

УДК 821.161.1-14
ББК 83.3(2=411.2)52-8,43
DOI: 10.46726/Н.2021.1.6

О. А. Павловская

ТЕАТРАЛЬНАЯ ТЕМА В ПОЭЗИИ Н. А. НЕКРАСОВА И А. Н. АПУХТИНА: ТВОРЧЕСКИЕ КОНТАКТЫ

В статье рассматривается проблема творческих контактов и литературной преемственности Н. А. Некрасова и А. Н. Апухтина в интерпретации театральной темы. Эти русские поэты были активно вовлечены в современную театральную культуру, наблюдали за ее развитием, использовали сценические элементы в собственной художественной практике. В их творческом наследии запечатлен интересный опыт переживания театральной действительности второй половины XIX века, в рамках которого и обнаруживается индивидуальная манера поэтов. И Некрасов, и Апухтин в театральной сфере обрели механизмы для творческого самовыражения, для открытого диалога об общественных и нравственных проблемах, для сокровенно-исповедального повествования о личных переживаниях и духовной драме своих современников. Театрально-сценические приемы включаются в поэтический текст, благодаря чему усиливается персонификация образного ряда, нарастает декларативность произведения, появляются дополнительные коммуникативные основы лирики.

Ключевые слова: Некрасов, Апухтин, русская поэзия, театр, литературная преемственность, драматизация лирики.

O. A. Pavlovskaya

THEATRICAL THEME IN THE POETRY OF N. A. NEKRASOV AND A. N. APUKHTIN: CREATIVE CONTACTS

The article deals with the problem of creative contacts and literary continuity of N. A. Nekrasov and A. N. Apukhtin in the interpretation of the theatrical theme. These Russian poets took part in modern theatrical life, used stage elements in their own artistic practice. The creative heritage of these authors captures an interesting period of experiencing the theatrical reality of the second half of the 19th century, within which the individual manner of the poets is revealed. In the theatrical sphere Nekrasov and Apukhtin found mechanisms for creative self-expression, for an open dialogue about social and moral problems, for an intimate and confessional narrative about the personal experiences and spiritual drama of their contemporaries. Theatrical and stage techniques are used in the poetic text, due to which the personification of the figurative series is enhanced, the declarativeness of the work increases and additional communicative foundations of the lyrics appear.

Key words: Nekrasov, Apukhtin, Russian poetry, theater, literary continuity, lyric dramatization.

Интерес русских поэтов к театральной жизни столицы второй половины XIX века, творческая включенность в театральный мир открывает и новые зоны их творческого сближения. Опорой для восстановления литературных контактов Н. А. Некрасова и А. Н. Апухтина становятся не только театральные имена современных им драматургов, актеров, названия театральных

© Павловская О. А., 2021

постановок и имена сценических персонажей, но и — что особенно важно для поэтического мироощущения — запечатленный в поэзии опыт *переживания* театральной действительности, включающий отношение к театральным событиям, живое соучастие в судьбе талантливых актеров, непосредственность зрительской эмоции и одновременно взыскательно-рациональное рассуждение о судьбе русского театра. Вполне очевидно, что в театральной рефлексии Некрасова и Апухтина проявились разные факторы, в частности разный биографический опыт *вхождения в столичную действительность и личностного самоопределения* в ней, литературные связи с современниками и сформировавшееся литературное окружение, своеобразие творческих установок и эстетической позиции. Наконец, между Некрасовым и Апухтиным на правах старшего и младшего современников устанавливаются особые отношения *творческой ориентации и преемственности* в интерпретации театральной темы.

Пожалуй, своеобразной опорой в установлении творческих контактов русских поэтов можно назвать *художественную соотнесенность эмоционального переживания* в поэтическом творчестве и театральном искусстве. Напомним известные строки Н. А. Некрасова:

О сцена, сцена! не поэт,
Кто не был театралом,

Кто не сдавался в милый плен,
Не рвался за кулисы
И не платил громадных цен
За кресла в бенефисы...

(«Прекрасная партия», 1852) [2, I, с. 108].

Некрасовская мысль о значимости театрального переживания для поэтического развития личности находит воплощение и в творчестве А. Н. Апухтина. В частности, повышенной театральной восприимчивостью поэт 60-х годов наделяет своего лирического героя — ребенка, отождествляя тем самым театральное чувство с непосредственностью детской души:

Я был тогда еще ребенком неразумным,
Я лепетать умел едва,
Но помню: о тебе уж радостно и шумно
Кричала громкая молва.

Страдания умом не постигая,
Я в первый раз в театре был...

(«М-те Вольнис», 24 декабря 1858 года) [1, с. 111].

В комментариях к этому стихотворению составитель сборника «Театр в русской поэзии» Мария Хализева так оценила этот пассаж русского поэта: «О своей встрече с театральным искусством Апухтин повествует искренне и даже слегка самоуничижительно...» [4, с. 444]. Следует заметить, что образ ребенка и сопровождающая его детская эмоциональность мировосприятия — характерная особенность поэтического мира А. Н. Апухтина. Благодаря этой поэтической доминанте мелодраматизм автора получает новые обертоны. Так детская эмоциональность первых зрительских впечатлений вполне сопоставима с дебютным чувством, а театральная тема приобретает дебютное звучание.

В поэзии Н. А. Некрасова мотив театрального дебюта носит адресный характер и, на наш взгляд, неслучайно соотносится с именем Варвары Николаевны Асенковой ((1817—1841), актрисы Александринского театра.

Ей Некрасов посвятил следующие стихотворения: «Офелия» (1841), «Прекрасная партия» (1852), «Памяти Асенковой» (1855). Ранняя смерть талантливой актрисы прочно соединила ее образ в поэзии с юностью лирического героя:

В тоске по юности моей
И в муках разрушенья
Прошедших невозвратных дней
Припомнив впечатленья.

Одно из них я полюбил
Будить в душе суровой,
Одну из множества могил
Оплакал скорбью новой...

(«Памяти Асенковой», 1855) [2, I, с. 146].

В воспоминаниях лирического героя зрительские эмоции и любовные переживания нерасторжимы. Образ актрисы романтизирован и возведен на пьедестал женского идеала. Звучащий в этом стихотворении мотив театрального дебюта актрисы («Я помню: занавесь взвилась, / Толпа угомонилась — / И ты на сцену в первый раз, / Как светлый день, явилась» [2, I, с. 146]) не подтверждается биографическими источниками, но в поэтическом сознании автора именно он передает живость и эмоциональность впечатления, интерпретируется как начало нового чувства. В идеализации образа актрисы Некрасов ориентируется на барочную эстетику, извлекая оттуда, прежде всего, необходимые скрепы для визуальной гармонизации предмета:

И точно, мало я видал
Красивее головок;
Твой голос ласково звучал,
Твой каждый шаг был ловок;

Дышали милые черты
Счастливым детским смехом... [2, I, с. 146].

Дебютные впечатления лирического героя подчеркивают в женском образе детскую чистоту, благородство, наивность, неискушенность, что приподнимает и образ актрисы над толпой «театралов», укореняет его в сфере высокого искусства. Кристаллизации образа способствует временная дистанция — стихотворение написано спустя 14 лет после смерти актрисы. Кроме того, на наш взгляд, здесь реализуется и такая особенность поэтической памяти Некрасова, как умение творить легенды.

А. Н. Апухтин в стихотворном посвящении Леонтине Фэ — «М-ме Вольнис» достигает эффектного разнообразия в представлении актрисы, высвечивая ее сценические амплуа — драматические, комедийные. Апухтинский образ обретает особую глубину и выразительность благодаря возрастным характеристикам:

На жизнь давно глядишь ты строгим взором,
И много лет тобой погребено,
Но твой талант окреп под их напором,
Как Франции кипучее вино [1, с. 112].

Более того, принцип бинарной оппозиции, определяющий образную структуру стихотворения (лирический герой — актриса, драматическое — комедийное, зритель — сцена и т. д.) включает и возрастные противопоставления: такова дебютная встреча лирического героя-ребенка с актрисой в роли

«седой», «иссохшей под бременем невзгод» героини. В театральном опыте Леонтины Фэ (М-me Вольнис) Апухтин открыл и поэтически представил новые грани театрального таланта — зрелость, глубину и мастерство актерского перевоплощения. Ценность встречи с таким талантом соизмеряется с постижением нравов и характеров. Чуть ранее это отметил и Н. А. Некрасов в «Современных заметках» за 1847 год: «Во всех этих пьесах она имела успех самый блестящий. Игра ее в высшей степени натуральна и отличается истинным и глубоким чувством» [2, XII, кн. 2, с. 255].

Еще одна линия творческих контактов Некрасова и Апухтина связана с именем Александра Евстафьевича Мартынова, актера Александринского театра. Оба поэта оставили ему поэтические посвящения, хотя и вызванные разными обстоятельствами, и выполненные в разных жанрах.

Поводом для стихотворного посвящения Некрасова «А. Е. Мартынову», 1859 г. стал торжественный обед, «задуманный и данный российскими литераторами в честь актера Мартынова, который вскоре должен был покинуть Петербург и уехать на неопределенное время на юг лечиться от чахотки» [4, с. 326]. Стихотворение имеет юбилейный характер. Следуя жанровому канону, Некрасов включает в текст юбилейные даты («Со славою прошел ты полдороги / Полпоприща ты доблестно свершил...»), пожелания («...чтоб даровали боги / Тебе надолго крепости и сил!..»), похвалу («Свободную семью людей свободных / Мартынов вокруг себя в тот день соединил...»). Сквозь плотную призму жанрового канона актерский талант, лицо актера просматривается с большим трудом. Пожалуй, лишь в метафоре можно увидеть намек на глубокий, самобытный талант Мартынова, явленный в театральной среде и включившийся в «русскую художественную школу» (литературный круг некрасовских современников). Значение предложенной Некрасовым метафорической формулы объясняется с учетом литературного контекста, да и поэзии самого Некрасова конца 1850-х — начала 1860-х годов: в предреформенную эпоху тема дома, семьи приобретает особую смысловую ценность в творчестве русских писателей и на русской сцене. Вполне очевидно, что Некрасов распространяет смысл тематического комплекса на литературное окружение с намерением поддержать художественные искания современников в области национального самобытного искусства.

Стихотворное посвящение Апухтина «Памяти Мартынова» (август или сентябрь 1860) вызвано скорбными обстоятельствами и носит прощальный характер. Общую эмоциональную атмосферу создает интерьерная зарисовка, отчасти напоминающая прощальный спектакль:

С тяжелой думою и с головой усталой
Недвижно я стоял в убогом храме том,
Где несколько свечей печально догорало
Да несколько друзей молилися о *ней* [1, с. 127].

Событийная канва панихиды неожиданно сменяется театральным элементом. Актер оживает в видениях лирического героя-повествователя и раскрывается в своих главных ролях — в комедийных («Он всех собой смешил и так шутил безвредно...» — Лодыжкин из комедии И. Е. Чернышева «Жених из долгового отделения») и драматических («Все поняли они, как тяжело и обидно / Страдает человек в родимом их краю...» — Тихон из драмы А. Н. Островского «Гроза») амплуа.

Сценическое действие взаимодействует со зрительской аудиторией. Последняя же представлена в свойственной Апухтину ролевой манере:

Все зрители твои: и воин, грудью смелой
Творивший чудеса на скачках и балах,
И толстый бюрократ с душою, очерствелой
В интригах мелких и чинах,

И отрок, и старик ... и даже наши дамы,
Так равнодушные к отчизне и к тебе,
Так любящие визг французской модной драмы,
Так нагло лстящие себе... [1, с. 127].

Образный калейдоскоп подчиняется общей эмоции, зрители в конечном счете оказываются особенно восприимчивы к трагической роли актера.

В заключение герой-повествователь подчеркивает главное достоинство актерского мастерства Мартынова. Примечательно, что актерская сущность высвечивается сквозь призму пушкинского начала. Сравним:

А. С. Пушкин:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал [3, с. 460].

А. Н. Апухтин:

Конечно, завтра же, по-прежнему бездушны,
Начнут они давить всех близких и чужих.
Но хоть на миг один ты, гению послушный,
Нашел остатки сердца в них! [1, с. 128].

Подобная параллель служит еще одним подтверждением синтетического характера театрального и поэтического творчества, а также свидетельствует об эстетическом ориентире Апухтина на классический образец пушкинского творчества.

Однако в литературном наследии А. Н. Апухтина есть экспромт, который событийно и по форме соотносится с юбилейным стихотворением Некрасова — «А. Н. Островскому» (18 февраля 1872 года). В этот день «был дан скромный обед в честь А. Н. Островского, на котором этот экспромт зачитывался автором» [4, с. 450]. Поэт демонстрирует виртуозное владение жанром: с фактографической точностью вписывает юбилейную дату («Лет двадцать пять назад спала родная сцена, / И сон ее был тяжек и глубок...» [1, с. 176] — двадцать пять лет с момента первых публикаций драматурга), подчеркивает заслуги Островского перед русским театром («Бесценных перлов ряд театру подаря, / За ним «Доходное» вы утвердили «место», / И наша сцена, вам благодаря, / Уже не «Бедная невеста» [1, с. 176]). Мастерски включая в текст экспромта названия пьес драматурга, Апухтин создает игровую поэтическую форму типа «центон», что в свою очередь соответствовало и настроению торжества.

Игровая манера театральной лирики А. Н. Апухтина во многом сориентирована на литературную традицию первой половины XIX века, а также определяется принципами школы «чистого искусства» (каламбур, легкая ирония, недомолвки и намеки). Игровое поведение в жизни и литературе делает эти области взаимопроницаемыми. Однако близкое литературное окружение, в частности Н. А. Некрасов, побуждали поэта корректировать творческие установки: усиливать фактографичность, насыщать описание деталями, использовать психологические элементы в стихотворении.

Поэтическая манера Н. А. Некрасова в произведениях на театральную тему была продиктована иными творческими принципами («дело прозы — анализ, дело поэзии — синтезис...» [2, XII, кн. 2, с. 167]) и определялась достаточно непростым соотношением поэзии и театра.

Уже в раннем стихотворении «Новости» (Газетный фельетон, 1845) Некрасов сатирически представляет такое типичное явление столичной жизни, как литературный вечер. Намеренно сгущая признаки заурядности и заурядности происходящего, автор развенчивает «новостной» характер события:

Литературный вечер был; на нем
Происходило чтение. Важно, чинно
Сидели сочинители кружком
И наслаждались мудростью невинной
Отставшей знаменитости. Потом
Один весьма достойный сочинитель
Тетрадищу поспешно развернул
И три часа — о изверг, о мучитель! —
Читал, читал и даже сам зевнул... [2, I, с. 28].

Одновременно обстановка заурядности и скуки становится фоном для образа романтического поэта. Он также раскрывается в действии, но с противоположным импульсом:

Их разбудил восторженный поэт;
Он с места встал торжественно и строго,
Глаза горят, в руках тетради нет,
Но в голове так много, много, много...
Рекой лились гремучие стихи,
Руками он махал как иступленный [2, I, с. 29].

В сатирическом образе персонифицирован опыт романтической поэзии с ее аффектированностью, напыщенностью, длиннотами, но и, как нам представляется, опыт *декламационного искусства* романтической эпохи. Визуальные признаки словесного действия («Глаза горят», «руками он махал как иступленный») также передают повышенную эмоциональность поэзии.

Сатирическая трактовка романтического исполнительского искусства не единственный опыт Некрасова. Несколько ранее в статье «Летопись русского театра. 1841 год. Месяц январь» Некрасов неодобрительно отнесся к представлению «лирической сцены» «Гарантелла» (И. П. Мятлева. — *О. П.*): «Впрочем, нам кажется странною мысль — давать на театре лирические стихотворения, хоть бы их читал даже Каратыгин. Первое условие сцены — действие, а в лирических стихах его нет и не может быть. После этого можно ожидать, что нам когда-нибудь прочтут вместо какой-нибудь театральной пиесы целый альманах Владиславлева» [2, XI, кн. 1, с. 258].

В понимании Некрасова театральная тема становится окном в общественно-социальную действительность, что в свою очередь потребовало овладения разными приемами и формами объективации изображения. Среди них востребованной и результативной — и в журналистской деятельности, и в поэтическом творчестве — стала фельетонная форма (сатира «Балет», 1866). Но почти одновременно Некрасов пробует и синтетические жанры, позволяющие совмещать сатирический и драматический элементы. В качестве такого примера можно назвать произведение 1867 года — «Притча о Киселе».

Притчевая форма позволила поэту актуализировать драматические стороны театральной жизни, обусловленные вторжением общественных пороков

(диссонансов). В интерпретации Некрасова наиболее опасным, по сути, губительным для театрального искусства становится процветающее казнокрадство, ловко маскирующееся в условиях непрофессионального руководства. Растворяющее действие казнокрада-секретаря состоит в том, что он поддерживает, с одной стороны, губительную для театра среду обитания — солдафонство Киселя; с другой стороны, манипулирует театрально-общественным сознанием для извлечения собственной выгоды («И все пошло путем известным: / Начнет дурак или подлец, / А вслед за глупым и бесчестным / Пойдет и честный наконец», — опасается секретарь [2, III, с. 48]). Латентная театральность образа реализуется в действиях Киселя и театральной общественности, образ секретаря-казнокрада становится пружиной театральной деградации:

Кисель до гроба сценой правил,
Стубил театр — хоть закрывай! —
Свои седины обесславил,
Да не попасть ему и в рай.
Искусство в государстве пало,
К великой горести царя,
И только денег прибывало
У молодца-секретаря... [2, III, с. 50].

Идея губительности и гибели театрального искусства, основанного на фарсе, звучит и в стихотворении Апухтина «Актеры» (1861). Поэт развенчивает сценические маски, лишённые глубины и естественности переживаний:

И мы смеемся надо всем,
Тряся горбом и головою,
Не замечая между тем,
Что мы смеялись над собою! [1, с. 129].

Духовная опустошенность, деградация актера, по мнению Апухтина, становится началом театрального конца: «Одежды сбросив шутовские, / Мы все усталые, больные, / Лениво сходим на крыльцо» [1, с. 130]. В сравнении с Некрасовым, Апухтин максимально вживается в образ актера, использует форму лирического «мы», достигая обобщения и пронзительности лирического переживания. Повествовательный элемент, усиленный перечислением глагольных форм, способствует представлению *судьбы* актера и одновременно фиксирует ее ритмическую монотонность и неизбежность угасания.

Проведенные наблюдения позволяют сделать вывод о том, что Н. А. Некрасов и А. Н. Апухтин, долго пребывая в едином культурном пространстве, проложили и сохранили индивидуальные линии интерпретации театральной темы. Так, вполне очевидно, что Некрасов усиливает в театральной сфере общественно-социальное звучание, тогда как его современник Апухтин черпает в этой сфере новые возможности для творческого самовыражения, привлекает импульсы драматического переживания эпохи, действительности.

Список литературы

1. Апухтин А. Н. Полное собрание сочинений / вступ. ст. М. В. Отрадина; сост., подг. текста и примеч. Р. А. Шацевой. Л.: Сов. писатель, 1991. 448 с.
2. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л.: Наука, 1981—2001. Т. 1. 1981. 719 с.
3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977—1979. Т. 2. 1977. 399 с.
4. Театр в русской поэзии: в 2 т. / авт.-сост. М. В. Хализева; предисл. и послесл. В. М. Гаевский. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. Т. 1. 2007. 496 с.