

Julie A. Buckler. *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia.* Stanford: Stanford University Press 2000, 294 S.

В последние несколько десятилетий исторические дисциплины повторили в своем движении переворот, уже произошедший в аксиологии в конце XIX – начала XX века. Тогда всеобщий мир идеальных ценностей раскололся под напором противоречивой реальности ценностных переживаний; сейчас имманентная реальность языка не устояла перед натиском социально и культурно обусловленных дискурсов. Происшедшая в историографии революция вернула культурно-исторической сцене ее реального героя – погруженного в чтение [Iser 1972], заказывающего у художника картину [Baxandall 1972] или, наконец, оглушенного политической пропагандой [Chartier 1990]. Славистику логика этого процесса затронула пока лишь в небольшой степени, и книга Джулии Баклер, посвященная опере и ее восприятию в России – один из редких примеров коммуникативной истории жанра на русском материале.

Центральной метафорой книги является „разыскательный лорнет“ [Пушкин 1831: Путешествие, IX, 2]: его стеклышко непрестанно вращается между сценой и залом, повинаясь любопытству владельца, увлеченного не столько игрой актеров на сцене, сколько социальным спектаклем в зале.¹ По этому же принципу построена и композиция первых двух глав книги *Attending Opera: A Literary Ethnography of the St. Petersburg Bolshoi Theater* и *Embodying Opera: The Prima Donna in Russia*: краткие экскурсы в историю оперных жанров, стилей и лирических героев (чаще – героинь) сопровождаются обширными комментариями об их зарождении и восприятии. Анализ начинается с оперы как таковой: ее промежуточная позиция между высоким и низким искусством, зафиксированная Шеллингом, требует наличия в обществе слоя, готового к социальному посредничеству. Именно по этой причине социальная история оперы в России, по мнению Баклер, отсчитывается с конца XVIII – начала XIX века – времени вторжения интеллигенции в социальную иерархию предшествующей эпохи. Как часто бывает в таких случаях, эстетическое обновление не поспевало за социальным, и образовавшийся разрыв был заполнен извне – операми Беллини, Доницетти и Верди. Читая главу о судьбе итальянской оперы в России („Naturalizing Opera: The Case of *La Traviata* in Russia“) – историю ее стремительного усвоения, догматизации и противоречивого взаимодействия с „национальной традицией“, трудно не обратить внимание на соответствие этого сценария заимствования двум другим культурным приобретениям русской интеллигенции – гегельянству и марксизму.

¹ Эти повороты, кстати, выделяются в романе непрестанным повторением одной и той же ритмико-синтаксической конструкции, наделяющей лорнет чертами его владельца („Разочарованный лорнет“ [Пушкин 1831, 1, IX, 11]; „И невнимательный лорнет [Пушкин 1831, 7, LI, 11]“; „И неотвязчивый лорнет“ [Пушкин 1831, 8, XVII, 4]) [Shaw 1985, 488].

Обретя свою форму – грандиозные театры, построенные в Москве и Петербурге, оперное пространство стало наполняться социальным смыслом: его внутренняя структура, отсчитываемая от сцены по горизонтали (ряды) и вертикали (ярусы), была призвана моделировать общество и даже, если верить процитированному Баклер Р. Зотову, космос мироздания. (Подобные аналогии побуждают смотреть на раззолоченные театральные ярусы как на обратную перспективу православного иконостаса, иерархически упорядочившего в начале восточного христианства хаотическую эмоциональность раннего иконопочитания [Belting 1994, 225-260]). Этот социальный космос, описанный в главе „Representing Opera: Scene and Self“, пережил в России XVIII-XIX века удвоение, знакомое нам по античным теориям катарсиса: чем сильнее опера отождествлялась с жизнью, тем интенсивнее переживали зрители и актеры свои социальные роли. Именно эта интенсивность объясняет, повидимому, и политическую накаленность театрального пространства, превратившуюся в начале века, по наблюдениям Баклер, в сцену открытых политических выступлений, и театрализацию частной жизни оперных примадонн, составлявшую, в глазах публики, неотъемлемую часть их сценических образов. (Прошло много лет, прежде чем классово-профессиональные характеристики оперных солисток русского Императорского театра затмили их индивидуально-романтические черты: Маяковский поместил Аделину Патти, знаменитую итальянскую солистку русской оперы, в ряды обслуживающих капиталистическому идолу (американскому президенту Вильсону) – между Уолтом Уитменом и Томасом Альфа Эдисоном [Маяковский 1921, 135]).

Двусмысленность театрального пространства, столь детально разобранная в *Литературном лорнете*, была, по-видимому, знаменем времени: в то время, как русская литература только училась открывать для себя автономное существование литературной личности (Тынянов) взаимопроникновение оперы и театра носило почти органический характер. Тем интереснее представляется ранняя и сознательная эксплуатация этой двусмысленности, прослеженная Баклер: с начала XIX века дирекция Императорских театров систематически устраивала в них популярные публичные маскарады, социальная и эмоциональная амбивалентность которых столь ярко отразилась в лермонтовском *Маскараде*. Метафоры, ассоциируемые с маскарадом в русской литературе, уже знакомую трансформацию оперного зала из сцены романтических страстей в арену политической борьбы: если Пушкин еще отдает предпочтение сексуальной травестии маскарада („И из уборной выходил | Подобно ветреной Венере, | Когда, надев мужской наряд | Богиня едет в маскарад“ [Пушкин 1831, I, XXV, 11-14]), то Минаев уже обращает внимание на дьявольность смены профессиональных масок („Бес мчится в клубный маскарад | Чтоб там, меняя свой наряд, | То появиться арлекином, | То астрологом промелькнуть“ [Минаев 1880, 39], подготавливая смертельный политический маскарад Аبلеуховых в *Петербурге* Андрея Белого. В этом контексте убийство российского премьер министра Столыпина, происшедшее в 1911 г. во время представления *Сказки о царе Салтане* Римского-Корсакова и в присутствии императора Николая II представляется не только „наиболее знаменитым оперным спектаклем социального беспорядка“, но и кульминацией маскарадной традиции в оперных стенах:

убийца, социалист-революционер Дмитрий Богров, беспрепятственно прошел в киевскую оперу по удостоверению, выданному ему Департаментом полиции.

Взаимодействию оперы с литературой – от литературных прототипов до оперных мемуаров – посвящены в книге две последние главы – „Reading Opera: The Theater of Psychological Prose“ и „Divining Opera: Literary Tales of Operatic Heroines“. Здесь автору *Литературного лорнета* удается проследить зависимость жанровых масок оперы от субъектно-объектной структуры описывающих ее текстов: в то время как сами таланты тяготели к автобиографическим жанрам прозы, их поклонники обращались к испытанной веками панегирической традиции в поэзии. С другой стороны, сама опера нередко перевоплощалась из фона литературного повествования в его лейтмотив: Лев Толстой в *Анне Карениной* переосмыслил критику оперы как симулякра реальности, популярную в европейской культуре (Флобер), в духе русской традиции эстетического аскетизма. Так, совершив полный оборот вокруг своей оси, „разыскательный лорнет“ в конце книги оказывается вновь обращенным к сцене. Проследивая его движение, продемонстрировавшее эстетичность социального и социальность эстетичного в русской оперной культуре, можно лишь изредка наткнуться на огрехи, диссонирующие с общей выверенностью книги – неловкую формулировку (почвенник Аполлон Григорьев назван „литературным центристом“), неожиданную диспропорцию (Федору Шаляпину в книге уделено две страницы) и, наконец, отсутствие в библиографии небесполезного источника по теме ([Теляковский 1924]). В остальном внутренняя элегантность книги соответствует внешнему изяществу, с которым издало книгу издательство Stanford University Press.

Л и т е р а т у р а

Маяковский, В.В. 1963, [1921]. „150 000 000“, *Полное собрание сочинений*, Т. 2. Москва, 113-164.

Минаев, Д.Д. 1880. *Демон*. Сатирическая поэма, СПб.

Пушкин, А.С. 1937 [1831]. *Полное собрание сочинений*. Т.6. *Евгений Онегин* Москва-Ленинград, (Цитаты по этому изданию даются с указанием глав, строф и строк).

Теляковский, В.А. 1965 [1924]. *Воспоминания*, Л. – М.

Baxandall, M. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Styles*, Oxford.

Belting, H. 1994. *Likeness and Presence: A History of Image Before the Era of Art*, Chicago & London.

Chartier, R. 1990. *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris.