

## «ВОДЕВИЛЬ В СУМАСШЕДШЕМ ДОМЕ»: «ЛИНИЯ БРУНГИЛЬДЫ» М. А. АЛДАНОВА

Д. Д. Николаев  
(Москва)

Авторы обзоров драматургии русского зарубежья, а обзоры эти весьма немногочисленны, не обходятся без упоминания пьесы М. А. Алданова «Линия Брунгильды». Премьера ее в Русском театре в Париже состоялась 20 февраля 1937 г. В том же году текст был опубликован в первом номере «общественно-политического и литературного» журнала «Русские Записки» (Париж-Шанхай), который поступил в продажу 12 августа (в дальнейшем пьеса цитируется по данному номеру журнала с указанием страницы в скобках). В 1938 г. появилось и «книжное» издание – в сборнике Алданова «Бельведерский торс» (Париж).

В 1991 г. пьеса была перепечатана в журнале «Современная драматургия» (№ 1), а в 1995 г. – в подготовленном А. Чернышевым шеститомнике Алданова (в пятой книге вместе с романом «Живи как хочешь») (см.: Алданов 1995). «В 1929–1930 годах Алданов написал, а в 1937 г. переработал и опубликовал драму “Линия Брунгильды” – о роли случая в человеческой судьбе, о “линии Брунгильды” в нравственности – линии, которую отстаивают до конца. В пьесе изображена жизнь русских актеров, тема традиционно театральная, но писатель ее решал на примере судеб, надвое разорванных эмиграцией, поэтому пьеса неизменно горькая, – отмечал А. Чернышев в предисловии. – Выведенные в ней характеры примет времени лишены: начинающая романтическая актриса, два ее поклонника-конкурента, русский и немец, пожилой премьер провинциальной оперетты – ее отец. Но, избрав временем действия грозный 1918 год, писатель не скупился на точные и выразительные обозначения эпохи: общее обнищание, вынужденная необходимость почти для каждого преступать закон, страх перед ЧК» (Алданов 1995: 11).

В схожем ключе интерпретирует пьесу Б. Кодзис в статье «Драматургия первой волны русской эмиграции», опубликованной в 2011 г. в «Новом Журнале»: «Беженскую судьбу соотечественников в условиях послереволюционной суматохи отразил Марк Алданов в пьесе “Линия Брунгильды” (1937). Действие в ней происходит в 1918 году на Украине. В маленьком городке, занятом немцами, оказываются бежавшие из большевистской России актеры провинциальной оперетты. Они пытаются жить своими повседневными заботами, страдают, любят, но история вмешивается в жизнь, определяя их поступки и поведение. Алданов в “Линии Брунгильды” следует чеховской традиции. Его пьеса – двухплановая: внешний, бытовой срез событий и внутренний, нравственно-психологический. Бегство из Петрограда, попытки поставить оперетту, появление новых персонажей, – все это подспудно сосуществует с нравственно-психологическим развитием действия. Алданов мастерски использует древнескандинавский образ Брунгильды, который в пьесе приобретает двойной смысл. С одной стороны, это “линия Брунгильды” – исторически реальная система выстроенных неприступных немецких оборонительных сооружений на Западном фронте Первой мировой войны, с другой – аллегория, словесно выраженная Алдановым: “У каждого свой рок. И своя линия Брунгильды... В душе у каждого порядочного человека должна быть линия Брунгильды: то, чего он не уступит, не отдаст, не продаст ни за что, никогда, никому... Это подлинная правда человека”. Честь, принципы, нравственные нормы персонажей в пьесе Алданова подвергаются суровому испытанию. В условиях, когда “идет страшная революция, гибнут великие империи, рушатся целые миры” (с. 98), им приходится нарушать старые представления о морали и долге» (Кодзис 2011: с. р.).

А. В. Злочевская обращает внимание на комическое начало в пьесе, но, как и Кодзис, воспринимает излагаемую Фон-Реховым аллегорическую интерпретацию «линии Брунгильды» как авторскую: «Ключевое значение в контексте нравственно-исторической проблематики пьесы М. Алданова имеет аллегорический образ, взятый из древнегерманского эпоса о Нибелунгах

(как и у И. Сургучева – из Библии). “В тетралогии Вагнера, – рассказывает немецкий офицер Фон-Рехов, – бог Вотан окружил стеной, неприступной стеной огня, свою виновную, но любимую дочь Брунгильду” (картина 2-я). Этот образ имеет двойное значение: “линия Брунгильды” – линия неприступной обороны, построенная немцами на границе Советской России и Украины, и аллегорическая “линия”, проходящая в душе каждого человека. Последнее значение особенно важно, оно формирует нравственный проблемный узел пьесы: “У каждого свой рок. И своя линия Брунгильды <...> В душе у каждого порядочного человека должна быть линия Брунгильды: то, чего он не уступит, не отдаст, не продаст ни за что, никогда, никому <...> Это подлинная правда человека” (картина 2-я). Сегодня, в эпоху кровавых исторических катастроф, “линия Брунгильды” подвергается жестокому испытанию – и в душе каждого отдельного человека, и в жизни общества <...> И везде, как мы видим у М. Алданова, они рушатся. Как большевики прорвали “линию Брунгильды” на германском фронте (“ее прорвать совершенно невозможно”, уверял Фон-Рехов – картина 2-я), так рухнули представления о морали и долге в сознании и душах людей. Хорошо это или плохо? Поначалу весело, в итоге печально. Но главное заключается в том, что это неизбежно» (Злочевская 2011: 356).

Оставив без дополнительных комментариев исторические воззрения последнего исследователя, касающиеся местоположения «линии Брунгильды» и ее прорыва, осуществленного якобы «большевиками», непостижимым образом оказавшимися в центре Европы, отметим, что и трактовка пьесы как «неизбывно горькой», и акцент на нравственной проблематике, связанный с отождествлением фон-реховского высказывания и алдановского замысла, вполне возможны. Но на наш взгляд, автор изначально стремился решить иную, более сложную задачу.

Алданов создавал текст, предоставляющий очень широкие возможности для театрального воплощения. Диапазон сценической интерпретации пьесы – от драмы на грани трагедии (не случайно исследователи с такой охотой цитируют реплику, в которой говорится о власти рока) до комедии на грани водевиля – с пением и

вставными музыкальными номерами. И сделана «Линия Брунгильды» так, что необходимые жанровые акценты могут быть расставлены с минимальными текстуальными коррективами или даже вообще без оных, просто за счет использования соответствующих амплуа актеров при распределении ролей – их «сдвиге» в сторону комического или сторону драматического. «Линию Брунгильды» можно поставить и как комедию, и как драму – в зависимости от запросов публики, и возможностей труппы. К этому стремился Алданов – и этого ему удалось добиться.

В романе Алданова «Живи как хочешь», в эпизоде, предваряющем чтение пьесы Виктора Яценко Наде и Пемброку, речь идет, в частности, о необходимости приноравливать текст к потребностям публики и постановщиков. При этом автор, казалось бы, сочувствует скорее Яценко, не желающему приспособливаться к требованиям момента, нежели Пемброку, все оценивающему с точки зрения «потенциала» постановки. Но при работе над «Линией Брунгильды» Алданов внимательно «прислушивался к голосу» Пемброка. Он думал не только о «вечности» (Алданов 1995: 62), но и о возможности постановки, причем постановки в конкретном месте в конкретный момент, учитывал как общую специфику русского эмигрантского театра, так и особенности конкретных русских парижских трупп.

Общие трудности, с которыми сталкивался любой русский эмигрантский театр, и которые Алданов вынужден был учитывать прежде всего, можно определить одним словом: «ограниченность». Ограниченность аудитории не позволяла рассчитывать на большое количество представлений одной и той же пьесы, а ее своеобразие накладывало свои ограничения – как общеэмигрантские, так и специфические в каждом конкретном центре русского рассеяния. Ограниченность средств не позволяла использовать дорогостоящие костюмы, декорации и т. п. Ограниченность актерских возможностей той или иной труппы требовала соответствующих этим возможностям ролей, а количественная ограниченность труппы налагала ограничения и на количество персонажей... Конечно, подобными рамками вынуждены были себя ограничивать на

протяжении столетий многие театры и, соответственно, пишущие для них авторы. Но после благоприятных условий, в которых существовали ведущие русские драматурги в начале XX века, когда одна удачная пьеса могла сделать писателя весьма обеспеченным человеком, ограниченность эта была крайне неприятна.

Из драматургических жанров лучше всего соответствовали условиям, в которых существовало большинство эмигрантских театров, комедия и водевиль. «Самое освоение сценического образа водевиля не требовало большого напряжения и работы: все сводилось к довольно ограниченному числу повторяющихся сценических вариантов. Оформление спектакля, построенного на водевиле, не требовало ни больших трудов, ни значительных расходов. Оно было стандартно и примитивно, – отмечал в статье «Социология, тематика и композиция водевиля» М. Паушкин. – Таким образом, все предпосылки – социальные условия, характер актерского мастерства, примитивность сценической обстановки, – обуславливали возможность быстрого расцвета водевильного жанра» (Паушкин 1937: 27; эта книга, кстати, продавалась и в Париже. – Д. Н.).

То, что писал Паушкин о первой половине XIX в., в полной мере относится и к русскому зарубежному театру межвоенных десятилетий. В данной статье нет возможности перечислять многочисленные постановки водевилей в разных центрах русского рассеяния, поэтому ограничимся указанием на то, какую роль водевиль и так называемая «веселая комедия» играли в Париже на рубеже 1920–1930-х гг. Этот период выбран потому, что к драматургии Алданов обратился в конце 1929 г., как мы знаем из его писем И. А. Бунину и В. Н. Муромцевой-Буниной, опубликованных Милицей Грин: «Вместо “Достоевского” Алданов взялся за пьесу “Линия Брунгильды”». 21 ноября 1929 он сообщает: «...Я, так и есть, пишу пьесу! Не знаю, напишу ли (скорее брошу...). На собственном опыте убедился, что театр – грубый жанр: пишу всё время с чувством мучительной неловкости, – всё надо огрублять, иначе со сцены звучало бы совершенно бессмысленно...» (Алданов 1965: 275–276).

20 декабря он пишет Вере Николаевне: «...Сейчас я занят исключительно пьесой. Если не допишу или нельзя будет поставить

(печатать незачем и неинтересно), то буду жестоко разочарован. В общем убедился, какой грубый жанр театр, – перечел множество знаменитых пьес, включая нелепого Ибсеновского “Штокмана”, который когда-то всем (и мне) так нравился. ...» (Алданов 1965: 276).

О своих литературных планах Алданов говорит и в письме Вере Николаевне от 17 января 1930 г.: «...Решил весь 1930 год уделить роману и пьесе» (Алданов 1965: 276).

Судя по письму от 5 апреля 1931 г. работа над пьесой велась в течение трех месяцев 1930 г.: «Пьесу мою нигде что-то не ставят, так что богачом едва ли стану. Даром только потерял в прошлом году три месяца» (Алданов 1965: 277). Отметим сразу, что нет оснований отождествлять текст, созданный Алдановым в 1929–1930 гг., с известным нам текстом «Линии Брунгильды», опубликованным в 1937 г. Более того, очевидно, что эпилог, действие которого разворачивается в 1937 г., писался в связи с парижской постановкой 1937 г. Но контекст 1929–1930 гг. помогает лучше понять некоторые особенности алдановской драматургии, в том числе и те, о которых пойдет речь в данной статье (ряд других аспектов, в частности, параллели с «Воспоминаниями» Н. А. Тэффи рассмотрены в статье: Николаев 2015: 188–199).

Сама идея обратиться к драматургии связана, без сомнения, с тем, что в Париже в конце 1920-х гг. появляется возможность постановки пьес современных русских драматургов. Более того, можно сказать, что возникает потребность в таких пьесах. В первую очередь это связано со становлением действующего на постоянной основе «Интимного театра» Дины Кировой. Начиная с постановок в Медоне (или Медонске, как называли его, по свидетельству Чебышева, русские эмигранты) в феврале 1929 г. Дина Кирова «распространила свое прочно там обосновавшееся дело и на Париж» (Возрождение. 1929. 12 февраля. № 1351. С. 3).

10 февраля Интимный театр показал в Париже комедию А. Н. Островского «Волки и овцы». В воскресенье, 17 февраля, вторым спектаклем Интимного театра шла комедия «Не все коту масленица». 24 февраля «в виду большого успеха» были повторно разыграны «Волки и овцы», а 3 марта театр представил трехактную комедию

«Шалая бабенка» С. Федоровича, заменившую заявленного ранее «Дядю Ваню». «Для некоторой передышки после больших комедий Островского артистка Д. Н. Кирова поставила легкую комедию “Шалая бабенка”, забытую в эмиграции пьесу Федоровича, часто появлявшуюся в репертуаре дореволюционного театра Грановского. Пьеса эта, трехактный водевиль, прошла 3 марта в обычной зале “Интимного театра” на рю Кампань», – писала газета «Возрождение» (1929. 8 марта. № 1375. С. 5). Пьесу Федоровича в отчете называли и «легкой комедией», и «водевилем», что показывает, насколько близки были эти определения в эмигрантском восприятии. Федоровича, кстати, с успехом ставили и другие театры русского Парижа: например, 11 января 1931 г. его «веселую комедию» в 3-х актах «Земной рай» показал Камерный театр.

9 марта газета «Возрождение» познакомила читателей с предполагаемым репертуаром театра. К постановке были намечены «В старые годы» И. В. Шпажинского. «Бешеные деньги» А. Н. Островского, «Нахлебник» И. С. Тургенева, «Первая муха» В. А. Крылова, «Волшебная сказка» И. Н. Потапенко и др. «Предположено один раз в месяц давать веселые комедии “На пороге великих событий” Павлова, “Маленькая девочка с большим характером”, “Ниобея” и др.», – отмечалось в заметке (см.: Возрождение. 1929. 9 марта. № 1376. С. 4). Подобной схемы построения репертуара Интимный театр старался придерживаться и в дальнейшем, чередуя хорошо известные русской эмигрантской аудитории пьесы, в первую очередь, А. Н. Островского, занимавшего в репертуаре исключительное место, с «веселыми комедиями» (Константинова, Крылова, Крюковского, Лисенко-Коньча, Ренникова, Щеглова и др). Это жанровое определение – «веселая комедия» – регулярно повторялось как в рекламных объявлениях театра, так и в газетных отчетах.

«Театр, русский театр, особенно ценен, потому что он оживляет для нас милые, славные образы, которыми мы восхищались некогда там, в России, до грозного шквала. Он воскрешает наше русское прошлое и дает нам возможность хотя бы на несколько часов отречься от сурового настоящего и набраться свежих сил в волнах

волшебной сказки русского прошлого, – писал журнал «Театр и Жизнь» после состоявшегося в Париже бенефиса Д. Н. Кировой, для которого была выбрана «хорошо всем нам знакомая», как подчеркивал рецензент, пьеса Потапенко «Волшебная сказка». – Конечно, как во всяком эмигрантском начинании, построенном на зыбкой почве чужбины, и русский театр имеет здесь свои недостатки, свои пробелы. Но что же из этого? На пробелы и недостатки надо закрыть глаза, и только помнить, что целых десять лет у нас не было в Париже своего постоянного русского театра, что многие попытки его создания до сих пор кончались неудачей, и что только благодаря неутомимой энергии и глубокой вере в свое дело вчерашней бенефициантки русская колония в Париже получила возможность регулярно посещать свой, русский театр. Это очень ценно, и это окупает с лихвой все пробелы, неизбежные в тяжких условиях эмиграции» (Театр и Жизнь. 1929. № 12. С. 24).

Русская колония в Париже, как видно из последней заметки, ждала от театра не столько художественных потрясений, сколько возможности отдохнуть, отречься от повседневности, окунуться в мир прошлого – и именно в расчете на подобные запросы публики строился репертуар. Немногочисленные попытки выйти за очерченные выше рамки принимались и публикой, и рецензентами, как правило, неодобрительного. Так, критике была подвергнута новая пьеса из жизни русской эмиграции во Франции «Эмигранты» И. Н. Гвоздаво-Голенко.

«Насколько нам известно, помимо пьес Ренникова, попыток изображения русской жизни за рубежом не было. А живем мы здесь уже более 10 лет. Любопытно взглянуть на себя в зеркале театра. В этом отношении публику, наполнявшую театр Д. Н. Кировой, должно было постичь разочарование. Автор И. Н. Гвоздаво-Голенко, видимо, был преисполнен благими намерениями. Он не лишен некоторого дара претворять действие в диалог, но ни добрые желания, ни обывательское “калякание” героев не могли заполнить собой драматических прорех пьесы, – отмечал 8 ноября 1929 г. в «Возрождении» Н. Н. Чебышев. – Необходимо крайне бережное,

строго обдуманное отношение к выбору пьесы, дабы не тратиться в усилиях и средствах на вещи, никому ненужные, подрывающие доверие к театру» (Возрождение. 1929. 8 ноября. № 1620. С. 5).

О постигшем зрителей «легком разочаровании» писал и журнал «Театр и Жизнь»: «Со сцены раздавались всем хорошо знакомые обывательско-эмигрантские разговоры о взятых в долг и невозвращенных деньгах, о проигрышах в рулетку, о сборе пожертвований на нуждающихся, и... почти полное отсутствие действия.

Актеры исправно приходили, уходили, хотя и не совсем твердо подавали свои реплики, но из всех своих диалогов и монологов «сделать» пьесы не могли, и вина в этом, конечно, не их, а автора, который совсем не знает сцены и не умеет ни завязать интриги, ни развернуть действия.

Добрая половина действующих лиц эпизодична, но очерчена автором так бледно, что вместо «эпизода» получились пустые, белые места» (Театр и Жизнь. 1929. Ноябрь. № 19. С. 20).

Отметим, что премьера пьесы «Эмигранты» в Интимном театре состоялась 3 ноября 1929 г., т. е. примерно в то время, когда Алданов задумал писать пьесу. Призыв крайне бережно и обдуманно относится к выбору пьесы для постановки определялся не только качеством драматургии, но и возможностями труппы. «Необходимо, чтобы были актеры, а не любители, не задумывающиеся над тем, кого они должны изображать, пренебрегающие текстом роли. Не располагая данными для импровизации, нужно сыгрываться, нужна согласованность, исключаяющая зловещие паузы между репликами», – подчеркивал Чебышев (см.: Возрождение. 1929. 8 ноября. № 1620. С. 5).

Эмигрантский театр, чтобы выжить, должен был соответствовать запросам публики и не тратить силы и средства на постановки, которые трудно было реализовать при данном составе труппы, и автор, пишущий для эмигрантского театра, должен был ориентироваться на возможности и потребности этого театра.

Естественно, значительную роль играли на парижской сцене этого времени и французские водевиль и легкая комедия – причем

ставили их и в русских театрах. Так, театр «Драмы и Комедии» 13 декабря 1930 г. показывал комедию Скриба «Дамская война». Напомним, что в составленной В. Р. Зотовым «Истории всемирной литературы...» Скриба называли «представителем водевиля» и отмечали, что он «дал современному водевилю важное значение в области искусства»: «Он ввел в куплеты – эпиграммы, которые дают им рельеф, и для того вставляются даже в драму, отчего пьесы вернее западают в сердце и в память. Этим поясняется невероятный успех водевилей по всей Европе. <...> Во французском водевиле много остроумия, основанных на гибкости языка, на двусмысленных оборотах речи, на каламбурах, к которым наш язык не способен; но драма, остроумие, комизм характеров и эпиграмма могут существовать и без каламбура. Сочинение водевиля требует от автора многого, без чего легко может обойтись сочинитель драм и комедий. В тесной раме меньше простора, а надо поражать окончательностью и полнотой создания. Водевиль, особенно в той форме и с тем направлением, которое ему дал Скриб, требует много ума, творческого таланта и знания сердца, нравов и сцены» (Зотов 1881: 514). Автор очерка о Скрибе словно полемизировал с известными суждениями В. Г. Белинского, который отказывал водевилю вообще в праве быть «художественным произведением», а водевили русские называл «космополит[ами], без отечества и языка», «тен[ями] без образа, клетушк[ами] и сарайчик[ами] (замками грешно их назвать), построенные из ничего на воздухе», в которых «редко встретите какое-нибудь подобие здравого смысла», а «об остроте и игре ума и слов лучше и не говорить» (Белинский 1977: 518).

Обратим внимание на то, что не просто автор водевиля в данном случае ставился едва ли не выше «сочинителя драм и комедий», но и сам водевиль воспринимался как своего рода «над-форма», так что оказывались возможны водевиль-драма, водевиль-комедия и водевиль-шутка: «Судя по его произведениям, нет сценического рода пьес, который бы не мог быть обработан в форме водевиля. Скриб произвел значительный переворот: и в драме, и в куплетах. В драме он начал выставлять сюжеты, основанные на развитии

какой-нибудь нравственной или гражданской идеи, в жизни семейной или общественной. Это поставило его пьесы в параллель с требованиями века и выше прежнего их назначения. Судя по ходу действия, водевиль у Скриба бывает или драмою, или комедиею, или просто шуткою. Но, во всяком случае, основой ему служит мысль нравственная или современный вопрос. Зрители смеются в его пьесах или над неверным положением людей в свете, как, напр., в “Семействе Рикебур”, или над предрассудками века, как, напр., в “Госпоже де Сент-Аньес”, или над ложным направлением воспитания, как, напр., в “Лучшем дне моей жизни”. Посмеяние действует сильнее закона – сказал философ и мысль эта в полной мере справедлива» (Зотов 1881: 514).

Упомянем и Лабиша, причем приведем цитату, в которой его пьеса напрямую связана с Первой мировой войной. Представляя изданную в 1929 г. в Париже книгу Emile Mas « La Comedie Francaise pendant la guerre, I (1914–1915) », Чебышев писал: «Дневник начинается с записи августа 1914 года. Известие о всеобщей мобилизации застало автора в 60 километрах от Парижа на отдыхе. Он немедленно вернулся в город и отправился в театр, где давали комедию Лабиша перед залой, где сидело 60 зрителей» (Возрождение. 1929. 5 марта. № 1372. С. 5).

Как видим, предпочтение на русской парижской (да и не только парижской) сцене отдавалось комедия и водевилям – и игнорировать это драматургу, ориентировавшемуся на возможность постановки в конкретном театре (во второй половине 1930-х гг. это будет «Русский театр» в Париже), было неразумно. Алданов, естественно, должен был учитывать особенности труппы и репертуара театра, равно как и вкусы достаточно хорошо знакомой ему и не слишком многочисленной русской публики.

Обращали внимание в эмиграции и на существенную роль водевиля – как классического, так и современного – на советской сцене. Пересказывая статью Андрэ Пьера о московских театрах, опубликованную на страницах «Ревю де Пари», «Возрождение» подчеркивало, что в Москве показывают старые французские водевили, играют Скриба и Лабиша (см.: Возрождение. 1935. 17 октября. № 3788.

С. 2). А некоторые водевили советских писателей даже ставились театрами русского зарубежья, причем пользовались большим успехом.

В связи с одной из таких пьес появилась в 1930-м г. на страницах газеты «Возрождение» формула, вынесенная в заглавие данной статьи. 25 мая Чебышев писал о постановке пьесы В. П. Катаева «Квадратура круга» в театре «Альберта I» труппой, «имеющей в центре нескольких “пражан” МХТ»: «Публика смеялась. Смеялась, как мне казалось, каким-то напряженным, больным смехом. Быть может, не одному мне было тяжело. *Водевиль в сумасшедшем доме...* [выделено мною – Д. Н.] Забавы на пароме потерпевших крушение... Навязанная убогим социальная гримаса, обращенная в “организованную” нищету, грязь, хроническую голодовку, освященное государством хлыстовское радение, в свальный грех, вперемежку с “типографскими” словами “партэтики” и “бухаринского катехизиса”, служащего для одного из студентов изголовием вместо подушки. Картины явно не преувеличены. Автор в “веселой” пьесе, рассчитанной на то, чтобы “смешить”, просто даже “не дотянулся” до трагикомических вершин действительности. Оставалось скинуть тончайшую пленку и улыбка становилась оскалом» (Чебышев 1930а: 4).

Надо сказать, что именно такое определение – «Водевиль в сумасшедшем доме» – хотелось дать пьесе Алданова «Линия Брунгильды» сразу после первого ее прочтения. Затем показалось, что от него нужно отказаться: все-таки у Алданова мировая война, гражданская война, беженцы, эмигранты, грабежи, смерть, голод – какой уж тут водевиль? Но публикация в «Возрождении» подтвердила правомерность использования данной формулы, тем более что по отношению к «Линии Брунгильды» его можно использовать не только аллегорически, как у Чебышева, но и буквально. Действие пьесы Алданова, как известно, происходит в сумасшедшем доме, пусть и оставленном пациентами, а многими своими признаками она подчеркнуто напоминает водевиль.

Начнем с сумасшедшего дома. Во-первых, действие пьесы в буквальном смысле разворачивается в сумасшедшем доме:

ЕРШОВ. – Это дом умалишенных. (*КСАНА вскрикивает*). – Не пугайтесь, барышня. Те люди, которых называют сумасшедшими – те люди отсюда эвакуированы три года тому назад, в пору нашего отступления 1915 года. С той поры здание пустовало. Ну а когда немцы заняли эти места, они реквизировали здание для комендатуры (17).

Во-вторых, образ сумасшедшего дома имеет и более общее значение: все происходящее в мире – война, революция и т. д. – воспринимается как сумасшествие: противопоставление происходящего и прежнего, естественного, нормального возникает в пьесе не раз. Все это позволяет автору приглушить, а постановщикам при желании и вовсе практически исключить водевильное начало. Как читается пьеса, если выдвинуть в ней на первый план войну, рассматривается в другой статье (см.: Николаев 2015: 188–199), а здесь мы прежде всего обратим внимание на водевильное – в том смысле, который вкладывался в это критиками и театральными деятелями эмиграции 1920–1930-х гг.

Если мы попробуем пересказать содержание пьесы, исключив из нее все, связанное с войной, то получится примерно следующее. Пожилой опереточный актер и его дочь – начинающая актриса – оказываются где-то в провинции без копейки денег, после того как украли все их имущество. Чтобы раздобыть денег хотя бы на дорогу, они решают устроить спектакль. В спектакле собирается участвовать и сопровождающий их молодой человек, влюбленный в дочь актера. Разрешение на проведение спектакля может дать немолодой уже местный начальник, от которого зависит все. Он увлекается дочерью актера и дает свое согласие. Дочь не знает, кого предпочесть – и пока что «подает надежды» и тому, и другому. Но когда начальник сажает своего соперника в тюрьму, дочь понимает, что любит молодого человека. Далее в ход событий вмешиваются внешние силы: начальник теряет власть, молодой человек освобождается, любящие сердца воссоединяются и влюбленные поют дуэтом. А бывший начальник находит утешение в объятиях кухарки.

Соотносить персонажей с водевильной схемой заставляет сам автор. На то, что Антонов – прямой наследник классических

водевильных персонажей, указывает уже его начальный монолог: «Тридцать пять лет трудился как проклятый, всю Россию изъездил, играл, пел в лучших опереточных труппах России, отказывал себе во всем, копил копейку, чтобы на старости лет не умереть с голоду, чтобы оставить дочери что-нибудь – и вот в одну ночь всего лишился, всего до копейки! Теперь гол, как сокол! После тридцати пяти лет честного труда, какого труда, каторжного актерского труда!» (10).

Алданов использует классическую водевильную интригу. В ней задействованы четверо ключевых персонажей пьесы, которых можно изображать на сцене в соответствии с водевильными амплуа: старый актер – отец невесты, находящийся в сложном финансовом положении (Антонов); начинающая актриса – невеста (Ксана); первый претендент на руку невесты – молодой – бедный, благородный, зависимый от второго претендента, актер, но на самом деле не актер (Иван Александрович), второй претендент на руку невесты – пожилой – богатый, облеченный властью (Фон-Рехов).

Все остальные персонажи являются второстепенными, причем двое из них (Немецкий вестовой и Лакей) выполняют чисто служебную функцию, а из оставшихся шестерых пятеро используются Алдановым для усиления комического эффекта или вставных музыкально-комических сцен – исключительно (Аккомпаниатор и Кухарка Ершова), либо в значительной степени (Спекулянт, Никольская, Никольский). В случае нехватки при постановке актеров роли аккомпаниатора, кухарки и Никольской вообще можно сократить без всякого ущерба для развития сюжета, а Никольский необходим лишь в эпилоге.

Оставшийся – двенадцатый – персонаж – это бывший смотритель сумасшедшего дома Ершов. Он – в соответствии со своими прежними обязанностями – выступает как носитель здравого смысла и в глобальном сумасшедшем доме, в каковой превратились Россия и Европа. В формате классицистической комедии его можно было бы воспринимать как резонера, но в избранной Алдановым водевильной парадигме и этот тип принижается, травестируется – и за счет бытовых деталей, и за счет иных литературных параллелей, так что

комическая сторона при желании с легкостью выносится на первый план. Алданов, к примеру, сразу же заставляет соотносить Ершова с Собакевичем. Его суждение о Фон-Рехове: «Повесить его не мешало бы, но человек он как будто порядочный» (16) явно намекает на знаменитые слова Собакевича: «Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья».

Водевильная интрига, водевильные персонажи... А как же с характерным для водевиля музыкальным «элементом»? Оригинальных куплетов, которые превращали бы пьесу Алданова в классический водевиль, в тексте нет, но, с одной стороны, как уже было сказано, Алданов и не стремится сделать водевиль, он пытается балансировать на грани. А с другой стороны, в ходе «эволюции водевиля в сторону жанра бытовой, одноактной комедии», как отмечает М. Паушкин, «от водевиля остались тонкая комедийная канва, яркая сценичность, но куплет потерял свой сценический смысл, свою органическую связь с общей схемой водевиля» (Паушкин 1937а: 7). И при этом пьесы даже при полном отсутствии в них куплетов продолжали восприниматься как водевили, а вокально-музыкальные номера просто вставлялись при необходимости в ходе постановки.

В труппе Интимного театра были актеры, хорошо умеющие петь, – и их вокальные возможности старались по-максимуму задействовать в постановке. В упоминавшейся уже пьесе Гвоздаво-Голенко, к примеру, целое действие было отведено под дивертисмент: и романсы в исполнении Н. К. Кедровой, как отмечалось, вызвали особое одобрение публики.

Алданов в «Линии Брунгильды», с одной стороны, делает музыку важнейшим элементом сценического представления, а с другой – оставляет возможность для усиления роли вставных музыкальных номеров. Для основной музыкальной линии он выбирает оперетту «Прекрасная Елена» Оффенбаха, которую собираются разыгрывать на пограничной станции актеры, бегущие из большевистской России в Киев, а в качестве альтернативы в «Линии Брунгильды» звучат Вагнер (заметим, что у упомянутого выше Федоровича есть пьеса «Под звуки Вагнера») и «народные» песни.

Антонов в начале первой картины заявляет: «Я играл Менелая, это моя коронная роль» (12). Выбор оперетты не только подчеркивает связь пьесы с водевильной традицией, но и оправдан сюжетно: музыка из оперетты – правда, другой – стала для многих эмигрантов своего рода символом беженства. «Когда наступает момент, когда надвигающееся уже послало свою тень, с пюпитров удаляются марши, польки, увертюры, “Осенние песни”, мазурки. Офицеры перестают требовать гимн, спекулянты не интересуются “гайда-тройкой”, дирижер не отдает никаких распоряжений. По немому согласию всех присутствующих первая скрипка зажимает глаза, крепче прижимает гриф, яростно замахивается смычком: “Сильва ты меня не любишь”, “За милых женщин”, “Частица черт-ль в нас”... Никогда, нигде, ни в какой стране произведение венгерского композитора не сыграло такой жуткой роли, не пользовалось таким своеобразным успехом. От “Сильвы” до последнего поезда или парохода остается одна, максимум две недели. Предусмотрительные люди, дорожащие багажом, уезжают после третьего повторного вечера сплошной “Сильвы”... – отмечал в очерке «Джеттаторе» А. Ветлугин. – В Европе, в странах спокойных, в городах прочного быта “Сильвы” не знают: ни во Франции, ни в Англии, ни даже в Германии, ни даже в родной Венгрии. Царство “Сильвы” лишь в голодной Вене и в сомнительных лимитрофах. Гимн эвакуации или по крайней мере голодной смерти!.. (Ветлугин 2000: 162–163). Через много лет примерно о том же писал А. Волошин: «Оркестр играет из “Сильвы”... “Сильва ты меня не любишь” – страстно тоскует корнет... И сердце сжимается недобрый предчувствием... “Сильва”... Похоронный марш всех русских эвакуаций... Она гремела в Киеве перед приходом Муравьева, перед Петлюрой, перед большевиками... В Одессе – перед приходом Григорьева... В ростовском “Паласе” – накануне нашего последнего ухода...!» (Волошин 1953: 105).

В четырех из шести картин на сцене находится пианино. И «играть» оно начинает уже в первой картине:

КСАНА. <...> Я вижу, у вас пианино.

ЕРШОВ. – Осталось в конференц-зале, я его перенес сюда, потому что там сыро.

КСАНА. – Вы любите музыку?

ЕРШОВ. – *(Зевая)* – Страстно.

КСАНА. – *(Смеется)* – Сейчас видно. Играете?

ЕРШОВ. – Только «Чижика». Но зато «Чижика» играю изумительно. – *(наигрывает одним пальцем Чижика)* – А вы, если желаете, поиграйте, барышня. Я вернусь минут через двадцать, это близко. Через два часа сядем за стол <...>

КСАНА. *(Садится за пианино. Негромко поет и аккомпанирует себе романс – по выбору артистки. Входит ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ, незаметно приближается к КСАНА и слушает).*

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ. – Как вы плохо играете, Ксаночка.

КСАНА. – *(Вскакивает)* – Мерси!

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ. – Милая, нельзя же иметь все таланты.

Голос у вас прелестный, а играете вы плохо. Ничего, вы подрастете и научитесь. Где папа? (22).

Как мы видим, музыкальный номер играет в картине еще и разделительную роль: им фактически заканчивается первая часть, в которой активно участвуют Антонов, Ксана и Ершов, и начинается вторая, с активным участием Ивана Александровича, ведущего диалог сперва с Ксаной, затем с Антоновым и, наконец, со Спекулянтом.

Пианино является центральным элементом на сцене и во второй картине, что отмечается в открывающей картину ремарке: *«Та же обстановка, что и в первой картине. У пианино сидят ФОН-РЕХОВ и КСАНА. Горит керосиновая лампа. На пианино бутылка вина и два бокала. Девятый час вечера»* (37).

В этой картине определяется и линия «музыкального противостояния»: на смену «Варшавянке»<sup>1</sup>, «Чижик» и романсу «по вы-

<sup>1</sup> Ее напевали в первом действии:

АНТОНОВ. – Буду я его, богоносца, помнить. Без стыда подумать не могу, что участвовал в концертах-митингах. «Варшавянку» пел, старый идиот! – *(Не то говорит, не то напевает)*. – «Вихри враждебные веют над нами»...

ЕРШОВ. – *(Фальшиво подтягивает)*. – «Темные силы нас тяжело гнетут».

бору», звучавшим в первой картине и упоминавшемся там Оффенбаху, приходит Вагнер:

ФОН-РЕХОВ. – Разве вы никогда не слышали Вагнеровской тетралогии?

КСАНА. – Никогда. Это стыдно? Я страшно невежественна.

ФОН-РЕХОВ. – Счастливица! Сколько наслаждений вам еще предстоит! Сам я играю очень плохо, но люблю и чувствую музыку... Гейне, и не зная музыки Вагнера, говорил о красоте легенды Нибелунгов: «летняя ночь, бледно-серебристые звезды, готические соборы, и в этой обстановке – страсти, сильнейшие из человеческих страстей: любовь, ненависть, злоба, честолюбие, зависть, мщение»... И эта легенда положена на божественную музыку, самое прекрасное из всего, что создал гений Германии <...> (44).

Утверждение Фон-Рехова («Сам я играю очень плохо, но люблю и чувствую музыку...») при этом соотносится с процитированными выше словами Ершова:

КСАНА. – Вы любите музыку?

ЕРШОВ. – *(Зевая)* – Страстно (22).

Обращает на себя внимание и заложенная уже в первой картине возможность травестировки «страстей». Перенесенные в другую обстановку, обстановку брошенного сумасшедшего дома, «страсти, сильнейшие из человеческих страстей: любовь, ненависть, злоба, честолюбие, зависть, мщение» могут интерпретироваться не только в вагнеровском, но и в пародийно-оффенбаховском ключе, напоминают скорее о героях «Герцогини Герольштейнской»... В оффенбаховском музыкальном контексте реплика Фон-Рехова, в которой он приравнивает себя к Зигмунду, звучит комически, а не трагически:

---

АНТОНОВ. – Ей Богу, пел, этакий осел! Но ведь все пели, все!

ЕРШОВ. – *(Саркастически)*. – Я не пел... Теперь немного охрипли, а? Зато больше нет темных сил... (11)

ФОН-РЕХОВ. – В первом акте «Валькирии» Зигмунд говорит:  
«Отойди от меня женщина. Надо мной повис злой рок  
потомства Вотана». Это обо мне сказано (44).

Комизм суждения немецкого коменданта тем очевиднее, что перед этим Алданов намеренно снижает пафос речи Фон-Рехова, неожиданно переходящего на обсуждение грамматики:

ФОН-РЕХОВ. <...> Как надо сказать: «сумерок» или «сумерков»?  
КСАНА. – Ей-Богу, я сама не знаю! Вы меня сбили, и я много  
выпила. Кажется, «сумерок» – *(Смеется)* (44)

Появляющийся через несколько мгновений Иван Александрович и вовсе пренебрежительно называет легенду о Нибелунгах «ерундой»:

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ. – Не стоило рассказывать. Я никогда  
не мог разобраться во всей этой ерунде. Зиглинда, Воглинда,  
Ортлинда, одни имена чего стоят! А музыка хороша. – *Садится  
за пианино и играет «Полет Валькирий»* <...> (45).

Как и в первой картине, момент исполнения является в картине переломным, только на этот раз в ходе игры Ивана Александровича в сцене без слов обозначается драматический поворот в развитии сюжета, связанный с разоблачением:

<...> *ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ.* – *(обрывает игру).*  
ФОН-РЕХОВ. – Вы удивительно хорошо играете... для аккомпаниатора... Господа к большому моему сожалению я вынужден вас покинуть: меня вызвали по экстренному делу. – *(Прощается)* (45).

Чуть позже в этой картине Иван Александрович раскуривает папиросу и напевает “La donna è mobile”<sup>2</sup> – и вновь в ходе «довольно продолжительной сцены без слов», в ходе которой *«ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ напевает все то же, временами затягиваясь и*

---

<sup>2</sup> Герой Алданова в данном случае поет арию герцога Мантуанского из «Риголетто» Верди по-итальянски, а не в хорошо известном переводе П. Калашникова («Сердце красавиц склонно к измене»).

*переставая петь»* (47), происходят изменения – уходит Ксана и появляется Спекулянт.

Завершается вторая картина, как и первая, обсуждением предстоящей постановки. В нем на этот раз принимают участие помимо Антонова и Ксаны Никольский и Никольская. «Ставим мы третий акт «Прекрасной Елены» и отдельные музыкально-вокальные номера, – объявляет Антонов. – «Прекрасную Елену» придется раза два прорепетировать. Я-то, разумеется, партию Менелая во сне могу спеть без ошибки, но вы, друзья мои... Ксаночка, милая, тебе придется играть Париса. Молодого актера у нас нет» (52).

Обсуждение в целом носит комический характер, Антонов словно забывает об акцентированном «высоком стиле» водевильного старого актера, который отличал его речи в начале первой картины, и выражается скорее в духе Спекулянта:

«Это мне наплевать с четвертого этажа, что у него баритон. Не мог, что ли, Парис быть баритоном» (52);

«Местечко дрянное, но Сара Бернар горела и тогда, когда играла в Житомире» (52);

«Мы его оштрафуем за неявку на заседание... Впрочем, как его оштрафуешь, все деньги у него» (52);

«А как только приедем в Киев бабы получают по двести рублей на тряпки» (52);

«С такого паршивого местечка вполне достаточно, если будет один Аякс. Для ролей Агамемнона, Ореста и других царей найдем полдюжины статистов. – (НИКОЛЬСКОМУ) – Обойдите вы, милый, завтра здешние лавки и подыщите, но больше пяти рублей ни одному царю не давайте» (53).

Действие третьей и шестой картин разворачивается на «эстраде большого зала в том же здании» и, как указано в ремарке, с которой начинается третья картина, «на ней пианино, то, что в первых двух картинах стояло в комнате Ершова» (56). Практически половина этой картины отведена сцене с аккомпаниатором, который в конце

ее играет, а Ксана поет куплеты: «Чтоб ей угодить, веселей надо быть...»

Алданов особо отмечает, что *«если возможности театральной труппы это позволяют, то в постановку включается часть последней картины «Прекрасной Елены»: Антонов, покрикивая на актеров, заставляет их прорепетировать выход, затем выходит сам в роли Менелая и поет с хором куплеты»* (62). Звучит музыка и под занавес шестой картины – Иван Александрович и Ксана поют романс «Ночи безумные, ночи бессонные». Этот романс становится связующим звеном между заключительной картиной и эпилогом: *«Когда романс (или часть его) кончается, пауза в полминуты. Затем тот же романс (или та же часть его) начинается снова: поет голос Ксаны (если возможно, несколько измененный), но мужской голос совершенно иной»* (86).

Водевильное начало вполне соответствует и сформулированной в процитированном выше в письме Алданова художественной установке автора, принимаемой, пусть и по необходимости: «всё надо огрублять, иначе со сцены звучало бы совершенно бессмысленно» (Алданов 1965: 275–276). «Наивная прелесть мечты – вот очарование старого водевиля <...> Здесь нет правды документальной – это так, но здесь есть нечто большее с точки зрения искусства – правда стиля? – отмечал А. Р. Кугель (Homo novus). – Подлинное тяжело и грубо; стиль – всегда упоителен и грациозен. В старом водевиле, таком наивном, таком простом, таком несуразном, есть стиль, – вот в чем его прелесть. <...> Буколика и мелодрама – вот два рычага театра. Сколько раз я говорил себе это! Но как мы далеко ушли от этого в театре! Мы, т. е. профессионалы. Когда же мы перестает быть профессионалами и просто отдаемся потоку чувств – нас охватывает старый ласковый водевиль, как дыхание весны. Мы видим, что глупо, и наслаждаемся; признаем, что до крайности наивно, и восхищаемся стилем наивности; замечаем несообразности, и от этих несообразностей, создающих музыку несообразности, испытываем тихий восторг» (Кугель: 164–167).

Алданов использует в пьесе достаточно привычную водевильную интригу, не скрывая, а даже местами подчеркивая подобное

«цитирование». В то же время он не хочет, чтобы происходящее воспринималось исключительно в водевильном или комедийном ключе, а потому постоянно напоминает читателям о сопутствующих происходящему драматических обстоятельствах. «Зона немецкой оккупации», «тут единственные хозяева немцы», «тяжело русскому человеку видеть на своей земле немцев» – в первых же сценах пьесы задается линия противостояния русских и немцев, которая затем будет реализована как на уровне общего конфликта эпохи, и на уровне конфликта частного, любовного. Надо сказать, что именно две эти линии – условно говоря, любовная и общественная – сплетаются Алдановым на уровне смешения жанров. Но при постановке пьесы этого смешения жанров избежать при желании достаточно легко.

В октябре 1930 г. Чебышев писал по поводу премьеры пьесы А. В. Амфитеатрова «Чудо Св. Юлиана (Мечта)» в театре Дины Кировой: «Публика после 1-го акта стала в тупик и склонялась уже принять происходящее на сцене за водевиль. Но когда приблизительно указали эпоху, то дело стало яснее. Пьеса – так мне пояснили уже лично в антракте – разновидность “хождения в народ”» (Чебышев 1930b: 5). Алданов строит свою пьесу таким образом, чтобы при постановке можно было избежать подобных ошибок восприятия. Он словно стремится все время балансировать между драмой и комедией – и именно война является здесь тем, что позволяет добиваться при необходимости сдвига восприятия в необходимую сторону.

Необходимо подчеркнуть, что водевильную парадигму нарушает не только общий фон. Алданов последовательно «блокирует» основные возможности исключительно водевильной интерпретации сюжета. Так, Иван Александрович оказывается женат, причем дважды: «Одна в Петербурге, другая в Москве» (28), и сообщается об этом еще в первой картине, что как бы уравнивает позиции обоих поклонников Ксаны. В том же диалоге Ксаны и Ивана Александровича проговаривается, скажем так, несоответствие прежних типов новым реалиям, невозможность «жить моралью тихого спокойного времени»:

КСАНА. – <...> Ни-ког-да! Я хочу иметь мужа, а не любовника!

Хочу иметь свой дом, хочу иметь детей. Вы, может быть, думаете, что я демоническая?

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ. – Вы не демоническая, вы умница...

Разве только слишком рассудительная умница.

КСАНА. – Это плохо?

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ. – Напротив. В другое время это было бы даже превосходно... Но, милая Ксаночка, сейчас идет страшная война, идет страшная революция, гибнет великая империя, рушатся целые миры! В России тиф, скоро будет холера, чума. Совершенно неизвестно, сколько нам осталось жить... мне в особенности... А вы рассуждаете, как рассуждала ваша бабушка, вы в 1918 году живете моралью тихого спокойного времени. «Без намерения жениться». Я люблю вас, Ксаночка. Но разве я себе принадлежу?

КСАНА. – (*Сердито*) – Да, да, знаю, вы принадлежите России и свободе! Слышала! (27–28).

Разделяет ли автор в данном случае позицию своего героя – вопрос достаточно сложный, а между тем именно он требует решения, если выносить на первый план «нравственно-историческую проблематику» (Злочевская 2011: 356) или «честь, принципы, нравственные нормы персонажей» (Кодзис 2011: s. p.). На наш взгляд, «нравственно-историческая проблематика» в этой пьесе Алданова используется как инструмент, позволяющий играть жанрами. А потому ни в данном случае, ни в случае с рассуждениями о «линии Брунгильды» в душах людей сам Алданов не стремится к морализаторству.

Стремление балансировать на грани комедии и драмы неизбежно приводит к допущению любой сценической интерпретации и с точки зрения нравственной позиции героев. Ксана обращает внимание читателей (зрителей) на хлестаковское начало в образе Ивана Александровича:

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ. – Называйте меня запросто: «глубокоуважаемый Иван Александрович».

КСАНА. – Вы вечно шутите, я этого не люблю... Не хочу вас называть выдуманным именем. И имя нехорошее: это Хлестаков – Иван Александрович.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ. – А ведь правда! я об этом не подумал (24).

Вспомним хрестоматийные гоголевские «Замечания для господ актеров»: «Хлестаков, молодой человек лет 23-х, тоненькой, худенькой; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове. Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно. Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет. Одет по моде» (Гоголь 1951: 9). Стоит актеру, играющему роль Ивана Александровича, подчеркнуть именно это, хлестаковское начало, и все, что говорит персонаж Алданова, будет восприниматься как болтовня «без всякого соображения». С другой стороны, в той же реплике подчеркивается, что «нехорошее» имя – выдуманное, что предполагает, что под ним может скрываться иное – хорошее, и изображать Ивана Александровича надо вовсе не как Хлестакова, а как борца за свободу, справедливость и т. д., и т. п., рискующего жизнью ради спасения отечества. Впрочем, кто скрывается под маской, да и есть ли эта маска на самом деле, так и остается у Алданова непроясненным: о широте возможных восприятий говорит, к примеру, тот факт, что, по мнению Яновского, рецензировавшего первые номера «Русских Записок», Иван Александрович на самом деле «революционер, пробирается “в подполье”, имеет какие-то “задания”» (Яновский 1938: 16).

Столь же широкие возможности открываются и для трактовки образа Фон-Рехова: от философа «с душою прямо геттингенской» до прикидывающегося порядочным человеком циника, рассуждающего о «линии Брунгильды» в душе и одновременно с легкостью обрекающего людей на смерть. И даже до персонажа Гашека из «Похождений бравого солдата Швейка». В 1926 г. «Приключения

бравого солдата» Я. Хашека продавались в Париже в книжном магазине т-ва «Н. П. Карбасников» (вероятно, ленинградское издание «Прибоя»), а в 1928 г. «Приключения бравого солдата Швейка» на русском можно было купить со склада «Возрождения» – по-видимому, в рижском издании «Граматы Драугс» (1928. Библиотека новейшей литературы. Т. 35–38; 44–45). Как отмечал Валерий Вилинский, книга эта «была первоначально встречена очень скептически, однако, будучи переведенной на иностранные языки, она нашла восторженный прием в Германии и России» (Возрождение. 1927. 15 декабря. № 926. С. 3).

Выбор Ксаны в силу столь же неопределенной ее моральной позиции не может считаться отражением авторского вердикта. В результате при сценическом воплощении появляется возможность разных комбинаций даже при трактовке «любовного треугольника» (комический Иван Александрович и драматический Фон-Рехов, драматический Иван Александрович и комический Фон-Рехов, оба комические, оба драматические), причем все они вполне укладываются в рамки авторского текста, а не являются «находками режиссера» (противопоставление комический/драматический можно заменить, скажем, на плохой/хороший).

«Комендант станции Фон-Рехов с проницательностью влюбленного очень быстро расшифровывает двойную роль Ивана Александровича (дело в том, что оба они влюблены в молоденькую актрису Ксану). Они ходят вокруг Ксаны, объясняются в чувствах, целуются и под разными видами глубокомыслия говорят ей пошлости. Надо отдать справедливость автору за его редкий психологический дар диалога: достаточно Алданову вложить 2-3 фразы в уста своего героя, чтобы сделать из него пошляка. Ивану Александровичу надо бы ехать дальше, – на “работу”, – а он тут околачивается и готов бросить все, следовать за этой девочкой; Фон-Рехову надо бы арестовать Ивана Александровича, а он вдруг готов отпустить его в Варшаву, – что делает любовь! – иронизировал Яновский. – Но в утешение себе Фон-Рехов рассказывает Ксане про линию окопов в душе каждого человека: У каждого человека есть своя линия Брунгильды, которую он ни за что не сдает, – лучше

смерть! Те читатели, что помнят “Десятую симфонию” Алданова, знают уже, что по мысли последнего каждый человек имеет в жизни свою 10-ю симфонию: незаконченное, недоделанное и в то же время лучшее творение своей жизни. Из пьесы же мы узнаем, что у всякого есть и своя линия Брунгильды: лучше умереть, но не отступить! Может быть 10-я симфония всякого (ее неудача) и заключается в том, что он свою линию Брунгильды в конце концов сдает? По крайней мере, герои Алдановской пьесы» (Яновский 1938: 16).

В отзыве Яновского многое справедливо, но то, что он, по видимому, ставит автору в упрек, стоило бы поставить тому в заслугу. В рецензии на первую книжку журнала «Русские Записки» Л. Н. Гомолицкий писал: «В драматической форме негде развернуться Алдановскому юмору, его философической иронии; настоящий Алданов здесь загнан в ремарки, которые при постановке на сцене исчезнут для зрителя» (Гомолицкий 1937: 6). Мы позволим себе не согласиться с общим заключением Гомолицкого: именно ирония как прием лежит в основе всей пьесы. А вот с замечанием Гомолицкого о ремарках согласиться можно. Роль ремарок в потенциальном «сдвиге» пьесы в сторону комедии или в сторону драмы, действительно, весьма значительна. Ремарок в пьесе очень много и благодаря им при чтении «правильно» (т. е. как нужно автору) расставляются эмоциональные акценты, смещающие восприятие то в сторону комического, то в сторону драматического.

Для того чтобы понять, насколько меняется эмоциональный фон по мере развития действия, и какую роль играют при этом ремарки, достаточно сравнить ремарки в первой картине (до отмеченного выше музыкального перехода) и в четвертой.

Первая картина: «*Говорит с большим волнением, со слезами в голосе*» (Антонов) – «*Кричит. <...> Почти истерически*» (Антонов) – «*Флегматически*» (Ершов) – «*С жаром*» (Антонов) – «*Опять кричит. <...> Тотчас успокаивается*» (Антонов) – «*Не то говорит, не то напевает*» (Антонов) – «*Фальшиво подтягивает*» (Ершов) – «*Саркастически. <...> С любопытством*» (Ершов) – «*Смущенно*» (Антонов) – «*Саркастически*» (Ершов) – «*Внушительно*» (Антонов) – «*Полувопросительно*» (Антонов) – «*С явным неудовольствием.*

*<...> Подносит платок к глазам» (Антонов) – «Понизив голос, с конспиративным видом. <...> Со злобой. <...> Нерешительно» (Антонов) – «Целует отца. <...> Неожиданно для самой себя вдруг целует и ЕРШОВА» (Ксана) – «Не без гордости» (Ершов) – «Проникновенным голосом» (Антонов) – «Радостно» (Ершов) – «С неудовольствием» (Антонов) – «Снова его целует <...> Смеется» (Ксана) – «С удовольствием» (Ершов) – «С ужасом» (Ксана) – «Так же» (Ксана) – «С нежностью» (Антонов) – «Видимо неохотно» (Ершов) – «Хохочет» (Ксана) – «С любопытством» (Антонов) – «Всплеснув руками» (Ксана) – «Подносит платок к глазам» (Антонов) – «КСАНА вскрикивает» – «Не без легкого беспокойства» (Антонов) – «Делает свирепый жест, изображая буйно-помешанного. КСАНА вскрикивает, потом хохочет. Мужчины тоже смеются» (Ершов) – «Смеется» (Ершов) – «С неудовольствием» (Антонов) – «Радостно <...> Смягчается при виде огорчения АНТОНОВА» (Ершов) – «КСАНА смеется» – «Радостно» (Ершов) – «С сожалением» (Ершов) – «АНТОНОВ и КСАНА изумленного на него смотрят <...> КСАНА хохочет» – «Входит МАРИНА с подносом. Она бросает игриво-подозрительный взгляд на АНТОНОВА и, проходя мимо него, боязливо оглядывается. Ставит поднос на стол, опять проходит мимо АНТОНОВА и, застыдившись, убегает» – «Он смягчается и веселеет при виде водки» (Ершов) – «Деловито перечисляет» (Ершов) – «Со вздохом» (Антонов) – «Подносит к глазам платок» (Антонов) – «После водки, миролюбиво» (Ершов) – «Польщенный» (Антонов).*

Четвертая картина, где показывается диалог арестованного Ивана Александровича и Фон-Рехова в кабинете последнего: «Брезгливо» (Фон-Рехов) – «С легким раздражением» (Иван Александрович) – «Потеряв самообладание» (Иван Александрович) – «Сдерживается. С беспокойством» (Фон-Рехов) – «Поспешно» (Иван Александрович) – «С видимым облегчением» (Фон-Рехов) – «Мягче» (Фон-Рехов) – «Многозначительно на него смотрит» (Фон-Рехов) – «Подчеркнуто многозначительно» (Фон-Рехов) – «Так же» (Фон-Рехов) – «Слегка разводя руками» (Фон-Рехов) – «Бьет кулаком по столу» (Фон-Рехов) – «Изумленно на него смотрит»

(Иван Александрович) – «Помолчав» (Фон-Рехов) – «Молчание» (Иван Александрович) – «Встает в раздумье и проходит по комнате» (Фон-Рехов) – «Многозначительно» (Фон-Рехов) – «Насторожившись» (Иван Александрович) – «С недоумением» (Иван Александрович) – «<...> колеблется <...>» (Иван Александрович) – «<...> с изумлением смотрит <...> повторяет с недоумением» (Фон-Рехов) – «Молчание. Они смотрят друг на друга в упор» – «Холодно» (Фон-Рехов) – «С раздражением» (Иван Александрович) – «Отмахивается с досадой» (Иван Александрович) – «С немецким акцентом» (Фон-Рехов) – «Сдерживая бешенство» (Фон-Рехов) – «С все растущей злобой. Он слегка воспроизводит немецкий акцент и интонацию Фон-Рехова» (Иван Александрович) – «С бешенством» (Фон-Рехов) – «С возрастающей тревогой несколько раз <...> Кричит совершенно изменившимся голосом <...> С отчаянием» (Фон-Рехов).

Как мы видим, Алданов шаг за шагом фиксирует ремарками эмоции героев. В первой части первой картины они в целом соответствуют водевильной установке, причем эмоциональная основа каждого из характеров достаточно проста. Антонов, скажем, преувеличенно эмоционален: он то кричит, то говорит «с жаром», то «с нежностью», трижды «подносит платок к глазам» и т. д. Ксана «смеется» и «хохочет», Ершов говорит «саркастически»... Несколько раз проявляющееся раздражение Антонова вполне укладывается в рамки водевильного диапазона, поскольку таким образом он реагирует на реплики Ершова, который с видимым удовольствием дразнит своих постояльцев. В четвертой картине, напротив, ремарки, если можно так выразиться, передают исключительно отрицательную эмоциональность: гнев, раздражение, досаду, подозрительность и т. п.

Контраст настолько очевиден, что возникает вопрос: насколько возможно совместить эти две картины на сцене в рамках одной постановки? Склонный к устойчивому жанровому восприятию, жанровой чистоте зритель может просто не успеть за такими эмоциональными перепадами, да и для актеров подобная задача явно не из простых. Как быть? Вероятно, просто упростить эту задачу при постановке...

Подобная насыщенность ремарками связана именно с тем, что без них многие реплики могут звучать иначе. При чтении автор диктует восприятие, но при постановке ремарки исчезают – и труппа получает возможность сдвинуть исполнение либо в сторону комедии (подстраивая все, условно говоря, под начало первой картины), либо в сторону драмы (ориентируясь на эмоциональное напряжение четвертой картины).

Разумеется, остается и третья возможность: попытаться найти баланс между комическим и драматическим. Именно так, судя по отзывам очевидцев, пытались поставить пьесу в 1937 г. в Русском Театре в Париже. Удалось решить столь трудную задачу или нет, но во всяком случае постановка имела успех. И одной из причин его явилось то, что часть зрителей видела на сцене одно, часть – другое. И. Д. Сургучев, рецензировавший постановку, осуществленную труппой Русского Театра, обращал внимание на кинематографический элемент, положенный, с его точки зрения, в основу пьесы:

«М. А. Алданов, писавший до сих пор по рецептам бен-акибовским («Бывало. Всякое бывало...»), вдруг написал пьесу по рецептам кинематографическим, в простоте своей слегка устаревшим.

Взята старая тема, излюбленная покойным великим немцем: два петуха и одна курица. В русском есть что-то легкомысленно-куриное, зато немец – Шантеклер со шпорами, с моноклем и с юнкерской подтянутостью. Старые французы говорили, что женщина ищет мужчину, девушка – пол. Так и алдановская курочка: один глаз на нас, а другой на Арзамас.

Самые сильные козыри у немца: власть, самоуверенность, монокль, сила: четыре туза. У русского карта путаная, проигрыш стопроцентный, но вдруг, во время прикупа, совершается игроцкое счастье, и у русского образуется флеш руаяль.

Вот в этом последнем “вдруг” – и заключились все законы старого кинематографа и открылась старая истина: кинематограф не приемлет целиком театра и театр не приемлет целиком кинематографа. Этого не знал или не учел автор и успех, начиная со второй половины пьесы, начал явно снижаться.

Алданов, чуткий писатель, понял, в какой тупик он зашел и в уста какого-то своего персонажа вложил такую фразу: “прямо как в синема: просто стыдно”.

Ничего постыдного нет. И если бы были соблюдены нужные пропорции, все сошло бы как по маслу. Театр принимает всякую наивность, лишь бы она была искренней. Увы! М. А. Алданов уже вышел из такого возраста, да и, в существе своем, вылеплен из такого теста, которое исключает наивность. Конечно, «всякое бывало» и бывает, но оффенбаховская песенка, поданная «в самый раз», и телефонное сообщение о прорыве огненной линии, поданное опять-таки во второй «самый раз», – это не наивно, а слишком просто и слишком легко. В кинематографе можно обойтись четырьмя действиями арифметики, но театру нужны и логарифмы. А когда немец, в момент своего крушения и личного, и патриотического, вдруг полез с поцелуями к явно немой местечковой горничной, тут запротестовал даже биржевой заяц» (Возрождение. 1937. 27 февраля. № 4067. С. 5).

Сургучев находит в пьесе корни кинематографические, но в основе того, что он называет кинематографическими рецептами, лежит театральная – водевильная – традиция. Эпизод, который упоминается в конце отзыва Сургучева, сейчас заставляет вспомнить, действительно, прежде всего о кинофильме, но фильм этот – «Ах, водевиль, водевиль!», где в вольной интерпретации финала пьесы «Дочь старого актера» П. Григорьева отставной прапорщик Акакий Назарыч Ушица падает в объятия служанки Катерины. Тот же самый эпизод – во многом под воздействием той же самой постановки – Г. В. Адамович оценивал совершенно иначе. «Добавлю, что с Фон-Реховым связаны и два наиболее запоминающихся момента пьесы. Первый с немецким телефонным разговором о катастрофе на фронте. Второй – когда Фон-Рехов внезапно говорит придурковатой прислуге: «посидите со мной, красавица». В театре этот короткий эпизод некоторых шокировал. Между тем, он не только сценически-эффектен, но и психологически смел и правдив», – утверждал Адамович (Адамович 1937: 3).

Алданов в 1937 г. стремился усилить звучание общественного конфликта в пьесе, и в опубликованном тексте важнейшую роль играют слова Спекулянта в эпилоге: он предупреждает о готовящемся военном реванше Германии:

СПЕКУЛЯНТ. – А вы того господина помните, который хотел нас отправить назад? Этого Фон-Рехова?

КСАНА. – *(После некоторого молчания)* – Помню.

СПЕКУЛЯНТ. – Представьте, я как раз на днях читал о нем в газете и сразу узнал его по фотографии. Растолстел! Морда – кошмар! Ведь он теперь в Рейхсвере важный солдафон (90).

Но насколько мы можем судить по отзывам, в постановке 1937 г. на первый план был вынесен не общественный, а любовный конфликт. «Политического элемента в пьесе нет», – утверждал один из рецензентов (см.: Возрождение. 1937. 20 февраля. № 4066. С. 6). В эпилоге на первый план выдвигались судьбы Ивана Александровича и Ксаны: первый вскоре после событий, описанных в основных картинах, умер, вторая спустя годы вышла замуж за Никольского.

Сравнивая свои зрительские впечатления с читательскими, Адамович писал: «В целом драма выигрывает в чтении. Не только останавливают внимание, доходят некоторые реплики или мысли, незаметно промелькнувшие у актеров, но и отсутствие в ее построении настоящего драматизма меньше смущает. <...> У Алданова в эпилоге Ксана, постаревшая и как бы сдавшаяся, напоминает все, что произошло с ней двадцатью годами раньше. Удивительно, что лишь в этот момент былая драма кажется именно драмой: ибсеновский принцип хоть к концу действия, но все-таки торжествует. Любовная интрижка, отдаленная вглубь, вырастает и очищается в линиях. То, за чем мы лишь с любопытством следили, когда действие развертывалось перед нами, оказывается способным вызвать волнение, когда люди исчезли и страсти перегорели» (Адамович 1937: 3).

Фактически Адамович указывает на то, что драма окончательно превращается в драму лишь в эпилоге. Но точно так же, как из пьесы при постановке ушел политический элемент, из нее можно

было бы – в иной сценической интерпретации – убрать и то, о чем пишет Адамович: или вовсе опустить эпилог, завершив спектакль дуэтом Ксаны и Ивана Александровича, или представить его иначе. Мы знаем, что внесение подобных изменений, чтобы устроить в пьесе желаемый зрителями «счастливый конец», было вполне допустимым. К примеру, при постановке пьесы «Галлиполи» А. М. Ренникова в Париже в 1928 г. был переработан финал: в тексте, который был опубликован в 1925 г., Петров умирает, а в спектакле выяснялось, что он лишь имитировал самоубийство, и все заканчивалось «примирительными объятиями» Петрова и Елены (см. об этом: Николаев 2014: 310–341).

Эпилог не позволяет закончить спектакль на водевильной мажорной ноте, но при отсечении «политического элемента» он не несет в себе и ничего драматического (смерти свершились «за сценой» и притом давно). В нем можно усмотреть желание усилить нравоучительные моменты, но, с другой стороны, общий посыл, сводящийся к формуле «раньше было лучше», вполне соответствует водевильной традиции. Финальные реплики Спекулянта и Ксаны: «Хорошее было время! – Да, хорошее время!» (92) вполне могли бы звучать под занавес и в водевиле...

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Адамович Г. В. 1937. «Русские записки». – Последние новости. 19 августа. № 5990. С. 3.
- Алданов М. А. 1937. Линия Брунгильды. – Русские Записки. № 1. С. 9–92.
- Алданов М. А. 1965. Письма М. А. Алданова к И. А. и В. Н. Буниным. Публикация и комментарии Милицы Грин. – Новый Журнал / The New Review. Кн. № 80. С. 158–287.
- Алданов М. А. 1995. Соч.: В 6-ти кн. Кн. 5: Живи как хочешь: Роман; Линия Брунгильды: Пьеса. М.: Новости.
- Белинский В. Г. 1977. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 – январь 1840. М.: Художественная литература.
- Ветлугин А. 2000. Записки мерзавца: Сочинения / Вступительная ст., составление, подготовка текстов и комментарии Д. Д. Николаева. М: Лаком.

- Волошин А. А. 1953. На путях и перепутьях. «Досуги вечерние». Европа-Америка 1921–1952. Сан-Франциско: Дело.
- Гоголь Н. В. 1951. Полн. собр. соч. Т. 4: Ревизор. Л.: Издательство Академии Наук СССР.
- Гомолицкий Л. Н. 1937 – Николаев Г. [Гомолицкий Л.Н.] 1937. «Русские записки» [№ 1]. – Меч. 22 августа. № 32 (168). С. 6.
- Злочевская А. В. 2011. Драматургия эмиграции первой волны. – История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.): Учебник для вузов / Под ред. А. П. Авраменко. М.: Академический Проект; Альма Матер. С. 345–374.
- Зотов В.Р. 1881. История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах (по Миллеру, Бергку, Ульрици... и др.) / Сост. Владимир Зотов. Т. 3: Литература Франции, Румыни и славянских земель. М.; СПб.: М. О. Вольф.
- Кодзис Б. 2011. Драматургия первой волны русской эмиграции. – Новый Журнал. № 263. [<http://www.newreviewinc.com/?p=742>]
- Кугель А. Р. (Номо новус) [1922]. Утверждение театра. Издательство журнала «Театр и искусство».
- Николаев Д. Д. 2014. Галлиполи в драматургии русского зарубежья. – II московские Анциферовские чтения. М.: ИМЛИ; ГЛМ; Три квадрата. С. 310–341.
- Николаев Д. Д. 2015. Война в пьесе М. А. Алданова «Линия Брунгильды»: Текст и контекст. – XII Сургучевские чтения: Литература и журналистика в пламени войны. От Первой мировой до Великой Победы: Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции (Ставрополь, 27–28 февраля 2015 г.). Ставрополь: ФГАОУ ВПО СКФУ, 2015. С. 188–199.
- Паушкин М. 1937а. От составителя. – Старый русский водевиль 1819–1849. Вводная статья, прим. и отбор оригиналов М.Паушкина. М.: Художественная литература. С. 3–7.
- Паушкин М. 1937б. Социология, тематика и композиция водевиля. – Старый русский водевиль 1819–1849. Вводная статья, прим. и отбор оригиналов М. Паушкина. М.: Художественная литература. С. 11–50.
- Чебышев Н. Н. 1929. Театр Д. Н. Кировой. – Возрождение. 10 января. № 1318. С. 5.

Чебышев Н. Н. 1930а. «Сказка жизни» А. М. Ренникова в театре «Комедии и драмы». «Квадратура круга» В. Катаева в театре «Альберта I». – Возрождение. 25 мая. № 1818. С. 4.

Чебышев Н. Н. 1930б «Чудо Св. Юлиана (Мечта)», пьеса А. В. Амфитеатрова. – Возрождение. 25 октября. № 1971. С. 5.

Яновский 1938. Мирный В.С. [Яновский В. С.] «Русские записки». – Иллюстрированная Россия. 19 февраля. № 9 (667). С. 16.