

**ПРОТОТЕКСТ «ВЕНЕЦИАНСКИХ БЕЗУМЦЕВ» М. КУЗМИНА
В «СЛЕПОЙ КРАСАВИЦЕ» Б. ПАСТЕРНАКА:
РАННЯЯ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ**

Аннотация. Вопрос о сценичности последнего крупного произведения Б. Пастернака не решен в науке, но привлечение других драм для чтения, со сходными экзистенциальными мотивами, поможет интерпретации повествовательных и потенциальных сценических эффектов этой пьесы. «Слепая красавица» представляет собой ряд драматических сцен, раскрывающих ключевые моменты жизни России до и после реформ, исследующая, как именно влияние западных образцов на русскую культуру сменилось на обратное влияние русской культуры на западную. В этом смысле замысел Пастернака близок амбициям русского модерна, создать те сложные идеи, которые и будут восприняты во всем мире не просто как идеи, но в их текущей символической и диалогической оболочке. В этом смысле «Слепая красавица» продолжает намеченное в романе «Доктор Живаго» возвращение к ценностям символизма как источника метафизического диалога, религиозного поиска и масштабного обсуждения метафизических вопросов. Среди возможных прототекстов пьесы Пастернака мы отмечаем пьесу М. Кузмина «Венецианские безумцы», представляющую собой сложное сочетание символистской мифологии, ее критики, гротескной насмешки над условностями театра и исследования механики драматической развязки. Оба произведения могут рассматриваться как метатеатральные: они не столько создают эффекты для зрителей, которые оказываются довольно стандартными для существующих традиций драматургии, сколько вскрывают, как устроена драматическая механика, как возможны переломы, перипетии и развязки исходя из действительных страстей людей, а не зрительских ожиданий. В этих пьесах предпринимается метакритика театра, театральные условности оказываются моментами реальных жизненных и исторических процессов. Многочисленные параллели подтверждают эту новую технику, названную нами техникой неподлинного мимесиса, близкую к кинематографу, и позволяют понять прежде неясные подробности интриги.

Ключевые слова: Пастернак; Кузмин; драматичность; сценичность; киноведение; мимесис; интрига; художественное влияние.

Сведения об авторе: Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета.

Контактная информация: 125993, г. Москва, ул. Чаянова, д. 15, к. 5, оф. 503; тел.: 8 4952506675; e-mail: markovius@gmail.com

A.V. Markov

**PROTOTEXT OF THE “VENETIAN MADNESS” BY M. KUZMIN
IN THE “BLIND BEAUTY” BY B. PASTERNAK: EARLY CINEMA-TEXTUALITY**

Abstract. The question of the stage relevance of the last major work of B. Pasternak has not been resolved, but the comparative analysis of other dramas for reading, with similar existential motives, arises interpretation of the narrative and potential stage effects of this play. His *Blind Beauty* is a series of dramatic scenes that demonstrate key moments in Russian life before and after the reforms, exploring how exactly the influence of Western models on Russian culture was replaced by the opposite influence of Russian culture on Western. In this sense, Pasternak's scheme is close to the ambitions of Russian modernity, to introduce those complex ideas that will be perceived throughout the world not just as mere ideas, but in their current symbolic and dialogical shell. In this sense, the *Blind*

Beauty continues the return to the values of symbolism as a source of metaphysical dialogue, religious sense and large-scale discussion of metaphysical issues, outlined in the *Doctor Zhivago*. Among the possible prototypes of Pasternak's play, I note M. Kuzmin's play *Venetian Madness*, which is a complex combination of symbolist mythology, its criticism, grotesque mockery of the theater conventions and research into the mechanics of the dramatic denouement. Both works can be viewed as metatheatrical: they do not so much create effects for the audience, which turn out to be quite standard for the existing traditions of drama, but show how the dramatic mechanics are arranged, how fractures, twists and turns and denouements are possible proceeding from the real passions of people, and not from the simple audience's expectations. In these plays, a metacritic of the theater is undertaken, the theatrical conventions turn out to be moments of real life and historical processes. Numerous parallels confirm this new technique, which we called the technique of inauthentic mimesis, close to cinematography, and allow us to understand the previously unclear details of the intrigue.

Keywords: Pasternak; Kuzmin; drama; stage performance; cinema studies; mimesis; intrigue; artistic influence.

About the author: Markov Alexander Viktorovich, Doctor of Philology, Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities.

Разоблачение театральной иллюзии, включающее отказ от живописной фигуративности, отличает все движение модернизма. Драматургия модернизма, конечно, не могла сразу отказаться от мимесиса, подражания: не только до постдраматического театра, но и до Беккета должны были быть сделаны важные критические шаги. Следовало, сохраняя приемы и ходы старого театра – античного, шекспировского, комедия делль арте, бытового реалистического – показывать, что мимесис бывает не только качественным или некачественным, а что он может стать ложным, порождая ложные ситуации, а не просто необходимые коллизии. Преодолеть эти ложные ситуации становится возможно не дальнейшим развитием действия, когда любые *quiproquo* оказываются оставлены в прошлом, в зависимости от драматического жанра – со смехом, или удивлением, скорбью, возмущением, – но только новым взглядом на события, который возникает уже не в сценической области, а в сфере действительного понимания исторических событий.

Незаконченная предсмертная пьеса Пастернака «Слепая красавица» (Пастернак 1969), вероятно, не состоявшаяся трилогия, кажется сначала странной трагикомической семейной хроникой, с авантюристами, ужасами, множеством шекспировских приемов, особенно приемов комизма в трагических ситуациях. Невозможно не вспомнить Солдатов и Простеца, движущих механику сцен и одновременно объясняющих у Шекспира смысл действия «Антония и Клеопатры», почему политический брак героев не мог стать счастливым браком; равно как и его комедии, такие как «Бесплодные усилия любви», где все любовные истории со всеми ложными масками и подлинными чувствами оказываются отсроченным следствием работы государственной дипломатической машины. Но изобретательный гений Шекспира всегда имел в виду собственные законы политики и дипломатии как «бога из машины», хотя способного вступать уже не в конце действия, а в любой его момент: чтобы зритель очередной раз различил подлинное и неподлинное, – тогда как драматургия XX века может оказаться ближе к комедия делль арте, где «бога из машины» заведомо нет, где есть исключительно оценка самой публикой импровизации. Там неподлинным поэтому должен стать сам мимесис, а не какое-то чувство, мысль или сложившаяся ситуация, и важны уже не сценические эффекты, а метаанализ театра, как именно вообще театр позволяет поверить в действительность происходящего и соотнести текущий зрительский опыт с живой действительностью вне театра. Мы предполагаем, что первый крупный эксперимент, в котором не просто драматический, как в лирических пьесах А. Блока, но зрительский опыт соотносился с историческими судьбами –

это драматургия Кузмина, в частности, его пьеса «Венецианские безумцы» (Кузмин 1915), не меньше пронизанная духом Шекспира.

Пьеса Пастернака должна была представить не просто перелом людских обычаев от доходящего до гротеска крепостничества дореформенной России к открытости и новым возможностям пореформенной России. Нужно было показать, как меняется само направление влияний: от заимствования дворянской культурой западных моделей бытия, отношения к судьбе, искусству, наукам, мирозерцаниям, театру, обществу и тайным обществам – к обратному влиянию русской культуры на западную, которым отмечена первая треть XX века. Символисты и наследующие им мастера, в том числе мастера театра от Станиславского до Евреинова, оказали небывалое влияние на мировую культуру тем, что представляли не просто идеи, которых было немало в мире, но некоторые особые режимы включения идей в диалог, благодаря чему стала возможна и всемирная слава Выготского и Бахтина, и влияние театра, музыки, балета, авангардной живописи и архитектуры и других достижений русской культуры: это были не просто новые представления о мире, но новые способы начинать разговор, новые способы соотнести уже идущий разговор с жизнью действительности. Хотя вопрос о сценичности «Слепой красавицы» и практиками, и критиками в наши дни решается в основном положительно (Поюровский 2007), благодаря просто убедительности характеров, но уже сама эта убедительность характеров оказывается частью большого замысла.

Наиболее убедительная интерпретация пьесы Пастернака (Купцова 2018: 228–232) настаивает на возрождении символизма на новом уровне: метаметафора актрисы-свободы-жизни позволяет переосмыслить драматические приемы, в том числе природу мимесиса. Также и целый ряд указаний на продолжение в пьесе намеченных в лирике Пастернака сюжетов живой жизни (Москалева 2007: 55) и на воссоздание нового вечного сюжета, имеющего жизнестроительный смысл (Молчанова 2010: 83–85), позволяют говорить о специфике мимесиса и вообще драматического начала в этой пьесе: вторжении стихии обновленного символизма, который уже не настаивает на условностях, а наоборот, открывается любой сценичности. Благодаря этому пьеса и оказывается пьесой о выступлении России на всемирной сцене. При этом настоящее исследование пьесы Пастернака, в сравнении с драматургией от Островского и Сухово-Кобылина до театров Таирова, Мейерхольда и Евреинова, и не только с театром, но и например с прозой Лескова – дело будущего. Равно как впереди и типологические сопоставления пьесы, например, с «Благовещением» П. Клоделя (поставленной Таириным и явно известной Пастернаку), где ослепление героини и определяет в том числе религиозно-мистический порядок действия.

В таких метасценических пьесах, как указанные пьесы Кузмина и Пастернака, раскрывающих механизмы театральных условностей и эффектов не наивно, как действие на зрителя, а сентиментально, как способ по-новому отнестись к действительности (если пользоваться шиллеровским различием наивной и сентиментальной поэзии), театр не столько отражает жизнь или жизнь – театр, сколько есть некоторый сценарий, предшествующий этим отражениям. У Кузмина в «Венецианских безумцах» этот сценарий пишет аббат, ученый поэт и резонер, который как бы властен над всеми будущими эротическими интригами. У Пастернака сценарист будущих театров – помещица, местная Салтычиха, наряжавшаяся в костюм сома, этот костюм и должен был закрепить и все системы подчинения крепостного права. Аллегорическому разыгрыванию событий предшествует в обоих случаях аллегорическое скопление символов, которое и должно разрешиться потом в непосредственные эффекты действительности, по отношению к которым театральная интрига будет только одним из моментов самоопределения характеров.

В «Слепой красавице» неподлинным мимесисом определяется общая экспозиция, где дворяне и крепостные неотличимы по виду от произведения искусства, головы родоначальника: «гипсовое племя» жителей, потомков сына Домны Убойницы, населяет не только Пя-

тибратское, но и соседнее Сумцово, откуда и происходил любовник Елены Артемьевны Сумцовой и отец ее ребенка лакей Платон Щеглов, брат по отцу ее законного мужа Максима Кирилловича Норовцева. Такой разворот событий определяется не собственно законами комедии с необходимыми подменами и масками, а общей ситуацией безысходности: как объясняет управляющий имения Прохор механику-поповичу Гедону, что все в этом месте обзаводятся семьями и детьми, все с маленькими детьми или в положении, поэтому просто некого отдать в рекруты. Тем самым лакеи, на которых жалуется граф Норовцев, что их нельзя наказывать как родственников, оказываются такой инстанцией поддержания имитационного порядка, когда крепостничество уже никакого порядка поддерживать не может, когда жизнь берет своё. Это представленный на открытой сцене неподлинный мимесис, в котором сходство может поддерживать только формальный безжизненный порядок.

«Венецианские безумцы» Кузмина, казалось бы, соединяет обычную комедию, где есть две пары, подлинная (комедиантка Финетт и граф) и пародийная (Арлекин и маркиза) с новыми для комедии темы, прежде всего «любовный треугольник», с участием любовника графа Стелло – молодого Нарчизетто, букв., Нарциссика. Но в начальной сцене, до всякого явления героев, Стелло и Нарчизетто смотрятся в зеркало, которое и должно засвидетельствовать их верность друг другу, правду интуиции, но это зеркало освещают слуги фонарями, а поддерживают два арапчонка, словами «Поэмы без героя» Ахматовой «Мейерхольдовы арапчата». Итак, понадобились слуги, как именно поддерживающие существование быта, некоторую устойчивость имитационных форм, когда всё летит в тартарары.

У Кузмина действие происходит просто в условной Венеции как мире зеркал и масок, тогда как у Пастернака имение тоже оказывается достаточно заколдованным: со странной симметрией окон, загадочным выступом в стене, узорным паркетом, наконец, действие происходит в снежный октябрь, когда будто смешиваются земля и небо, не то мокрый снег, не то буря, не то темень, в день Артемия Антиохийского, префекта Египта, который был казнен Юлианом Отступником, последним реставратором старого гражданского и религиозного порядка. Но во всех случаях толпы лакеев, слуг и комедиантов в обеих пьесах появляются потому, что это и есть то, что раньше называлось бытом: когда любая вещь может оказаться слишком символической или слишком роковой, люди, статисты и поддерживают обычное бытие. Здесь хватит двух строк Ахматовой для такого типа пьесы: «А будущее в комнате соседней. Еще топталось, как толпа статистов», но важно, что это разговор не просто об историческом опыте, а об открытии открытой сцены для будущих исторических опытов, и героев со своими рельефными характерами, и потенциальных зрителей, уже включающихся в эту игру.

Пастернаковский управляющий прекрасно знает, что кругом разбойники, солдатские бунты, холерные бунты, но из этого может сделать только один вывод – имение нельзя продать. Поэтому он чувствует себя как на острове: когда движется обоз, он приветствует его молитвой в начале трапезы, как будто весь мир может либо снабжать имение пищей, либо отвернуться от него. Собственно на острове любви, так же молитвенно ждущем новых чувств там, где уже все слова опробованы, а маркизе и Арлекину надоело говорить избитыми словами, происходит и действие Кузмина. Как у Пастернака новое чувство появляется благодаря появлению Платона и Луши, до конца не знающих, как выразить слова любви, так было и у Кузмина: Финетт подсказывала слова для любовных чувств графу, внушает чувства словами. Различие состоит только в том, что у Пастернака соперничество Луши и Елены за Платона не может привести к какому-то новому развитию действия, а только в конце концов к буквальной слепоте Луши, – тогда как у Кузмина Нарчизетто оказывается метафорически ослеплен страстью, чтобы действие продолжалось.

Но важно другое, что противопоставление социальных ролей у Пастернака, изысканный лакей Платон и грубоватый управляющий Прохор, предвосхищена Кузминым, где изощренная интригантка Финетт, которой всё все прощают, противопоставлена грубой маркизе с ее по-

пыткой над всем держать контроль, обо всём знать, всех воспитывать и определять чужое поведение. Елена в «Слепой красавице» и называет лакея-любовника херувимчиком, театральным путто, считая, что только благодаря такому следованию театральным правилам ее ребенок от него и будет чем-то подлинным в ее жизни. У Кузмина эта мысль о будущем ребенке была невозможна, но при этом противопоставление интриги и контроля оказывается ключевым в самой организации действия, когда театр оказывается не зеркалом и не примером, а неподлинным мимесисом; как и фетишами неподлинного мимесиса были бюст и сомовий костюм у Пастернака, остров любви и живые картины у Кузмина, и они даны как бы с некоторой кинематографической дистанции.

Всё это вещи технические, о предназначении которых знают отдельные герои, которых как раз недолюбливают, например, у Пастернака всё это знает инженер-семинарист Гedeон Ветхопещерников, который оказывается роковым в судьбе Прохора. Прохора явно обвинили во всём как друга инженера, как будто изобретательного на зло, хотя на самом деле только он и был настоящим свидетелем преступления, например, с самого начала понимал и прямо говорил, что отец Луши Пахом посягает на шкатулку – тем самым разоблачив этого сообщника грабителя Костыги, но этого никто не заметил. У Кузмина, пьеса которого распадается на эпизоды, таким героем отчасти является неименованная актриса, подруга Финетт, которая всё знает о прошлом, а отчасти – сын маркизы, знающий всё о будущем. Развивайся действие дальше, оба наверняка жестоко поплатились бы за то, что слишком много знают и что вообще всех во всё вовлекают и всем мешают, но действие прерывается у Кузмина довольно внезапно, чтобы сохранился дух легкой комедии без жестокости. У Пастернака просто произведение осталось незаконченным, но с той же мыслью, что на открытой сцене всемирной культуры это узкое, рабское развитие действия уже неуместно.

При этом чтобы состоялся мимесис, чтобы Маркиза смогла на острове любви сыграть роль Венеры, иначе говоря, встретиться с Арлекином, нужна особая механика – ее служанка Мария должна сначала разыграть такую же сцену как театр. Механика неподлинного мимесиса разыграна и Пастернаком: а именно с сомовьим костюмом мучительницы Домны, в который наряжается сначала Прохор, видя в нем аллегорию зол крепостничества, а потом Костыга, проворачивая ограбление. Это неподлинный мимесис, разоблачаемый как рабский и неуместный при встрече с живой стихией жизни, в обоих случаях: традиционный театр не объясняет жизнь, а только заставляет героев, совершающих беззаконие, совершать его театральнее. И такой тупик мимесиса, промахнувшийся мимо подлинной жизни, обусловлен тем, что сценарий оказывается написан не людьми, причастными живой жизни, а театрами в плохом смысле слова: стихи к аллегорической сцене у Кузмина пишет аббат, который прекрасно знает не только о встречах маркизы и Арлекина, но и как она их покупает кошелем; который видит жизнь как сплошной театр грешников, так же как и костюм был тоже способом театрализации жизни помещицы XVIII века. Везде торжествует тот самый безжизненный порядок неподлинного мимесиса, всё уже предопределено давним лукавым сценарием дурных театралов, макбетовской «сказкой, рассказанной идиотом, полной шума и ярости», которую новый театр исследует с той точки зрения, насколько она сужает речь и перспективу героя, не дает речи раскрыться в полную силу, как нужно в экранных искусствах.

После этого театр может быть только вынесен за скобки, сделан предметом текущего живого метаописания, возникающего в том самом диалоге героев об идеях (представленном в виде переодеваний нового типа, примеряющих одним человеком к себе идею другого человека, ради того, чтобы просто историческая ситуация тематизировалась, перестав быть фатальной), он уже не отражает жизнь и не толкует ее, а оказывается частностью, со временем начинающей мешать жизни, как мешают ей любые застывшие жанры поведения, вроде писания стихов на случай. Неподлинный мимесис не ведет к тому, что маркиза лучше понимает любовь, она только лучше понимает сценарии: «Во-первых, если бы я была недовольна, я бы не

захотела повторений, во-вторых, мне остались невыясненными некоторые детали», как говорит она, когда Нарчизетто и граф переоделись соответственно Арлекином и Коломбиной.

Тем самым, она поневоле заставляет себя воспринимать всё происходящее как сцену, но она уже не встретится со своим Арлекином, который убежит вместе с другими комедиантами. Усиление театрализации не ведет к тому, что страсть превращается в роман с актером. Но и разбойник Костыга у Пастернака, конечно, театрализуя ограбление, не делает жизнь разнообразнее, а просто прекращает и споры из-за шкатулки, и попытки владельца имения обличить и подавить несуществующий крестьянский бунт. Мнимые бунтующие крестьяне так же исчезают из поля зрения, как комедианты исчезают у Кузмина; дальше разбирательства идут только с Платоном и Прохором. Тем самым, неподлинный мимесис в конце концов просто позволяет закрыть драматическую чувственность, привычные сценические страсти, как закрывают книгу, выяснив, как именно принятие чужой идеи, чужого вида отношения к событиям, может быть разыграно потом уже в диалоге об исторических судьбах на новом основании, какие действительно политические меры против какого героя потом приняты; как диалог и оказался способом увидеть историю не как интригу или сцену-ярмарку тщеславия, но как открытое соизмерение себя со своим предназначением и предназначением всемирной истории.

Театр, в том числе шекспировский театр, действительно оказывается вынесен за скобки. В «Слепой красавице» с точки зрения Прохора, Платон страдает и сбегает только для того, чтобы запустить истеричное развитие событий, запустить трагическую, шекспировского типа интригу, где вдруг окажется гора трупов в конце, но потом оказывается, что в общем-то все остаются живы, интрига старого театра не состоялась, состоялась открытая сценичность живой жизни. Но остаются живы благодаря одному важному событию: что Луша не знает про свою любовь, хотя все считают, что она влюблена в Платона, и она близка к тому, чтобы так считать. Но она по сути останавливает трагическую развязку, сделав ошибочным выстрел графа Макса, что вполне можно представить как сцену в кино, где движение камеры только и передает эту связь между чувством героини и действием героя, тогда как в традиционном театре это была бы натянутая параллель. Чтобы она не была натянутой, Пастернаку надо перейти от узкого слова характера, смилившегося со своей зависимостью от действия, к широкому, которое само определяет, где вещь, а где личность, к своего рода слову-кино-видению.

Вспомним, страдания Платона определяются тем, что Луша сравнивает себя с вещью, с инкрустированной мебелью, и она поневоле запускает тем самым механику овеществления, так что он не может до конца оценить, насколько в него влюблена Луша, может быть она действительно вещь. И сама Луша не может об этом сказать, «Мало ли что заглядывалась. В какой девке сердце не зазнобчиво», – говорит она смущаясь, но и не зная пока, вполне ли она человек. Ее заступничество за Платона не было жестом любви, скорее, ужаса и милости, но Макс именно после ее речи стреляет: хотя его руку сводит, он начинает решительно действовать, то есть тайно боится, что любовь крепостных спровоцирует и их дальнейший бунт. В эту любовь верит Платон, хотя только как в опасность для него лично, сужая свое же чувство жизни в этот момент. Тогда как Луша ничего о своей любви толком не знает. Если в старом театре это было бы частью личного перелома в судьбе героя от незнания к знанию, то в новом театре это часть критики самих театральных механизмов, которые почему-то хотят больше определять знание и незнание героя, действие и бездействие героя, чем это определяет сама жизнь. Такая метакритика предрассудков чем дальше совпадает с интригой, тем больше разоблачает нарочитость поведения даже самых здравомыслящих героев.

У Кузмина это неведение уже было разыграно, когда Финетт только и объясняет графу, какими чувствами сопровождается любовь; иначе говоря, создает сложную риторику чувств, которая как бы должна совпасть с его внутренним миром. Но вместо этого чувство графа совпадает с выбранной им для комедии маской, здравомыслие оказывается штампом, маской, которая и определит действия: убийство из ревности, как в комедии, по правилам сцены и в со-

ответствии с ожиданиями публики. Кузмин создает, пародируя традиционный театр и бульварную литературу, метатеатральную позицию. Только если у Кузмина нет милости, потому что публике прежде всего не жалко актеров, он обличает публику, забывающую о судьбах актеров (он писал пьесу в эпоху немого кинематографа, где актер буквально стал тенью без биографии и явного амплуа), у Пастернака милость Луши останавливает шекспировскую механику смертей.

У Кузмина Нарчизетто-Арлекин убивает графа-Коломбину (мы не знаем, по-настоящему это или пантомима), что позволяет комедиантам бежать, а Финетт вернуть Арлекина. Это не более логично, чем счесть Прохора виновным из-за того, что он наряжался в страшный костюм Домны. Но в некотором смысле обвинение во всем Прохора предвосхищено его подозрительностью, как бы кинематографическим эффектом всеприсутствия камеры, он считает, что Платон исчез расчетливо, чтобы довести барыню до самоубийства, и вероятно, крестьян до бунта, что имение будет разгромлено: «Ах, Платон, смердов сын, что ты натворил, напутал». Тем самым, Прохор создает этот неподлинный мимесис, в котором люди действуют расчетливо, создавая в жизни выгодные себе театральные эффекты. И он же стал первой жертвой своего неподлинного мимесиса, обвиненный во всех преступлениях: раз он ожидал бунт, а бунт не состоялся, значит, состоялось какое-то другое преступление, и он уже виноват в нем. Здесь так же переходит миметическая вина на подозревающего, как ревность обратилась у Кузмина на графа после того, как Финетт внушала ему любовь, тоже выстраивая сложные фантомы воображения, но не на подозрительности, а на вожделии. Как гипс головы, фетиша неподлинного мимесиса, ослепил Лушу, так и здесь своеобразный киноглаз превращает фантомы воображения в часть сюжета, в часть его механики, именно чтобы зрители освободились от привычки делать поспешные выводы о причинах интриг и сомнений.

Наконец, у Пастернака мы узнаем, что граф Макс был бездетен, как в конце концов у Кузмина бездетные комедианты уезжают. Иначе говоря, неподлинный мимесис ведет к бездетности. И Кузмин, и Пастернак показали мир, где любовь становится не силой, а риторической имитацией чувства, костюмом, который создает у наблюдателей впечатление, что кто распоряжается костюмом, тот совершает и все театрально эффектные преступления. Только Кузмин в конце концов показывает комедию внутри комедии, которая в любой момент может быть прервана просто потому, что разыгрывающие ее не брали на себя никаких обязательств, поэтому происходит только какое-то убийство (или его подобие), ни к чему не обязывающее, тогда как у Пастернака ограбление оказывается заранее спланированным действием мстителя, но никто не может прочесть сюжет мести, возмездия, потому что никто не знает в конце концов, будут ли дети у графа Макса, которые бы установили правду. Правда устанавливается только в следующих частях пьесы Пастернака.

Как у Кузмина риторическая имитация распадается на страсть Нарчизетто, вопреки «нарциссизму» его имени, по-настоящему страстного, и авантюризм графа, – так и у Пастернака мелодрама с драгоценностями и ожидаемым крестьянским бунтом распадается на страсть Платона, который понимает, что только он, а не граф Макс, может только быть продолжателем рода, и рассудительность Прохора, который как и кузминский граф склонен к контролю над всей ситуацией, но оказывается жертвой той роли, которую решил играть в комедии. Тем самым, неподлинный мимесис в обеих пьесах создает будущее. Это будущее комедиантов у Кузмина, наконец вернувшихся к своему ремеслу, а не к участию в чужих интригах с чужими детьми, и будущее крестьян у Пастернака, которые уже не должны постоянно под давлением неурядиц производить потомство, но могут заняться и хозяйством. То, что в центре пьесы Пастернака должен был быть крепостной театр, и что мы узнаем все хозяйственные подробности его организации из написанных частей пьесы – другим и не должно было быть решение в драматургии неподлинного мимесиса.

Таким образом, можно сказать, что пьесы Кузмина и Пастернака предпринимают критику старого театра, исходя одинаково из шекспировской фигуры театра в театре – частного

театра у Кузмина и крепостного театра у Пастернака. Но оба автора используют те эффекты, которых не могло быть в театре, и появление которых возможно только в эпоху кинематографа, с его более сложной сюжетной организацией, которая и позволяет не привязывать причины интриг к свойствам изначально представших перед зрителем характеров. Мы видим своеобразное влияние кино и на статус театральных иллюзий, и на общее развитие отношения между героем и его или ее «идеей». Таким образом, открытый мир оказывается схвачен некоторым незримым киноглазом, и движение в этом открытом мире и оказывается движением прочь от принудительности собственного характера и от тесноты прежних иллюзий, которые не отвечают тем масштабам истории, которые были открыты в XX веке.

ЛИТЕРАТУРА

- Кузмин М. Венецианские безумцы: Комедия. М.: Издание А.М. Кожебаткина и В.В. Блинова, 1915.
- Купцова О. Слепая Красавица: судьба актрисы // Russian Literature. 2018. Т. 100. С. 221–234.
- Молчанова А.В. Метасюжет о Спящей/похищенной красавице в творчестве Б. Пастернака // Филология и культура. 2010. № 19. С. 82–86.
- Москалева А.Е. Пьеса Б. Пастернака «Слепая красавица» в контексте его поэтического творчества // Сибирский филологический журнал. 2007. № 3. С. 52–56.
- Пастернак Б. Слепая красавица. Лондон: Flegon Press, 1969.
- Покровский Б. Марк Розовский полюбил «Слепую красавицу» (В Театре «У Никитских ворот» поставили трилогию Бориса Пастернака) // Российская газета. 7 декабря 2007. № 0(4538). Рубрика: Культура. URL: <https://rg.ru/2007/12/07/krasavica.html> (7.10.2020).

© Марков А.В.