ощущением, будто каждый из героев ведет свою игру, о причинах которой можно лишь строить предположения.

О том, что персонажи лукавят, мы догадываемся прежде всего из их реплик. Например, девушка уже в одном из первых своих ответов осекается и явно не договаривает всей правды насчет вешалки, оторвавшейся от пальто: «Задумалась и забыла вам сказать. Это у меня еще утром... Когда я выходила из... из дома. Я, помню, спешила...» [4, с. 25] (курсив наш. – Авт.). Не исключено, кстати, что особый акцент на этом моменте является еще одним примером авторской игры и отсылает к небезызвестному выражению, согласно которому театр «начинается с вешалки».

Отметим, при фиксации действующих лиц в ремарочном тексте Ремез называет их «мужчина» и «женщина». Таким образом игра в «верю – не верю» распространяется и на имена:

«ЖЕНЩИНА. Вы правы. *Лена* меня зовут.

МУЖЧИНА. А зачем врать? <...> Не может быть, чтобы вас так звали. Еще скажите – *Катя*... Или *Таня*... или какая-нибудь *Марина*.

ЖЕНЩИНА. Что я могу сделать, если меня действительно так зовут?

МУЖЧИНА. Хватит вам. Не прибедайтесь. Я же целых три минуты смотрел на вас. Прямо в ваши глаза. И никакой *Лены* я там не увидел. <...> Если вы – *Лена*, то я – *Сергей*. И наоборот» [4, с. 31] (курсив наш. – Авт.).

Кроме того, драматург изначально не указывает никаких характеристик для персонажей.



Знакомство с ними должно проходить в режиме «здесь и сейчас», когда собеседники сами знакомятся друг с другом.

Определенная интрига связана и с возрастом героев. Примечательно, что в некоторых других своих пьесах автор посчитал нужным прописать его уже в списке действующих лиц (имеются в виду тексты, посвященные судьбам Гоголя и Лермонтова – «Я... Я... Я...» и «Проклятие»). В случае со «Счастливым концом» все гораздо туманнее: публика узнает нужную информацию постепенно. Сперва на сцене демонстрируется обилие антикварных вещей, а сами персонажи (вновь напомним их номинацию – «мужчина» и «женщина») во время первого действия общаются исключительно на «вы». Эти детали могут навести на мысль, что речь идет о зрелых, взрослых людях. С другой стороны, в описании «мужчины» сразу обращает на себя внимание скорее молодежный атрибут – «потертые вылинявшие джинсы» [4, с. 24]. Далее все отчетливее проявляются инфантильность и легкомысленность героев. Красноречив тот же эпизод с оторванной вешалкой. По словам хозяйки пальто, «она часто так...» [4, с. 25]. Сложность вызывает уже подбор цвета ниток для предполагаемого ремонта, которого в итоге не происходит: о нем лишь регулярно говорится. В финале «мужчина» (правда, находясь в неадекватном состоянии) все же пытается довести дело до конца и вернуть злополучный кусок ткани на законное место, однако не может – по собственному признанию, из-за банального неумения завязывать узелок на конце нитки.

Любопытно и другое: рассуждая о возрасте, герои делают значимые уточнения. Например, «Лена» отмечает, что ее частенько принимают за двадцатипятилетнюю. При этом самому «Сергею», угадавшему, что ей, как и ему, еще только двадцать, гостя заявляет: «А я думала, вам больше... Лет так двадцать пять» [4, с. 46]. Спустя время парень в сердцах проговаривает: «...чувствую я себя на все сорок» [4, с. 74]. Как видим, персонажей явно не устраивает занимаемое положение: им трудно смириться с тем, кем они являются и как живут в настоящий момент.

Так, молодой человек недвусмысленно намекает на статус студента театрального учебного заведения: «Сам я актер. Точнее будущий актер. Потому что официально я еще не могу называться актером» [4, с. 36] (далее он расска-

жет и о полученной «тройке», и об отношении к нему в учебном театре). Само же упоминание профессии артиста, лицедея – очередной намек создателя текста на игру как таковую.

Девушка, явно желая поиздеваться над романтическим юношей, объявляет ему, что она якобы торгует собой: «Я и не шучу. С чего вы взяли? Откуда вы знаете: а вдруг это мое призвание? Или как еще пишут... Предназначение. <...>» – и добавляет в отношении знакомых из компании так называемых творческих интеллигентов: «Если хотите знать, я с половиной из них спала. А с другой половиной просто не успела» [4, с. 41–42]. Примечательно: на прямые вопросы чаще всего герои либо отвечают «не знаю», либо начинают препираться, мол, какой смысл в том, что собеседник узнает тот или иной факт: «Неужели это что-то да изменит? Все будет не так, как обычно, а как-нибудь иначе? И мы вдруг придумаем что-нибудь новое? Пейте, пейте кофе...» [4, с. 39].

Посредством игры Ремез создал гибридную форму, в которой проявлялся, выражаясь словами режиссера А. А. Васильева из предисловия к пьесам, «демонизм молодости, сплавленный с романтизмом, вульгарностью и мечтательностью» [4, с. 16]. Молодой человек в «Счастливом конце» является романтическим героем. Он постоянно ощущает себя одиноким. Вот что он говорит о тех самых «талантливых людях»: «Я довольно часто бываю с ними и всякий раз чувствую себя там чужим, лишним. И всякий раз я ухожу от них... Вот как сегодня, не прощаясь, ни слова не говоря. Они, может быть, думают, что я все еще там... Они меня не замечают... Да и вообще я бываю с ними по какой-то дурной привычке, по какой-то старой памяти... Надо бы уже перестать...» [4, с. 42]. «Сергей» «чужой среди своих» и в учебном театре. Он противопоставляет себя и холодному быту Ленинграда, и представителям так называемой богемы (или псевдобогемы – автор не дает однозначной оценки), неоднократно повторяя, что он ото всего этого свободен. Таким образом, вокруг романтического персонажа формируется двоимирие. А точнее – он между двумя мирами создал свой – третий, где время и пространство живут по собственным правилам.

Ремез постоянно играет с пространственно-временной организацией. С одной стороны, по ряду намеков можно без проблем догадаться, где и когда разворачиваются события. Говоря о внимании писателя к деталям, О. А. Балла подме-



чает, что «впрямую назван город, в котором все происходит – хоть на карту наноси: Ленинград, и любимый героиней “Сайгон”, и совсем новое к моменту диалога героев кафе “Ольстер” на углу Невского и Марата» [6, с. 258]. Тем не менее, в первой (ознакомительной) ремарке автор вводит интерактив, предлагая потенциальным зрителям убедиться в подлинности многочисленных старинных вещей на сцене: «...разные красивые старинные вещи. Деревянная двухспальная кровать. Стулья с выгнутыми спинками. Часы в высоком футляре. Еще стол. Еще какие-то кресла. Еще пианино. Такое же старинное раскрытое пианино. Камин. Повсюду – там и тут – свечи в позолоченных, тронутых временем канделябрах. На столе – брошенный кем-то цилиндр из темно-синего бархата. Ощущение должно быть такое, что вот сейчас выйдут герои и начнется пьеса, действие которой относится по крайней мере к девятнадцатому столетию» [4, с. 23]. И сразу же после этого драматург нарушает зрительское/читательское восприятие времени, когда на фоне старинных декораций звучит пионерский горн.

Вообще, включение данного элемента в текст представляет особый интерес. В репликах героев всячески подчеркивается, что их встреча происходит поздней ночью. «Лена» даже утверждает: они с ее спутником оказались в доме ровно полночь: «Из-за стены играл гимн, и я это запомнила» [4, с. 43]. Однако в ремарках обозначено, что в начале первого действия звук горна – «обыкновенная лагерная побудка», а в его конце – сигнал, «по которому в пионерских лагерях строятся на линейку» [4, с. 23, 52]. В финале пьесы и вовсе играют отбой. Это противоречие отчасти сбивает с толку, вводит в причудливое заблуждение. Возникает даже озорное желание пофантазировать, дать всему происходящему невероятное конспирологическое объяснение: якобы герои прекрасно осведомлены о том, что за окном не ночь, а день, и это – часть их игры. В такую псевдотеорию логично укладываются как подозрительные для позднего времени телефонные звонки, так и реакция пришедшего на шум соседа, который после короткого разговора пожелал «Сергею» «спокойной ночи» [4, с. 85] – а явился он практически перед сигналом отбоя из соответствующей ремарки. Однако заметим, что дело происходит дождливой осенью, когда пионерские лагеря уже, как правило, не вели свою работу. Бросаются в глаза и другие временные несты-

ковки. Таким образом, звук горна, вероятнее всего, имеет в произведении иное, символическое значение, о чем будет сказано далее.

Игра со временем прослеживается и в репликах героев, когда девушка пытается узнать точное время, а молодой человек, в зависимости от сложившейся ситуации, объявляет, что часы то спешат, то отстают.

Более подробного разговора заслуживает и пространство. Дом странных вещей существует будто сам по себе. Тут и длинная ночная рубашка, и бархатный цилиндр органично занимают отведенное место. Отметим, странный головной убор неоднократно приковывает внимание девушки. Несмотря на заверения «Сергея» о желании походить на поэта (игра со стереотипом), складывается ощущение, что цилиндр лежит не для того, чтобы герой его носил, а именно для того, чтобы гости спрашивали о нем. Предметы живут своей жизнью, тогда как их владелец может стремиться к уходу из жизни земной. Намеки на встречу со смертью неоднократно возникают в репликах и действиях молодого человека. Примером тому могут служить рассказ о смерти отца и о полученном наследстве, эпизод с упражнением в фехтовании, постельная сцена, сопровождающаяся странными комментариями с суицидальным оттенком:

«МУЖЧИНА. Сейчас... Я не помню – выключил ли я газ?

ЖЕНЩИНА. А это важно – выключил ты его или нет?

МУЖЧИНА. Это имеет значение. Хотя...» [4, с. 59].

То ли из страха, то ли из желания преодолеть тягу к самоубийству «Сергей» облачает «смертельный исход» в игровую форму. Наиболее ярко это заметно в эпизоде, когда девушка уходит, и молодой человек, оставшись один, приносит две шпаги, одной из которых начинает фехтовать, сражаясь с воображаемым противником. На наш взгляд, последним является не кто-то из богемы или из любовников «Лены», а сам «Сергей»: «Шпаги – для того, чтобы драться. А если дерутся, то дерутся с кем-то. Но вы же сами видите... я настолько один, что мне и подраться не с кем. Вот и остается...» [4, с. 50]. Иными словами, герой намекает на удовлетворение дуэлянта в дуэли с самим собой, т. е. на самоудовлетворение или же – на самоубийство. Таким образом, можно проследить динамику внутренней игры в поведении персонажей: от невинной игры в молчанку-гляделки до фехтования.



Дискуссионным является вопрос: почему же ушедшая в одной из сцен героиня вдруг вернулась? Попытка объяснить возвращение отсутствием такси в дождливую погоду перед разводом мостов – формальная причина или, на наш взгляд, неумелое прикрытие. «Лене» необходима исповедь, и она чувствует в странном юноше-романтике то тепло, которого не ощущала с детства, со времен посещения пионерского лагеря (не случайно драматург проводит лейтмотивом звуки горна как чего-то безвозвратно утраченного и вызывающего приятные воспоминания).

Меняется и поведение «Сергея». Поворотной точкой становится ошибочный телефонный звонок в три часа ночи с вопросом: «Это морг?» [4, с. 62]. Молодой человек замыкается в себе, выпадая из игры. Так автор подводит нас к исповедальным эпизодам:

«МУЖЧИНА. Опять мы поменялись ролями. <...>

ЖЕНЩИНА. Как же быстро мы поменялись ролями.

МУЖЧИНА. А роли что-то уж слишком похожие. Ты этого не заметила? Очень легко перепутать – где чья...» [4, с. 68].

В процессе исповеди о неудачных любовных попытках и о последствиях аборта (невозможность в дальнейшем иметь детей) девушка вспоминает чистый и наивный подростковый поцелуй в лагере. Здесь она называет, по видимому, свое настоящее имя: Надя.

Тема смерти оказывается тесно сопряжена с проблемой нерожденных детей. Рассказ Лены-Нади об аборте, замечание «Сергея» относительно случая с поцелуем в лагере: «это были не мы» [4, с. 78], и его же тост: «За наших с тобой детей! За тех, которые уже сто раз могли быть, и за тех, которые уже никогда не будут. За всех тех детей, которых мы оставили на самых разных простынях и в самых разных больницах, и за всех тех, которые теперь оставили нас. За их счастье!» [4, с. 70] – делают невозможным для них следование библейскому воззванию: «...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3). Дети чисты и искренни в помыслах и поступках, потому и играют они невинно. Последнее уже не доступно героям Ремеза. Таким образом, печальный финал предрешен.

Погружаясь в депрессию, «Сергей» начинает выгонять гостью, однако та, сама будучи на эмоциях, предлагает отвлечься фехтовани-

ем. Дремавшая после рокового звонка игровая стихия пробуждается с новыми силами и полностью охватывает персонажей, активно играющих, подобно котяткам. Но «висевшее на стене ружье» «выстреливает»: герой по недосмотру перепутал шпаги, из-за чего острый конец попал не в сердце потенциального самоубийцы, а в грудь раскаявшейся блудницы. Сам же молодой человек в финале сходит с ума: молчит и безуспешно пытается пришить к пальто злополучную вешалку.

Отметим, что в тексте осталось также много недосказанного: мы не знаем до конца, действительно ли юноша намеревался свести счеты с жизнью, либо же играл особую эпатажную роль. Сложно судить и о непростом прошлом героини. Впрочем, это не важно. Самое главное – это погружение в размышления и ощущения действующих лиц. Недаром жанровое определение пьесы – «переживание в двух действиях», что говорит о наличии в произведении ярко выраженного лирического начала.

Подводя предварительные итоги, заметим авторскую игру с названием пьесы. С одной стороны, напрашивается закономерный вывод о злой иронии судьбы: счастливый конец – смертоносное острие рапиры. С другой стороны, в момент фехтования герои забылись в игре, освободились от своих переживаний и на несколько мгновений попытались внутренне стать детьми, но поскольку они, подобно персонажам некоторых других произведений Ремеза, не заслужили «свет» (см. об этом: [5, с. 66]), все привело к смерти Надежды (не только девушки, но и нарицательной тезке героини), в чем, вероятно, заключается ее спасение от пошлого, жестокого и лживого мира. Ведь еще в конце первого действия она, уставшая от тяжелой рутины, произнесла слова, фактически предрешающие заявленный еще в заголовке конец: «Неужели и сегодня все будет, как всегда, как везде? Неужели опять никакого “вдруг”? Вы знаете, я загадала... И неужели и сегодня это не кончится?» [4, с. 51].

Пьеса «Проклятие», наряду с текстами «Я... Я... Я...» и «Драматический поэт», является частью трилогии. В указанных произведениях затрагиваются судьбы классиков русской литературы (Пушкина, Гоголя и Лермонтова), показанных «в те моменты своей жизни, когда они были так или иначе связаны с театром, когда задумывались, создавались, выходили на сцену “Борис Годунов”, “Ревизор”, “Маскарад”»



[4, с. 409]. При этом сам автор уточняет, что сочинения получились разными – ввиду «несхожести» изображаемых героев. В то же время выбор персонажей знаменательным образом перекликается с отдельными рассуждениями Вс. Э. Мейерхольда, особо отмечавшего вклад перечисленных литераторов в историю отечественной драматургии: «Русский театр XIX века записывает в своей летописи три славных имени: одно из них уже получило всеобщее признание – это Гоголь; другое (в плане театра) раскрыто слишком мало – это Пушкин; третье (тоже в плане театра) еще совершенно не раскрыто – это Лермонтов» [7, с. 182].

Ремез же, обращаясь к столь знаковым фигурам, занимается «драматическими изучениями». «Я не отдаю предпочтения ни одному из них. И пишу о каждом с равным интересом», – так он поясняет собственное отношение к творцам позапрошлого столетия [4, с. 409]. Подобные замечания, характеризующие цикл в целом, содержатся в особом предуведомлении к «Проклятию» – пьесе о Лермонтове, которая была написана позже остальных. Уже сам этот текст говорит о безусловном интересе автора к личности поэта.

Здесь будет уместно привести слова А. А. Васильева из некролога, посвященного А. О. Ремезу (они повторяются и в предисловии к сборнику 2019 г.): «Саша – лермонтовский драматург. Он вышел из Лермонтова. Тот, кто выходит из Лермонтова, обречен...» [8]. Принимая во внимание некоторую метафоричность приведенного высказывания, отметим следующий показательный момент. В 1964 г. отец драматурга, известный режиссер и театральный педагог О. Я. Ремез, опубликовал написанную им в соавторстве с Т. А. Чеботаревской пьесу «О Лермонтове...». Не исключено, что для создателя «Проклятия» данный труд мог служить источником вдохновения.

О. Ремез снабдил текст подробными комментариями – советами для постановщиков. В них, среди прочего, внимание уделяется сценическому свету; его предлагается использовать для «создания своеобразного “крупного плана” того или иного исполнителя» [9, с. 78–79]. Отметим, что и в ремарках к пьесе А. Ремеза свет также регулярно упоминается. Он устанавливает отдельные правила игры со зрителем, например: «Свет преобразил сцену, обозначив тем самым перемену времени и места действия» [4, с. 415].

Сама «романтическая хроника» «О Лермонтове...» посвящена ряду эпизодов из жизни поэта, в том числе его злополучной дуэли с Н. Мартыновым. В начале текста особо подчеркивается верность драматургов исторической правде: «В этом сценическом рассказе – только факты. Строки газетных сообщений и журнальных статей, страницы воспоминаний, письма. Ни слова вымысла. Пусть документы сами расскажут о людях, о времени, о стихах» [9, с. 6]. Тем не менее, помимо современников Лермонтова, на сцене появляются «Печорин, Вулич, Мери, Вера, доктор Вернер. Это царство воображения. <...> Факты жизни переплелись с воображаемыми событиями» [9, с. 71–72]. В случае с «Проклятием» красноречиво уже само определение жанра: «Сцены из частной жизни – взамен биографической пьесы» [4, с. 407]. Избранный автором подход дает ему большую творческую свободу и открывает простор для всестороннего обыгрывания материала.

В основу произведения положена реальная история, касающаяся непростых взаимоотношений поэта с Екатериной Сушковой, подругой его кузины. Будучи совсем юным, пылкий Лермонтов безуспешно пытался завоевать сердце черноокой красавицы. Несколько лет спустя, после череды новых встреч, он все же сумел добиться желаемого, фактически влюбив девушку в себя. Тем не менее, отношения не были нужны молодому корнету, имевшему иной умысел. Вскоре Екатерина Александровна, успевшая распрощаться с потенциальным женихом Лопухиным, получила анонимное письмо, в котором поэт был выведен не в лучшем свете; утверждалось, что жениться он не собирается. Дальнейшие немногочисленные беседы Екатерины с резко отдалившимся Лермонтовым (который и был, как можно догадаться, автором рокового послания) подвели итог этим отношениям. Финальный разговор, по словам Сушковой, закончился равнодушными словами молодого человека: «...я вас больше не люблю, да, кажется, и никогда не любил» [10, с. 213].

Не будем подробно вдаваться в отдельные нюансы, связанные с обозначенной ситуацией: она достаточно хорошо известна и описана в специальной литературе. Главное, что историческая основа дала Ремезу простор для всесторонней демонстрации игры, затеянной Лермонтовым. Со слов мемуаристки Е. Ган, одно



из писем самого будущего классика содержало следующее признание: «Я играл двойную игру, которая удалась мне превосходно. Кокетство М-Не Сушковой хорошо наказано!» [10, с. 303]. Ю. Г. Оксман в предисловии к ценнейшим «Запискам» и дневникам Е. А. Сушковой заметил: участники тех событий «легко уверили и себя и других, что все действия, положения и реплики их подсказаны самою жизнью, <...> но, благодаря этим неожиданным иллюзиям персонажей, втянутых поэтом в игру, хитро завершенная им интрига сделалась еще напряженной» [10, с. 3].

Отдадим должное проведенной Ремезом работе, связанной с глубоким и основательным изучением многочисленных документальных свидетельств. Справедливо высказывание отца автора: «Чтобы убедить зрителя, надо самому очень хорошо знать то, о чем рассказываешь» [9, с. 84]. Его послесловие к хронике «О Лермонтове...» содержит особый раздел – «Вместо библиографии». В нем упомянуты издания, которые могут помочь читателю лучше понять классика и его творчество. Среди них – те самые «Записки» Сушковой (Ленинград, 1928); посвященные Лермонтову тома серии «Литературное наследство» (Москва, 1941–1948), книга «Лермонтов в воспоминаниях современников» (Пенза, 1960). Эти и многие другие труды, вероятно всего, штудировал и А. О. Ремез при создании своего «Проклятия». Укажем для примера на некоторые переклички текста пьесы с биографическими материалами.

Так, в беседе с Екатериной о подростковых годах, о шуточных заданиях, полученных им от девушки, поэт замечает: «...перчатки я частенько затеривал и вы непрестанно грозились отрешить меня от вверенной должности» [4, с. 417]. Ср. в воспоминаниях Сушковой: «...перчатки он часто затеривал и я грозила отрешить его от вверенной ему должности» [10, с. 109]. Фраза практически идентична, как и в следующем случае. У Ремеза Лермонтов-персонаж задает Мартынову вопрос, хорошо описывающий ведущий конфликт: «А что если я на деле заготавливаю материалы для многих сочинений?» [4, с. 437]. Такие же слова, сказанные ей в свое время Михаилом Юрьевичем, передала мемуаристка: «...я на деле заготавливаю материалы для многих сочинений» [10, с. 191]. Активное использование выдержек из оригинальных текстов XIX в. делает реплики более живыми, колоритными, правдивыми.

Внимательное отношение автора к источникам иллюстрирует еще один примечательный эпизод. В сочинении Ремеза Сушкова, обсуждая с Лермонтовым прошлое, вспоминает его самого – «маленького мальчика с толстой книгой подмышкой... То была, если мне не изменяет память, биография Байрона...» [4, с. 439]. Между тем в «Записках» Екатерины Александровны разговор идет, как представляется на первый взгляд, о литературном творчестве самого английского романтика: «...он <...> был неразлучен с огромным Байроном» [10, с. 111]. Как быть с таким противоречием? Разъяснение можно найти в статье А. Глассе: «“Огромный Байрон”, о котором упоминает Сушкова, – это скорее всего не сочинения Байрона, а только что вышедший первый том биографии Байрона, написанный его другом, поэтом Т. Муром» [11, с. 91]. Даже на такие, казалось бы, незначительные детали обращает внимание драматург.

Кстати, о деталях. В начале пьесы Ремез, описывая сценическую площадку, выделяет среди других предметов «медный таз, назначение которого остается загадкой». Позднее, в финальной ремарке, читаем: «...стекает по капле в старый пятигорский таз его [Лермонтова] кровь» [4, с. 462]. Это не просто красивый символический образ, выдуманный автором. В основе опять-таки лежит рассказ современника, на сей раз – офицера А. Чарыкова, который собственными глазами видел «труп поэта, покрытый простыней, на столе; под ним медный таз; на дне его алала кровь, которая за несколько часов еще сочилась из груди его» [12, с. 195]. Интерпретация данного факта в тексте, как видим, весьма оригинальна.

Прочитав также размышления-переживания создательницы «Записок», относящиеся к развязке любовной истории: «В самый первый день Христова Воскресения была такая вьюга, такая мятель, что десятки людей погибли на улицах, занесенные снегом; я так была настроена, что во всем этом видела грустное предзнаменование для меня» [10, с. 213]; «Мы холодно расстались... И вот я опять вступила в грустную, одинокую жизнь, более грустную и холодную, чем была она прежде» [10, с. 218]. Ремез преобразует слова Сушковой в следующие: «Странная пасха в этом году... Апрель, а у нас – вьюга... Сказывают: много людей на улицах погибло... снегом занесло... мне кажется, что и я... там, с ними...»



[4, с. 462]. Драматургу удается блестяще передать щемящее чувство холода, одиночества и безысходности.

Конечно, написанная Ремезом история в отдельных случаях расходится с данными свидетельств очевидцев. Возможно, автор таким образом желал показать те самые «сцены из частной жизни», нередко остающиеся за пределами мемуарных фолиантов. Согласно пьесе Лермонтов посвящает в свой план однокашника Мартынова, который, впоследствии ужаснувшись жестокости и хладнокровию Мишеля, решает лично предупредить Сушкову – отвести ее от обольстителя. Однако в попытках найти с ней общий язык Мартынов делает только хуже, и Екатерина, наоборот, начинает видеть обманщика в нем: «Вот вы и проговорились! Теперь мне ясно! Вы – друг Лопухина! <...> Лопухин смертельно ревнует к Лермонтову, видя мою к нему благосклонность, – и подсылает вас» [4, с. 448]. Подобные события, повторимся, никак не освещены в известных источниках. Единственный намек на неких недоброжелателей, соперников поэта – упоминание Сушковой лермонтовского предостережения: «Я вам говорил, что у меня есть враги, и вот они и постарались внушить вам подозрения, и успели кажется» [10, с. 189–190].

Возможно, Ремез поиграл и с массово-стереотипным восприятием образа Мартынова исключительно как убийцы поэта. Уже само его появление в спектакле может сбить несведущего зрителя с толку, внушив идею, что произведение посвящено именно противостоянию будущих дуэлянтов. В дальнейшем становится понятно, что на первый план все же выходят отношения Мишеля и Екатерины, однако ощущение неизбежности будущей трагической развязки сохраняется на протяжении всего текста. После того, как Лермонтов надиктовывает письмо для Сушковой Мартынову, тот в сердцах восклицает: «Убил бы, как собаку, и никогда бы не раскаялся...» [4, с. 457]. С другой стороны, Мартынов будто становится голосом совести для Лермонтова, как художник Бэзил для Дориана Грея. Ему корнет доверяет свои помыслы, его делает своим «зрителем».

Сама же пьеса «Проклятие» отличается от предыдущих двух частей трилогии о писателях количеством действующих лиц. Вместо целой галереи современников разного статуса с главным героем взаимодействуют всего двое: Мартынов и Сушкова. Тем интересней наблюдать за

сменой «масок» Лермонтова. По мере развития действия у читателя/зрителя может сложиться впечатление о нарастающем безумии (= раздвоении личности) центрального персонажа: стихия игры будто настолько подчиняет себе поэтически одаренного корнета, что раскалывает его образ на две половины (возможно, Ремез хотел обыграть мотив «двойничества», но не как у Ф. М. Достоевского, а как у неоромантика Р. Л. Стивенсона в его «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда»).

О «двойственности» Мишеля проговаривается и Мартынов в диалоге с Сушковой: «В том-то вся и беда, что вы знаете его очень плохо... А может быть, вы и правы – потому что вы действительно знаете его хорошо – то есть с хорошей стороны, а я знаю его плохо – мне знакомы все его дурные качества... Простите за неуместный каламбур!» [4, с. 445]; «Я еще не встречал человека страшнее, чем Лермонтов... Страшнее и... привлекательнее – ибо повторяю вам – я благоговею перед ним. Когда он обращает на меня свой взгляд, о, этот взгляд!.. мне становится не по себе... я готов... встать перед ним на колени... или выстрелить ему в сердце...» [4, с. 447]. Кстати, в основе некоторых из приведенных реплик Мартынова лежат опять-таки фрагменты из «Записок» Сушковой. Ср.: «...я благоговела перед ним, удивлялась ему» [10, с. 200]; «Я готова была стать перед ним на колени, лишь бы он ласково взглянул на меня!» [10, с. 217]. Напомним, изображаемая Ремезом встреча не имела места в действительности. Фактически на сцене разыгрывается внутренний монолог Екатерины, разделенный между двумя действующими лицами.

Во время адресованного Лермонтову откровенного признания Сушковой сам «злодей» искренне плачет, находясь в смятении чувств (после он признает, что пребывал в растерянности). При этом Мартынов после каждой новой беседы все больше убеждается, что наделенный божественным даром поэта Мишель Лермонтов раскрывает в себе демоническое начало: «Ты не человек... Человек не способен на такое... Ты – воплощенное зло, ты – дьявол» [4, с. 457]. На наш взгляд, тут кроется и отсылка к знаковому для реального поэта образу Демона из одноименной поэмы.

Двусмысленна и мотивация лермонтовских поступков. Читатель/зритель вслед за Мартыновым наблюдает за жестоким спектаклем ради мести (на первый взгляд, Мишель мстит



Екатерине за давнишнее унижение и неразделенные чувства), однако сам герой в финальном монологе отметит: «Я разбил вашу жизнь, но не из мести, о, если бы – из самосохранения... Я отлично понимаю – от этого вам не легче... это вам мало что объясняет, еще больше путает вас, но... я говорю от сердца, и вы должны понять меня сердцем...» [4, с. 461]. Насколько искренен персонаж – автор предлагает решить читателю. Но как бы то ни было, любая из двух мотиваций носит отчетливую печать эгоизма.

Другое отличие «Проклятия» от пьес о Пушкине и о Гоголе – собственно связь с творческим процессом. Пушкин на протяжении всего действия уже обременен работой над «Борисом Годуновым», Гоголь хоть и завершил работу над «Ревизором», но ожидает реакции публики на свое творение. Лермонтов же занят прежде всего личными проблемами. Только в финальном монологе поэт делится своими творческими планами: «Пьеса, которую я пишу, называется “Маскарад”. Чем ближе к завершению – тем боязнее мне отдавать ее в цензуру. У нас издавна привыкли, что порок – хоть на последней странице да повергается во прах – пред справедливым возмездием... А я даю в своей пьесе мужа – отправителя своей невинной жены, и – представьте, осмеливаюсь сострадать не одной только жертве, но к злосчастному убийце...» [4, с. 461].

До того в основном тексте пьесы встречаются лишь косвенные реминисценции. Так, например, в разных эпизодах то Лермонтов, то Мартынов ведут себя, словно таинственный «мститель» в маске, намекающий на трагическое «возмездие». Однако, заметим, в качестве эпиграфа Ремез приводит значимую цитату из названной лермонтовской драмы (реплику Арбенина): «Преграда рушена между добром и злом» [4, с. 409]. Таким образом, автор «Проклятия» вводит маркеры на развитие мотивно-тематического игрового поля и намекает на противостояние добра и зла внутри конкретного характера.

В произведении можно заметить также переклички происходящего с сюжетом пьесы Лермонтова. Это касается и реальной истории, на которую опирался Ремез. «Анонимное письмо в драме и в интриге Лермонтова с Сушковой сближалось уже современниками», – отмечает В. Комарович, ссылаясь на сестру Екатерины Александровны, Е. А. Ладыженскую [13, с. 637]. В своих замечаниях она выразительно характеризует произошедшее как «пятый

акт кратковременного сценического представления самого автора *Маскарада*» [10, с. 328].

«Проклятие» начинается с розыгрыша, устроенного Лермонтовым (он привязал ногу спящего Мартынова к роялю). В последующих эпизодах попеременно в репликах всех персонажей будет возникать слово «роль» (как относительно собственных масок и поведенческих стратегий, так и в адрес собеседников). В ремарках то и дело фигурируют слово «игра» и его производные. Так, в начале первого действия «оба приятеля принялись носиться друг за другом по всей сцене с эскадронами, увлеченные игрой в “поединок”» [4, с. 412]. Невольно вспоминается финал «Счастливого конца», в котором подобная игра привела к смертельному исходу. Другой пример – из диалога с Екатериной: «СУШКОВА (*еле слышно*). Останьтесь... // ЛЕРМОНТОВ (*та же игра*). Я не ослышался?» [4, с. 431]; «Уже непонятно, продолжает ли он свою “игру” или говорит искренне – не исключено, что это именно так» [4, с. 442] и т. д.

Ремез устраивает настоящий «маскарад» своим героям, используя схему «театра в театре». Кроме того, драматург играет с пространством. Все эпизоды первого и второго действий разворачиваются на фоне казарменного беспорядка с грязным бельем, пустыми бутылками, рассыпанным табаком и разбитым роялем: «Стены, чью первоначальную окраску не представляется возможным определить. Все они – сверху донизу – испещрены незамысловатыми рисунками, неразборчивыми и, судя по всему, малопримечательными надписями, кое-где промелькнет вдруг четверостишие, и тут же – безобразное пятно известного происхождения. <...> Впечатление должно быть жуткое и отталкивающее – вот первая задача, которой подчинено такое оформление» [4, с. 410]. Подобные декорации способствуют развитию театральной условности, что лишь подчеркивает мерзость, захватывающую сознание центрального персонажа. Отметим, заключительная сцена пространственно будто сужается: «Все предметы, бывшие на сцене, сдвинуты и сложены в самом центре, образуя серый островок в светлом ее просторе, только медный таз оказался занесенным на авансцену. На груди старых шинелей восседает ЛЕРМОНТОВ. СУШКОВА – тоже здесь, в его мире, сидит почему-то на крышке рояля» [4, с. 458–459]. На наш взгляд, драматург показывает нравственный «футляр», заложи-



ком которого стал заигравшийся поэт. Обратим внимание на последнюю реплику Сушковой: «Я прощаю вам... будьте прокляты... я люблю вас» [4, с. 462]. Столь противоречивое обращение, произносимое под занавес, является фантазией Лермонтова. Таким образом, трагический игрец будто сам себя прокликает, обрекая на жестокий маскарад, прекратить который может лишь смерть. Опасная игра приближает героя к неминуемой и закономерной гибели.

В заключение отметим: несмотря на очевидные различия, пьесы «Счастливый конец» и «Проклятие» содержат целый ряд заметных переключек. Обе они отчасти камерные; на сцене появляется малое количество персонажей (двое в первом тексте, трое – во втором). Действующие лица – молодые люди, которым около двадцати лет. Наличествуют любовный конфликт, мотив дуэли, атмосфера XIX столетия (вспомним ощущение, которое пытается создать автор во вступлении «Счастливого конца», демонстрируя антикварные предметы). Но главное, что объединяет произведения прежде всего, – это игра, проявляющая себя на самых разных уровнях. Персонажи играют друг с другом, автор – с героями, подробностями реальных биографий и, разумеется, с читателями. В этом Ремезу помогают несомненный талант, начитанность, литературный вкус. П. Богданова замечает, что «он писал вообще без оглядки на какую бы то ни было социальную реальность. Он всецело существовал в мире своей богатой творческой фантазии и воображения» [14, с. 46]. Хочется надеяться, что сочинения драматурга – неординарные, актуальные, философские – обретут полноценную сценическую жизнь и благодарных зрителей.

Список литературы

1. Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2007. 26 с.
2. Тетерина Е. А. Мотив игры в отечественной драматургии 1980–1990-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014. 24 с.
3. Шеленок М. А. Игровая поэтика пьесы И. Ильфа, Е. Петрова, М. Вольпина «Подхалимка» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 3. С. 94–101. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2015-15-3-94-101>
4. Ремез А. О. Пьесы / сост., вступ. ст. П. Б. Богдановой, предисл. А. А. Васильева. М. : Новое литературное обозрение, 2019. 464 с.
5. Рясков Д. Л., Шеленок М. А. Судьбы Гоголя и Пушкина в драматургической интерпретации А. Ремеза // Культура и текст. 2022. № 2 (49). С. 60–68.
6. Балла О. А. Выше реальности. Экзистенциальный театр Александра Ремеза // Дружба народов. 2019. № 8. С. 256–259.
7. Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. М. : Искусство, 1968. 352 с.
8. Васильев А. А. Я удивлялся его таланту. Памяти Александра Ремеза // Литературная газета. 2001. № 3 (5818). 17–23 янв. С. 10.
9. Ремез О. Я., Чеботаревская Т. А. О Лермонтове... М. : Искусство, 1964. 88 с.
10. Сушкова (Хвостова) Е. А. Записки. 1812–1841. Л. : Academia, 1928. 448 с.
11. Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы : сб. / редкол. : М. П. Алексеев (отв. ред.), А. Глассе (США), В. Э. Вацуру. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. С. 80–121.
12. Чарыков А. К воспоминаниям о М. Ю. Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников : сб. / сост.: В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон. Пенза : Пензенское кн. изд-во, 1960. С. 193–195.
13. Комарович В. Л. Автобиографическая основа «Маскарада» // Литературное наследство. Т. 43/44. М. Ю. Лермонтов. Кн. I. М. : Изд-во АН СССР, 1941. С. 629–672. EDN: YSTFOJ
14. Богданова П. Б. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 376 с.

Поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 02.10.2025; принята к публикации 10.02.2026
The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 02.10.2025; accepted for publication 10.02.2026