

ПАССАЖ – ПРОСТРАНСТВО МЕЧТЫ И РАЗВЛЕЧЕНИЯ

Антонелла д'Амелия

“Коллективное пространство мечты”: такой метафорой Вальтер Беньямин определил сущность пассажей и сблизил их с зимними садами, панорамами и музеями,¹ местами бесконечных грёз, в которых замкнутое пространство направляет посетителя в измерение мечты. Пассаж служит излюбленным местом прогулки и ротозейничества для столичных мечтателей и фланёров; пересекая его порог, они оказываются в необыкновенно ярком пейзаже из мрамора и стекла, в сквозной галерее со стеклянной крышей, возвышающейся среди городских зданий. Отдаваясь созерцанию витрин и увеселительных театрализованных зрелищ, устраивавшихся в пассаже, и прогуливаясь по волшебному лабиринту магазинов и мастерских, гости становятся одновременно зрителями и актерами завораживающего представления. Как это ни парадоксально, но именно интимная необъятность Пассажа, блистательного микрокосма, отражающего в себе макрокосм внешнего мира, наводит посетителей на мечтательный настрой и переносит их в измерение грёз.

Прообразом этого изобретения Романтизма, соединявшего коммерческую прибыль с прогулками и развлечениями, был восточный базар – ограниченное пространство, загроможденное всевозможным товаром; таким же его изображают гравюры в иллюстрированных изданиях, как например “Le voyage en Perse” географов Коста и Фландрена.

Защищенные стеклянными сводами, вымощенные мрамором и украшенные по стенам зеркалами, пассажи соединяют целые кварталы; заливаемые днем солнечным светом и освещаемые вечером газовыми фонарями, многократно отражающимися в стеклянных витринах, они являются

¹ W. Benjamin, Parigi, capitale del XIX secolo. I “passages” di Parigi, a cura di Rolf Teidemann, Torino, Einaudi, 1962, p. 531.

зрителю привлекательное и обманчивое зрелище. Многие соединялись с театрами; поздно вечером театральная публика собиралась в них, как бы перенося волшебную атмосферу спектакля на открытую сцену пассажа. Если в начале XIX столетия литературный салон служил основным местом культурного общения аристократического общества, то пассажирам суждено было стать своеобразным салоном на открытом воздухе, предназначенным для более широкой и разночинной публики.²

Впервые пассажи появляются в Париже в конце XVIII века, а широкое распространение получают в начале XIX века в эпоху Реставрации. Они в совершенстве отражают архитектурные вкусы и неоклассический стиль той эпохи (так, галереи Вивьен и Кольбер, близ Палэ Руаяля, были известны своими декорациями в помпейском стиле) и становятся неотъемлемой частью радикального преобразования внешнего облика французской столицы.

Некоторые парижские публицисты того времени особенно подчеркивают характерную их особенность как открытого и одновременно закрытого пространства, где мраморные декорации, воссоздавая ту домашнюю интимность, которая так очаровывает буржуа, сохраняют в то же время черты улицы, открытой для всех. Другие авторы отмечают роскошь и безопасность пассажей. Так, в 1828 году, на страницах "Nouveau tableau de Paris", Л.-С.Мерсье (известный в русской литературной среде как автор утопического романа "2440 год") описывает прелести пассажей для покупателей или просто любопытных посетителей:

В этом городе роскоши и праздности, где было неприятно, а то и опасно, ходить по улицам, толпы фланёров вынуждены были направляться в те редкостные места, которые предоставляли возможность задержаться допоздна у витрин магазинов, без боязни попасть в толкучку или стать участником какого-либо происшествия. Этим объясняется не только всё растущая популярность Палэ Руаяля, но и появление множества новых пассажей.³

В пассажах размещались различные магазины модных новинок, кондитерские, кафе и чайные, залы для литературных вечеров и театральных представлений, другие увеселительные заведения. Литературная слава пассажей усилилась еще больше, когда некоторые престижные издательства, книоторговые предприятия, книжные и графические ателье начали перебираться под сень их стеклянных сводов и выставлять

² Ср. Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation de tout-Paris. 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990.

³ Ср. J.-C. Delorme-A.-M. Dubois, *Passages couverts parisiens*, Paris 1996, p. 19.

там свою продукцию. Так, в пассаже Веро-Дода впервые были выставлены на обзор публики гравюры Гаварни и Домье; издательство Пулэ-Маласси, публиковавшее Бальзака и Лотреамона, обосновалось в пассаже де Прэнс; пассаж Каира прославился как выставочный зал типографского искусства и книжной графики; в пассаже де Панорама находилось ателье знаменитого Стерна, гравюры которого, начиная с 1834 года, поставлялись во все дворы Европы.⁴

Пассажи способствовали также улучшению повседневной жизни большого города; именно в них впервые появилась газовая иллюминация; в районе между Оперой и улицей Вивьен были открыты первые публичные бани. Падкие на экзотику парижане с воодушевлением посещали на бульваре дез Итальян “Китайские бани”, построенные в виде пагод.

На протяжении XIX века мода на пассажи распространяется и на другие города Европы. По французскому образцу эти новые торговые-увеселительные пространства строятся в Лондоне (Royal Opera Arcade, 1816; Burlington Arcade, 1818; Lowther Arcade, 1831), Гамбурге (Sillem's Bazar, 1845), Брюсселе (Galerie Saint-Hubert, 1847), а позднее и в Милане, Манчестере, Берлине...⁵ Петербург, “иностранная” столица православно-крестьянского российского государства, немедленно освоил парижское изобретение и обзавелся собственным Пассажем, построенным архитектором Р. А. Желязевичем в 1846-48 годах на основной артерии города – Невском проспекте, точнее, между Невским (на уровне дома № 48) и Итальянской улицей, не случайно граничившей со средоточием городской ярмарочно-театральной жизни столицы: Марсовым полем, Летним садом, набережными Невы.⁶ “Можно смело сказать, – пишет Булгарин в своих воспоминаниях – что только вокруг Зимнего дворца, на Невском проспекте до Аничкова моста, и в двух Морских и двух Миллионных была Европа, далее повсюду выглядывала Азия и старинная *предпетровская* Русь, со своею полудикостью и полуварварством”.⁷

⁴ Там же, с. 22-23.

⁵ Ср. K. Schögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, München-Wien 2003, pp. 128-136; S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcade Project*, Cambridge (Ma) 1991; J. E. Geist, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München 1979.

⁶ Такая же связь пассажей с театральным миром города наблюдается и в Париже. Так, на оси Площадь Бастильи-Опера, т. е. основном сосредоточии ночной жизни столицы, помещались многочисленные театры, к которым нужно добавить и театры, помещавшиеся непосредственно в пассажах.

⁷ Воспоминания Фаддея Булгарина. СПб. 1846. Ч. 1, с. 199.

По описанию современника, “главный фасад Пассажа расположен против Гостиного двора, а противоположный ему выходит на Большую Итальянскую улицу. Здание это представляет огромную сквозную галерею, со стеклянной крышей. По бокам прохода расположены в три яруса магазины и мастерские; верхний ярус занят, впрочем, исключительно квартирами. Кроме того, под Пассажем, во всю его длину, проходит туннель с кладовыми, а в конце его находится довольно обширный театр”.⁸

В своих “Воспоминаниях старожила” А. Ф. Кони еще подробнее описывает внутреннюю структуру Пассажа, составляющего предмет удивления для приезжих провинциалов:

Внутри его три этажа: в нижнем – магазины и помещения для небольших выставок. Во втором этаже разные мастерские и белошвейные, к которым применимы слова Некрасова из “Убогой и нарядной”: “не очень много шили там, и не в шитье была там сила”. В третьем этаже помещаются частные квартиры, хозяева которых вывешивают под близкий стеклянный потолок клетки с птицами, пением которых постоянно оглашается Пассажем, служащий почему-то любимым местом прогулки для чинов конвоя в их живописных восточных костюмах.⁹

Со временем в Пассаже были помещены 7 билиардов, два трактира, кофейня, пивные, музей, а в 1862 г., со стороны Итальянской улицы, открылась гостиница.¹⁰ В дурную погоду и по вечерам Пассаж скрывает как развлечения, так и любовные встречи: “порхает в эти часы его по галереям и шаловливый божок, обильно расстреливая во все стороны свои дешевые стрелы. Шалости его создали для Пассажа довольно скабрезную репутацию, и одно время местная администрация пыталась было возродить в отношении пассажной публики суровый ригоризм. Но, разумеется, это благое начинание ни к чему путному не привело”.¹¹ По преданиям о Невском проспекте, именно в помещениях на верхнем ярусе Пассажа происходили галантные свидания великосветских дам и их юных поклонников. С находившейся на верхнем этаже террасы петербургские повесы могли любоваться женской публикой. “К вечеру – писал тогда “Петербургский листок” – толпа увеличивается за счет швей, модисток и

⁸ Михневич Вл. Картины Петербурга // Живописная Россия. Москва-СПб. 1881. Т. 1. Ч. 2, с. 659.

⁹ Кони А. Ф. Петербург: Воспоминания старожила // Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. Ленинград 1965, с. 55.

¹⁰ См. Алянский Ю. Л. Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб. 1996, с. 192.

¹¹ Михневич Вл. Картины Петербурга, с. 659.

т. п., из которых большая часть является сюда с известными целями, для чего они облакаются в лучшие свои наряды и непременно – в шитые золотом башлыки. К этому времени стекаются в Пассаж и ночные бабочки”.¹²

Пассаж находился на левой, солнечной стороне Невского проспекта, которая при Александре I сделалась излюбленным местом прогулок высшего света: “от Адмиралтейского бульвара до Аничкова моста – пишет в конце 1830-х годов И. И. Пушкарев – вся левая часть и часть правой стороны Невского проспекта унизаны магазинами под иностранными вывесками. Сквозь зеркальные стекла как в калейдоскопе, пестрятся блонды, чепчики, английские гравюры, детские платья, конфеты, французские сюрпризы, хрустальные скляночки, искусственные цветы, парижские куклы, поддельные зубы, парики, механические и химические инструменты, и все это представляется глазам вашим в привлекательном виде, днем освещенное лучами солнца, ночью ослепительным блеском газа; манит воображение ваше, обольщает чувства...”.¹³ О главной артерии Петербурга, как о калейдоскопе, в котором вертятся и отражаются разнообразные образы городской жизни пишет в 1834 году и А. П. Башуцкий: “это огромный, живой калейдоскоп, в который всыпано все человечество, с своею жизненною деятельностью, с своими модами, слабостями, чувствами, замыслами, причудами, знаниями, страстями, расчетами, красотою и безобразием, умом и безумием...”.¹⁴ С самого появления и Пассаж, с его элегантными магазинами и торговыми помещениями, является как калейдоскоп интеллектуальной и развлекательной жизни столицы, предназначенный для богатой, изысканной публики николаевской эпохи: это было место светского, коммерческого и культурного общения; там организовывались не только сделки, но и концерты, выставки, литературные вечера; особые помещения были отведены для устройства конференций и дебатов.

“Торжественное открытие нового торгового и развлекательного заведения состоялось в 2 часа пополудни солнечным воскресным днем 9 мая 1848 года. Сначала был молебен с водосвятием. Потом грянули два оркестра – струнный и военный духовой. Хор московских цыган Ивана Ва-

¹² Алянский Ю. Л. Увеселительные заведения старого Петербурга, с. 192.

¹³ Пушкарев И. И. Николаевский Петербург. СПб. 2000, с. 566-567. Ср. Конечный А. М. Невский проспект и прогулки по нему в первой половине XIX века // Прогулки по Невскому проспекту в первой половине XIX века. СПб. Гиперион. 2002, с. 5-19.

¹⁴ Башуцкий А. П. Панорама Санктпетербурга. СПб. 1834. Ч. 3, с. 85-86.

сильева вызвался петь в Пассаже бесплатно, чтобы доход поступил в пользу детских приютов”.¹⁵ Бесплатно, на верхней галерее – писал журнал “Иллюстрация” – накрыли в тот же день и обед для рабочих: хлеб, чарка вина, бутылка пива, кусок мяса и огурцы...

Не удивительно, что такое первостепенное событие питерской общественной жизни, как открытие Пассажа, было немедленно перенесено раешниками в их частушки. Уже в 1851 году репродукции этого пленительного пространства демонстрировались бродячими раешниками и косморамщиками, которые сопровождали свои сеансы характерными напевами:

Пожалуйте сюда, господа!

Нашу космораму посмотрите, после за то благодарите.

Вот перед вами славный Пассаж, в него идут все, войдемте и мы туда ж!

Какое великолепное везде освещение!

Зеркала по всем стенам, магазины по бокам!

Публика тут гуляет, на выставленные товары взирает!

Вот маменька ведет двоих детей и хочет им купить сладостей.

Но дети конфет не хотят, а оба вместе кричат:

– Маменька, маменька! Наскучило нам гулянье,

купите лучше вот эти фрукты для нас.

– Какой прекрасный магазин, – говорит папеньке сын, –

купите мне, папа, букет цветов, маменька их тоже любит.

Ну, вот вам и Пассаж! Довольно в нем вы погуляли, я думаю, что и устали!

Пойдемте домой, теперь наверно час шестой.¹⁶

История и описание петербургского Пассажа распространялись стараниями раешников и за пределами города: частушки о Пассаже распевались на московской и новгородской ярмарках.

Культурное значение Пассажа связано с деятельностью его концертных и театральных зал и с использованием некоторых его помещений для литературных дебатов, собраний акционеров и показа аттракционов. Как пишет путеводитель по Петербургу того времени, “против Гостиного двора красивое здание Пассажа с театром и с залами для выставок, где ныне устраиваются балы и концерты”.¹⁷ Там с 1849 года начались регулярные концерты, организованные газетой “Музыкальная Россия”. По

¹⁵ Алянский Ю. Л. Увеселительные заведения старого Петербурга, с. 192.

¹⁶ Губерт Карл. Балагур, или Новые рассказы косморамщика: Объяснение к 16-ти картинам, находящимся в космораме. СПб. 1851, с. 1-2.

¹⁷ С.-Петербург. Путеводитель по столице. СПб. 1903, с. 30.

воспоминаниям А. Греча, “в 1840-1850-х годах в концертном зале Пассажа выступали цыганские хоры”.¹⁸ В “Северной Пчеле” от 1849 года подробно описываются культурные мероприятия Пассажа: “в концертном зале Пассажа назначено музыкальное утро оркестра Гунгля. Начало в 2 часа дня, от 5 до 7 часов пополудни – пение хора московских цыган, за вход 1 рубль серебром, на хоры 50 копеек. В Пассаже с 7 часов вечера музыка оркестра Гензеля попеременно с музыкой Кавалергардского полка. Платящие за вход в зал и на хоры, за вход в Пассаж не платят”.¹⁹ Впрочем, как отмечает Е. И. Расторгуев в “Прогулках по Невскому проспекту” большая часть всех платных общественных развлечений Петербурга царствовала на Невском проспекте и в его окрестностях:

Здесь все знаменитейшие виртуозы восхищают дилетантов. Здесь все первейшие певцы и певицы, приобретшие славу во всей Европе, делают честь Петербургу услаждать его слух. Здесь приезжающая по временам из Москвы труппа цыган дает вечера, в которых, перемешивая шумное пение с дикими плясками, возбуждает восторг в любителях такого рода увеселений [...] Здесь бывает кукольная комедия, марионеты, механические фигуры, диорамы, полиорамы, георамы, фантасмагории, китайские тени, искусственные фейерверки, волшебные балеты, словом, все, что в Париже рассеяно в десяти разных театрах. Тут же даются увеселительные представления электричества, гальванопластики, магнетизма, физики. Здесь же, по временам, профессеры магии изумляют своими фокусами, индейские жонглеры своими играми, эквилибристы страшными геркулесовыми подвигами, наконец, автоматы своими действиями и механизмом [...] По временам в залы на Невский проспект приезжает собрание живых, но неподвижных фигур, то есть просто сказать восковых. Тогда, прохаживаясь в обширных залах, без церемоний и с спокойным духом можно рассматривать Наполеона и его сына, Вильгельма Теля, Марию Стюарт, Фридриха Великого, Вольтера и прочих великих и редких особ, а также насладиться зрением Венеры, девицы с усами и бородой, физиономиями жидов, разбойников и многого в таком роде занимательного.²⁰

Из газет той эпохи мы узнаем и об открытии паноптикума или музея восковых фигур в специально на это отведенном помещении Пассажа: “в первой галерее Пассажа в 8 магазинах с 25 декабря (1849 г.) открыта выставка Большого Венского музеума. Содержатель просит покорнейше господ посетителей не дотрагиваться до выставленных [восковых] фи-

¹⁸ Греч А. Н. Весь Петербург в кармане. СПб. 1851, с. 429.

¹⁹ “Северная пчела” 1849, с. 986.

²⁰ Расторгуев Е. И. Прогулки по Невскому // Прогулки по Невскому проспекту в первой половине XIX века, с. 169-170.

гур”.²¹ В периодике сообщается также о других аттракционах Пассажа: “Наверху развернулись *панорамы*. Из Тулы прибыли... певчие птицы! Соловьи, скворцы, другие пернатые услаждали слух посетителей своим пением, пока не начиналась иная, оркестровая музыка. А в специальном помещении проживали два огромных крокодила; в часы их кормления сюда стекалась толпа любопытных”.²²

Я предлагаю интерпретацию Пассажа как мира в миниатюре, городского микрокосма, метонимической детали Петербурга, воспроизводящей некоторые характерные черты города: 1. подобно тому, как в освещенных зеркалах Пассажа отражается обманчивое течение жизни, архитектурный сценарий столицы повторяется в зеркальном отражении Невы; 2. неоднородный характер архитектуры Петербурга, по замечанию многих писателей и публицистов лишенной единообразия, эхом отдается в архитектурном смещении Пассажа, слиянии разных стилей; 3. особое изменение неизвестности, порожденное в Петербурге безразличием города министерств и должностей, как напоминают многие рассказы XIX века, просачивается и через стены Пассажа, именно из-за его гибридного характера, смещения великолепия “*hôtel particulier*” и хаотичности улицы, открытой для всех. Пассаж – пространство, колеблющееся между уютом домашнего интерьера и городской безграничностью, своего рода “*maison à l’envers*” – как замечает Ж. Реда.²³

В зеркале Пассажа Петербург предстает перед нами как один из тех текстов-энциклопедий начала XIX века, предлагающих читателям указатель достопримечательностей города, описание различных социальных слоев, перечень различных предметов, справочник и т. д. Как в очерке Н. Стрхова “Невская улица” (1810), где городская артерия представлена как синтез познания: “С одного конца до другого она заключает в себе *энциклопедию в лицах и действии*”.²⁴ Благодаря развернутым описательным спискам, тексты-энциклопедии охватывают разные области знания, классифицируют, характеризуют места и их жителей. Это тексты-прогулки, тексты-путеводители, при чтении которых перед читателем проходят разные пространства, картины быта, политические события, сцены повседневности, отголоски жизни. Это тексты-панорама, где сюжеты связаны нитью социального развития героя, подтверждающие

²¹ Алянский Ю. Л. Увеселительные заведения старого Петербурга, с. 114; цитата из неназванной газеты, вероятно, из “Северной пчелы”.

²² Там же, с. 192.

²³ J. Réda, *Chateaux de courants d'air*, Paris, Gallimard, 1986, p. 93.

²⁴ Стрхов Н. Мои петербургские сумерки. СПб. 1810. Ч. 1, с. 26.

сказанное Бодлером в “Салоне” 1859 года: “*Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes*”, описывающее таким образом как мечтателя-романтика, так и городского фланёра, любителя современных “аллегорий”, а также романиста-антрополога и натуралиста.²⁵

Гоголь и текст-панорама

Читая микрокосм Пассажа как текст-путеводитель, я провожу параллель между устраивавшейся в его стенах деятельностью и народными театральными представлениями, т. е. тем могучим потоком городской ярмарочной культуры того времени, будь то популярные в XIX веке панорамы и диорамы, предвосхитившие кинематографическое искусство, волшебные картины и присказки раешников, представления балаганных театров или народных гуляний, которые впрочем посещались не только крестьянами и ремесленниками, но и представителями более высоких ступеней русского Табеля о рангах: “не только народная масса стремилась в балаганы, – вспоминает А. А. Плещеев – но и столичная буржуазия считала своим долгом побродить среди балаганов, заглянуть в них и восторгалась тем примитивным, лубочным юмором, который торжествовал здесь”.²⁶

В традициях примитивных бытовых картинок райков жизнь Петербурга и его главной улицы описана в многочисленных рассказах и очерках начала XIX века: “С-Петербург в начале XIX века” Г. Т. Северцева, “Чувствительное путешествие по Невскому проспекту” И. Л. Яковлева, “Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту” В. И. Даля, “Прогулки по Невскому проспекту” Е. И. Расторгуева, “Прогулка по тротуару Невского проспекта” Ф. В. Булгарина, “Панорама Санктпетербурга” А. П. Башуцкого, “Невская улица” Н. Страхова, и особенно знаменитый “Невский проспект” Гоголя. Как в диорамах и косморамах, эти панорамы городской жизни стремительно разворачиваются перед глазами читателя и создают тот эмоционально-зрительный ряд, который вдохновлял и многочисленные произведения графики той эпохи (Н. Ф. Алферов, В. Барт, Т. А. Васильев, К. Вольф, А. Е. Мартынов, Б. Патерсен и другие). В некоторых текстах панорама сосредоточивалась только на описаниях исторических мест и тенистых городских пейзажей, на сценках из народной жизни, на списках ремесел. Действительность описывается двумерной, без глубины, без перспективы; повествовательный

²⁵ См. Ph. Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, pp. 95-122.

²⁶ Плещеев А. А. “Под сению кулис...”. Париж 1936, с. 135-136.

ритм задается непрерывным чередованием образов, обманчивым развитием событий, иллюзией течения жизни. В других – например в “Невском проспекте” Гоголя – на фоне фантазмагорического, как в диораме, городского пейзажа развивается, более или менее подробно и пластически, поучительный эпизод из жизни героя – “моральными диорамами” можно их назвать, пользуясь выражением В. Беньямина.²⁷

Начало рассказа “Невский проспект” Гоголя построено как “подвижная косморама”, в которой разворачиваются виды главной артерии города в разные часы дня: трудовой Невский, “пахнувший горячими хлебами”, Невский заспанных служащих и простолюдинов, спешащих на работу “в сапогах, испачканных известью”, сменяется педагогическим Невским, кишущим домашними репетиторами и учительницами разных национальностей, с их воспитанниками. Затем в 12 часов начинается порхание беззаботной толпы “исполненной приличия”: мужчины в длинных сюртуках, молодые дамы в рединготах, бакенбарды, усы, соболя, ножки... Пробило 3 часа, и перед глазами предстает новая картина: официальный Невский, толпа служащих, чуть ли не целый Государственный Архив с титулярными советниками, коллежскими регистраторами и надворными советниками. Когда зажигаются фонари, проспект пустеет и “настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет” (III, 15).²⁸ Время от времени повествование прерывается голосом как бы восторженного раешника, выкрикивающего свои реплики:²⁹

Всемогущий Невский проспект! Единственное развлечение бедного на гулянье Петербурга! Как чисто подметены его тротуары и, боже, сколько ног оставило на нем следы свои! [...] Какая быстрая совершается на нем фантазмагория в течение одного только дня! [...] Боже, какие есть прекрасные должности и службы! как они возвышают и услаждают душу! [...] А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара [...] Создатель! Какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! (III, 10-13).

²⁷ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, p. 684.

²⁸ Ссылки на произведения Н. В. Гоголя даются в тексте по академическому “Полному собранию сочинений” в 14-ти томах, Москва 1937-1952.

²⁹ О распространении райка и присказках раешников в русской культуре см. среди других: Конечный А. М. Раек в системе народной петербургской культуры // *Петербургский раек*. СПб. Гиперион. 2003, с. 5-21; C. Kelly, *Territories of the Eye: The Russian Peep Show (Raek) and Pre-Revolutionary Visual Culture*, “*Journal of Popular Culture*” (USA) 1998, №. 4, pp. 49-74.

На фоне этой “панорамы” Гоголь описывает приключения Пискарева и Пирогова с тем быстрым движением сцен, столь характерным для картин быта городских панорам: на первом плане выступает анекдотический сюжет, а описательно-информативное содержание становится как бы нарисованной декорацией. Действие перемещается с внешнего плана Невского проспекта на интерьер, который однако оказывается таким же дробным и меланхоличным, как и внешняя фантасмагория. Предваряя предметное расчленение кубистов и динамизм футуристов, взор писателя пробегает по мчащимся очертаниям столицы, вырисованным как бы из кареты, с крыши омнибуса или с точки зрения человека, мчащегося на санках с ледяных гор.³⁰ Быстрые череды городских видов определяют и темп повествования, иллюзорное течение жизни, мнимое развитие сюжета; события разворачиваются с чарующим отсутствием перспективы, мечта Пискарева о красоте разбивается об стены отвратительного приюта, а легкомысленное приключение Пирогова сводится на нет в мастерской ремесленника с высокопарной фамилией Шиллер.

Творческое наследие Гоголя отмечено его особенной привязанностью к зрелищной культуре, к формам народного театра, к праздничной и ярмарочной атмосфере балаганов, к частушкам зазывал и раёшников, к разнообразным приемам и превращениям балаганных зрелищ. Элементы народной смеховой культуры и площадного искусства – настаивает Бахтин – проявляются как в фабуле его произведений, так и в стиле, в гиперболах, в алогизмах, в неточностях языка, в комическом языке: “в балагане он находил и стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывалы, с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами”.³¹

В “Невском проспекте” гоголевское описание северной столицы в виде движущейся фантасмагории вызывает в памяти космораму художника Лексы под названием “Оптическое путешествие”. На Пасху 1834 года Лекса выставил 14 “косморамических” видов, где, наряду с панорамами экзотических иностранных городов, впервые были показаны литографи-

³⁰ Ср. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. Москва 1934, с. 309: “Гоголю свойственно видеть играющей «толпу стен», как мы ее видим из трамвая, с прыжками домов, открывающих и закрывающих перспективу...”. А из режиссерских помет Эйзенштейна мы знаем, что идея монтажа аттракционов возникла у него под воздействием зрительных впечатлений, получаемых, когда он скатывался с ледяной горы. См. Шкловский В. Книга про Эйзенштейна. “Искусство кино” 1971. № 12.

³¹ Ср. Бахтин М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва. Художественная литература. 1975, с. 484-485, 488.

рованные виды Петербурга с вершины Александровской колонны, незадолго до того возведенной на площади перед Зимним Дворцом,³² о чем писал Гоголь матери 1 января 1830 года: “на Дворцовой площади воздвигается великолепный памятник Александру, состоящий из колоссальной колонны, высеченной из одного куска цельного гранита” (X, 163).

В начале XIX века панорамы и косморамы являлись очень распространенной формой зрелищного развлечения: сидя в круглом зале, зритель мог обозревать развертывание длинных подмостков с изумительными иностранными видами и экзотическими местами: “на Невском постоянно бывают разные панорамы, косморамы и диорамы, в которых, не сходя с места, можно обозревать разные столицы Европы и разные города и страны почти всего света”.³³

Панорама “движущейся столицы”, описанная Гоголем, соединяет в себе и эффект легкого полета, и описание сцен с различных ракурсов, и передает таким образом несравнимое синкретичное впечатление тотального восприятия действительности, как бы сливающее в неразрывное целое пространственно-временные координаты: если в прогулке пешком осуществляется чередование зрительных образов и картины города воспринимаются независимо друг от друга, то в панораме движущейся столицы ко всему этому добавляется некий опьяняющий тип восприятия, в котором топография Петербурга и непрерывное течение времени сливаются воедино, а память приходит на помощь чувствам, чтобы точнее воссоздать призрачный облик столицы, составные части которой одновременно и реально стоят перед глазами, и расплываются во всеобъемлющем пространстве. Это объясняет сложную, диалектическую природу всякого панорамного видения. С одной стороны, это видение – эйфорично в силу той плавности, с которой образы города сменяют друг-друга в непрерываемом протяжении зрительных планов. С другой стороны, сквозь эту непрерывность проступает играющая на чувстве узнавания знаковая система, которая требует своей дешифровки. Панорамное видение неотделимо от сюжета: воображение читателя поглащено чередующимися перед его взором картинами, пронизывает широчайшие пространства, погружается в таинство времени, предается неожиданной и продолжительной анамнезе.³⁴

³² Конечный А. М. Петербургские народные гулянья на масленичной и пасхальной неделях // Петербург и губерния. Ленинград. Наука. 1989, с. 31-32.

³³ Расторгуев Е. И. Прогулки по Невскому, с. 170.

³⁴ Ср. R. Dubbini, *Geografia dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-65.

Достоевский и заманчивость аттракционов

Как известно из многочисленных свидетельств современников, до 60-х годов XIX века было запрещено “играть пьесы из русской жизни”, и народные театральные представления были вынуждены прибегать к другим зрелищным формам, таким как живые картины, пантомимы и арлекинады, удивительные путешествия, спектакли с собаками и обезьянами. В сохранившейся программе балагана Фенароли описывается представление, в котором обезьяны и собаки карикатурно изображают мир людей: они одеваются в человеческую одежду, шутят, танцуют, важничают, стреляют из пистолетов, умирают и воскресают³⁵ (невольно вспоминается переписка двух грамотных собачек в “Записках сумасшедшего”). Расторгуев вспоминает о том, как “в небольшом балагане, близ Невского проспекта, долгое время было можно видеть огромного кита, разумеется, не живого, длиною четырнадцать сажен, вышиною четыре сажени. Внутренность кита великолепно была освещена, и в ней при громкой музыке посетители могли прогуливаться!”³⁶

Кроме того были в моде и представления с применением уродов и диковинных существ. На афише того времени мы обнаруживаем: альбиноса в одежде дикаря, который разговаривает со зрителями на английском, немецком, французском и итальянском языках; пляски аборигенов Австралии, Африки и Америки; финского великана ростом в три аршина (то есть, более 2-х метров); безрукого человека, который пишет, вдевает нитку в иголку, шьет, готовит, заряжает пистолет и стреляет одними ногами; паноптикум с восковыми фигурами, изображающими исторических персонажей.³⁷ Лейферт в своих мемуарах вспоминает теленка о пяти ногах, американскую великаншу-огнеедку, жену и мужа – великаншу и карлика, самую толстую девку в России; феномена, глотающего не обжигаясь горящую паклю, факира, безболезненно протыкающего себя мечами; он описывает и недоумение посетителей, которые, при выходе из балагана, начинали сомневаться, вправду ли они видели все те диковины, о которых гласила афиша.³⁸ Эта тяга народа ко всему необыкновенному и странному подмечена и Гоголем в “Петербургских записках 1836 года”,

³⁵ См. Конечный А. М. Петербургские народные гулянья на масленичной и пасхальной неделях, с. 30, 31.

³⁶ Е. И. Расторгуев, Прогулки по Невскому, с. 170.

³⁷ См. Конечный А. М. Петербургские народные гулянья на масленичной и пасхальной неделях, с. 31.

³⁸ Лейферт А. Балаганы // Петербургские балаганы. СПб. Гиперион. 2000, с. 58.

где он рассуждает о людском стремлении к всему странному или чудесному, о их воздействии на воображение публики не только в народных балаганах, но и в официальных театрах: “всё дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, до толе неслыханное и невиданное” (VIII, 182). Несмотря на критику мещанства, которому нравится всяческая “уродливость” и “ошибки природы”, сам Гоголь мастерски выписывает в своих произведениях целые списки уродливых существ, галереи гротескных портретов, “кучи” предметов – необычайные натюрморты *à la russe*.

Среди курьезов Пассажа, наиболее тесно связанных с балаганными аттракционами, которые располагались на близлежащем Марсовом поле, В. Далматов вспоминает музей Гаснера, в котором, в 70-х годах, можно было обозревать “смертельно раненого турецкого солдата”, “красавицу-танцовщицу”, “императора Наполеона”, “убийцу президента Гарфильда и самого Гарфильда, Людовика XVI и его палачей”.³⁹ Кроме этих исторических персонажей, воображение Далматова было особенно поражено бородатой женщиной по имени Юлия Пастрана, психологический портрет которой он набрасывает в своих театральных воспоминаниях:

Вот под большим стеклянным колпаком чучело знаменитой Юлии Пастраны, женщины с бородой. Я помню ее живую смутно, я видел ее еще в детстве, в цирке, где она появлялась в качестве певицы и танцовщицы в коротком платье-декольте, в цветах [...] Юлия Пастрана была причиной почему я особенно стремился в музей Гаснера, который помещался лет десять тому назад в Пассаже, со стороны Большой Итальянской улицы. [...] У ног ее, за стеклом, выставлена официально засвидетельствованная бумага за подписью каких-то профессоров и администраций с приложением печати, удостоверяющей подлинность чучела настоящей Юлии Пастраны.⁴⁰

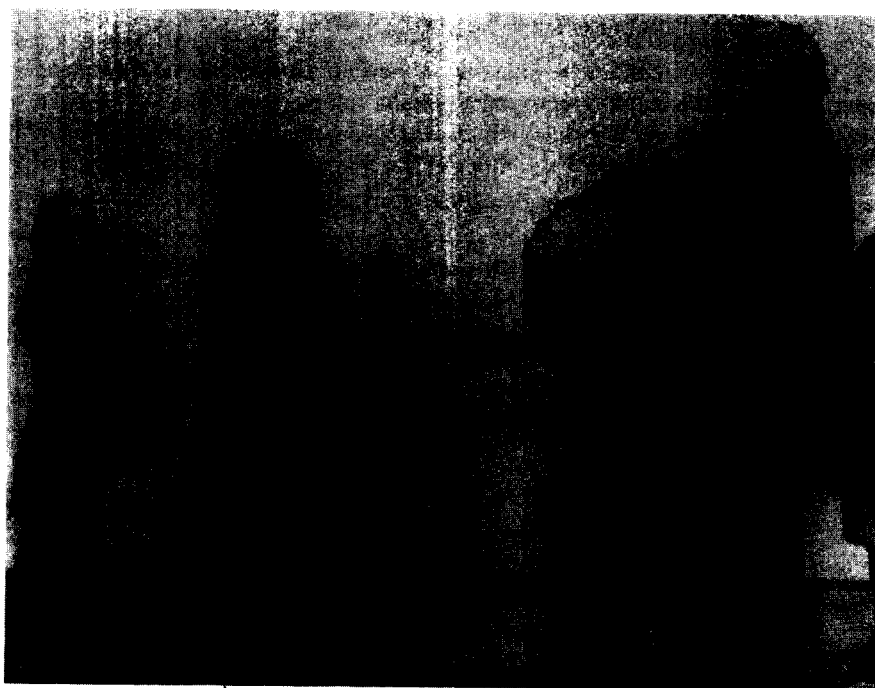
Бородатая артистка Юлия Пастрана, прибывшая из Америки, пользовалась огромным успехом в середине XIX века среди русской публики, платившей рубль “за погляд”: она танцевала английские, испанские и русские танцы, исполняла песни на разных языках и по окончании спектакля, “для доставления полного удовольствия всем посетителям”, ходила по первым рядам и беседовала с публикой. Любопытствующие зрители Петербурга могли вместе с билетом приобрести книжку о ее жизни и приклю-

³⁹ Далматов В. По ту сторону кулис: Театральные очерки. СПб. 1908. Т. 1, с. 22-23.

⁴⁰ Там же, с. 23-24. Ср. Далматов В. Юлия Пастрана: Психологический очерк // Там же, с. 22-64.

чениях – “Описание происхождения Юлии Пастраны”.⁴¹ Девушка Юлия Пастрана была одним из основных аттракционов масленичного балагана на Марсовом поле в 1876-м году. В периодике тех дней сообщается, что “на масленой неделе в балаганах будут красоваться следующие чудеса природы: девица Антуанета, 20 лет, в сажень ростом; принц Волга, карлик, 29 лет, 27 дюймов ростом и 19 фунтов весом; женщина-геркулес, девица Матильда, 17 лет, 254 фунта весу; девица Амалия, одна из величайших великанш, 18 лет от роду, 217 сантиметров росту, 276 фунтов весу; синьора Зенона Пастрана, девица, обросшая волосами, 20 лет от роду”.⁴²

В стенах петербургского Пассажа Достоевский, всегда с большим вниманием следивший за всякими новшествами, помещает события, описываемые в гротескном рассказе “Крокодил. Необыкновенное событие,



Девушка Юлия Пастрана и замечательный жених ее. Лубок. 1862 г.

⁴¹ См. Шепелева А. Пристрастия века девятнадцатого. “Живая старина” 1995. № 1, с. 51-52.

⁴² Театральный курьер // Петербургский листок. 1876. 8 февраля.

или Пассаж в Пассаже”, который был опубликован во втором номере “Эпохи” 1865-го года с редакционным предисловием (V, 344).⁴³ Многочисленные потаенные нити объединяют этот рассказ с другими произведениями Достоевского тех лет: “Скверный анекдот”, “Записки из подполья”, “Зимние заметки о летних впечатлениях”, и особенно с его полемическими статьями.⁴⁴ В “Дневнике писателя” за 1873-й год (“Нечто личное”), вспоминая о мотивации, которая подтолкнула его на написания “Крокодила”, Достоевский определяет это произведение как “безделку, повесть для смеху” (XXI, 24) и пишет:

Мне вздумалось написать одну фантастическую сказку, вроде подражания повести Гоголя “Нос”. Никогда еще не пробовал я писать в фантастическом роде. Это была чисто литературная шалость, единственно для смеху. Представилось, действительно, несколько комических положений, которые мне захотелось развить ... Тогда в Петербурге в Пассаже какой-то немец показывал за деньги крокодила (XXI, 26).

Исследователи уже отмечали, что полемика Достоевского и его сатирическое пародирование были направлены против современных ему периодических изданий и демократической журналистики; основной мишенью его сатиры была не идеология радикалов вообще, а негуманность взглядов сотрудников “Русского слова” и вульгарно-материалистической позиции журнала.⁴⁵

Появление рассказа в печати вызвало ряд резких полемических откликов; критика обвинила Достоевского в том, что это произведение представляет грубый памфлет на недавно осужденного Чернышевского. Здесь я хочу остановиться не столько на неоднократно затронутых в исследовательской литературе идеологических спорах о политическом толковании “Крокодила”, сколько на связях текста с петербургским циклом Гоголя, на гротескном изложении некоторых форм городской зрелищной культуры, на использовании автором исторических реалий. Из воспоминаний А. Ф. Кони известно, что в начале 50-х годов в Пассаже начался ряд литературных чтений, на которых выступали выдающиеся писатели:

⁴³ Ссылки на произведения Ф. М. Достоевского даются в тексте по академическому “Полному собранию сочинений” в 30-и томах, Ленинград 1972-1990.

⁴⁴ Ср. Иезуитова Л. А. Повесть Достоевского “Крокодил” // От Пушкина до Белого. Проблемы поэтики русского реализма XIX - начала XX века. СПб. 1992, с. 194-231.

⁴⁵ См. J. Frank, Dostoevsky. The Stir of Liberation, 1860-1865. London, Robson Books, 1986, pp. 361-366.

Достоевский с захватывающим искусством и чувством читает эпизоды из “Бедных людей”. Писемский играет, ибо иначе нельзя назвать его чтение отдельных мест из “Тысячи душ”. Бледнолицый и еще худощавый Апухтин декламирует свои стихи, и Майков постоянно выступает со своими “Полями”, причем злые языки шутливо сообщают, будто при появлении на эстраде поэта публика, которой надоело одно и то же стихотворение, встречает автора возгласами из его же произведения: “А там поля, опять поля”. Вслед за тем начинаются и спектакли в пользу только что образовавшегося Литературного фонда: ставятся “Женитьба” и “Ревизор”...⁴⁶

Связываясь с исторической действительностью, Достоевский прямо упоминает в “Крокодиле” публичные лекции Литературного фонда, в рамках которых философ и революционер-народник Петр Лавров читал в Пассаже свои лекции; имя Лаврова понадобилось ему в качестве знака о человеке близких Чернышевскому убеждений, а потом и издателе трудов узника в России и в эмиграции.⁴⁷ В центре рассказа Достоевского история фантастических злоключений Ивана Матвевича, в которой слиты различные планы повествования: историчность в петербургских событиях 60-х годов, пародийность в утопических высказываниях Ивана Матвевича и фантазмагоричность, навеянная северной столицей, в жизни героев. Кроме того, выбрав фоном своего рассказа Пасса́ж, замкнутое пространство, отгороженное от внешнего мира, Достоевский как бы подчеркивает своеобразную театральность текста, действие которого развивается именно внутри роскошной архитектуры Пасса́жа, в темном помещении, расположенном вблизи мраморных освещенных магазинов и залов для литературных встреч.

На первый же план выносятся аттракционы Пасса́жа, которые как бы обрамляют этот “случай сам по себе весьма необыкновенный” (V, 187), т. е. трагическое приключение рассеянного чиновника либеральных взглядов, которого проглатывает крокодил, отчаяние его кокетливой и глупой супруги и недоумение друга, от имени которого и ведется повествование: чиновник этот – напишет Достоевский в “Дневнике писателя” несколько лет спустя – “среднего круга, но из тех, которые имеют некоторое независимое состояние, еще молодой, но заеденный самолюбием; прежде всего дурак, как и незабвенный майор Ковалев, потерявший свой нос. Он комически уверен в своих великих достоинствах; полуобразован, но считает себя чуть не за гения, почитается в своем департаменте за человека пустейшего и постоянно обижен всеобщим к нему невниманием.

⁴⁶ Кони А. Ф. Петербург: Воспоминания старожила, с. 55-56.

⁴⁷ Иезуитова Л. А. Повесть Достоевского “Крокодил”, с. 216.

Как бы в отместку за это муштрует и тираннизирует своего бесхарактерного друга, величаясь над ним своим умом. Друг ненавидит его, но переносит всё потому, что втайне ему нравится его жена. В Пассаже, пока эта дамочка, молоденькая и хорошенькая, чисто петербургского типа, глупенькая кокетка среднего круга, засмотрелась на показывавшихся вместе с крокодилом обезьян, гениальный супруг ее как-то раздражил доселе сонного и лежавшего как колода крокодила: тот вдруг разевает пасть и проглатывает его всего целиком, без остатку" (XXI, 36-37). На удивление жены, а также немца-хозяина крокодила, герой не только выживает в нутре чудовища, но и пользуется случаем, чтобы высказаться о своих либеральных взглядах на жизнь, как если бы он находился в модном салоне.

Вслед за "необыкновенными происшествиями" гоголевских "Носа" и "Записок сумасшедшего" Достоевский определяет описываемое происшествие как "весьма необыкновенное". Объединяет этот текст с произведениями Гоголя и навязчивое употребление прилагательного "странный" и его производных ("странно", "странное дело" и т. д.) – стилистический прием, обычно символизирующий у Достоевского элемент неожиданности, неопределенности или неоправданного ожидания.⁴⁸ С рассказами Гоголя "Крокодил" связан и аллюзиями на то состояние *инкогнито*, которым страдают герои "Петербургских рассказов": *инкогнито* встреч на Невском, *инкогнито* сумасшедшего, который считает себя королем Испании, *инкогнито* носа, превращающегося в знатного господина, *инкогнито* Акакия Акакиевича, не только ограбленного но и лишенного личности. Это состояние как бы навязано литературным героям самим Петербургом, искусственным городом гранита и воды. Именно это сосуществование двух противоположных начал – мрамора и финских болот – в архитектуре столицы не только составляет ее основное очарование, но и порождает призрачный мир обманов и отчуждения: удваиваясь в водах Невы каменные фасады дворцов, шпили зданий, купола церквей создают тот зыбкий мир водяных отражений, который столь сильно определяет настроение жителей Петербурга и приводит их в состояние безумных, обездоленных, безродных.

Так и для героя "Крокодила" иллюзорная столица российской империи это царство *инкогнито*, где становится возможным совет, данный старшим сослуживцем героя: "пусть Иван Матвейч наблюдает *инкогнито*... суждено ему остаться в недрах чудовища" (V, 191).

⁴⁸ Ср. V. N. Toporov, La poetica di Dostoevskij, in La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo, a cura di D'Arco S. Avalle, Torino, Einaudi, 1980, p. 295.

Кроме типологических и лексических совпадений, с произведениями Гоголя этот рассказ связан, прежде всего своей особой, праздничной атмосферой народных гуляний на балаганах. Сюжет “Крокодила” развивается после святок, когда в соседних с Пассажем районах проводятся бурные “гулянья под горами” с пантомимами, каруселями, ледяными горками и т. д. Петербургская традиция сохранила множество свидетельств об этих зрелищах, которые неоднократно упоминаются Гоголем в рассказах, письмах и статьях, и вновь оживляются Достоевским, умысленно развивавшим гоголевские темы. Так, сцена, в которой чудовище с трудом заглатывает несчастного чиновника перед глазами окаменевшей от ужаса супруги, явно вдохновлена народными спектаклями:

Крокодил начал с того, что, повернув бедного Ивана Матвеича в своих ужасных челюстях к себе ногами, сперва проглотил самые ноги; потом, оторгнув немного Ивана Матвеича, старавшегося выскочить и цеплявшегося руками за ящик, вновь втянул его в себя уже выше пояса. Потом, оторгнув еще, глотнул еще и еще раз. Таким образом Иван Матвеич видимо исчезал в глазах наших. Наконец, глотнув окончательно, крокодил вобрал в себя всего моего образованного друга и на этот раз уже без остатка. [...] Я было уже готовился закричать вновь, как вдруг судьба еще раз захотела вероломно подшутить над нами: крокодил понатужился, вероятно давясь от огромности проглоченного им предмета, снова раскрыл всю ужасную пасть свою, и из нее, в виде последней отрыжки, вдруг на одну секунду выскочила голова Ивана Матвеича, с отчаянным выражением в лице, причем очки его мгновенно свалились с его носу на дно ящика. Казалось, эта отчаянная голова для того только и выскочила, чтоб еще раз бросить последний взгляд на все предметы и мысленно проститься со всеми светскими удовольствиями. Но она не успела в своем намерении: крокодил вновь собрался с силами, глотнул – и вмиг она снова исчезла, в этот раз уже навеки (V, 182).

После первого крика Елена Ивановна столбенеет на месте, как главные лица “Ревизора” в последней немой сцене.

С трюками народных увеселительных зрелищ прямым текстом сравниваются также возгласы Ивана Матвеича изнутри чудовища:

Голос его был заглушенный, тоненький и даже крикливый, как будто выходивший из значительного от нас отдаления. Похоже было на то, когда какой-либо шутник, уходя в другую комнату и закрыв рот обыкновенной спальной подушкой, начинает кричать, желая представить оставшейся в другой комнате публике, как перекликаются два мужика в пустыне или будучи разделены между собою глубоким оврагом, – что я имел удовольствие слышать однажды у моих знакомых на святках (V, 185).

Пусть и в пределах гротескного текста, внешне незаконченный рассказ “Крокодил” проявляет многочисленные мотивы, характерные для больших произведений Достоевского: 1. интерес к прессе и газетной хронике, т. е. к той неиссякаемой литературе практической жизни, которым отмечено все его творчество; 2. выбор Пассажа – порога между домом и улицей – наводит на мысль о возможности экзистенциальной интерпретации событий рассказа и жизни героя, находящегося на пороге своего общественного пути, недовольного своим положением и желающего стать новым Фурье; 3. хитроумная игра светотени, столь характерная для романов Достоевского, которые Вяч. Иванов не случайно определил как “романы-трагедии”, используется и в “Крокодиле” как повествовательный прием при описании Пассажа, противопоставляя ослепительный свет залов полутьме, царящей в кабинете немца, а мягкое чрево чудовища – внешнему пространству города.

С архитектурной традицией пассажей, и с утопией вообще, рассказ Достоевского связывает упоминание Шарля Фурье, “возвышенного мечтателя”, как его называл Стендаль, мыслителя-утописта и идеала Ивана Матвейича, а также его жилищного проекта – стеклянного фаланстера, предвосхитившего еще одну архитектурную утопию – “la ville radieuse” Ле Корбюзье. По идее Фурье, фаланстер должен был обеспечить удобства городского жилища на лоне природы. Это как бы город, состоящий из непрерывных пассажей, населять которые, однако, суждено было не порочной коммерции, а обновленному человечеству, Новому Миру Любви.⁴⁹

Символистское толкование ярмарочной культуры

В начале 1900-х годов Пассаж был перестроен архитектором С. С. Козловым; по сведениям путеводителей тех лет в нем помещались: “Парижский Кафе”, магазин Ландрина (шоколад и конфеты), “товарищество высшей парфюмерии А. Ралле и К^о” и другие торговые заведения.⁵⁰ Начало XX столетия связало зрительный зал Пассажа с успехами русского театра: там, со стороны Итальянской улицы, 15 сентября 1904-го года обосновывается новаторский Драматический Театр В. Ф. Коммиссаржевской, одной из наиболее возлюбленных русских актрис. Она запомнилась мемуаристам того времени как женщина редкой красоты; особенно поражал современников ее взгляд, ее “бездонные голубые глаза”, подобные

⁴⁹ Ср. I. Calvino, Introduzione, in Charles Fourier, Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso, Torino, Einaudi, 1972, pp. VII-XXX.

⁵⁰ С.-Петербург. Путеводитель по столице. СПб. 1903, с. 110.



Неизвестный художник. Плакат о вечере в концертном зале Пассажа, 1901 г.

глазам блоковской Незнакомки, или огромным широко раскрытым загадочным женским глазам на портретах Явленского: “вся в глазах: два си-не-серо-зеленых, огромнейших глаза из темных орбит электризовали меня” – пишет о ней Андрей Белый.⁵¹

Драматический Театр, задуманный актрисой как театр Чехова, существовал всего два сезона в зале Пассажа, и основывал свой успех прежде всего на невероятном обаянии самой Коммиссаржевской, видевшей идеал театрального искусства в преодолении плоского реализма, в стремлении к высшей красоте, которая бы открывала новые пути к “топографии духа”.⁵² Однако театр в Пассаже (как его называли современники), державшийся на очаровании пленительной игры актрисы, не дал ничего нового в плане режиссуры. Вере Коммиссаржевской не удалось открыть его постановкой произведения Чехова, а было решено представить пьесу Ибсена “Кукольный дом”. Ее исполнение главной роли имело широкий успех: Нора Коммиссаржевской воплощала собой бунт против устоев мещанства и гнетущих женщину условностей лицемерного буржуазного общества.

За два года работы в Пассаже Коммиссаржевская опиралась на классические произведения русской драматургии (“Бесприданница” Островского) и на тех драматургов, в творчестве которых ощущала живое биение современности. На сцене ее театра ставили пьесы Горького (“Дачники”, “Дети солнца”) и “Знаменцев” (“Жизнь Авдотьи” С. А. Найденова и “Иван Мироныч” Е. Н. Чирикова).

В каждой своей роли Коммиссаржевская выражала призыв к духовному и нравственному преображению человека. Все сыгранные ей героини становились своего рода “чайками”, убиваемыми человеческой подлостью и скудностью жизни: в исполнении Коммиссаржевской и Нора из “Кукольного дома”, и Соня из “Дяди Вани”, и Гильда из “Строителя Солнеса”, и Нина из “Чайки” становились лишь тональными вариациями одной и той же героини, которую она наделяла свойственными ей самой лиризмом и безутешностью. Выражая через них собственные искания и сомнения, Коммиссаржевская возвышалась в своей игре до головокружительных высот. Для нее театр был мучением и аскезой; играть означало непрерывное страдание, горение, уничтожение самой себя в персонаже; в ней находила свое выражение сама эпоха преддверия великих катаклизмов, с ее презрением ко всему материальному и стремлением

⁵¹ Андрей Белый. Между двух революций. Москва. Художественная литература. 1990, с. 345..

⁵² Ср. А. М. Ripellino, *Il trucco e l'anima*. Torino, Einaudi, 1964, p. 105.

постичь тайну бытия.⁵³ В грезах и в туманной теологии символистов Коммиссаржевская почувствовала общие черты с собственной жаждой преобразования и противостояния приземленной грубости. Узнав о проектах символистов основать мистический театр “Факелы” под руководством Мейерхольда, она заинтересовалась его экспериментами и пригласила его работать режиссером-постановщиком в Драматический Театр, с тем чтобы именно в ее театре Мейерхольд поставил иератические спектакли своих друзей-символистов.

С осени 1906 г. Всеволод Мейерхольд начал работу в Драматическом Театре В. Ф. Коммиссаржевской, уже в новом здании на Офицерской, в строгом, деревянном амфитеатре без украшений, в зале голым как “лютеранская кирка” (по словам О. Мандельштама), где чистота белых колонн резко противостояла цветовому изобилию занавеса, выполненного по рисунку Бакста.

Период сотрудничества с Мейерхольдом и постановки “Балаганчика” является, на мой взгляд, символистской реинтерпретацией балаганских представлений и закатом популярности народного театра, неотделимого от театральной жизни Пассажа. Руководствуясь художественным инстинктом, Коммиссаржевская так определяла программу своих постановок:

Я же всей душой стремлюсь направить свой театр по новым, еще только намечаемым путям, которые стали все властнее завоевывать себе первенство в художественной литературе, в поэзии, драматургии, живописи, скульптуре, музыке... Теперь реальное воспроизведение быта художниками всех родов стало уже для многих неинтересным, ненужным. Быт достаточно использован... Человеческая мысль, человеческая душа стремятся теперь в искусстве найти ключ к познанию “вечного”, к разгадке глубоких мировых тайн, к раскрытию духовного мира.⁵⁴

С “Балаганчика” в русском театре начинается новая эпоха. В пьесе Блока отражаются стилевые живописные и музыкальные веяния начала века, увлечение эстетикой Модерна и перевернутое прочтение народных театральных развлечений и площадной культуры. Сцена наполняется паяцами и масками – теми же фигурами, что господствуют в картинах Сомова, Судейкина и Сапунова, будущего оформителя “Балаганчика”

⁵³ Там же, с. 104-105. Ср. Рыбакова Ю. П. В. Ф. Коммиссаржевская. Ленинград 1970, с. 91-130; Петровская И. - Сомина В. Театральный Петербург начало XVIII – октябрь 1917 года. Обзорение-путеводитель. СПб. РИИИ. 1994, с. 279-289.

⁵⁴ В. Ф. Коммиссаржевская в своем театре и путях, “Обозрение театров”, 9 февраля 1907 г.

Маски символизируют столь характерное для всей культуры начала века чувство пустоты и душевного расстройств. По замечанию исследователя, в те годы “театр приобретает свойственный произведениям Гофмана оттенок раздвоения действительности. На сцену врывается метафизическая клоунада и сокрушительный бурлеск”.⁵⁵

Через историю Коломбины, похищенной у наивного Пьеро звенящим бубенцами Арлекином “под пляску морозных игол”, Блок высмеивает самого себя и своих друзей мистиков, предлагая новую, тревожную интерпретацию исторической действительности и сценических фантазий народного театра: Коломбина расплывается на снегу, обнаруживая свою истинную природу “картонной подруги”; Арлекин от радости выпрыгивает из окна наружу, но природа оказывается бутафорской, иллюзорной, так что он летит кувырком в никуда; паяц, пораженный деревянным мечем, истекает “клюквенным соком”; во время бала “внезапно все декорации взвиваются и улетают вверх”.⁵⁶ В своей пьесе Блок не только гротескно представляет царившую на собраниях символистов атмосферу мистического ожидания, но и преображает беззаботный дух крещенских и масленичных игрищ, когда дерзкие скоморохи блуждали по Руси как по арене огромного цирка, высмеивая торжественность серьезной жизни. Герои итальянской Комедии масок, предвосхитившие любовный треугольник поставленного несколько лет спустя “Петрушки” Бенуа и Стравинского, предстают у Блока неодушевленными куклами, в духе модных тогда реминисценций из немецкого Романтизма.

В “Балаганчике” действительность пародируется и наполняется тревожными предзнаменованиями о будущих катастрофах. В “не русском – столичном – граде” Русской Империи роятся студенты, офицера, чиновники, туманные тени... Тема “Невского проспекта” Гоголя – преображение обожествленной женщины в падшую – переходит у Блока в безутешную автобиографическую лирику, а беспечная веселость народных театральных представлений уступает место чувству опустошения и отчаяния: по улицам блоковского Петербурга не блуждают больше мечтатели и фланёры, не проносятся гурьбой скоморохи, а лишь призрачные силуэты бледных несчастных незнакомок, приравняваемых блудницам.

⁵⁵ А. М. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, p. 126.

⁵⁶ А.М. Ripellino, *Il teatro del giovane Blok*, in A. Blok, *Drammi lirici*, Torino, Einaudi, 1977, p.VII.