



Наталья СКОРОХОД

«ПИКОВАЯ ДАМА»: ТЕАТРАЛЬНЫЕ БЛУЖДЕНИЯ В ПОИСКАХ ЖАНРА

Ни для кого не секрет, что наш театр с завидным постоянством читает и перечитывает не предназначенные для него тексты: романы, повести, поэмы, новеллы, народные и литературные сказки. Не будет открытием и то, что некоторые великие авторы, творившие на территориях Мельпомены и Каллиопы, имеют сценический успех более за счет постановок их прозы, нежели драматических сочинений. Такова, например, сценическая судьба текстов Льва Толстого: «Анна Каренина» как источник театрального вдохновения, безусловно, затмевает все вместе взятые пьесы великого старца.

Соотношение между постановками пьес и прозы Пушкина совершенно иное. Однако, как бы ни были авторитетны для сцены «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии», театр давно уже питает слабость к «Повестям Белкина», «Капитанской дочке», «Дубровскому», в последнее время – к «Евгению Онегину», и, постоянно, – к «Пиковой даме».

В чем же причина сценической конкурентоспособности прозы Пушкина по отношению к его драматическим сочинениям? Виной тому является, прежде всего, жанровая природа пьес, сложность определения способа актерского существования, оптимального для пушкинского театра. Вот уже многие десятилетия отечественная сцена пытается разгадать, что же такое «истинность страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» для пушкинской трагедии. На одной из лабораторий юбилейного XX Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля В.Э. Рецпертер предпринял невиданную доселе театральную

реконструкцию первой читки «Бориса Годунова» самим автором. Вопрос – какой способ актерской игры виделся поэту Пушкину наиболее подходящим для этой пьесы – был поставлен актером, исследователем и поэтом Рецпертером перед академической аудиторией, и вопрос, надо сказать, оказался ей явно не по зубам. Истинность пушкинских «страстей» обсуждалась во время псковских научно-театральных бдений еще несколько дней, но проблема эта так и осталась открытой. Какой театр представлялся поэту в его мечтах? Поэтический? Эпический? Аналитический? Какова она, мера истинности страстей у Лауры, Самозванца, Скупого рыцаря? Насколько опережала пушкинская театральная мысль реалии времени? Или эта драматическая ткань все еще ждет эпохи какого-то неведомого «нового классицизма», где способ актерского проникновения «в страсть» и техника воспроизведения человеческих чувств станет адекватной пушкинским драматическим исканиям?

А вот проза поэта, кажется, дарит нам возможность гораздо лучше понять, если не пушкинскую «истинность страстей», то, во всяком случае, «правдоподобие чувствований», ибо здесь уж мы точно можем услышать авторский голос, что – как режиссер – руководит нашим восприятием сюжета и отношением к персонажам. В любом повествовательном тексте фабула сообщается нам (это прекрасно и внятно сформулировал итальянский структуралист и автор интеллектуальных романов Умберто Эко) «посредством определенного нарративного дискурса»¹. Иными словами, у рассказа существует рассказчик. И если в драме он вроде бы старательно прячет свое отношение к происходящему под маской беспристрастности (а на самом деле растворяет его в жанре), то в прозе – на то она и повествовательная форма – рассказчик проявляет себя самыми разнообразными способами.

Итак, говоря о природе чувств (точнее о «правдоподобии чувствований») в прозе Пушкина, остановимся на «Пиковой даме». В этом смысле ее сценическая судьба наиболее драматична.

Позволю себя небольшое отступление. Вторая глава пятой книги романа «Собор Парижской богоматери» называется «Вот это убьет то». Речь там, я напомним, идет об ужасе монаха перед первой отпечатанной на станке книгой, т.е. герой понимает, что появились новые носители информации, и отныне люди перестанут отливать истины в камне – т.е. книгопечатание убьет великую архитектуру, и шедевров, подобных Собору, человечество больше не построит. Так ли было на самом деле, или же это



просто романтическая формула Гюго – разбираться здесь недосуг, но в историях перевода чего бы то ни было в драматические формы существует немало примеров подобного убийства.

«Отелло» Шекспира, например, убивает новеллу Джиральди Чинтио «Венецианский мавр» из его сборника «Сто рассказов» (1566), сюжет которой, как пишут шекспироведы, довольно близок к первоисточнику. «Трехгрошовая опера» Брехта убивает «Оперу нищих» Джона Гея, хотя первоначально задумывалась только как перевод опуса Гея на немецкий язык.

Подобное действие, несомненно, произвела с повестью Пушкина опера Чайковского «Пиковая дама». В культурном сознании на долгие годы поселился миф о роковых страстях коварного тенора, сгубившего чистую душу сопрано. Питерские экскурсоводы по сей день с удовольствием демонстрируют простодушным мост, с которого якобы

П.И. Чайковский с М.И. и Н.Н. Фигнерами – первыми исполнителями Лизы и Германна в «Пиковой даме»

¹ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 65.

Вокруг Пушкина

бросилась в Зимнюю канавку и утопилась пушкинская Лиза.

Действительно, с 1890 г. пушкинский текст волею судьбы вынужден жить в тени не только музыки Петра Чайковского, но и либретто его брата Модеста. Оба отнеслись к истории военного инженера, поверившего в анекдот о трех картах и проигравшего свой разум, с предельной серьезностью, создав романтическое произведение о роковых страстях, что играют светлыми душами. Можно ли вычитать из Пушкина этот сюжет? Безусловно. Но что же мешает нам это сделать? Малость. Пушкинская интонация.

Интонация «Пиковой дамы» – что не раз было исследовано филологами – не вполне позволяет читателю принять события фабулы за чистую монету. По мере продвижения в сюжет, внимательный читатель все время чувствует некую амбивалентность, двусмысленность отношения рассказчика к героям и событиям, неуловимую усмешку, впрочем, никогда не переходящую в ухмылку. В самом деле, уверены ли мы, что воспитанница графини Лизавета Ивановна – чистый ангел? И да, и нет.

«В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» Читатель теряется, а должен ли он принимать всерьез страдания бедной девушки и ее любовь? Ведь эта любовь начинается с того, что, не зная немецкой литературы, она принимает за чистую монету переписанное из книжки признание. Но и назвать отношение

повествователя к героине ироническим – было бы неверно. Чем более она затягивается в ловушку сюжета, тем беспристрастней становится рассказчик. В сцене, где Герман пожал ее бесчувственную холодную руку и поцеловал в голову – мы уже преисполнены сочувствия к девушке. Но как только мы поверили ему и ужаснулись судьбе бедной, обманутой Лизы, нас успокаивают, что в конце концов «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». Как мы помним – все, кому не лень, обкрадывали старуху, и свалившееся богатство компенсирует все Лизины неприятности. А вместе с тем отказывает ей в драматизме, поскольку героиня ничем, кроме обморока, не расплачивается за то, что стала невольным пособником смерти графини. Таким образом, двусмысленность жанрового решения героини налицо...

С моей точки зрения, продуктивным событием сценическое прочтение становится тогда, когда драматизируют не фабулу, но дискурс. То есть, не историю, которая повествуется в прозе, а способ ее рассказа, те отношения, что возникают между историей и рассказчиком, ту оптику, что навязывает читателю повествователь, который, конечно же – и это прекрасно показал еще Бахтин – существо опять-таки выдуманное и, как правило, не совпадает с историческим лицом, написавшим ту или иную вещь. Этот-то «слух к дискурсу» и помогает установить, разгадать аутентичную произведению природу чувств

В. Атлантов – Герман.
«Пиковая дама», опера
П.И. Чайковского.
Большой театр



Pro настоящее

или «правдоподобие чувствования», но только не в жизненном, а в жанровом смысле этого слова.

Слух к дискурсу отличает, с моей точки зрения, событие инсценирования, т.е. диалога с текстом, от феномена заимствования, использования чужого сюжета, что – в случае успешности предприятия – и приводит к «убийству» первоисточника, т.е. созданию собственного шедевра «на костях» чужого произведения. Слово «убийство» я, кстати, в этом случае пишу безо всякой отрицательной коннотации. С моей точки зрения, это не есть преступление. В случае с новеллой Чинтио «Венецианский мавр», человечество только выиграло, приобретает «Отелло» Шекспира, да и итальянский новеллист поминается сегодня именно благодаря великой трагедии. Иной случай – Пушкин и его «Пиковая дама». В том-то и дело, что здесь сталкиваются два шедевра. Два медведя оказываются в одной берлоге.

Безусловно, гений Чайковского заимствует пушкинский сюжет не для продуктивного диалога с чужим текстом, нет, Пушкин интересуется его как платформа для выражения собственного композиторского «я»: в опере решительно уничтожается пространство между рассказчиком и рассказом, об этом никто не думает, оно мешает. Создается даже не трагедия – а мелодрама Рока, и гениальная опера бросает столь мощную тень на повесть Пушкина, что практически «убивает» ее. Во всяком случае, повесть не может стряхнуть с себя «оперность» на протяжении почти всего XX века.

Лишь в семидесятые годы прошлого столетия наша отечественная сцена занялась преодолением



Л. Максакова – Графиня,
Е. Князев – Германн.
«Пиковая дама»,
режиссер П. Фоменко.
Театр им. Евг. Вахтангова

Н. Гришаева – Лиза



Ю. Рутберг – Тайная
Недоброжелательность

оперозависимости «Пиковой дамы». Тогда же, как помнят старожилы, на страницах «Литературной газеты» и журнала «Театр» завязалась довольно оживленная дискуссия об инсценировании прозы, и даже были произнесены вслух мысли о том, что хорошо бы переносить на сцену не букву, а дух повествовательных текстов.

Сегодня при упоминании о пушкинской повести у всех нас, имеющих хоть какое-то отношение к театру, в памяти немедленно



всплывает спектакль П.Н. Фоменко с Людмилой Максаковой и Евгением Князевым. В какой-то мере спектакль этот оказался этапным, переломным – как будто пушкинский текст внятно сказал опере: «Тень, знай свое место». Посмотрев в 1996 г. вахтанговскую версию повести Борис Михайлович Поуровский с удивлением написал: «Фоменко по-своему прочел повесть, как будто и не слышал о Чайковском»². В спектакле отсутствовал Рок как таковой. Вместо этого, за Германном по пятам бродила Тайная Недоброжелательность в исполнении Юлии Рутберг, но даже и не она, а сам пушкинский текст стал главным героем спектакля. Книга возникала то в руках Лизы, читающей роман Графине, причем читала она вместо романа все ту же «Пиковую даму», что создавало прелюбопытный жест отражения истории в самой себе, актеры произносили не только реплики, но и «ремарки» Пушкина, Сен-Жермен являлся Графине в образе ее старенького слуги, которого играл Юрий Яковлев... И если у Пушкина история Германна рассказывается, то у Фоменко она была воистину разыграна – простодушно-ироничная интонация розыгрыша во многом соответствовала интонации рассказа. Притом, что сама история отношений проживалась на «полном серьезе», реплики в сторону постоянно снижали пафос происходящего.

Однако борьба за «воскрешение» повести началась значительно раньше – как известно Фоменко ставил «Пиковую даму» не раз и не два. И всякий раз он видел свою задачу в том, чтобы воссоздать не сюжет, а главным образом, «атмосферу вокруг сюжета». Достопамятный



спектакль Вахтанговского театра закреплял те находки и пробы, которые делал Фоменко на телевидении, где еще во времена прямого эфира он выпустил первую версию «Пиковой дамы», затем ставил ее во Франции в Парижской Консерватории, а в 1987-м записал на телевидении со студентами своего курса ГИТИСа.

Анти-оперным ходом следует и Игорь Масленников в экранизации «Пиковой дамы» 1982 г. В его фильме жизнь познаваема и объяснима. В ней все закономерно,

Е. Князев – Германн,
Л. Максакова – Графиня.
«Пиковая дама»,
режиссер П. Фоменко.
Театр им. Евг. Вахтангова

² Поуровский Б.М. Что осталось на трубе... М., 2000. С. 326.

и все возможно предугадать. Но режиссер не навязывает смысловые решения напрямую, пушкинская история как будто возникает (словно палимпсест) сквозь современный город (тогда Ленинград), по которому в своеобразной «экскурсии по пушкинским местам» зрителя ведет Актриса – Алла Демидова. Режиссером сохранена пушкинская разбивка на главы, не вымараны эпитафии. Повесть именно читается Демидовой, драматическому же действию отведено не так уж много места. Мистики в этой эмоционально спокойной, «уравновешенной», светлой «Пиковой даме» совсем нет. Германн Проскурина сух, сдержан, рационален. Демидова подчас присутствует в разных эпизодах фабулы, как будто воплощая собой дополнительный глаз, создавая эффект отстранения... Впрочем, таких решений было множество в 1980-е годы, вспомним спектакли по «Мертвым душам» у Любимова или Эфроса, где сам автор или «лицо от автора» так или иначе присутствовали в драматической версии текста. Сегодня этот способ представления дискурса выглядит довольно старомодным, и сцена, чтобы выразить дух прозы, давно ищет и находит иные ходы.

Тем любопытней будет узнать, что поиски подобных сценических ходов при воплощении «Пиковой дамы» начались еще при жизни ее автора. Одним из интереснейших опытов сценического перевода пушкинской повести «Пиковая дама» и по сей день остается «Хризомания, или страсть к деньгам» кн. А.А. Шаховского, написанная и воплощенная им на сцене Александринского театра в 1836 г., т.е. через два года после издания пушкинской повести. Рукописный



вариант текста «Хризомании» хранится в петербургской Российской театральной библиотеке³.

Уже в самой афише Шаховской делает попытку отразить структуру и жанр будущей пьесы: «Драматическое зрелище, взятое из повести, помещенной в “Библиотеке для чтения” и представляющее в начале / Приятельский ужин или гляденьем сыт не будешь / Пролог-пословицу с пением “Пиковая дама или Тайна Сен-Жермена”». Жанр основной части – «романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках». Первая часть – «утро старухи», вторая – «убийственная ночь», третья – «игрецкий вечер», в качестве дивертисмента прилагается «детский бал». Замысел или, как бы сейчас сказали, проект Шаховского включает и сиквел пушкинской повести – «эпилог-водевиль “Крестницы или полюбовная сделка” (в следствии “Пиковой дамы”) в одном действии с дивертисментом». Как следует из афиши, в зрелище включены произведения, по крайней мере, трех жанров: драма, романтическая комедия и водевиль.

А. Демидова – рассказчик.
«Пиковая дама», фильм
И. Масленникова

³ РГТБ. Ш-55; опубликована в: Хризомания, или страсть к деньгам А.А. Шаховского / Публ. и комм. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1999.

Разумеется, в этом опыте весома сама фигура читателя «Пиковой дамы» – князя Александра Александровича Шаховского, блистательного комедиографа, начальника репертуарной части Императорских театров, выдающегося театрального мыслителя первой половины XIX в. Инсценировка повести не могла быть для драматурга задачей чисто технической, творческое «я» Шаховского, что называется, «отбрасывает тень» на текст Пушкина.

Места действия основной части строго следуют за повестью. Действие сиквела-водевила происходит в деревне Кобринки, именно с этим связана главная фабульная надстройка Шаховского. Или, как выразились бы иные школьные учителя, инсценировщик произвел «дописки». Пушкинский «покойный Чаплицкий, тот самый, который умер в нищете, промотав миллионы» и кому старая графиня сообщила когда-то тайну трех карт «и взяла никогда не играть», превращается у Шаховского в Кобринского, беспутного игрока, впрочем, давно умершего и оставившего на руках графини свою дочь – Элизу. Родовое имение игрока и деревня Кобринки принадлежат теперь старухе и становятся в финальном водевиле предметом спора и причиной интриг после ее смерти. Более того, вместе с Элизой-барышней на руках у графини оказывается Лиза-крестьянка, подкидыш, найденный когда-то в тех же Кобринках. Эта Лиза – здесь горничная старухи – полнокровный персонаж «Хризомании», а в «Крестницах...» она занимает центральное место и создает комедийное *qui pro quo*, вдруг вообразив себя барышней и претендуя на имение и деревню.



То есть у Шаховского образ пушкинской Лизаветы Ивановны – воспитанницы и «домашней мученицы» прелюбопытно раздвоен: Элиза и Лиза, сирота и подкидыш, барышня и – как выяснится в водевиле – крестьянка, героиня и субретка. Есть ли этому основание в повести Пушкина? Как ни странно есть – и довольно игривое. Вторая глава повести предварена французским эпиграфом, в переводе – это вырванный из контекста светский диалог:

«Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок.

Что делать? Они свежее».

Шаховской дает возможность зрителю самому сравнить барышню и камеристку. Обе они – крестницы графини, названной Шаховским Елизаветой (*sic!*) Федоровной. Горничная Лиза, как и подобает субретке, частенько комментирует реплики других персонажей, в ее речи много премилых просторечий: девиц-аристократок она называет «жеманки и чванки», радуется, что графиня ее не «дворянила», т.е. не мучила грамотой и чтением. Помимо интриги, которая

В. Проскурин – инженер Германн. «Пиковая дама», фильм И. Масленникова

Pro настоящее

проясняется лишь в водевиле, такое «прибавление» позволяет инсценировщику переложить в диалог пушкинский рассказ о судьбе бедной воспитанницы, не потеряв амбивалентность отношения повествователя к своей героине.

Напомним – в повести Лизавета Ивановна закончила тем, что «вышла замуж за очень любезного молодого человека». В инсценировке Шаховского именно горничная Лиза празднует свою свадьбу в роковую ночь смерти своей барыни, именно она после замужества – уже в водевиле – обретает некие, конечно же, комедийно сниженные черты старой графини.

Главная же особенность трактовки пушкинской героини – образ Элизы. Инсценировщик проясняет ее происхождение, прочно связывая Элизу с темой «трех карт»: дочь картежника, она достается Старухе в наследство от погибшего игрока, которому она открыла когда-то страшную тайну, Элиза (хотя и косвенно) становится причиной смерти графини. Эта героиня – возмездие для Старухи, наказание за полученное и переданное когда-то тайное бесовское знание, и эта «родовая» тень падает на характер молодой воспитанницы. Элиза азартна, она взахлеб читает романы, принесенные князем Томским, а под влиянием прочитанного кидается в любовную историю с незнакомцем. Затем, после смерти Старухи, пропадает из дому, и – по темным слухам – бросается в реку. Так тема Лизы-утопленницы впервые возникает не в опере Чайковского, а в «Хризомании» Шаховского. Впрочем, заключительный водевиль распутывает и этот узел – в финале Элиза «оживает» и

сознается, что подстроила свое самоубийство. Признав весь вред, который принесли ей западные романы, она благополучно вступает в права наследства и выходит замуж за Томского.

Теперь пора остановиться на вариативности общей конструкции «Хризомании» Шаховского. Три сцены, сыгранные с прологом, сами по себе предполагают совершенно иную трактовку пушкинской повести, чем зрелище, объединенное с водевилем. То есть театр открыто манипулировал зрительским восприятием, заставляя поверить в драматическое разрешение событий – явление призрака Старухи, почти гоголевское сумасшествие главного героя, самоубийство Элизы, а затем снимаемая в финальном водевиле весь драматизм. Элиза «воскресала», раскаивалась и обретала счастье с Томским, более того – выяснялось, что призрак Старухи был переодетым князем Чуровым (один из игроков), и та мистическая сцена, которую зритель воспринимал вполне серьезно, оборачивалась приятельским розыгрышем.

Финал-водевиль отбрасывал тень на события «Хризомании», перетолковывал их. Даже на сегодняшний взгляд такой подход кажется весьма современным. Шаховской создает несколько интерпретаций повести и буквально играет со зрителем в кошки-мышки, принуждая его взглянуть на фабулу «Пиковой дамы» с разных сторон. Так возникает, ставший популярным лишь в конце XX в., «конфликт интерпретаций». Именно то, что ставилось современниками в вину Шаховскому, сегодня, в эпоху «пост», воспринимается как достоинство автора,

ухитрившегося организовать смысловую игру в инсценировке 30-х годов XIX столетия.

Старая графиня у Шаховского видеоизменяется – она отнюдь не чужда настоящему, напротив, с какой-то агрессивной страстью набрасывается на культурные новинки эпохи и выносит свое суждение. К примеру, она уверена, что Бальзак «у всех отобьет память о хорошем вкусе, благородном тоне, о всем, что составляет прелесть литературы...». Она остроумна: «Лизанька, сыщи ключ, отопри кабинет, найди там, кажется, под этажеркой, эту заразу (о том же Бальзаке. – **Н.С.**), да вымой после руки одеколоном, чтоб она к тебе не пристала»⁴. Получив же от Томского «русскую книгу» (в «Хризомании» это роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский или Русские в 1612 году»), она немедленно «пробует» ее на зуб, требуя у Элизы прочесть несколько отрывков, и только потом произносит окончательное суждение:

«Э л и з а (*читает*): "...несколько курных лачужек, разбросанных по скату холма, окружали избу. Красное окно, в котором вместо стекол, вставлена была напитанная маслом полупрозрачная холстина..."

Г р а ф и н я: Нет, матушка, это уж слишком душно. Я, благодаря Бога, не бывала в курных избах и не намерена беседовать со всякой сволочью... Мне и ваш Вальтер Скотт надоед со своими шинками, пьяницами и посадцкими бабами... Закрой книгу, поди одеваться... (*Элиза уходит*) А ты, Лиза (*обращаясь к горничной. – Н.С.*), можешь взять эту отечественную прелесть и забавляться ею со своим женихом.



Л и з а: Слава Богу мой жених читает только счета и пишет челобитные...»⁵.

Суммируя суждения Елизаветы Федоровны, мы приходим к выводу, что она, хотя и прокликает «нынешнего Бальзака», была и остается ревностной «западницей». Помимо этого, графиня в пьесе не чужда и заботы о ближнем, она тревожится об обеих крестницах, организуя свадьбу горничной и подписывая завещание в пользу Элизы. Ее импульсивная и даже истерическая активность выдает внутренний ужас перед наступившей старостью и надвигающимся небытием. Воспоминаний о картах и Сен-Жермене боится Елизавета

А.А. Шаховской.
Гравюра из альманаха
«Русская Талия на 1825
год»

⁴ Хризомания, или страсть к деньгам А.А. Шаховского Л. Киселевой. С. 196.

⁵ Там же. С. 205.

Pro настоящее

Федоровна так же, как и напоминания о смерти – до обморока. Нет, Елизавета Федоровна у Шаховского менее всего походит на идола. Ее смерть вызывает возмущение и жалость, а призрачное явление, кажется, вызвано лишь заботой о воспитаннице Элизе... Подобное «очеловечивание» Старухи отнюдь не случайно, оно работает на общий замысел Шаховского.

Главный пункт интерпретации Шаховским повести Пушкина связан с трансформацией фигуры главного персонажа – Германна. Начнем с того, что герой «Хризомании» носит другое имя, он – Карл Соломонович Ирмус.

Напомним, что Германн у Пушкина «сын обрусевшего немца»; его происхождение прозрачно, финансовое состояние определено: завещанный отцом «маленький капитал», до которого «не дотрагивается» бережливый и твердый сын. Происхождение Ирмуса мутно, прочие герои выясняют, что он приехал из Европы, где «в одном [университете] выдавал себя за немца Ирмана, в другом прикидывался русским Ирмовым, а записался на службу по учености Ирмусом»⁶.

Его отец, по слухам, «откуда-то выходец, всемирный пришелец, холоп денег, курьер всех политических партий, со всеми знаком, никому не известен, везде принят, нигде не терпим»⁷. Но самая важная «переделка» касается страсти главного героя. Сравним. У Пушкина «будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки <...> а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». То есть это страсть к игре.

У Шаховского Ирмус одержим лишь хризоманией, т. е., страстью к наживе.

В Прологе, следя за игрой, Карл Соломонович записывает выигрыш и проигрыш, ведет расчеты. Ему точно известно, кто проигрался, и сколько денег пришло удачливым игрокам. Сам Ирмус в этой сцене отказывается не только от игры, но и от ужина, шампанского, и, как потом выясняется, он никогда не танцует, чтобы не привыкать к роскоши. Свое кредо он формулирует так:

«И р м у с: ...что значат все Дульцинеи, все красавицы, все прелестницы в мире против наличного миллиона рублей? <...> Деньги самый сильный талисман: деньги золотым ключом отпирают тайницы ужасных инквизиций, деньги стелются цветными коврами в спальни гордых красавиц...»⁸.

Влияние Ирмуса на Элизу и князя Томского очевидно. Князь Томский им буквально очарован и берет какие-то таинственные уроки, а вскоре просит графиню принять своего учителя, рассказывая, что «с Карлом Соломоновичем он ищет знаний и “существенных” истин», что тот подлинно европейский человек и «все подвергает математическому расчету»⁹.

Но старая женщина, будто почуяв бесовский дух, решительно отказывает внуку. Ей «уж поздно брать новые уроки, а старая научили <...> не знакомиться с людьми, которые все знают, да об них никто не знает, которые решают всякие проблемы, а сами остаются неразрешенной задачей...»¹⁰

Пушкинская двойственность сцены Германна и Старухи как будто снимается Шаховским – и Елизавета Федоровна, и Элиза, и Томский оказываются в руках

⁶ Там же. С. 215.

⁷ Там же. С. 216.

⁸ Там же. С. 231.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

у опасного проходимца. В финале «Хризомании» злодея губит сама судьба. Как и у Пушкина, обдернувшись на пиковой даме, он сходит с ума прямо на сцене – это становится ясно из финального монолога Ирмуса: «ветер воет, море бушует, летят мои корабли, летит облако, тучи мчатся, вот деньги падают градом, червонцы звенят... яхонты, водопад, деревья, фабрики... сады, дома все мои...»¹¹.

Однако финальный водевиль открывает иную трактовку событий: приятели Томского объединяются с Чекалиным и обыгрывают Ирмуса, используя шулерские методы. Это в «Крестницах» обсуждают, ничуть не стесняясь, Томский и Чурин. Такая обратная перспектива заставляет сегодняшнего читателя воспринимать финал «Хризомании» в гоголевском духе, видеть там мотивы «Игроков» и «Записок сумасшедшего» (о чем не раз упоминали исследователи). Таким образом, месть осуществляют сами герои, а иррациональный мотив повести совершенно разоблачен. Любопытно, однако, что сама сцена явления Призрака к Ирмусу написана совершенно в мистическом духе.

Принципиально, что образ главного героя «Хризомании» однозначен, его трактовка не меняется и по прочтении «Крестниц» – весть о том, что Ирмус умер в сумасшедшем доме, воспринимается персонажами с облегчением. Очевидна и связь Мефистофель – Сен-Жермен – западные романы – Ирмус. Страсть к деньгам подается автором пьесы как чисто западная затея. В водевиле же все прочие персонажи как будто очнулись от жуткого сна, скинули злые чары (кроме, разумеется, умершей



графини да горничной, которая вдруг «сбрендила» и возжелала чужого наследства, т.е. подхватила вирус «хризомании»). Впрочем, никто из героев не относится к ее претензиям всерьез, а внезапно найденные родители-крестьяне мгновенно «излечивают» Лизу, указав дочери ее настоящее место. В финальных куплетах в шуточной форме выпевается, как нам кажется, абсолютно серьезный месседж пьесы, герои хором признаются: *«К деньгам страсть ужасней всех! Она и ум и душу губит, ей нет святого ничего, И тот, кто страстно деньги любит, любить не может никого. Но, слава Богу, к деньгам страсти не очень служит наш народ: богатству на Руси нет власти и к почестям оно не вод»*¹².

А.А. Шаховской. Литография из книги «Сто русских литераторов», 1839

¹¹ Там же. С. 243.

¹² Киселева Л. «Крестницы, или любовная сделка» А.А. Шаховского как «эпизод» к «Пиковой даме» // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2000. С. 397.

Pro настоящее

Шаховской без тени иронии прославляет русский дух, который «деньгам не поклонник», «голда прав», и даже русского игрока, который «на выигрыш жаден, а выиграл – деньги с рук долой». Получается, что все зло на Русь приходит от беса, а бес – с Запада. Раскаиваясь в своих опасных страстях, Элиза винит во всем западные книги:

«Романтики разгорячили

Воображение мое

романы голову вскружили

и сердце страждет за нее.

Читая их, я приучилась

считать безумство высотой.

И в нечувствительность влюбилась
в убийства, в ужасы, в разбой...»¹³

И далее Элиза ужасается: «а не случись со мной напасть, то до чего б я дочиталась?!»¹⁴. Разумеется, можно отнести водевильный финал к традиции морализаторства, которой придерживался кн. Шаховской, а славянофильский пафос, который он извлекал из всей пушкинской истории, к его собственным убеждениям, и это в какой-то степени справедливо. Почти все исследователи-литературоведы, отмечая достоинства «Хризомании», в один голос твердят о сиквеле-водевиле как об откровенной неудаче автора переделки. Конечно, эта часть инсценировки вообще-то далека от стилистики пушкинской повести. Но, вместе с тем, мотив сна, от которого вдруг очнулись персонажи, когда из их жизни (да и вообще из жизни) ушли связанная с западом графиня и одержимый хризоманией Ирмус, было бы невозможно вычитать из переделки Шаховского без финальных «Крестниц». Спрявленные и оглушенные по сравнению с «Хризоманией» герои,

морализаторство, туповатая интрижка – работают на трактовку Шаховского. Мы видим как будто два мира: русский мир, где властвует западный дух, и – в финале – русский мир без ононого.

В инсценировке Шаховского прослеживается любопытная и логически выверенная интерпретация «Пиковой дамы», объединяющая пушкинские мотивы иностранного происхождения главного героя с парижским прошлым графини, увязывающая в этот узел и Элизу – дочь игрока. Автор «Хризомании» вычитывает у Пушкина историю столкновения простодушного и туповатого «русского духа» с расчетливым, эгоистичным, страстным, умным и даже утонченным – западным. Двусмысленность победы «русского духа» откровенно показана в финальной части, хотя, возможно, Шаховской сознательно и не закладывал подобной идеи в сиквел-водевиль.

Без сомнения, мы можем считать кн. Шаховского одним из первых профессиональных инсценировщиков нашего театра, недаром «несмотря на иронические отклики современников, – пишет Л. Киселева, – “Хризомания” продержалась в театре до 1856 г. и возобновлялась в 1870-е и в 1890-е гг.»¹⁵. Беру на себя смелость утверждать, что именно кн. А.А. Шаховской был первым театральным читателем пушкинской прозы, который, в силу своего литературного вкуса, ума и драматургического таланта, соединенного со знанием театра, почувствовал сценический жанр повести и обнажил двусмысленность отношения к персонажам, заложенную повествователем.

¹³ Там же. С. 396.

¹⁴ Там же. С. 397.

¹⁵ См.: Хризомания, или страсть к деньгам А.А. Шаховского К. Киселевой. С. 179.