



3-х часов пополудни... может назваться движущейся столицей Невского проспекта...» (13). Столица отныне – не место, а время, причем вполне определенный временной промежуток с конкретным началом (2 часа пополудни) и конкретным концом (3 часа пополудни). А сразу за столицей на Невском, как мы помним, наступает весна. Большой абсурд представить себе сложно, но это и является отличительной особенностью повести, изобилующей самыми странными превращениями действительности.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть, что большинство описанных нами метаморфоз времени и пространства возникают в тексте из соответствующего сочетания слов, употребления того или иного тропа. Иными словами, странные превращения хронотопа в «Невском проспекте» – стилистические, то есть происходят они в сознании автора и в сознании читателя. Это отвечает и принципу «завуалированной фантастики», «фантастики стиля», о которой в применении к Гоголю говорит Ю. В. Манн: «Суть в том, что... по тексту рассредотачивалась широкая сеть алогичных форм на уровне характеристики, сюжета, оформления авторской и прямой речи, описания пейзажа и среды и т. д. Среди этих форм – нагромождение алогизмов в суждениях персонажей и в их поступках, непровольное вмешательство животного в сюжет, аномалии в антураже или во внешнем виде людей и предметов, дорожная путаница и неразбериха и т. д.»⁹ К тому же такая концентрация метаморфоз действительности в стилистике произведения соответствует и самой природе странных

превращений, не представимых отдельно от субъекта, которому то или иное в окружающем его мире покажется необыкновенным или даже противоестественным. Основная же странность Невского проспекта, на наш взгляд, как раз и заключается в причудливом сосуществовании на нем *разных* Невских, каждый из которых, можно сказать, *прописан* в сознании того или иного персонажа повести, подверженного демоническому влиянию Хаоса.

Примечания

- ¹ Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 37, 14, 46. В дальнейшем ссылки приводятся на это издание с указанием страниц в тексте.
- ² См.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 55–130.
- ³ См.: Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя // Вопросы литературы. 1969. № 9. С. 124.
- ⁴ См.: Зарецкий В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Художественная система и приговор действительности. Саратов, 1976. С. 45–46.
- ⁵ Иваницкий А. Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С. 49.
- ⁶ См.: Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 283.
- ⁷ См.: Кривонос В. Гоголь : Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009. С. 21–24.
- ⁸ Иваницкий А. Указ. соч. С. 35.
- ⁹ Манн Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Манн Ю. Творчество Гоголя : Смысл и форма. СПб., 2007. С. 686.

УДК 821.161.1.09-32+929Писемский

СЮЖЕТ, ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ РАССКАЗА А. Ф. ПИСЕМСКОГО «КОМИК» (1851)

О. В. Тимашова

Саратовский государственный университет
E-mail: kirlif@info.sgu.ru

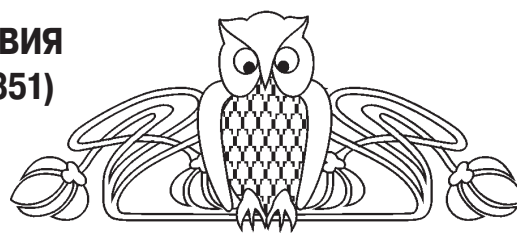
В статье производится целостный анализ программного рассказа А. Ф. Писемского «Комик» в соотнесенности с поэтикой писателя и идейно-эстетической концепцией «молодой редакции» журнала «Москвитянин».

Ключевые слова: Писемский, рассказ «Комик», «молодая редакция» журнала «Москвитянин», поэтика.

Subject, Problem Range, Poetics of the Story Title by A. F. Pisemsky «The Comic Actor» (1851)

O. V. Timashova

The article presents an integral analysis of a set short story by A. F. Pisemsky «The Comic Actor» in correlation to the writer's po-



etics and to the ideological and aesthetic framework of the «young editorial staff» of the Moskviyanin journal.

Key words: Pisemsky, short story «The Comic Actor», «young editorial staff» of the Moskviyanin journal, poetics.

«Комик» представляет особый интерес для исследователя поэтики Алексея Феофилактовича Писемского (1821–1881). Устами любимого героя писатель сформулировал в этом рассказе принципы гоголевского реализма, последователем которых являлся на протяжении всей творческой жизни. Полемика о драматургии Гоголя здесь «вписана» в общую картину развития русского театра и, шире, литературы 1840–1850-х гг., запечатленную заинтересованным свидетелем¹.



Злободневность произведения привлекла к нему внимание критиков. Отрицательно оценивал «Комика» А. В. Дружинин («Иногородний подписчик»), которому идейный пафос рассказа показался снижающим его художественную составляющую до «изложения... воззрений на драматическое искусство» и придающим «дидактический колорит». Критика-эстетика возмутило, что идеологом современной драмы в рассказе явился «пьяный актер Рымов» («комик»)².

Большинство же рецензентов приветствовали «Комика» как свидетельство зрелости писателя («едва ли не лучшее произведение его... по богатству содержания и разнообразию характеров...») и как общий успех русской словесности, обогатившейся «замечательной повестью»³. «Современник» в лице И. И. Панаева (псевдоним «Новый поэт») высоко ставил сатирико-реалистический дар Писемского: «Очень оригинально, живо и исполнено того простого комизма, который не сочиняется, а существует в... действительности»⁴. Вторично хвала «характерам» писателя воздается Новым поэтом в сказочной форме «Литературного маскарада», на котором действующие лица «Комика» выступают среди знаковых литературных персонажей прошедшего года⁵. Н. А. Некрасов написал автору письмо, сообщив, что его рассказ «производит в Петербурге фурор»⁶. «Комик» явился важным аргументом в пользу приглашения Писемского в журнал для постоянного сотрудничества.

«Москвитянин», где был напечатан рассказ, в лице участницы «старшей редакции» графини Е. П. Ростопчиной разделял общее мнение, что «роман («Комик». – О. Т.) хорош! Выше, по-моему, всего, что он писал»⁷. Хотя полемический заряд Писемского в немалой степени был направлен на подобных литературной даме авторов романтических творений, в которых, по его ироническому определению, «действующими лицами были виконты и маркизы»⁸.

Однако рецензентами не было предпринято детального анализа произведения, в частности жанровой формы, как видно и из приводимых выше цитат: его называли и «рассказом», и «повестью», и даже «романом».

Другим требующим рассмотрения вопросом является проблематика. Современникам программность содержания «Комика» казалась настолько очевидной, что они не считали нужным раскрывать ее, за исключением замечаний о литературных традициях автора: «Там, где взгляд его (Писемского. – О. Т.) на искусство выразился с особенною ясностью, в «Комике» он является прямым последователем Гоголя»⁹. «Комика» принято рассматривать как автобиографическое в основе произведение, рисующее драму творческого человека в среде обывателей¹⁰. Ученые опираются на краткую характеристику в автобиографии Писемского: «Выведено (в «Комике». – О. Т.) положение истинного, но сбившегося художника в

нашем провинциальном обществе»¹¹. Эпохальный идейно-творческий конфликт рассказа утрачивается настолько, что английский исследователь Ч. Мозер счел возможным перевести его как «The Comic Actor» («Комический актер»)¹².

Об особом отношении к «Комику» свидетельствует его творческая история. Автор отделял его долго и тщательно, что противоречило обычной торопливости, обусловленной как его положением ведущего прозаика «Москвитянина»¹³, так и нуждами растущей семьи¹⁴. Первое упоминание о произведении находим в письме Островскому от 26 декабря 1850 г., сразу после публикации дебютного «Тюфяка»: «Есть у меня в начатке рассказ “Комик”, но я его ранее... февраля не могу окончить» (Письма, с. 31). Стремление не торопясь воплотить замысел боролось с искушением поместить рассказ в задуманный «москвитянами» совместно с Н. В. Сушковым альманах «Раут». Тем не менее в «Рауте» Писемский счел возможным напечатать отрывки из другого готовящегося произведения – комедии «Ипохондрик»¹⁵. С окончанием работы (апрель – май 1851 г.) началась новая редакционная переписка – о скорейшей присылке корректур и публикации: «Прочитали ли вы моего “Комика”, понравился ли он вам и когда вы его напечатаете?» (3 июля 1851 г.) (Письма, с. 528); «Когда напечатаете “Комика”?» (17 августа 1851 г.) (Письма, с. 529); «Корректуру “Комика”... вышлите, я исправлю очень скоро» (4 сентября 1851 г.) (Письма, с. 530) и т. д. Рассказ вышел в ноябрьской книжке журнала «Москвитянин» за 1851 г. (№ 21. С. 23–104). Писатель не скрывал, что рассказ и заглавный герой дороги ему – «ободряют меня в моих трудах» литератора и чиновника, каковым Алексей Феофилактович являлся в бытность службы в губернии. Однако интонация посланий выходит за пределы частной; в них ощутима боль интеллигентного человека, «созерцающего», как «богохраняемая Кострома занятая совершенно другими интересами...» (нежели культурные. – О. Т.) (Письма, с. 525), «журналы получают так, для блезире...» (Письма, с. 529). Тон варьируется от сатирического: провинциалы «готовы и умеют выбить зубы у своего брата» (Письма, с. 546) – до библейски-возвышенного: «Во тьме бо ходят» (Письма, с. 530).

Реплику будущего «антрепренера», носящего выразительные имя и фамилию, Аполлос Дилетаев (гл. 1. «Собрание любителей»): «Мы затеваем благородный спектакль...» – можно считать завязкой и внутреннего, «театрального» сюжета, и сюжета рассказа Писемского в целом. О распространенности подобных замыслов свидетельствует знаток истории русской сцены барон Н. В. Дризен: «Провинциальная жизнь своим однообразием... располагала к устройству... спектаклей. <...> “В губернию” стекались... помещики, ... вместе с крепостными оркестрами... и хорами. Они охотно шли навстречу начинаниям губернатора... В таком духе возникали... театры



в Астрахани, Калуге, Саратове, даже в отдаленном Иркутске...»¹⁶ (курсив наш – О. Т.). Описанное в рассказе представление близко рядовому провинциальному участию в нем городских помещиков и крепостного оркестра, а также «большим значением»¹⁷, которое оно имело в судьбе актеров. Однако спектакль у Писемского претендует на более высокий идейный и профессиональный уровень: он состоялся не волею начальства, а усилиями группы интеллигентов, пожелавших составить театр не только «для собственного удовольствия», но и «чтобы благородным образом сблизить общество и дать возможность... талантам показать себя» (2, 141). Предполагаемый уровень постановки принуждает пожертвовать сословной песней и приличиями «таланту» и пригласить в спектакль профессионального актера Виктора Рымова вопреки его бедности, неблагоприятию занятий (чиновник «в питейной конторе») и репутации «запойного пьяницы» (гл. 2. «Комик и антрепренер»).

Таким образом, будущий «благородный спектакль» в уездном городке Ж. – кульминационное событие произведения, к которому стянуты нити характеров, сюжетная ткань и узлы эстетической полемики. Символично, что, как гласят афиши, представление дается на сцене «фабричного заведения г. Яблочкина», а по словам злоязычных зрителей, «на сцене будут ткать» (2, 190–191). Однако у каждого любителя свое видение драматического спектакля («... всем хочется сделать по-своему», – сетует Дилетаев). Современный Писемскому читатель, стоящий выше простодушного Аполлоса Михайловича¹⁸, должен осознать: Дилетаев, Рагузов и Рымов – идеологи современной сцены. Они представляют основные ее направления: «трагедию» (романтизм) – Рагузов, «комедию» (реализм) – Виктор Рымов и классицизм – Дилетаев.

«Антрепренер», режиссер театрального действия, Дилетаев – убежденный поклонник классицистических имен: «Возьмите ... комедии Шаховского – букет изящного, ароматом пахнет...», «... я ... много заимствовал у Катенина, которого... прилежно изучал» (2, 169). Писемский знал теорию классицизма также не понаслышке: волею судеб престарелый П. А. Катенин оказался его соседом по имению и первым литературным учителем. Уважение к строгой гармонии классицистической литературы (законы которой отчасти нашли отражение в его собственной драме)¹⁹ Писемский сохранил. Возможно, потому Дилетаев в рассказе предстает по-человечески симпатичным и бескорыстным в любви к театру. Как знаток сцены и как практик-«антрепренер», не забывающий о реалиях жизни («у нас... нет залы, мало денег, неполон оркестр...»), Дилетаев убеждает труппу, чтобы основу представления составили «немногосложные» пьесы, то есть комедии (2, 141–142). С этим связан в экспозиции рассказа первый идейный спор с «косым господином» (Ра-

гузовым). В нем Дилетаев выступает, по собственному определению, более «понимающим театр», нежели оппонент-романтик, и менее скованным устаревшими догмами: «Мы... уважаем драматические таланты; но в то же время... говорим, что и комедия есть тоже высокое искусство» (2, 142).

Одной из субъективных причин упадка этого направления в глазах Писемского явилось искажение или утрирование «особых правил классического искусства». «Первое правило – единство содержания; второе... чтобы пьеса была написана стихами – это необходимо для классицизма; и, наконец, третье, уж совершенно... не помню, – кажется, чтобы всё кончилось благополучно... например, свадьбою», – наставляет актеров Аполлос Михайлович. Объективной слабостью «напудренной музы»²⁰ является аристократическое высокомерие Дилетаева, которое Писемский в свое время наблюдал и у Катенина: «Но я, со своей стороны, кладу... условие: для того, чтобы комедия действовала на вкус людей образованных, надобно, чтобы она взята была из образованного класса...» (2, 142–143). Намечается градация будущей аудитории: поскольку «публика будет всех сортов», специально «для райка» предполагается дать гоголевский «фарс»: «... Мы дадим несколько явлений из “Женитьбы” Гоголя – пресмешной фарс...» (2, 143).

Лейтмотивом дилетаевских отзывов о шедевре Гоголя становится типическое для части современной драматургу аудитории определение «фарс». Оно должно напомнить читателю программный авторский монолог седьмой главы «Мертвых душ»: «... Не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха!»²¹ «Комедия-водевиль легкого содержания с чисто внешними комическими приемами»²² – это определение помогает примирить засомневающие эстетические принципы с верностью непосредственного восприятия: «... Написана она («Женитьба». – О. Т.) в очень тривиальном духе; я видел ее... и... как... судья строгий, нашел... много недостатков, но... хохотал...» В провинции старинная эстетика еще устойчива, но Дилетаев хочет заявить о себе как о «знатоке», понимающем новейшие течения современной драмы: «... Придется... знакомым написать («в столицу». – О. Т.), что у нас... давали “Женитьбу”... все восхитятся!» (2, 146).

В качестве «высокой» комедии для знатоков театра Дилетаевым предлагается собственная «оригинальная» пьеса «Виконт и гризетка, или Исправленный повеса». В противоположность герою Писемский убеждает нас, что как раз она соответствует определению фарса, или водевиля во французском духе. Это «легкая пьеса, действие которой построено на занимательной интриге... совершенно анекдотического свойства, с музыкой, танцами, пением куплетов»²³. В ходе «занима-



тельной интриги» «виконт де-Сусье» предпочел «маркизе Мон-Блан» бедную гризетку. В финале находит разрешение обязательный «анекдот»: объявлено, «что она <гризетка> ее <маркизы> побочная дочь» – правда, не объясняется, как это могло случиться... О том, что перед нами пьеса 1840–1850-х гг., свидетельствует модная демократическая тема, естественно, в сниженной форме. Так, благородная маркиза обрушивается на виконта с упреками в аристократическом лицемерии – «обмануть несчастных легче» (2, 156).

Самым опасным и непримиримым литературным оппонентом Рымова предстает в рассказе «сосед и приятель» Дилетаева, богатый помещик-меломан, владелец собственного крепостного оркестрика, Никон Семеныч Рагузов. Романтик «наследует» у классицизма аристократически-брезгливый тон: «...Боюсь еще, как публика поймет <постановку>. Кто у нас будет публика?». «Трагику» (романтику) еще в большей степени свойственен литературный консерватизм: «...Я с вами никогда не соглашусь, чтобы... комедия была высший сорт искусства» (2, 142). «Выразительное чтение» избранной им «трагической» поэмы «Братья-разбойники» разрослось в «драматическую фантазию». Выбор произведения не случаен: «Братья-разбойники» в 1820–1840-е гг. входят в число наиболее популярных у романтиков пушкинских поэм. С другой стороны, отступление поэта от канонов романтической поэмы – исключение любовного сюжета, усиление нравственной проблематики (рассказание разбойника) – явились лакмусовой бумажкой для проверки истинности вкуса читателей²⁴.

Рагузов решает, для усиления «эффекта», «много переменить в пьесе». Он вводит в пушкинский сюжет «совершенно новое лицо» – традиционную возлюбленную Елену. «Но оно необходимо...» – скорее всего, чтобы подчеркнуть возвышенность разбойника и Елены: «Ты не преступник, ты велик. / Ты мой навек, а я твоя!» (2, 171). Себе Рагузов придумывает «эффектный», маскарадный костюм разбойника, состоящий «в пунцовых шелковых шальварах, в полурасстегнутой сорочке и... греческой шапочке» (2, 159–160). При этом Трагик возмущен «швейцарским» корсажем партнерши. «Сами назвали поэму... фантазией, а недовольны фантастическим костюмом. На вас самих костюм... необыкновенный», – резонно возражает Дилетаев. «У меня-то уж вовсе обыкновенный и самый национальный» (2, 160), – парирует трагик. Приверженец «высокого» искусства не хочет знать русского простонародья, из быта которого взят сюжет «фантазии».

По контрасту с Рагузовым, чья трагическая настроенность провоцирует смех, характеристика Комика строится на оппозиции внешней комичности и внутреннего трагизма. «Наружность его (Рымова. – О. Т.) в самом деле была комическая, – констатирует рассказчик, – на широком, довольно, впрочем, выразительном... лице сидел какой-то

кривой нос...». «Да и сам-то... настоящий уж комик:... этакой уморительной физиономии я и не видывал...», – вторит ему Дилетаев (2, 157–158). На первый взгляд, комична его семейная жизнь с пылкой не по годам Анной Сидоровной: «Представьте себе... Рымова..., в засаленном и полуизорванном... халате и обнимающую его – полную даму с засученными рукавами... с маленькими заплывшими глазами...» (2, 152). Но самим Рымовым его положение осознается как трагедия шекспировского масштаба: «Комик отворотился к стене и начал чрезвычайно впечатлительным голосом: “Умереть! ...Уснуть...! Но, может, станешь грезить в том чудном сне, откуда нет возврата, нет пришлецов!...”» (2, 154). Перед Комиком давно встал жестокий в своей неразрешимости выбор между Призванием и глупой, но безоглядно любящей его женщиной. Сытое мещанское существование и «место в питейной конторе» постоянно соперничают в душе героя с театральной стезей. «Опять разве на театр махнуть?.. Нет, черт возьми!.. Нет! – воскликнул... Рымов, махнув рукою, как бы желая отогнать... *дьявольское наваждение*» (2, 151) (курсив наш. – О. Т.). Порой же Комик «чертовщиной» считает запоздалое сладострастие жены, ее несбыточные мечты о ребенке. Неразрешимость ситуации приводит его к увлечению алкоголем.

Для каждого из артистов успех предстоящей постановки связан с его личной судьбой. Дилетаев на репетициях кокетничает с очаровательной, но расплывшей вдовой; Рагузов пытается сблизиться с воспитанницей Дилетаева, Фанечкой, которая «чужда» ему. Каждый из них готов пожертвовать спектаклем личному счастью. Причиной неуспеха «Виконта и гризетки», что выяснилось уже на репетиции, явилась «одна Матрена Матвеевна», которая «далеко не изображала ловкой парижанки». Талантливой Фанечке в угоду богатому жениху пришлось не только исполнить роль гоголевской Агафьи Тихоновны, но и «проплясать качучу». И тогда Комик, вопреки молитвам жены, «чтобы отвратился ее Витя от этой блажи», самозабвенно репетирует, что и заканчивается семейным скандалом: Анна Сидоровна «схватила мужнин фрак (единственный. – О. Т.), изрезала его..., кинула сапоги его в колодец..., перебила затем все горшки на кухне...» (2, 162) и т. д. Возмущение мещанки в немалой степени спровоцировано ревностью к партнерше Рымова, бедной воспитаннице, не менее его увлеченной постановкой «Женитьбы». Однако ожидаемый читателем традиционный в романтической «повести о художнике» любовный сюжет остается неразвернутым. Отношения Фанечки и Комика отличаются творческим взаимопониманием и идейной близостью; опытный актер дает молоденькой протеже уроки; они, к скандалу публики, переписываются. Но настоящие актеры не переходят грань дружеского общения. Писатель рисует непонятную обывателю целомудренную симпатию двух одаренных людей.



Задолго до представления эстетические взгляды трех центральных персонажей приходят в столкновение. Закономерно, что Рагузов вслед за Дилетаевым отвергает новаторскую в своем демократизме драму Гоголя: «На сцене фигурируют пьяные мужики..., лакеи, какие-то уроды-помещики. Такая сволочь, что и не глядел бы, да и в натуре их совсем нет» (2, 168). Комику приходится выступать в качестве защитника новой реалистической литературы, образцом которой является гоголевская «Женитьба»:

«— Это гениальная комедия.

— Ну уж и гениальная, — высоко взяли, Виктор Павлыч! <...> Я классик, и гениальными творениями называю только классические пьесы.

— Она классическая».

Устами Рымова автор декларирует отказ новой драматургии от устаревших искусственных «правил». «Всякая комедия, если она выражает что-нибудь смешное ярко и естественно, — классическая...» (2, 170).

Положение Комика в центре сюжетных треугольников, личного (Рымов — Анна Сидоровна — Фанечка) и идейного (Рымов — Дилетаев — Рагузов), не только указывает его место центрального персонажа. С жанровой точки зрения оно убедительно доказывает близость «Комика» к рассказу, определяющемуся не в последнюю очередь композиционной и символической функцией числа «три»²⁵. Рассказ Писемского повсюду реализует классическую жанровую форму: «спектаклю» предшествуют «испытательное чтение» и «первая репетиция» (название соответствующих глав).

От представления к представлению правота Комика-идеолога подтверждается благодаря усилиям Комика-актера. Манера Комика отвечает требованиям новой театральной школы: «Чтение Рымова было... чрезвычайно смешно и *натурально*: с монологом каждого действующего лица не только менялся его голос, но... перекраивалось и самое лицо. Виделись: и грубоватая физиономия тетки, и сладкое выражение двадцатипятилетней девицы, наконец, звонко ораторствовала сваха» (курсив наш. — О. Т.) (2, 184).

По условиям любительского спектакля каждый должен взять роль в пьесе литературного оппонента и, таким образом, появиться в трех образах. Комик отклоняет честь играть в «Виконте и гризетке», отговариваясь тем, что не умеет декламировать «белых стихов». Ему не удалось исключить себя из сборной группы «разбойников», но даже находясь в толпе второстепенных персонажей, он смог в полной мере проявить свой комический талант и приблизить зрителя к пониманию истинного смысла пушкинской поэмы. В отличие от грозного Рагузова бессловесный комик мимикой «выражал другого рода чувства: робость, подлость и вместе с тем... кровожадность и был так смешон, что бывшие зрителями..., несмотря на серьезное содержание пьесы, хохотали» (2, 184).

На представлении разрешается эпохальный вопрос — о вкусах зрительской аудитории. В отличие от классика и романтика комик высоко оценивает признание публики: «Насчет райка... он иногда очень правильно судит». Рымов ссылается на традицию истинно национальной драматургии: «...Да-с, Мольер обыкновенно читал свои комедии кухарке, и если она смеялась, он был доволен». В глазах Дилетаева демократизм французского комика не искупается даже близостью его литературного направления: «Во-первых, это анекдот, а во-вторых, что такое Мольер?..» (2, 170).

Круг привлеченных к театральному действию не ограничивается дворянами: на представлении присутствуют деревенские баре, военные, купцы, крепостной оркестр. Спектакль становится местом «благородного объединения» провинциального общества. Комедия Гоголя и в сокращенном виде снискала восторг зрителей, причем не одного «райка»: «Задние ряды кресел хлопали... на каждом слове». Устами зрителей Писемский решает и вопрос, что считать «фарсом», а что настоящей комедией. «...Один офицер отнесся к своему соседу-помещику:

— Лучше бы этих старых дураков (Рагузова и Дилетаева. — О. Т.) совсем не пускали на сцену. А заставить бы играть одного этого...

— Да, должно быть, опытный малый — настоящий актер, — отвечал тот. — Посмотрите... какое у него лицо смешное, а ведь нельзя сказать, чтобы *фарсил*.

— Совершенно не *фарсит*» (курсив наш. — О. Т.).

Напротив, остальные артисты в духе балагана (представление является частью масленичных увеселений) утрируют, «фарсят». Дилетаев в роли Степана «желал, конечно, подделаться к тону простолодинов» и с этой целью «зачесал себе... волосы наперед», «вымарал всё лицо в саже». Впрочем, презрение к «райку» сказалось на манере игры: «Аполлос Михайлович <...> старался смешить. Вошел он каким-то совсем дураком, начал почесываться». Такова же манера игры «трагика»: «...Кочкарев... тоже подобно лакею, старался играть: горячился, бегал, тормозил Подколесина, но не был смешон». Публике понадобилось не много времени, чтобы отличить высокое искусство от заигрывания: Дилетаеву и Рагузову «засмеялись, но и перестали, и всё больше смотрели на Рымова». В финале «раздались крики: “Рымов!” <...> Публика хлопала, но других никого не вызывала» (2, 200). Не будучи сам автором, как Дилетаев и Рагузов, Рымов в полной мере явил талант со-творчества, который отличает настоящего Артиста.

Эпизод с преподнесенной благородным обществом вазой (в которую по тогдашней театральной традиции была вложена некая сумма) становится кульминацией — но не славы, а унижения Комика. Писатель вновь, как в сценах репетиций, фиксирует многоголосье отзывов высокоуродных зрителей — чтобы показать, что заставило



актера потянуться к рюмке за забвением: «Даст же он (Комик. – О. Т.) ... себя знать в трактире на эти денежки», «Желательно знать, что будет он делать с этой вазой?... Должно быть, ерофеич настаивать...» и т. д. «Но нет, мне грустно передать то, что было еще произнесено», – подытоживает повествователь. (Читателю должно вспомниться гоголевское: «Грустно на этом свете, господа...»)

Рымов смущен и потрясен признанием его таланта: «Сначала он покраснел, потом побледнел; руки, ноги и даже губы его дрожали, по щекам текли слезы» (2, 206). Но когда он понял, что подарок не отменяет высокомерие гостей Дилетаева, в особенности трагика (которому «самому хотелось вазы»), комик взрывается негодованием: «Ох вы богачи! Что вы мне милостинку, что ли подали?» Вино становится катализатором скрытого конфликта: «Актеры!.. Театр... Комедии пишут, драмы сочиняют, а ни уха ни рыла никто не разумеют. Тут вон есть одна – Богом меченная, – вон она! – произнес он, указывая... на Фани» (2, 209). Реплика свидетельствует, что пьяный комик в отличие от трезвых оппонентов сохранил объективность и не заражен, подобно им, сословной спесью.

«Комик» отвечает и другим критериям жанра, предлагаемым современной теорией литературоведения, – о соотносении рассказа с анекдотом и притчей²⁶. С одной стороны, пьяного Комика со скандалом выводят из городского общества, и его падение надолго становится «скверным анекдотом» для обывателей города Ж. С другой – его судьба становится отражением вечной трагедии Художника в мире.

Эта мысль становится лейтмотивом эпилога, кратко сообщая о дальнейшей судьбе комедиантов: Матрена Матвеевна сумела женить на себе Дилетаева, она же «заставила согласиться» Фаничку на брак с Рагузовым. «Фанечка... тоже разлюбила театральное искусство», но, как догадывается читатель, в силу иных причин: «Бледнела и краснела, когда... муж начинал читать что-нибудь драматическое». Полный скрытой иронии тон меняется на элегический, когда повествователю приходится рассказывать, как печально завершилась стезя Рымова: «А комик мой... Бог знает, что и сказать о нем...» В журнальной редакции сумасшествие Рымова прямо связывалось с нервным потрясением от спектакля: «Комик помешался...: он всё рисовал подаренную... вазу и писал комедии... в которых действующими лицами были виконты и маркизы» (2, 554). Впоследствии Писемский исклчил эпизод с бредом помешавшегося Комика. Скандал на дилетаевском представлении оказался не последним горьким его разочарованием: «Выгнанный... из службы, он (Рымов. – О. Т.)... был опять некоторое время на провинциальном театре, потом служил у станового пристава...» (2, 553–554) – то есть прошел еще раз тот же горький путь. В окончательном варианте ситуация на дилетаевском спектакле

явилась срединной, типической в жизни настоящего Комика, неуклонно стремящейся именно к трагической развязке.

Писемский «живет литературой, литературными интересами, вносит их в самую фабулу своих рассказов»²⁷. Анализ «Комика» позволяет представить движение современного писателю театра: переосмысление категорий «трагического» и «комического»; эволюция «высокой» комедии к гоголевской; смена обычая «фарсить» на сцене реалистической актерской игрой; наконец, в связи с этим уход на второй план «трагиков» и классицистов. Таким образом, помимо заявленной им самим задачи – воссоздать трагедию художника в «нашем провинциальном обществе», – писатель сумел изобразить эпохальную литературно-эстетическую полемику, выводящую изображаемое далеко за пределы «городка Ж.». Третьей, не менее важной творческой задачей Писемского было, как во всем раннем творчестве, нарисовать сатирическую картину повседневного быта современного провинциального общества (дворянство, чиновники, купечество, мещанство), на этот раз с точки зрения художественных его вкусов. Эти разноплановые аспекты автор сумел талантливо «сплести» на материале небольшого по объему произведения, скрепленного классической жанровой формой рассказа. В рассказе впервые заявлена и другая, определившая жанровое своеобразие Писемского, тема: двуплановость, взаимопроникновение «театра жизни» и театра «сценического», развитая затем в зрелых романах («Люди сороковых годов», «В водовороте», «Масоны»).

Писемский демонстрирует чуткость и понимание злобы дня, делая своего любимого героя представителем комического амплуа: «... В прошлом... кумирами публики были главным образом трагики...; в 40–50-е годы корифеями сцены становятся комики»²⁸. Обращение к быту и осмеянию уродливых сторон современного общества сделало смех «положительным лицом»²⁹. Коллега писателя по журналу «Москвитянин», поэт и фельетонист Б. Н. Алмазов (Эраст Благодеров) провозглашает неизбежный возвышающий катарсис публики при просмотре «новой» реалистической комедии: «Все... просветляются духом и предадут себя во власть самому всевластному, самому благородному, самому живительному, самому чистому и светлому душевному движению – все смеются!»³⁰

Параллельно Писемскому новую теорию комического пропагандировал ведущий критик «молодой редакции» «Москвитянина» Ап. Григорьев: «Деятельность... художника складывается из двух элементов – субъективного, или стремления к идеалу, и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах, – ...которые... соединенные, образуют творчество: ... отношение между идеалом и действительностью обуславливается историческим status quo...» (курсив автора. – О. Т.). Анализируя



«современность», критик формулировал почти в выражениях Рымова: «В литературе нашего времени комизм есть главное... мирозерцание..., которым отмечено всё... долженствующее жить в искусстве <...> Мы переживаем один из фазисов его развития: с душевной болью... рассекаем наше сознание и, смеясь над... отжившими формами трагизма, – ищем... пути к настоящему идеалу»³¹.

Позиция писателя, вполне самостоятельная, отвечает общей стратегии журнала, в котором он сотрудничал. Согласно литературной классификации «младомосквитян», комик вообще, как и Комик Писемского, принадлежит художникам «субъективным», в отличие от художника объективного, образцом которого они считали Островского: «Он (Островский. – О. Т.) математически верен действительности. <...> Напрасно... его называли *комиком*. Он не комик: он самый спокойный, ... беспристрастный, ... объективный художник» (курсив автора. – О. Т.). Высоко ценя лирическую «субъективность» другого типа художников, в частности своего учителя Гоголя, критика «молодого “Москвитянина”» считала, что «человек с болезненной раздражительностью, болезненной ненавистью к порокам..., выходящий из себя при виде малейшей порчи в людях, не может спокойно рисовать действительности...»³² Не может он и спокойно жить, и спокойно умереть («лирики..., – люди беспокойные... Они очень способны к эксцентрическим выходкам...»³³). В контексте этой характеристики становится понятным ироническое повествование о чудачествах Комика, который спяну становился «совершенно сумасшедший: он всходил на городской вал, *говорил что-то к озеру*, обращался к заходящему солнцу и к виднеющимся вдали лугам, потом садился, плакал...; врывался... насильно в дом к Нестору Егорычу, ... *именитому и почтенному купцу*, ... и начинал говорить ему, что он мошенник, подлец и тому подобное» (2, 150) (курсив наш. – О. Т.). Журнал выступал против безусловного оправдания «униженных и оскорбленных», как было свойственно авторам «натуральной школы». Отсюда замечание автора о том, что он категорически не желает «главного... героя поднимать на ходули...»³⁴ Глубинный смысл замечания не может быть понят вне идейной программы «молодого “Москвитянина”».

Близка программе журнала борьба с классицизмом и особенно романтизмом. Еще в 1846 г. «Москвитянин» опубликовал программную статью «И. К-ого» (И. Киреевского) «Памяти Грибоедова». Представителем «старшего славянофильства» дана оценка моральной и эстетической ценности классицизма и романтизма; доказывается пагубность подражания обоим «несвойственным нам образцам». Критик-философ выводит литературные течения из законов религиозно-бытовой жизни «двух миров» – католицизма и протестантизма: «Отличительный ха-

рактер Католицизма – преобладание пластики над духом. То же самое найдете и в Классицизме...»³⁵. К порокам классицизма Киреевский относит «языческую» легкость изображаемых нравов, а также приверженность устаревшим образцам: «Требовал (классицизм. – О. Т.) подражания древним писателям. <...> Самого Шекспира называл *мужиком, уродом...*»³⁶ (курсив автора. – О. Т.). Легко заметить, что эту безнравственную игривость Писемский осуждает в «Виконте и гризетке», как и слепое следование устаревшей эстетике Катенина, Шаховского. «Москвитяне» сходились также в представлениях о преобладающей морально-эстетической опасности романтизма, изображенного Писемским в лице «разбойника» Рагузова, «нашему нравственному и религиозному бытию»: «Кто же дал им (романтикам. – О. Т.) право... расцветивать всеми цветами... идею зла? <...> Разве это христианская поэзия – воспевать... ужасы...?»³⁷

Но не следует видеть в рассказе Писемского слепое отражение программных идей, тем более что «Москвитянин» в этом отношении достаточно разнороден. В своей статье И. Киреевский, отдавая дань заслугам А. С. Грибоедова («Грибоедов зачал русскую комедию»), игнорировал дальнейшее развитие национальной драматургии и, не упоминая о Гоголе, заявлял: «Ожидается великий писатель, который бы заговорил сообразно потребностям века и увлек бы собою всё читающее общество». Киреевский, подобно многим «старшим славянофилам», ставит под сомнение существование национальной литературы вообще: «Мы... стараемся уверить себя, что не подражаем никому <...> Наши классицисты не произвели ничего... Наши романтики... не произвели ничего, под чем не устыдился бы подписать свое имя... Байрон, Шиллер...»³⁸ Такое самоуничижение возмутило даже главу «старшей редакции» М. Погодина, который к этому категорическому выводу дал носку: «Полно, так ли?»³⁹ – и, однако, поместил статью на страницах своего журнала, как печатал творения Е. Ростопчиной, А. Глинки и других устаревших или враждебных «молодой редакции» авторов.

Суждения Киреевского не могли не возмутить автора «Комика». Высказанные устами Рымова заявления о гениальности Гоголя и его «классической» комедии адресованы и части славянофильских авторов. Расхождение во взглядах со многими из членов «старшей редакции» побуждало «младомосквитян», в числе их Писемского, покидать «Москвитянин» (1852). Но эта проблема требует специального рассмотрения.

Примечания

¹ Ценность литературного наследия Писемского как «забытого свидетеля великой эпохи» высоко оценивается европейским литературоведением. См.: *Baskvis C. Un témoin négligé d'une grande époque. Le romancier*



- Pisemsky // *Revue des etudes slaves*. 1955. Т.32. Р. 55 ; *Blankoff J.* La société russe de la seconde moitié du XIX siècle. Trois temoignages littéraires Saltykov-Șchedrin, Gleb Uspenskij. Pisemskiy. Bruxelles, 1972. Р. 10–12, 101–112.
- ² Письма Иногороднего подписчика. Январь // *Современник*. 1852. № 1. Отд. 6. С. 289.
- ³ Заметки Нового поэта о русской журналистике. Ноябрь 1851 // *Современник*. 1851. Т. XXX. Отд. 6. С. 152.
- ⁴ Там же. С. 153.
- ⁵ «Дилетаев, бывший среди зрителей..., чувствовал себя совершенно в своей сфере, беспрестанно аплодировал и по возвращении из Петербурга в свой город вознамерился там ввести в моду подобные маскарады. Из-за плеча его выглядывал Комик, который на всё поглядывал с иронической улыбкою, а иногда задумчиво покачивал головою» (Литературный маскарад на новый (1852) год // *Современник*. 1851. № 12. Отд. 6. С. 184).
- ⁶ *Писемский А.* Письма. М. ; Л., 1936. С. 534. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ⁷ Цит. по: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина : в 22 т. СПб., 1897. Т. 11. С. 377.
- ⁸ *Писемский А.* Собр. соч. : в 9 т. М., 1959. Т. 2. С. 554. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁹ *Григорьев Ан.* Русская литература в 1851 году // *Москвитянин*. 1852. № 4. Отд. V. С. 107–108.
- ¹⁰ См.: *Пустовойт П. А. Ф.* Писемский в истории русского романа. М., 1969. С. 64–65 ; *Еремин М.* [Комментарии] // *Писемский А.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 2. С. 554–555.
- ¹¹ *Писемский А.* Избранные произведения. М. ; Л. 1932. С. 23.
- ¹² См.: *Moser C.* Pisemsky a provincial realist. Cambridge, 1969. Р. 11–22.
- ¹³ См.: *Барсуков Н.* Указ. соч. 1898. Т. 12. Гл. XXXIII–XXXV : Литературная деятельность А. Ф. Писемского и А. Н. Островского. С. 208–212.
- ¹⁴ «...Когда у семьянина нет денег, так беспокоен и дух его...» – из письма А. Ф. Писемского к М. П. Погодину // *Писемский А.* Письма. С. 526.
- ¹⁵ *Писемский А.* Отрывки из комедии «Ипохондрик» // *Раут.* Литературный сборник в пользу Александринского приюта. М. 1851. Кн. 1. С. 17–43.
- ¹⁶ *Дризен Н.* Материалы к истории русского театра. М., 1905. С. 87–88.
- ¹⁷ Там же. С. 88.
- ¹⁸ «...Читатель должен уметь сочетать две точки зрения – внутреннюю и внешнюю; способность приобщаться к миру героев ... со способностью, воспринимая произведения, видеть, “как оно сделано”» (Структура произведения // *Теория литературы* : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко М., 2004. Т. 1. С. 173).
- ¹⁹ См.: *Аннинский И.* Книги отражений. М. ; Л., 1969. С. 57–59.
- ²⁰ Из характеристики П. А. Катенина А. С. Пушкиным // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 17 т. М., 1937. Т. 13. С. 365–366.
- ²¹ *Гоголь Н.* Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1951. Т. 7. С. 126.
- ²² *Советский энциклопедический словарь.* М., 1989. С. 1393.
- ²³ *Журавлева А.* Русская драма и литературный процесс XIX в. М., 1988. С. 30.
- ²⁴ См.: *Мостовская Н. И. С.* Тургенев и Н. А. Некрасов (Проблема творческих взаимоотношений). СПб., 1998. С. 10–11.
- ²⁵ См.: *Теория литературы* : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. С. 391–392.
- ²⁶ Там же. С. 392–393.
- ²⁷ *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Л., 1991. С. 267.
- ²⁸ *Журавлева А.* Указ. соч. С. 28–29.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ *Алмазов Б.* Сон по случаю одной комедии // *Алмазов Б.* Собр. соч. : в 3 т. СПб., 1898. Т. 1. С. 572.
- ³¹ *Григорьев Ан.* Русская литература в 1851 году // *Москвитянин*. 1852. № 2. Отд. V. С. 14.
- ³² *Алмазов Б.* Сон по случаю одной комедии. С. 572–573.
- ³³ Там же. С. 573–574.
- ³⁴ *Писемский А.* Письма. С. 529.
- ³⁵ *И. К-ий.* Памяти Грибоедова // *Москвитянин*. 1846. № 7. Отд. V. С. 55–56.
- ³⁶ Там же. С. 60.
- ³⁷ Там же. С. 61.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Там же.