

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-3-154-171

© А. В. Петров, © М. Л. Скворцова

ЗАБЫТАЯ ПЬЕСА ЭПОХИ МОДЕРНА О XVIII ВЕКЕ («В ВЕК ЕКАТЕРИНЫ» В. П. БУРЕНИНА И Ф. Е. ЗАРИНА)

В год, когда началась Первая мировая война, в крупнейшем петербургском частном театре имени А. С. Суворина режиссером Н. Н. Урванцевым (1876–1941) была поставлена пьеса в четырех действиях с броским названием — «Век Екатерины». Ее премьера, ставшая бенефисом актрисы Е. А. Мировой, совпавшим с пятнадцатилетием ее творческой деятельности, состоялась 11 апреля; в последний раз пьеса была сыграна 29 апреля, выдержав 7 представлений. По словам театрального писателя и критика В. А. Мазуркевича, премьерный спектакль публике понравился: «театр был полон», авторов «вызывали неоднократно», бенефициантка также «имела большой успех; о чем свидетельствовали вызовы и корзины цветов, обращавшие чуть ли не после каждого действия сцену в зеленеющий сад».¹ Об этом же писал и более пристрастный рецензент журнала «Театр и искусство», скрывшийся под псевдонимом Имир: «Бенефициантку принимали весьма сочувственно и окружили густым цветущим садом бенефисных подношений».²

Почему успешный спектакль продержался в репертуаре всего две недели, мы не знаем, но краткосрочные постановки, судя по всему, были нередки в театре Суворина, приближающемся в этом смысле к театру бродвейского типа. Нас интересуют, однако, совсем другие вопросы.

Известно, что развитие русского театра в эпоху модерна (в период с 1890-х до 1917 года) было отмечено целым рядом разнонаправленных тенденций, среди которых: 1) фактическое вырождение серьезной («проблемной») исторической драматургии — одно из проявлений выгоды упадка реалистического искусства; 2) ретроспективизм и стилизаторство, т. е. интерес к старинным (средневековым) и архаическим (античным, фольклорным) театральным формам и жанрам, «ностальгирующая» их модернизация; 3) поиски нового, в первую очередь условного, а нередко и «декоративного» театрального языка; 4) популярность и разнообразие развлекательных жанров и форм (театр миниатюр, артистическое кабаре, летний театр, театр фарса, гран-гиньоль, куплеты и др.).

Выразила ли какие-то из этих и других тенденций проходная, в общем, пьеса о позапрошлом веке, напроочь забытая сейчас историками и театра, и литературы? На чем строилась литературно-драматургическая техника ее авторов и как она обеспечивала пусть и кратковременный, но живой интерес зрителей к постановке? Наконец, в какие отношения вступают здесь массовая литературно-театральная продукция и классика? «обыкновенные таланты» (В. Г. Белинский) и «гении»?

К таким «обыкновенным талантам» можно отнести, в частности, соавторов пьесы «Век Екатерины». За первым из них — Виктором Петровичем Бурениным (1841–1926) — к тому времени прочно закрепилась дурная слава мелочного, злобного и беспринципного журналиста, графомана, автора бесчисленного множества небестальных фельетонов, пародий, литературно-критических статей, повестей, переводов и переделок пьес западноевропейских писателей.³ Не будем подвергать пересмотру эту вполне заслуженную им репутацию.

¹ Мазуркевич В. Бенефис Е. А. Мировой. «Век Екатерины» В. П. Буренина и Ф. Е. Зарина // Обозрение театров: Еженедельная газета с программами и либретто Санкт-Петербургских театров. 1914. 13 апр. № 2405. С. 13–14.

² Театр и искусство. 1914. № 16 (20 апр.). С. 361.

³ Подробнее об этом см.: Барит К. А. Философское эссе В. П. Буренина и статья Родиона Раскольникова в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы философии. 2017. № 5. С. 112–123; Боева Г. Н. В. П. Буренин vs Леонид Андреев: «технология производства» пародийной личности // Медиаскоп. 2016. Вып. 3 (<http://www.mediascope.ru/?q=node/2160>; дата обращения: 31.08.2019); Крылов В. Н. Образ В. П. Буренина в пародийной литературе начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 6 (36). Ч. II. С. 96–98; Шабалина Н. Н. Литературный скандал в критике В. П. Буренина // Учен. зап. Казанского ун-та. Гуманитарные науки. 2012. Т. 154. Кн. 2. С. 145–151, и др.

Второй автор — Федор Ефимович Зарин (1870–1935?) — проявил себя в 1910-е годы как плодовитый исторический беллетрист, популяризовавший для юношества сюжеты из русской истории XVII–XVIII веков (например, его роман «Летающий пономарь» (1911) — о 1739 году, с такими персонажами, как Бирон, Волынский, Эйлер, Тредиаковский; повесть «На заре» (1912) — о начале 1680-х годов и борьбе Нарышкиных и Милославских за власть; повесть «Первые потешные» (1913) — о конце 1680-х годов и низложении царевны Софьи; повесть «Наследница Византии» (1914) — о событиях 1783–1791 годов, от присоединения Крыма до смерти Потемкина). Историческая проза Зарина тяготеет к вальтерскоттовской традиции, достаточно увлекательна, содержит яркие портреты-силуэты исторических лиц, но художественно неровна и иллюстративна. Зарин, безусловно, знает русскую историю и умеет строить сюжет и знаний, и писательской техники хватает как раз на невзыскательный вкус подростков, неслучайно заринские повести выходили в качестве приложений к журналу «Читальня народной школы» и иллюстрированному журналу «для детей школьного возраста» «Всходы», в серии «Иллюстрированная историческая библиотека», в серии исторической прозы для детей и юношества, издаваемой «Г-вом М. О. Вольф».

Для обоих авторов драматургические опыты явно были маргинальными, хотя и не единичными: в «обойме» Буренина к 1914 году находилось около десятка пьес, переводных и оригинальных, в том числе «исторических»; у Зарина нам известны две пьесы, обе — исторические: трагедия «Рагузада. Последний удар» (1904) — об отречении Наполеона в 1814 году и не разрешенная к представлению на сцене драма о «верховниках» «На пороге (1730 г.)» (1909).

Упоминания о драматических произведениях и Буренина, и Зарина отсутствуют практически во всех обобщающих трудах по истории русской драматургии, театра и режиссуры, в мемуарах современников, и лишь театральная критика иногда реагировала на их опыты. Показательно, например, что самый популярный театальный журнал тех лет — еженедельник «Театр и искусство» — последовательно игнорировал постановки в суворинском театре. На пьесу «В век Екатерины» он откликнулся, и это вообще редкий случай, небольшой рецензией, фотографией бенефициантки Е. А. Мировой и двумя рисунками-портретами: Мировой — в роли княгини Александры, Б. С. Глаголина — в роли князя Шастунова.⁴

Мы не станем утверждать, что пьеса «В век Екатерины» — незаслуженно забытый шедевр. Однако она «вполне литературна»⁵ (присоединимся здесь к мнению критика Имира) и отнюдь не является беспомощным произведением, как считал рецензент газеты «Речь».⁶ В качестве объекта историко-литературного, интертекстуального и интермедиального анализа она дает неожиданно интересный материал для размышлений о путях развития русской исторической драматургии в эпоху модерна.

Начать разговор о пьесе логично с обзора репертуара театра имени Суворина⁷ в апреле 1914 года. Тогда было поставлено 14 пьес. Репертуарными были, во-первых, переводная мелодрама «Балерина», во-вторых, утренние спектакли для детей: «зверинная комедия» А. Н. Бежецкого «Котофей Иваныч» и «волшебная сказка» «Спящая Царевна и семь карликов» (по сказкам братьев Гримм) Н. И. Соболевцова-Самарина (псевдоним: Кот-Мурлыка).

По несколько раз были поставлены переводные драма «Дама с камелиями» (А. Дюма), «костюмная» драма «Генрих Наварский» (В. Девере), мелодрама «Севильский кабак» (А. Нозьер, И. Мюллер).

⁴ Театр и искусство. 1914. № 15 (13 апр.). С. 346; № 16 (20 апр.). С. 360–361, 368.

⁵ Там же. № 16 (20 апр.). С. 361.

⁶ См.: *Рейтблат А. И.* Зарин Федор Ефимович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. М., 1992. Т. 2: Г–К. С. 326.

⁷ Как указывают И. Ф. Петровская и В. В. Сомина, после смерти А. С. Суворина (август 1912) к названию театра было присоединено: «им. А. С. Суворина», а с 1 мая 1914 года «предприятие полностью перешло в ведение наследников Суворина под названием „Театр А. С. Суворина“» (см.: *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель. СПб., 1994. С. 200).

По одному разу на сцене появились: «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» А. С. Пушкина (8 апреля); «Царь Дмитрий Самозванец и царица Ксения» А. С. Суворина (9 апреля); «Сердце мужчины» В. В. Протопопова (10 апреля); «Измена» князя А. И. Сумбатова-Южина (11 апреля); «Наполеон и пани Валевская» В. Гонсеровского и И. Никоровича (20 апреля); «Медея» В. П. Буренина и А. С. Суворина (27 апреля).

Таким образом, апрельский репертуар театра по преимуществу состоял из мелодрам и «исторических» пьес, а чаще обе жанровые установки совмещались, как, например, в пьесе «В век Екатерины». В результате по числу постановок на исторические темы Суворинский театр занял лидирующие позиции. Конкуренцию ему отчасти составил театр «Заведение для народных развлечений императора Николая II» (Народный Дом императора Николая II), который начал свое существование в 1900 году с многочисленных исторических хроник и удовлетворял потребности «простой публики» в занимательных зрелищах.⁸

Если не считать опер («Жизнь за царя» и др.), то в петербургских театрах в апреле 1914 года «исторические» пьесы почти не ставились. Мы нашли упоминания о семи произведениях: «Дедушка русского флота» Н. А. Полевого (Народный Дом императора Николая II), «Ассамблея» П. П. Гнедича (Александринский театр), «Каширская старина» Д. В. Аверкиева (Большой Охтенский театр), «1812 год. Отечественная война» В. А. Крылова (Народный Дом...), «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (Народный Дом...), «Ванька Ключник» Л. Н. Антропова (Народный Дом...), «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна (студия МХТ). Из них авторами начала XX века написано три: «Ассамблея», «1812 год...», «Калики перехожие». События XVIII века показаны в двух пьесах — Полевого и Гнедича.

Как известно, «историческая» тема в русской драматургии берет свое начало в XVIII веке, в жанре трагедии. Материалом трагедийных коллизий послужила история Древней Руси, а действующими лицами — князья и правители Рюрик, Владимир Новгородский, Ольга, Владимир Красное Солнышко, Дмитрий Донской, Дмитрий Самозванец и др.⁹ Конечно же, монархи XVIII века не могли быть выведены на сцену ни в этом столетии, ни в еще очень близкое к нему царствование Александра I. Единственным известным нам исключением является «драматический анекдот» А. Ф. фон Коцебу «Лейб-кучер» (издан в 1800 году) — пьеса, для самого писателя оказавшая судьбоносной и буквально спасительной.¹⁰ Император Павел I — главный «исторический» герой произведения — на сцене не показывается, однако в диалогах действующих лиц передаются его слова и описываются его действия. Этот способ репрезентации на театре властителя — представителя правящей в России династии, а также сам жанр «исторического анекдота» и окажутся — уже в ближайшей перспективе и вплоть до эпохи Николая II — единственно приемлемыми для цензуры.

Древняя Русь продолжала оставаться основным «местом» действия и в исторических пьесах XIX века. Жанр исторической трагедии после его оказавшегося прощальным взлетом у В. А. Озерова неуклонно сдавал свои позиции драме (в том числе историко-бытовой), опере и даже водевилю. Интерес русских драматургов сместился к XVI–XVII векам; из прежних «героев» самым популярным, видимо под влиянием пушкинской трагедии 1825 года, был Дмитрий Самозванец. На рубеже 1800–1810-х годов на театр «пришел» Иоанн Грозный (произведения С. Н. Глинки, Ф. Ф. Иванова, А. Н. Грузинцева, Г. Р. Державина). Как это ни парадоксально, но эпоха наполеоновских войн вызвала к жизни именно такой образ этого властителя — покорителя и завоевателя. К середине XIX века Грозный становится наиболее востре-

⁸ Там же. С. 267–268.

⁹ См.: Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия XVII–XVIII вв. М., 1988; Прокофьева Е. А. Мифопоэтика и динамика жанра русской исторической драмы XVII–XIX веков: барокко — романтизм: Монография. Днепропетровск, 2011; Смолина К. А. Русская трагедия. XVIII век. Эволюция жанра. М., 2001; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма. Л., 1981.

¹⁰ См.: Мамеев С. Н. Документы, относящиеся к ссылке Августа Коцебу в Сибирь в 1800 году. Тобольск, 1894.

бованным персонажем пьес на историческую тему.¹¹ С 1860-х годов внимание театральных писателей привлекают в первую очередь события и герои Смутного времени, и даже написанная в 1902 году пьеса Суворина о Дмитрие Самозванце, по-видимому, не выглядела литературным анахронизмом.

Столь устойчивому интересу драматургов XIX века к древнерусским князьям и царям есть простое и известное объяснение. В 1831 году император Николай I лично запретил трагедию М. П. Погодина «Петр Первый» с такой формулировкой: «Лицо Императора Петра Великого должно быть для каждого русского предметом благоговения и любви, выводить оное на сцену было бы почти нарушение святыни; и по всему совершенно неприлично. Не дозволить печатать».¹² В 1837 году повелением того же монарха было запрещено выводить на сцену представителей династии Романовых; остальные правители Руси, кроме святых, как то князь Александр Невский, могли появляться в произведениях для театра, исключая оперу и балет.¹³ Этому указа театральные цензоры придерживались до начала XX века, а драматурги придумывали разные способы его обойти.

Кроме того, проблемой для театральной цензуры XIX века были произведения, в которых появлялись «предки исторических фамилий». Нередко на постановку пьесы, например, о Суворове или Потемкине требовалось согласие их родственников. Директор Императорских Санкт-Петербургских театров (с 1833 года; обеих столиц — с 1847-го) А. М. Геденов поставил этот вопрос в 1841 году в связи с рассмотрением пьес Р. М. Зотова и Ф. В. Булгарина, где фигурировали у первого — А. Д. Меншиков, у второго — Я. Ф. Долгоруков. Своему начальству он писал: «Чтобы избавить русских писателей и драматическую цензуру от самовластия частных лиц, необходимо какое-либо постоянное правило на счет представления на сцене предков ныне существующих фамилий. Смеею думать, что было бы весьма удобно и полезно отечественной драматической литературе дозволить представление всех исторических частных лиц до царствования Императрицы Екатерины II, вменив в обязанность цензуре наблюдать, чтобы эти лица были представлены не в превратном виде и не в обиду их потомкам».¹⁴ Впоследствии подобные пьесы пропускались при условии вычеркивания соответствующих собственных имен.

Это вполне объясняет, почему в пьесе 1914 года (!) у главного героя — князя Юрия нет фамилии, а Екатерина II «появляется» лишь в названии. Даже в канун крушения Российской империи в театральной практике почти ничего не изменилось со времени постановки комической оперы Н. А. Львова «Ямщики на подставе», где все та же «матушка» Екатерина ехала в Крым в том же 1787 году, но зритель слышал лишь «Едут, едут».

Может возникнуть вопрос: почему же в произведениях эпических и лирических, не говоря уже о собственно исторических, Романовы появлялись без каких-либо видимых препон со стороны цензуры — тот же Петр I (начиная с «Петриды» А. Д. Кантемира), почти святой для его праправнука, и даже Павел I (в исторической беллетристике второй половины XIX века) и его сыновья (у Л. Н. Толстого, например)? Ответом могут послужить слова московского главнокомандующего А. А. Беклешова, сказанные им еще в 1805 году: «...книгу читает обыкновенно всякий про себя, а на зрелище собирается народ, так сказать, кличью».¹⁵

Заметим, что чиновник, вольно или невольно, указал здесь на такой феномен, как массовый, развлекательный характер театральных зрелищ. Именно он возобладал в исторической драматургии XIX — начала XX века, и отдельные выдающиеся образцы концептуальных историософских пьес (А. С. Пушкина, А. К. Толстого,

¹¹ См.: Буранок Н. А. Эпоха Ивана Грозного в русской исторической драматургии (1840–1850 гг.): Монография. Самара, 2009; Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881. [Пг.], [1917]. С. 10–18, 155.

¹² Цит. по: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. С. 23.

¹³ См.: Там же. С. 20, 82.

¹⁴ Цит. по: Там же. С. 82–83.

¹⁵ Цит. по: Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. М., 1905. С. 122.

А. Н. Островского, Д. С. Мережковского) лишь подтверждают правило. Неслучайно исторические драматурги — это обычно авторы «второго ряда», а чаще — «третьестепенные писатели». Эволюцию претерпевает соответственно и жанровый репертуар: трагедия вытесняется драмами, мелодрамами, хрониками, «сценами», комедиями и, к концу XIX века, «обстановочными» и «костюмными» пьесами. Редким, если не единственным, образцом серьезной исторической пьесы эпохи модерна является «Павел I» (1907) Д. С. Мережковского. Писатель попытался вернуть исторической драматургии ее высокое «трагедийное качество» и историософское звучание,¹⁶ и сделал он это на материале царствования последнего русского императора XVIII века. Тема цареубийства 11 марта 1801 года оставалась в России под запретом до 1905 года, и потому «осмнадцатое столетие» входило в театр через другие сюжеты и имена. Очень кратко наметим общую схему/хронологию освоения русской драматургией этих сюжетов и имен.

По-видимому, первым таким сюжетом стал Чесменский бой, которому П. С. Потемкин посвятил «драмму» «Россы в Архипелаге» (1772); прославляла она деяния братьев Орловых. О «драматическом анекдоте» Коцебу мы уже упоминали, но к «историческим» пьесам «Лейб-кучер» тоже не относится, будучи «слезной драмой». Только в александровскую эпоху была достигнута та дистанция во времени, которая оказалась приемлемой для цензуры, допустившей на сцену прошедшее столетие (пока только первую его половину). Список этих пьес, вероятно, открывается «героической драмой» С. Н. Глинки «Осада города Полтавы, или Клятва полтавских жителей» (1810). Следующие по времени «исторические» пьесы о XVIII веке стали очень популярны, и не случайно: ведь «Казак-стихотворец» (1812) и «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» (1814) А. А. Шаховского явились первыми оригинальными русскими водевилями, построенными на так называемом историческом анекдоте. Этому последнему и суждено будет стать доминирующей театральной формой, «присвоившей» себе XVIII век, причем такая ситуация сохранится до 1920-х годов.¹⁷ Тот же Глинка быстро перестроится, и его «героическая драма в одном действии, с хорами и балетами» — «Антонио Гамбо, соратник Суворова на горах Альпийских» (1816) — будет «почерпнута из подлинного анекдота». «Суворовская тема» актуализируется в русской драматургии к концу XIX века, вероятно, в связи со столетними юбилеями суворовских побед и столетием со дня смерти полководца.

Близкие к анекдоту «несколько сцен из жизни» екатерининских вельмож в «Горе от ума» (1824) А. С. Грибоедова оказались слишком резкими и памфлетными, чтобы заложить театральную традицию. Отзвуки грибоедовских мотивов, связанных с такими его героями, как тетушка-«Минерва», Кузьма Петрович, Максим Петрович, любитель крепостного балета и др., станут различимы лишь в немногих пьесах 1860-х годов (например, А. Ф. Писемского), а затем исчезнут к началу XX века.

Современная Грибоедову «декабристская» драматургия на XVIII век не отреагировала, не найдя там для себя подходящих сюжетов; «Мазепа» (1822) К. Ф. Рыльева остался в черновых набросках. Около 1826 года А. С. Пушкин, по-видимому, задумывает историческую трагедию «Павел I»¹⁸ — сюжет, как мы знаем, невозможный для воплощения на сцене вплоть до эпохи первой русской революции.¹⁹

В царствование Николая I, на которое приходится романтический этап развития русской исторической драматургии, утвердились известные правила театральной цен-

¹⁶ См.: Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: контексты, интертексты, метатексты: коллективная монография / Под ред. А. В. Петрова. Магнитогорск, 2017.

¹⁷ См.: Юсупова Г. М. «С большим материальным и художественным успехом...». Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. М., 2016. С. 219–228.

¹⁸ См., например: *Основат* А. «Павел I» — потенциальный сюжет Пушкина // *Toronto Slavic Quarterly*. 2006 (Fall). № 18 (см.: <http://sites.utoronto.ca/tsq/18/ospovat18.shtml>; дата обращения: 31.08.2019).

¹⁹ О «павловском сюжете» и его цензурной истории см.: *Гордеев П. Н.* 1) «Показать на сцене цареубийство»: к истории неосуществленной постановки драмы «Павел I» Д. С. Мережковского в государственных театрах в 1917 году // *Обсерватория культуры*. 2016. № 1. С. 70–77; 2) В поисках революционной драматургии: как бывшие императорские театры старались в 1917 году «соответствовать моменту» // *Русская литература*. 2017. № 3. С. 81–93.

зуры, ограничившие возможности писателей. Главным предметом драматургов стало правление Петра I; сам же этап начался с запрета трагедии М. П. Погодина «Петр Первый» (1831). Не менее пяти пьес о петровском времени создал с 1836 по 1854 год Н. В. Кукольник; участие в мифологизации Петровской эпохи приняли также Н. А. Полевой, Ф. В. Булгарин, Р. М. Зотов, В. Р. Зотов. Особняком стоит П. П. Ершов — автор пьесы «Суворов и станционный смотритель» (1835), не пропущенной цензурой в столичные театры. В отдельную небольшую группу следует выделить разножанровые пьесы о русских писателях XVIII века. Среди их авторов — Н. А. Полевой, А. А. Шаховской и Н. В. Кукольник.

В царствование Александра II (1856–1881) XVIII век не вызвал у драматургов особого интереса — возможно, им и публике вполне хватало актуальных, злободневных тем. Крупные авторы (А. Н. Островский, А. К. Толстой) по-прежнему интересовались веком XVII-м. Объять весь XVIII век сумели несколько драматургов 1860–1870-х годов: А. Ф. Писемский («Самоуправцы» (1865), «Поручик Гладков» (1866), «Милославские и Нарышкины» (1867)); Д. В. Аверкиев («Царь Петр и Царевич Алексей» (1875), «Разрушенная невеста» (1875), «Царевич Алексей» (1877)). Среди малоизвестных авторов 1870-х годов — О. А. Голохвастова с драмой о несостоявшихся свадьбах императора Петра II и П. Мануйлов, автор запрещенной цензурой драмы о княжне Таракановой. Запрету подверглись также «Мазепа» (1860-е?) А. Соколова и драма А. А. Навроцкого о раскольниках времен Петра I (1875).²⁰

Со второй половины 1880-х годов интерес русских драматургов, в основном «третьестепенных», к событиям предшествовавшего столетия увеличивается и становится заметным с началом XX века. Однако выявление корпуса пьес о XVIII веке, созданных в период с 1890-х по 1917 год, требует специальных библиографических разысканий, поскольку обычной тогдашней практикой были литографированные издания тиражом около 100 экземпляров, предназначенные для актеров, режиссеров и театралов-любителей и потому крайне редкие сейчас. Пока можно говорить о двух десятках таких драматических произведений. Но даже это мизерное количество, особенно на фоне общего театрального репертуара тех лет, сопоставимо со всем предшествующим, столетним, периодом в истории русской драматургии. В фокусе внимания драматургов наконец оказывается «век Екатерины»; павловскому правлению также посвящено несколько произведений. Авторы интересовали как лица исторические (в первую очередь — Суворов, Потемкин и княжна Тараканова), так и частные, вымышленные.

Многогранность личности и деяний Суворова проявила себя в том, что он предстал персонажем произведений многих жанров — комедий, драм, зрелищных постановочных «хроник». Их авторами выступили писатели разной степени (не)известности: Н. И. Куликов, А. А. Черепанов, М. Н. Бухарин, П. А. Оленин, М. В. Дандевилль, А. И. Красницкий. О екатерининском времени писал один из самых популярных русских драматургов 1880–1890-х годов И. В. Шпажинский (1844–1917): «Княгиня Курагина» (1882), «Шпионы (Эпизод из Шведской войны 1790 г.)» (1887), «Самозванка (Княжна Тараканова)» (1904). Загадочной авантюристке посвятил пьесу Н. И. Соболевский-Самарин (1868–1945): «Княжна Тараканова (Неизвестная особа)» (1915). Заполнявший русскую сцену своими произведениями В. А. Крылов (1838–1906) заинтересовался эпохами Петра I и Екатерины II: («Петр Великий» (1901) и «Генеральша Матрена» (1895)). Из множества исторических пьес, созданных А. А. Навроцким (1839–1914), кажется, только одна — «Артемий Петрович Вольнский» (1910) — была связана с историей XVIII века. Три писателя из круга авторов Суворинского театра обратились к событиям царствований Петра I, Анны Иоанновны, Екатерины II и Павла I. Темами были выбраны: заговор «верховников» («На пороге (1730 г.)» (1909) Ф. Е. Зарина); закат славы князя Потемкина («Светлейший» (1911) П. П. Гнедича); петербургский быт 1720-х годов («Ассамблея» (1912) Гнедича); мелодраматическая история из жизни крепостных актеров екатерининского времени («Псиша» (1911) Ю. Д. Беляева); «фантастическая история», случившаяся в 1798 году с призраком

²⁰ См.: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. С. 185, 223–224.

барона Мюнхгаузена («Красный кабачок» (1911) Беляева). И в завершение упомянем о трагедии «Царевич Алексей» (1919) Мережковского.

Стоит отметить, что доминирующим типом наименования исторических пьес вообще и посвященных XVIII веку в частности оставался вплоть до конца XIX века «персоналистический» — по имени исторической личности. В эпоху модерна появляются названия символические и ретроспективистские.

Следует думать, что потенциальный зритель пьесы Буренина и Зарина, незнакомый с ее анонсом и ориентирующийся только на ее название и/или авторов, ожидал увидеть на сцене знаковые фигуры или события «века Екатерины». Почему?

Во-первых, в начале 1914 года Зарин выпустил повесть «Наследница Византии», в которой в качестве действующих лиц вывел и Екатерину II, и Потемкина, и Суворова, и Зубова, и иностранных посланников при русском дворе. В книге, имеющей антипрусскую и патриотическую направленность, говорится и о «греческом проекте», и о путешествии Екатерины в Крым, и о славянском единстве, и о взятии Очакова и Измаила, и о непростых отношениях императрицы и Потемкина.

Во-вторых, такое ожидание программировалось самим выражением «век Екатерины» и ему подобными эпонимами (имя монарха + «век»). К началу XX века они функционировали в качестве устойчивых историософских/историографических формул.²¹ При этом, как отмечают исследователи И. М. Савельева и А. В. Полетаев, словом «век» в таких формулах определялись, как правило, «благополучные периоды» правления европейских монархов, ставших «символами абсолютизма».²² Полагаем, что этот смысловой обертоном был вполне актуален в год, следовавший за юбилейным для правящей династии 1913-м. Так, старший брат Зарина, Андрей Ефимович, писатель более плодовитый и известный, опубликовал к 300-летию дома Романовых 13 (!) книжек о жизни русских царей.²³

Формулы данного типа, кроме того, обозначали историческую эпоху как «индивидуальное историческое образование» (Э. Трёлльч), указывали на «дух времени» (*нем.* Zeitgeist), при этом слово «век» нередко сопровождалось характерным эпитетом, маркирующим конкретное царствование и декорирующим его «силуэт-портрет» в коллективном историческом сознании. Именно так мыслит Мазуркевич, начиная свою рецензию словами «„Великолепный век“²⁴ Екатерины» — часто вдохновлял поэтов, беллетристов и драматургов;²⁵ так мыслили его современники — театральный критик Н. В. Дризен («блестящий век Екатерины»²⁶), поэт и театрал Н. Я. Агнивцев в стихотворении «Елисаветъ» (ок. 1921): «Ау, века! Ах, где ты, где ты — / Веселый век Елисаветы, / Одетый в золото и шелк?!.»;²⁷ так будет мыслить и ближайший к ним по времени советский писатель А. В. Шишко, называя свой роман об императоре Павле I «Беспокойный век» (1935).

Следует сказать, что образ XVIII века был у тех немногих авторов эпохи модерна, которые к нему обращались, бутафорским или натуралистически-иллюстративным; из них лишь единицы способны были на создание исторического мифа.²⁸ Внешне на мифологизацию исторического прошлого был похож такой феномен (умонастроение,

²¹ См.: Петров А. В. *Век и столетие* в поэтическом словоупотреблении XVIII века (историзация художественного сознания и разрушение «нормативной интертекстуальности») // *Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: Сб. докладов междунар. науч. конф. Магнитогорск, 2003*. С. 159–173.

²² Савельева И. М., Полетаев А. В. *История и время. В поисках утраченного*. М., 1997. С. 236–237.

²³ Рейтблат А. И. Зарин Андрей Ефимович // *Русские писатели. 1800–1917*. Т. 2. С. 324.

²⁴ Здесь и далее курсив наш. — А. П., М. С.

²⁵ Мазуркевич В. Бенефис Е. А. Мировой. «В век Екатерины» В. П. Буренина и Ф. Е. Зарина. С. 12.

²⁶ Дризен Н. В. *Драматическая цензура двух эпох*. С. 173.

²⁷ Агнивцев Н. *Блистательный Санкт-Петербург*. Берлин, 1923. С. 36.

²⁸ См., например: Петров А. В. «Увы, я всего только старый Державин!»: миф о XVIII веке в книге стихов «Блистательный Санкт-Петербург» Н. Я. Агнивцева // *Поэтика Г. Р. Державина и литературные диалоги: коллективная монография / Под ред. А. Н. Пашкурова, А. Ф. Галимуллиной*. Казань, 2017. С. 114–120.

стиль, прием) в искусстве второй половины XIX — начала XX века, как «ретроспективизм». Полагаем, что он имел место и в литературе и драматургии эпохи модерна. Для прояснения его сути обратимся к аналогиям из других видов искусства того же периода.

Так, историки архитектуры, говоря о 1900–1910-х годах, используют либо термин «ретроспективизм», либо, наряду с ним или вместо него, «неоклассицизм» («неоклассика») и «неорусский стиль» («национальная романтика»). Классовый подход к искусству обнаруживает в ретроспективизме стремление дворянства «воскресить образы, идеализирующие прошлое», и желание буржуазии укрепить «национальное самосознание, столь необходимое в условиях иностранного засилия и военного времени». ²⁹ И неоклассика, и национальная романтика в России в 1910-е годы несли в себе общее «представление о классической традиции как о национальном культурном достоянии». ³⁰ Очень важной с точки зрения компаративных исследований представляется также мысль о том, что патриотически настроенные архитекторы облакали «современные в функциональном отношении здания в исторические формы <...>, стремились сделать красоту архитектуры понятной широкому кругу людей». ³¹

Следует подчеркнуть, что ретроспективизм как идеология и стиль одновременно и противостоял модерну, западному по своему происхождению и, следовательно, вражескому и враждебному после 20 июля (1 августа по новому стилю) 1914 года, и активно пользовался его достижениями.

Ретроспективистские настроения культивировали объединение и журнал «Мир искусства», журналы «Ежегодник Общества архитекторов-художников», «Старые годы», «Столица и усадьба». Для нашей темы показательны размышления писателя и критика М. А. Кузмина о ретроспективном искусстве художника-мирикусника К. А. Сомова. С одной стороны, «ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи, а необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения и смерти». С другой — «как бы точно ни повторял К. А. Сомов движение и позы восемнадцатого века, пафос его — чисто современный, и едва ли он стремится к какой-либо стилизации». Сомов знает и любит изображаемую эпоху, отмечает Кузмин, однако ретроспективизм отражает его взгляд на жизнь как на маскарад и театр, он «только подчеркивает повторяемость чувств и событий, словно бесцельную игру истории». «Восемнадцатый век, — считает критик, — даже в самом конце был спокойнее, простодушнее, не веровал без колебаний и без сомнений, был рациональнее и холоднее и в идеях, и в увлечениях, и в любви». ³²

Среди драматургов тех лет едва ли не один Мережковский в драме «Павел I», ориентируясь на завоевание науки и искусства XIX века — историзм, предлагал концептуальное, историософское видение XVIII века, стремился к достоверному, где-то натуралистическому воссозданию событий и использовал психологизм в обрисовке фигуры последнего русского императора «века Просвещения». ³³ Иными словами, во многом противостоял ретроспективизму. На фоне его пьесы как раз и очевидно, что никакого «века Екатерины» — его «духа», «портрета», да и собственно «исторических» событий в пьесе Буренина и Зарина нет. На это обратил внимание рецензент журнала «Театр и искусство»: «Екатерина — тут почти ровно ни при чем. История, рассказанная в пьесе, могла произойти и в другом веке и у другого народа. Ничего типично „екатерининского“ в этой истории нет». Но вот другое его замечание: «В общем пьеса красивая, для которой Н. Урванцов сумел из старых декораций и аксессуаров

²⁹ *Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С.* История русской архитектуры: Учебник для вузов. М., 2003. С. 489.

³⁰ *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989. С. 73.

³¹ *Пилявский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С.* История русской архитектуры. С. 489.

³² *Кузмин М.* Проза и эссеистика: В 3 т. М., 2000. Т. 3: Эссеистика. Критика. С. 628.

³³ См.: Драма Д. С. Мережковского «Павел I»: контексты, интертексты, метатексты.

создать изящную, стильную рамку».³⁴ Опираясь на это суждение и одновременно смотря на пьесу «Век Екатерины» как на литературный аналог картин Сомова, с их галантными сценами в боскетах и фейерверками в старых парках, полагаем, что ретро-спективизм представлен в ней по преимуществу внешней своей стороной, назовем ее вслед за искусствоведами «декоративностью».³⁵

Как нет в пьесе Буренина и Зарина исторического прошлого, запечатлеть которое хотели драматурги 1820–1870-х годов, так нет в ней и современности, к выражению чаяний которой стремились в своих произведениях о былом модернисты: декадентски-утонченного ощущения призрачности мира, истории, жизни человека — Сомов; религиозной метафизики, апокалипсических настроений, антицаристского пафоса — Мережковский. Точнее, современность в пьесе есть — на уровне вкусов публики: представлена она теми романсами и песнями, которые исполняли певицы Дора Строева и Надежда Плевицкая.

Под занавес зритель, пришедший в Суворинский театр, получал наконец и то, о чем призывно говорило ему название пьесы: появлялась ожидаемая знаковая фигура «века Екатерины» — светлейший князь Потемкин. Императрица же, о приезде которой говорят в первом действии, так и не доезжает до имения князя Юрия. Впрочем, анонс в газете «Обозрение театров» в заблуждение никого не вводил и давал ясное представление о содержании постановки.

Так о чем же это произведение со столь многообещающим названием? Действие пьесы происходит в 1787 году в вотчине князя Юрия, бывшего фаворита Екатерины II, которого она, надеясь исправить его буйный нрав, женила на своей любимице, княжне Александре Галицкой. Однако развращенный и жестокосердный князь тяготеет своей добродетельной женой, заводит себе любовниц, одна из которых, авантюристка графиня Амалия Платен, хочет занять место княгини. В имении гостит друг князя Юрия, бывший любовник графини, «известный ферлакур», красавец князь Филипп Шастунов. Он посвящен в интриги, но не спешит участвовать в них, к чему его склоняют князь и графиня. Случайно он оказывается свидетелем семейного конфликта князя Юрия и княгини Александры и, восхищенный благородством и силой характера последней, влюбляется в нее (она к тому же и красавица). Заслужив через некоторое время ее доверие, князь Шастунов, который под влиянием любви открылся добру и счастьем, предлагает княгине бежать в имение ее матери Дубки, но план оказывается раскрыт, и князь Юрий приказывает заточить их обоих в подвале. В это время князь Потемкин, давний приятель матери княгини Галицкой (еще по событиям 1762 года), направляется по приказу императрицы в имение князя Юрия, останавливается на ночлег в его охотничьем домике в лесу, куда также добираются бежавшие из заточения (где они больше недели находились в цепях) князь Шастунов и княгиня Александра. Туда же приезжает князь Юрий. В результате «очной ставки» его злодейские деяния раскрываются, и князь Потемкин арестовывает его и графиню Платен.

Кроме того, в первое действие пьесы включена интермедия — пастораль «Торжество Гименея», «в которой очень мило танцевала и говорила стихи г-жа Русланова», а завершился спектакль дивертисментом, «в котором с большим успехом выступила г-жа Дора Строева, исполнившая несколько романсов под аккомпанемент талантливого А. В. Таскина, и г-жа Плевицкая, спевшая ряд любимых публикою песен».³⁶

Как видим, никаких «тенденций» и «проблем» в пьесе нет; сатира на петиметров и фаворитов уже почти сто лет как не актуальна; о крепостном праве и положении крепостных актеров не идет и речи; аллюзии на современность более или менее случайны; присутствуют определенные реверансы в сторону высшей власти, ее справедливости; никакой философско-исторической мыслью авторы зрителя не обременяют; никаких сценических и режиссерских экспериментов не просматривается; в довершение всего

³⁴ Театр и искусство. 1914. № 16 (20 апр.). С. 360–361.

³⁵ См., например: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М., 2012.

³⁶ Мазуркевич В. Бенефис Е. А. Мировой. «Век Екатерины» В. П. Буренина и Ф. Е. Зарина. С. 14.

негодяи наказаны, добродетель вознаграждена, нравственное возрождение «падшего» героя прошло успешно. Итак, перед нами чисто развлекательное, причем синтетическое, зрелище — «позорище», как сказали бы в XVIII веке, должное на пару часов занять зрителей и обеспечить работой актеров, художников, драматургов, критиков, а еще певцов и музыкантов.

Тем не менее и составитель анонса, и «официальный» рецензент газеты «Обозрение театров» начали с того, что попытались найти в пьесе серьезное содержание, «проблему». Этого настоятельно требовала традиция литературной и театральной критики.

Строго говоря, постановка сопровождалась двумя разными анонсами. Один предшествовал премьере и был напечатан в № 2402 «Обозрения театров» от 10 апреля 1914 года, непосредственно перед бенефисом Е. А. Мировой. Другой появился 14 апреля и потом несколько раз перепечатывался в течение месяца. Рецензия В. Мазуркевича вышла 13 апреля. В номере от 11 апреля была помещена фотография бенефициантки.

В первом случае прецедентным текстом оказалось «Горе от ума» — монолог Чацкого «А судьи кто?»: «Четыре действия пьесы развертываются в усадьбе одного из тех „избранников“ екатерининского времени, которые, после краткого пребывания при дворе „в случае“, уезжали в свои имения и там, „великолепные соорудя палаты, разливались в пирах и мотовстве“, заводили крепостные балеты, вели себя как местные владетельные царьки, величаясь блеском и роскошью былого придворного фавора». Об остальных трех действиях сказано очень кратко: «В дальнейших действиях пьесы перед зрителями проходит интимная драма молодой жены разнузданного и деспотического князя Юрия. В последнем акте выступает характерная фигура Потемкина».³⁷ После прочтения такого анонса нельзя не предположить, что «В век Екатерины» — «высокая комедия» в духе Фонвизина и Грибоедова.

Мазуркевич начинает рецензию с воспроизведения историко-культурного клише: «Столкновение заимствованной у Запада культуры с прежнею грубостью нравов должно было неизбежно создать много драматических коллизий в общественной и семейной жизни. Один из подобных эпизодов авторы пьесы „В век Екатерины“ и положили в основу своего произведения».³⁸ После такого вступления можно заподозрить в создателях пьесы последователей того же Фонвизина (теперь уже как автора «Бригадира»), Пушкина («Дубровский» и «Арап Петра Великого») или, на крайний случай, Писемского.

На самом деле перед нами вовсе не «историческая» и тем более не историософская драма. Точнее всего жанр творения Буренина и Зарина можно определить как костюмная (обстановочная) мелодрама. Именно в этом качестве ее принимает и воспринимает рецензент «Театра и искусства»: «Но если подойти к пьесе с масштабом мелодрамы, то надо сказать, что в тонах произведений этого жанра она выдержана недурно, и притом вполне литературна, нигде не допуская курьезных неожиданностей старинных французских мелодрам».³⁹ «Красивые декорации, красочные костюмы, пастораль, исполняемая под нежную музыку того времени, — все это ласкает зрение и слух», — отмечал Мазуркевич декоративно-ретроспективистский характер пьесы.⁴⁰ «Нежной музыкой» была музыка В. А. Пашкевича (1742?–1797) для комической оперы Екатерины II «Февей» (1786), на которую были положены стихи неизвестного князя И. М. Долгорукова (1764–1823). Использование «артефактов» XVIII века в интермедии «Торжество Гименея», которую разыгрывают в имении князя Юрия на любительской сцене «Храм Мельпомены и Терпсихоры», безусловно, придавало пьесе исторический колорит. Хотя правильнее, пожалуй, говорить о стилизации или даже пастише, мастером которых был Буренин и которые технически хорошо были освоены русским

³⁷ Обозрение театров. 1914. 10 апр. № 2402. С. 15.

³⁸ Мазуркевич В. Бенефис Е. А. Мировой. «В век Екатерины» В. П. Буренина и Ф. Е. Зарина. С. 12.

³⁹ Театр и искусство. 1914. № 16 (20 апр.). С. 361.

⁴⁰ Мазуркевич В. Бенефис Е. А. Мировой. «В век Екатерины» В. П. Буренина и Ф. Е. Зарина. С. 12.

театром в целом и режиссерами Суворинского театра в частности. Однако глубина проникновения авторов в эпоху — «в век Екатерины» — этим рокайльным антуражем, декоративностью, собственно, и ограничивается. Далее развивается динамичный, под конец несколько скомканный (как и в повестях Зарина) мелодраматический сюжет, ниоткуда, кажется, не заимствованный, но сотканный из богатого ассоциативного шлейфа мотивов, отсылающих к русской и европейской литературе XVIII–XIX веков (Шодерло де Лакло, Д. И. Фонвизин, Екатерина II, И. А. Крылов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, А. А. Бестужев-Марлинский, А. И. Подолинский, А. Дюма, Ф. М. Достоевский, А. Ф. Писемский, И. В. Шпажинский и др.).

Остановимся на этом «фоне» подробнее, дабы прояснить ретроспективистские «стратегии» «суворинцев».

Наиболее очевидны заимствования, а скорее, «общие места» в экспозиции пьесы и в ее развязке. Начинается «В век Екатерины» с того, что генерал-аншеф Извеков и генерал-поручик Незнамов беседуют о происходящем в усадьбе князя Юрия, рассказывают его предысторию, характеризуют его отношения с женой, с Шастуновым, с графиней Платен и т. д. В общем, выполняют те же функции, что и Шуйский с Воротыньским в экспозиции пушкинского «Бориса Годунова». Надо сказать, что Буренин использовал этот прием еще в самой первой своей пьесе, написанной в соавторстве с А. С. Сувориным, — «Медея» (1883). Примечательно, как профессиональный театральный критик воспринял этот традиционный прием в 1914 году: «Необходимо сократить невыносимые длинноты первого акта, в котором авторы предупредительно разжевывают перед публикой все прошлое действующих лиц — и пьеса значительно выигрывает».⁴¹

Концовка — явление чиновника, вершащего правосудие по непосредственному указанию монарха, — отсылает и к «Тартюфу» Мольера, и к «Недорослю» Д. И. Фонвизина, и к «Ревизору» Н. В. Гоголя. А неожиданность его появления обращает к архетипу таких развязок — *deus ex machina* античного театра.⁴²

Завязка пьесы и отдельные мотивы напоминают трагедию Писемского «Самоуправцы», с успехом шедшую в столицах в 1866 году, затем в 1870-е годы, возобновленную в МХТ в 1898 году с К. С. Станиславским в главной роли, а в начале XX века поставленную в Суворинском театре и в Народном доме.⁴³

Источники других сюжетных ходов в пьесе Буренина и Зарина более размыты. Так, связанный с князем Шастуновым и княгиней Александрой мотив «распутник (повеса, петиметр, щеголь), влюбляющийся в добродетельную (замужнюю) даму», восходит к сюжету о Дон Жуане, для русской литературы ставшему фактически родным⁴⁴ и освоенному многими классиками (Пушкин, Лермонтов, Островский, Чернышевский, Л. Толстой и др.). «Каменный гость», к примеру, был поставлен на сцене Суворинского театра в том же апреле 1914 года. Своего рода сиквелами «маленькой трагедии» 1830 года стали «Дон Жуан в Египте» (1911) Н. С. Гумилева и «Дон Жуан» (1916) С. Гедройца. Ю. В. Бабичева включает их в контекст эстетических дискуссий тех лет.⁴⁵ Соавторы «весенней новинки» (Имир) 1914 года дискуссиями, скорее всего, не интересовались, а просто использовали один из «кассовых» сюжетов, покрытый патиной.

Этот же мотив, а также еще ряд ситуаций перекликаются в пьесе «В век Екатерины» с драмой Шпажинского «Княгиня Курагина», но даже ее неглубокому психологизму, в свою очередь вторичному по отношению к «Анне Карениной», Буренин

⁴¹ Театр и искусство. 1914. № 16 (20 апр.). С. 361.

⁴² См.: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 73.

⁴³ См.: Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург. С. 208; Скрынник Н. А. Сценическая история драм А. Ф. Писемского 60-х годов XIX века // Наука и современность. 2013. № 26-1. С. 79.

⁴⁴ См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 2006. Вып. 2. С. 44–51.

⁴⁵ Бабичева Ю. В. Вариации на темы Пушкина (Из истории поэтического театра Серебряного века) // Русская стихотворная драма XVIII — начала XX века: Межвуз. сб. науч. трудов. Самара, 1996. С. 152–161.

и Зарин предпочитают декоративное плоскостное панно, на котором нарисованы фигуры с узорными надписями: «Злодей», «Жертва», «Раскаявшийся грешник» и пр.

Наконец, следует указать на присутствие разбираемого мотива в комедии И. А. Крылова «Модная лавка» (1806) и на разработку его в романе Ш. де Лакло «Опасные связи» (1782). Об интересе к последнему в начале XX века свидетельствует творчество все того же художника-ретроспективиста К. А. Сомова. В «Книге маркизы» издания 1918 года имеется иллюстрация к роману под названием «Поцелуй»; в 1934 году Сомов создает карандашный рисунок — портрет героини романа, Сесиль де Воланж.

Кроме того, старинная («классическая») донжуановская тема включает в себя в пьесе дополнительные, более современные (романтические) мотивы.

Первый — «„разочарованный“ («демонический») герой духовно воскресает, прикоснувшись к (божественному) идеалу в лице прекрасной женщины»:

Я был виновен, в оргиях позора
Губил я силы лучшие души,
Туманил разум, стал рабом презренным
Желаний грубых и страстей бесчестных...
Но час настал! Завеса пала с глаз,
Мое проснулось сердце — я люблю!
Я неба свет, я божество увидел,
Я преклонился пред святыней их. <...>
Вся жизнь моя от юных лет была
Каким-то опьянением, но минута
Настала — и очнулся разом я...
Дремавший дух, стяхнувший зла оковы,
Вдруг пробудился — нет ему преград,
Несется он к святому возрожденью,
Вдыхает он дыхание любви
Святой и чистой; упоенным взором
Встречает солнца нового привет.
<...> Я стал иным. <...>
Я вас люблю, как божество, чей луч
Мне озаряет путь добра и счастья,
Как ангела, что воскресил меня
В могиле и от тьмы земной на небо
Вознес на светлых, белоснежных крыльях.⁴⁶

Его источником является, в сущности, вся романтическая литература — если иметь в виду русскую, то начиная с «южных поэм» Пушкина, лирики и «Демона» Лермонтова и заканчивая, вполне условно, «Стихами о Прекрасной Даме» А. А. Блока или теми же лирическими драмами Гумилева и С. Гедройца. Полагаем, что Буренину и Зарину нужна была как раз эта неопределенность, в которой сквозит «классика», прежде всего красота ее поэтических формул. Не важно, что современники Екатерины II и Фонвизина так говорить не умели и эти формулы были выработаны гениальными писателями-романтиками. Теперь, в 1914 году, они являются всеобщим достоянием, а разницы между былыми «врагами» — классицизмом и романтизмом — уже не только не существует, но они сливаются в милую и нелокализуемую «старину».

Второй мотив — «герой влюбляется в жену друга» — отсылает одновременно и к Чернышевскому, и к бульварной литературе, что само по себе показательно. Из пьес, идущих на тот момент в Суворинском театре, этот мотив присутствовал в популярной комедии М. Прага «Балерина». Вообще же, любовный треугольник как сюжетная ситуация был одним из самых востребованных в постановках того времени.

⁴⁶ Буренин В. П., Зарин Ф. Е. В век Екатерины: Пьеса в 4 действиях и 6 картинах. СПб., 1914. С. 31–32.

Из четырнадцати пьес, составлявших репертуар Суворинского театра в апреле 1914 года, он задействован в одиннадцати.

Заточение влюбленных (в подвале), их страдания (упоминаются даже «пытки»), потом бегство и счастливое спасение — эти и другие авантурные мотивы вообще никакой традиции не принадлежат и могли быть взяты хоть из античного романа, хоть из «1001 ночи», хоть из Дюма или Понсона дю Террайля. Оба наши соавтора были, безусловно, начитанными людьми, но, возможно, особенно вдохновили их упоминавшиеся уже «Самоуправцы» Писемского. Там заточение ревнивым мужем своей жены и ее любовника в подвал и их пытки являются основой интриги. Буренин с Зариным как бы играют с цитатами, «вышивая» по хорошо известной зрителям сюжетной канве.

И еще один любопытный пример, связанный с «чужим словом». В пьесе есть совершенно проходной, аксессуарный мотив, который кажется случайным, вымышленным: «губернатор присутствует на торжестве в имении знатного лица», т. е. князя Юрия. Мы полагаем, что этот эпизод извлечен из «мемуарного словаря» И. М. Долгорукова «Капище моего сердца...» (в 1890 году вышло его 3-е издание). Именно там, например, встречается название усадьбы, которое Буренин и Зарин дают имению княгини Галицкой, — Дубки. Хозяева реальных Дубков Алексей Алексеевич Бехтеев и его супруга в августе 1802 года пригласили князя И. М. Долгорукова, тогда губернатора г. Владимира, к себе на праздник: «Я также, с покойной женой моей, был у них на знаменитом празднике в селе Дубках, где, кроме театра, музыки, фейерверку и балу, к умножению тщеславной роскоши, вся зала убрана была фестонами из зелени, сквозь которую сияли разноцветные стаканчики, а вместо кистей коптились ананасы натуральные, дабы показать, в каком изобилии у них сей плод разведен был. Такой праздник долго не забудется. <...> В честь роскошным хозяевам я написал стишки, которые под названием „Дубки“ напечатаны в моих сочинениях, и по оным село и владельцы остались навсегда в моей памяти».⁴⁷

Известно, что князь Долгоруков был завзятый театрал и имел у себя домашний театр. Не исключено, что «родовой» фамилией князя могло быть навеяно имя главного отрицательного героя пьесы — князя Юрия. Наконец, по нашей гипотезе, фигура князя Долгорукова в качестве прототипа одного из персонажей присутствует в упоминавшейся пьесе Шпажинского. Таким образом, сам И. М. Долгоруков становится неким знаком екатерининской эпохи: усадебной культуры, увлечения дворян театром, дилетантской поэзии, позднего классицизма в целом — всего того, что и стремились перенести в свои произведения художники-ретроспективисты.

Примечательно, что авторство стихов Долгорукова, взятых для интермедии «Торжество Гименей», указывается Бурениным и Зариным в специальной сноске. Эти стихи находим в сочинениях Долгорукова в двух версиях: как песню «Все со временем проходит...» и как куплеты из комической оперы «Любовное волшебство», которые там поют Мечтолюб и Нина. Небольшое разночтение в этих вариантах указывает на то, что Буренин и Зарин взяли песню из оперы; отсюда же «пришли» Гименей и Хор. Однако больше никаких явных отсылок к опере Долгорукова в пьесе «В век Екатерины» нет. Сама интермедия, похоже, сочинена соавторами, при этом пасторальный сюжет «фавн хочет украсть чужую невесту, но этому препятствует бог Гименей», возможно, имеет какие-то французские источники XVIII века и немного заимствуется из мифа о пьеме кентавре Евритионе, который хотел похитить невесту царя лапифов Пирифоя. То, что Гимен(ей) — древнегреческое божество, а фавн — древнеиталийское (латинское) и что встретиться в одном, даже условном пространстве они не могли, авторов интермедии явно не интересовало.

Насколько Буренину и Зарину было все равно, откуда брать персонажей и как их называть, свидетельствуют также имена героев пасторали — Альцест и Лаиса. Они отнюдь не являются здесь так называемыми прецедентными именами, например

⁴⁷ Долгоруков И. М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни / Изд. подг. В. И. Коровин. М., 1997. С. 19.

мольеровского «мизантропа» и знаменитой греческой гетеры, ни даже знаками «века Екатерины». Как и Гименей и фавн, это — лишь аксессуар, виньетки, выглядящие и звучащие для зрителей начала XX века «по-старинному». Скорее всего, кто-то из соавторов случайно увидел их или в книжке, или на афише либо они просто «всплыли» в его профессиональной памяти.

Итак, подытожим. Буренин и Зарин ни у кого ничего, в сущности, не заимствуют и ничьими эпигонами не являются. Они просто собирают «общие места», а чаще — «случайные (но при этом зарекомендовавшие себя у читателя и зрителя) места» (назовем их так) из самых разных источников, традиций и т. д., komponуя все это в мелодраматический сюжет на подвернувшемся под руку «историческом» материале. Завершается представление, как мы помним, популярными романсами и песнями в исполнении «неких» Доры Строевой и Надежды Плевицкой.

Эти имена сейчас известны только специалистам-музыковедам и самым преданным поклонникам русской дореволюционной и эмигрантской эстрады. Имени Доры Строевой нет ни в «Большой российской энциклопедии» (БРЭ, сетевая версия), ни в энциклопедии «Санкт-Петербург»; неизвестны даты ее рождения и смерти; сохранилось лишь несколько ее портретов, довольно экстравагантных, и аудиозаписей 1930-х годов, в основном на французском языке; скудные упоминания о певице можно найти в дневниках эмигрантов, живших в Париже, например у Н. Берберовой. Пела она русские и цыганские романсы, а также *chanson*. Ее аккомпаниатор — Алексей Владимирович Таскин (1871–1942) — был не просто «талантливым», как написал Мазуркевич, это был выдающийся пианист-виртуоз, композитор, дирижер, педагог; в течение многих лет он сотрудничал с самой Анастасией Дмитриевной Вяльцевой (1871–1913). После ее смерти Таскина ангажировали многие певицы, в том числе Надежда Васильевна Плевицкая (1884–1940).

Об этой женщине написано несколько книг и глав в книгах.⁴⁸ Безусловно, Плевицкая являлась звездой тогдашней эстрады; ее талант ценили А. Собинов, Ф. Шаляпин, А. Вертинский, ей аккомпанировал С. Рахманинов; она неоднократно выступала в Царском Селе перед семьей Николая II; царь, по воспоминаниям очевидцев, «низко опустил голову и плакал», когда слушал ее песни.⁴⁹

Сохранилось около 60 песен Плевицкой в записях 1908–1930 годов: русские народные, казачьи, а также бытовые («городские») романсы. Судя по всему, наиболее популярными в ее репертуаре были народные песни; анонсировали Плевицкую как «оригинальную русскую народную певицу», исполняющую свои песни «в русск<ом> костюме, сделанном по модели праздничного наряда курских крестьянок».⁵⁰ Среди самых известных ее песен БРЭ называет «Светит месяц», «Стенька Разин», «Лучинушка», «Помню, я еще молодухой была», «Московская троечка», «Бродяга», «По старой Калужской дороге», «Казак на чужбине», «Мой хороший, мой пригожий», «Лебедушка», «Замело тебя снегом, Россия», «Ухарь-купец», «Шумел, горел пожар московский». Репертуар знаменитой советской певицы Л. А. Руслановой будет на треть состоять из песен, сценическую жизнь которым дала Плевицкая.⁵¹

А. И. Куприн в рецензии на выступление Плевицкой в парижском Grande Salle Gaveau 7 января 1925 года так описывал впечатление от ее пения: «Чудилось, что какие-то магнетические лучи протянулись и вибрировали в такт от певицы к публике и от каждого зрителя к певице и что только на этой невидимой и невесомой основе Плевицкая ткала прелестные, такие родные, такие нестерпимо близкие узоры русской курской песни. И я видел, как глубоко, до дна сердца, были потрясены в этот вечер многие молчаливые, суровые слушатели. <...> Плевицкая берет русскую песню целиком, она не трогает, не изменяет в ней ни одной ноты, она только поет ее и раскрывает ее внутреннюю красоту. <...> Единственно, кого рядом можно

⁴⁸ См.: Плевицкая Надежда Васильевна // Большая российская энциклопедия. Электронная версия. См.: <http://bre.mkrf.ru/music/text/4863506>; дата обращения: 31.08.2019.

⁴⁹ Антонов В. С. Женские судьбы разведки. М., 2012. С. 15–34.

⁵⁰ Обозрение театров. 1914. 6–7 апр. № 2398–99. С. 7.

⁵¹ Антонов В. С. Женские судьбы разведки. С. 22.

поставить с Н. В. Плевицкой, — это Шалапина. Оба самородки, и на обоих милость Божия».⁵²

Если учесть, что Плевицкая была звездой всероссийского масштаба, а бенефициантка Е. А. Мирова не являлась даже актрисой первой величины, то премьерный спектакль «В век Екатерины» в каком-то смысле оказался «разогревом» перед выступлением певицы. Вот тут-то и пожалеешь о скудости информации — о том, что театральные рецензенты не назвали тех песен, которые исполняла Плевицкая. Это было бы немаловажной характеристикой вкусов «суворинцев» и общего режиссерского замысла (если он, конечно, был). Но если Плевицкая выступала в «наряде» курской крестьянки (концерт ее 11 апреля в Народном Доме начинался в час дня, а пьеса «В век Екатерины» — в восемь вечера), то и он, и ее репертуар органично вписывались в ретростилистику представления, причем в результате эта последняя объединила «неоклассику» с «национальной романтикой».

В целом же вечернее действо в Суворинском театре, включавшее в себя ретроспективистскую пьесу, написанную «пушкинским» белым пятистопным ямбом, с танцами и номерами *opéra comique* («и танцы, и пень», сказал бы грибоедовский герой), плюс популярные цыганские романсы и русские народные песни в исполнении «эстрадных див» и в сопровождении одного из лучших в России аккомпаниаторов, охватывало максимально широкую зрительскую аудиторию и самые разные вкусы.

Немаловажной, хотя на первый взгляд и незаметной составляющей ретростилистики пьесы «В век Екатерины» является ее композиционно-речевая организация. Свое произведение Буренин и Зарин написали прозой и стихами — в основном 5-стопным нерифмованным ямбом; в интермедии есть строки 4-стопного хоря, размера, в XIX веке использовавшегося в имитациях русских народных песен и в *poesie fugitive*.

После пушкинского «Бориса Годунова» белый пятистопник закрепился за пьесами на историческую тему, при этом сочетание стихов и прозы, восходящее к шекспировской драматургии, в русской театральной традиции встречалось нечасто. Считается, что у Шекспира включение прозы в стиховую драму либо характеризовало социальный статус героев, либо имело место в интермедиях. У Пушкина в «Борисе Годунове» отчата сохранена последняя закономерность.⁵³ Существуют также гипотезы (Л. С. Сидяков, Р. М. Лазарчук), механистически соотносящие чередование прозы и стиха в «Борисе Годунове» с развитием сюжета: прозой выделяются сюжетные «сломы» и «повороты». Не так давно Ю. Б. Орлицкий предложил альтернативное истолкование прозиметрии «Бориса Годунова» — как «сложнейшей ритмической конструкции на базе канонического пятистопного ямба» и «нейтральной неметрической прозы», в которой происходит метризация прозаических частей и создается «ритмическая многогосица» в метрических частях.⁵⁴ Это означает, во-первых, невозможность однозначной трактовки конкретных фрагментов с точки зрения соотношения ритма и смысла, а во-вторых, и здесь мы дополним выводы Орлицкого, игровую и даже эстетскую природу прозиметрии пушкинской трагедии, а возможно, и прозиметрии вообще.

Надо сказать, что у Буренина имелся собственный немалый опыт использования прозиметра, во-первых, в фельетонах, во-вторых, в переводах пьес («Медея» (по Еврипиду и другим авторам), «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Калигула» А. Дюма, «Нерон» К. Гудкова). Как минимум в первом случае (в фельетонах и пародиях) сочетание стиха и прозы преследовало эстетический, выразительный, игровой эффекты. Что касается Зарина, то начинал он в 1890-е годы как поэт, ориентированный на «литературное прошлое», прежде всего на романтизм 1830–1880-х годов. С 1900-х годов он переключается на историческую прозу. Примечательно, что, харак-

⁵² *Курприн А. И.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2007. Т. 10: Заметки публициста, сатирика и литературного критика. Интервью, анкеты. С. 104.

⁵³ Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2009. Вып. 1: А–Д. С. 159; *Шоу Дж. Т.* Поэтика неожиданного у Пушкина: Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М., 2002. С. 266.

⁵⁴ *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 442–454.

теризуя мировоззрение и эстетические взгляды Зарина, А. И. Рейтблат использует слово «ретроспективизм».⁵⁵

Вернемся к пьесе. Соотношение в ней двух типов речи можно описать так: четыре главных персонажа, задействованных в любовной интриге, говорят и стихами, и прозой; остальные, включая Потемкина, только прозой. Далее, прозой написаны начало и конец пьесы, т. е. экспозиция и развязка. Стихотворная речь впервые появляется в диалоге князя Шастунова с графиней Платен (действие 1, картина 2); этот же герой, только теперь в разговоре с княгиней Александрой, произносит последние в пьесе стихотворные реплики (действие 4, картина 1). Полагаем, что самый первый переход с прозы на стихи должен был произвести на зрителей эффектное впечатление. При этом гладкий слог стиховых фрагментов пьесы отнюдь не был подражанием чьему-то конкретному поэтическому стилю, но отсылал к тому, что вслед за искусствоведами можно назвать «большим стилем». В данном случае имеем в виду стилистические принципы, выработанные Пушкиным и растиражированные его последователями и эпигонами. В 1914 году, когда уже заявили о себе футуристы, «ретростиль» Буренина–Зарина должен был восприниматься определенной частью публики в ностальгическом ключе.

В качестве необязательного *postscriptum*'а обратимся к размышлениям известного исследователя массовой культуры Г. М. Маклюэна о появлении английского белого стиха в драматургии «елизаветинцев». Название одной из глав его книги «Галактика Гутенберга» (1962) выглядит так: «Марло предвосхитил варварский вой Уитмена, используя в качестве национальной системы обращения к публике белый ямбический стих — формирующуюся систему стихосложения, удобную для создания новых популярных произведений». И в другой главе: «Белый стих, в отличие от рифмованной поэзии, отвечал новой потребности развивающегося языка — превращению его в систему обращения к публике».⁵⁶

Развивая мысль американского ученого, можно предположить, что прозиметр в сочетании с белым пятистопным ямбом оказался одной из форм, которая в эпоху модерна выразила на языковом уровне компромисс между «высоким» и «низким», между классикой и массовой культурой.

Подведем итоги. Не обладающая какими-то очевидными художественными достоинствами, пьеса Буренина и Зарина «В век Екатерины» является частью массовой театрално-литературной продукции эпохи модерна. Ее и иже с ней нецелесообразно рассматривать в привычных рамках литературных направлений (романтизм, реализм, символизм и пр.) и анализировать сквозь призму триады «оригинальность — подражательность — эпигонство». Более плодотворным представляется интермедialное и сравнительно-историческое изучение подобных произведений. В данном случае методологический инструментарий и ключевое понятие — ретроспективизм — были найдены в искусствознании.

Тематическая обращенность пьесы 1914 года в прошлое, казалось бы, актуализирует вопрос о своеобразии ее историзма.⁵⁷ Однако сравнение ее с классическими образцами русской исторической драматургии, с одной стороны, и с ретроспективистским искусством (живопись, архитектура) — с другой, заставляет либо отказаться от использования этого понятия («историзм»), либо признать наличие у него конкретно-исторической формы — ретроспективизма. В произведении искусства она неизбежно обретает стилевое выражение в соответствии с родовидовой его спецификой.

Как именно это происходит в пьесе «В век Екатерины»?

В ней, прежде всего, отсутствует собственно исторический сюжет, каким могло бы стать, например, путешествие Екатерины II в Крым и каким в драматургии XIX века обычно были исторические «анекдоты» либо «хроники», связанные с борьбой за

⁵⁵ Рейтблат А. И. Зарин Федор Ефимович. С. 326.

⁵⁶ Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2004. С. 289, 291.

⁵⁷ Историко-теоретическую разработку этого понятия см.: Петров А. В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 2006.

власть, сменой власти и военными сражениями. В пьесе Буренина и Зарина обычная мелодраматическая интрига («любовный треугольник») оказывается вставлена в историческую «рамку», даже более условную, чем у произведений А. Дюма.

Несмотря на то, что действие в пьесе происходит в конкретное царствование и даже указывается год (1787), перед нами не «история», а скорее «старина», и для ее изображения подходит все, что в сознании зрителя и читателя начала XX века связывалось с прошлым. Точнее, это «все» должно иметь аксессуарный характер, во-первых, чтобы его можно было наглядно представить на сцене — в декорациях, костюмах, позах и пр.; во-вторых, потому что передавать «дух эпохи» (а это прежде всего образ мышления, неуловимый *modus vivendi*) соавторы не собирались. На образно-языковом уровне соответствующий декорум создается в основном за счет лексики (историзмов, поэтизмов, варваризмов и др.), как то: воинское звание (генерал-аншеф), мифологическое имя (Гименей), условно-литературное имя (Альцест), реалия времени («фавор»), клише романтической литературы («ласка нежная любви», «слезы невольной неги»); в этой же функции используется белый пятистошный ямб. «Систему художественных средств» заменяет здесь эстетический вкус; главное его требование — не допустить грубых анахронизмов и явных ошибок. Никто ведь не будет проверять, мог ли, к примеру, князь И. М. Долгоруков написать к 1787 году те стихи, которые цитируются в пьесе.

Конечно, появление на сцене реально-исторической фигуры — князя Потемкина обязывало авторов «соответствовать». Однако в массовом историческом сознании образ Потемкина закрепляется и существует в лучшем случае на основе «анекдотов». И такой анекдот рассказывается: «Светлейшему» пришла «фантазия» остановиться ночью в «глухом лесу», в «заброшенном охотничьем домишке», чтобы «полюбоваться лунной ночью». ⁵⁸ Посредством нескольких мизансцен Буренин и Зарин говорят зрителям: князь Потемкин был человеком своенравным, романтическим, властным и справедливым. И это вполне вписывается в устоявшееся представление о нем. А большего ни писателям, ни публике и не нужно. Что же касается остальных действующих лиц «из XVIII века» — так ведь никто уже и не помнил, какими были люди 1780–1790-х годов (почти все они ушли из жизни к исходу 1840-х годов). И потому один персонаж (губернатор Суровцев) похож на Федора Павловича Карамазова, другой (Шастунов) — на Онегина, Арбенина и д'Артаньяна вместе взятых, а княгиня Александра — на всех «страдающих» романтических героинь сразу.

Вполне логично, что пьеса «В век Екатерины» чужда какой-либо серьезной проблематике, хотя несложно было заставить какого-нибудь резонера поосуждать крепостное право, поразмышлять о фаворитизме, подумать о семейном праве и т. д. При этом Буренин и Зарин вскользь, намеками и аллюзиями, «напоминают» зрителям о том или ином классическом произведении. Но интертекстом в каноническом его понимании эти аллюзии назвать нельзя. Оба автора, очень обстоятельно занимавшиеся своим самообразованием, создают на основе собственного читательского и театрального опыта ретроспективистский литературно-сценический проект. Они собирают приемы, мотивы и сюжетные ходы, пользующиеся успехом или зарекомендовавшие себя у зрителя, и возникает образ «века Екатерины», вызывающий ассоциации с картинами мирискусника К. А. Сомова и/или зданиями архитекторов-неоклассицистов В. А. Щуко и А. Е. Белогруда. Примечательно, что у последних это зачастую были доходные дома: классицизм, который приносит деньги, — вполне в духе модерна.

Симптоматично в этом смысле привлечение к бенефисной постановке знаменитой певицы того времени — Плевицкой. Ее наряд курской крестьянки и исполняемые ею народные песни (любимые самим Николаем II) — сразу после костюмов XVIII века и пасторали на музыку композитора и на слова писателя XVIII века — превращают весь спектакль в кич. Но это на современный взгляд. А в апреле 1914 года зрители и слушатели получали синтетическое развлекательное зрелище, выдержанное в ретростилистике.

К свободной постановке на сцене «картин» из царствований Екатерины II и Павла I русская драматургия шла фактически сто лет (если отсчитывать от «Лейб-кучера»

⁵⁸ Буренин В. П., Зарин Ф. Е. В век Екатерины. С. 46.

Коцебу и завершать драмой Мережковского). Сначала, в 1810–1850-е годы, на театр будет допущена первая половина XVIII века; желательным было инсценирование «анекдотов» из эпохи Петра I. От фигуры преобразователя России театральные авторы отдаляться, в общем, не будут вплоть до конца 1910-х годов. Изображение времени екатерининского правления начало проникать на сцену к середине XIX века через «анекдоты» из жизни литераторов — современников императрицы. В драматургии рубежа XIX–XX веков, в связи с разнообразными юбилеями и мемориальными датами, популярной станет фигура А. В. Суворова. Из знаковых личностей «века Екатерины» интерес драматургов вызовут также княжна Тараканова и князь Потемкин. Событием, безусловно, следует считать «хронику» последних дней императора Павла I — драму Мережковского 1907 года. Екатерина II, насколько нам известно, так и не появится на русской сцене царского времени.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-3-171-181

© С. В. Федотова

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ И СОЮЗ «ВЗАИМОПОНИМАНИЕ» (1918)*

Не так давно А. Б. Шишкин и Ж. Пирон выдвинули предположение о том, что в годы Первой мировой войны поэт и теоретик символизма Вячеслав Иванов (1866–1949) «каким-то образом был причастен» к проектам Ж. Патуйе (директора Французского института в Петербурге), связанным с францужско-русским научным и культурным сближением. «Но обстоятельства этого неизвестны». ¹ Гипотеза строится на письме Патуйе к Иванову от 4 мая 1937 года, в котором французский славист напоминает поэту о трех эпизодах, связывающих их в прошлом. Один из них приоткрывает малоизвестную страницу биографии Иванова в первый послереволюционный год: «Второй случай представился в начале 1918 года, когда мы из Петрограда перебрались в Москву и создали там *Франко-Итало-Русский Союз Взаимопонимания*, который располагался в помещениях *Высших Женских Курсов в Мерзляковском пер., д. Титова. 44.* <...> Но этому проекту не суждена была долгая жизнь, самым ярким событием в его истории было, по-видимому, замечательное собрание Союза во Французском институте (Кудринская-Садовая) 20-V / 2-VI, где присутствовало более 80 человек, в том числе, весьма вероятно, и вы». ²

Целью настоящей статьи является реконструкция замысла, создания и недолгой истории существования упоминаемого Патуйе Союза духовного общения между интеллигенцией России, Франции и Италии «Взаимопонимание» — именно так он назывался в 1918 году. В научной литературе он упоминается крайне редко, находясь на обочине магистральных сюжетов о более известных начинаниях международного характера: Французского института в Петербурге (1911–1919) и общества итальянской культуры «Lo Studio Italiano» в Москве (1918–1923). Особенно же интересно выявить, какое отношение имел Вяч. Иванов к этому проекту, и тем самым дополнить биографию поэта несколькими неучтенными до сих пор фактами из «смутного времени» первого года советской власти. ³

* Статья публикуется в рамках научного проекта «Финансирование советской культуры (1917–1941)», выполняемого по гранту РФФИ № 18-52-15031 НЦНИ_а.

¹ Шишкин А., Пирон Ж. «J'entrevois et j'aime la véritable âme française...» (К теме «Вячеслав Иванов и Франция») // Окно из Европы: К 80-летию Жоржа Нива. М., 2017. С. 170.

² Там же. С. 187. При переводе с французского публикаторы курсивом выделили слова, написанные Патуйе по-русски.

³ См. цикл стихотворений Иванова «Песни смутного времени», написанный в ноябре 1917 — январе 1918 года, впервые опубликованный в журнале «Народоправство» (1918. № 18–19, 23–24);