

Русская литература

№ 2

Историко-литературный журнал

2010

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Н. Ю. Грякалова. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова)	3
Д. В. Токарев. Озарения Безобразова (Б. Поплавский и А. Рембо)	15
Н. Ф. Буданова. К спорам о втором издании Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского	32

ФЕДОР СОЛОГУБ: ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ, ТВОРЧЕСТВА, ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Леа Пильд (Эстония). Поэзия Фета как тема в структуре сборника Ф. Сологуба «Пламенный круг»	41
Джейсон Меррилл (США). «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба — диалог с Анненским?	48
Е. Р. Обатнина. Реалистический подтекст символической пьесы Ф. Сологуба «Ночные пляски»	54
А. В. Сысоева. История прижизненных изданий романа Ф. Сологуба «Творимая легенда»	61

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Б. С. МЕЙЛАХА

[Выступления С. А. Фомичева, Р. В. Иезуитовой и М. Б. Мейлаха на заседании Отдела пушкиноведения 13 июля 2009 года].	69
--	----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Е. В. Казарцев. Ода М. В. Ломоносова «На день тезоименитства... Петра Феодоровича...» в контексте проблемы источников русской силлабо-тоники	82
---	----

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

С. Л. Фокип. «Нет, он не варвар, не больной...». Поль Клодель о Достоевском . . .	90
Русские Modernen — Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу) (вступительная статья и комментарии М. М. Павловой и Стенли Рабиновича (США); подготовка текста М. М. Павловой и К. В. Яковлевой) . . .	100
Приложение. Зинаида Гиппиус. Письма к Любови Гуревич (публикация М. М. Павловой)	125
О. С. Лалетина. Жанровая специфика баллад И. С. Рукавишниковой	128
«Я хочу жизни — много, много...». Дневник О. Ф. Берггольц 1928—1930 годов (к юбилею О. Ф. Берггольц) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Н. А. Прозоровой)	135
Ю. Е. Галанина. Балетные сценарии Л. Д. Блок	178
Л. Д. Блок. (Балет из жизни кореутов). Тема для балета. Марья Моревна. Песня про купца Калашникова (По Лермонтову) (публикация Ю. Е. Галаниной)	184
Агата Кшихилькевич (ЮАР). Гоголевские мотивы в пьесе Бруно Ясенского «Бал манекенов»	198
Переписка А. В. и М. В. Туфановых: 1920—1940-е годы. Часть 3. Ссылка в Орел (сентябрь 1933—июль 1934) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова) (Продолжение)	206
М. Д. Андрианова. О некоторых аспектах интертекстуальности в романе А. Битова «Улетающий Монахов»	237

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. Д. Кочеткова. Становление личности русского дворянина XVIII века	248
Е. М. Таборисская. Итоги архивных разысканий	252
Л. Л. Ермакова. Дионисийская концепция Вяч. Иванова	256

ХРОНИКА

Т. Б. Карбасова, И. В. Федорова. Выездное заседание Отдела древнерусской литературы в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике.	259
Т. Г. Иванова. Четвертые Философские чтения	264
А. В. Светлова. IV Международная конференция «Федор Сологуб: вопросы биографии, творчества, интерпретации»	266
К. С. Корконосенко. Конкурс начинающих переводчиков 2009 года	270

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор В. Е. БАГНО

Редакционная коллегия:

Е. В. АНИСИМОВ, Д. М. БУЛАНИН, М. Н. ВИРОЛАЙНЕН,
Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ,
И. Ф. ДАНИЛОВА (отв. секретарь редакции), Н. Н. КАЗАНСКИЙ,
В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, Н. Д. КОЧЕТКОВА, А. В. ЛАВРОВ, А. М. МОЛДОВАН,
С. И. НИКОЛАЕВ, Ю. М. ПРОЗОРОВ, Н. Н. СКАТОВ, А. Л. ТОПОРКОВ,
С. А. ФОМИЧЕВ, Т. С. ЦАРЬКОВА

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.
Телефон/факс (812) 328-16-01
e-mail: rusliter@mail.ru

© Е. Р. ОБАТНИНА

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ Ф. СОЛОГУБА «НОЧНЫЕ ПЛЯСКИ»

Среди драматических произведений Федора Сологуба особое место занимает драматическая сказка «Ночные пляски»,¹ необычная постановка которой получила широкий общественный резонанс. Предстоящую премьеру петербургские газеты анонсировали с начала февраля 1909 года.² Зрительский интерес к ней обеспечивали три гарантированных составляющих успеха: популярность автора, известность постановщиков и оформителей, а также вызывавший любопытство актерский состав. Спектакль был задуман с благотворительной целью — в поддержку пострадавшим от землетрясения в Мессине 28 декабря 1908 года. Постановкой руководил известный режиссер-новатор Н. Евреинов, за хореографические номера отвечал ведущий танцовщик Мариинского театра М. Фокин, художественное оформление принадлежало Н. Калмакову, прославившемуся чувственной эстетикой своих живописных работ, музыку написал молодой композитор В. Сенилов. Наря-

¹ Впервые: Русская мысль. 1908. Декабрь. Кн. XII. С. 144—167.

² См.: Речь. 1909. 2 февр. № 32. С. 3; 16 февр. № 58. С. 1; Новая Русь. 1909. № 45. С. 4; 22 февр. № 51. С. 5. Премьерный спектакль состоялся 9 марта 1909 года в Литейном театре. См.: Речь. 1909. 9 марта. № 66. С. 4; Обзорение театров. 1909. 23 февр. № 665. С. 6; Речь. 1909. 25 февр. № 54. С. 4; Новое время. 1909. 27 февр. № 11840. С. 21; Речь. 1909. 1 марта. № 58. С. 1. Сохранилась отпечатанная программа спектакля (РО ГРМ. Ф. 115. № 469. Л. 23—24). Второе (и последнее) представление «Ночных плясок» состоялось 20 марта в зале Павловой на Троицкой улице, 13. Программа этого представления отложилась в личном фонде Сологуба (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 56. Л. 1—2).

ду с профессиональными актерами императорских театров в состав исполнителей были приглашены известные писатели, поэты, художники, а также дамы, представлявшие литературный и артистический бомонд: С. Городецкий, А. Городецкий, А. Ремизов, С. Ауслендер, М. Волошин, А. Толстой, Н. Гумилев, П. Потемкин, Ю. Верховский, О. Дымов, В. Нувель, Б. Кустодиев, И. Билибин, Л. Бакст, Бел-Конь-Любомирская (А. А. Городецкая), Н. В. Крандиевская-Толстая, З. Шадурская, С. Христофорова, Е. Хованская, Е. Валерская, О. Высоцкая и др.³

Сама постановка пьесы, несомненно, интриговала и составом исполнителей, и современными новациями, и особенно танцем двенадцати королевен, который смелостью прозрачных костюмов исполнительниц и концепцией «в стиле Дункан» остался в памяти многих зрителей и участников спектакля.⁴ Успех театрального воплощения пьесы был щедро отмечен критикой, не обошедшей своим вниманием это культурное событие. Однако содержательная сторона нового драматического произведения Сологуба вызвала у рецензентов, с одной стороны, недоумение,⁵ с другой — попытку сомнительных интерпретаций.⁶

Прежде всего отмечались неопределенность символических подтекстов и невнятность шуток. Л. Гуревич писала в своей статье: «Наша публика теперь приемлет символические вещи, но смешивает их с аллегориями и, желая „не отставать от века“, ломает голову над всякой деталью, как над мудреною загадкою, а когда не разгадает, сердится над автором, точно он одурачил ее».⁷ Несмотря на весь пиетет по отношению к творчеству Сологуба, критик не смогла скрыть удивления: «Почти половина действующих лиц, и как раз те, которые придавали сказке своими речами и замечаниями характер злой социальной сатиры, — генерал, бояре и дворяне, архиереи, попы, игумены, кушцы, старухи, — вовсе не были выведены на сцене. Зато приделана и показана зрителю целая картина во 2-м акте: ночные пляски королевен в подземном царстве, о которых Сологуб говорит в

³ Как видно из печатных анонсов, в процессе подготовки спектакля состав исполнителей-литераторов многократно менялся: «Спектакль литераторов и художников, ставящих в пользу мессинцев в 1-й раз сказку Федора Сологуба „Ночные пляски“, вследствие сложности костюмерной и декоративной части (более 40 костюмов изготавливаются по эскизам художника Калмакова в мастерской Н. В. Воробьева) — переносится с 27 февраля на 9 марта в новый зал Литейного театра (Литейный, 51). В спектакле принимают участие художники Бакст, Сомов, Билибин, писатели и поэты — Чулков, Городецкий, Ауслендер, Волошин, Сюннеберг и др.» (Обозрение театров. 1909. 23 февр. № 665. С. 6. См. также: Речь. 1909. 25 февр. № 54. С. 4; Новое время. 1909. 27 февр. № 11840. С. 21). Кроме того, известно, что Сологуб и Чеботаревская неоднократно приглашали к участию в спектакле А. Блока (см.: А. Блок. Переписка: Аннотированный каталог. Вып. 2. М., 1979. С. 438, 470).

⁴ См. запись В. В. Розанова в «первом коробе» «Опавших листьев» (Розанов В. В. (Соч.: В 2 т.). М., 1990. Т. 2: Уединенное. С. 355); мемуары Н. В. Крандиевской-Толстой (Прибой. Сборник произведений ленинградских писателей. Л., 1959. С. 73) и Н. Евреинова (В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С. 292). Ср. также отзыв К. Арабажина: «Вся сила — в плясках. Они поставлены Фокиным превосходно, и в первой сцене, и во второй. Молодые любительницы и артистки, одетые в более чем легкие костюмы, грациозно неслись в лунном сиянии, танцуя с большим увлечением. Выделились г-жа Валерская и Хованская, — в особенности последняя, обе пластичностью поз, артистическим воодушевлением и молодой грацией движений, что и было по достоинству оценено публикой. Заслуживают полного одобрения художественные костюмы и декорации по эскизам Калмакова, мелодичная музыка с ее сказочным тоном г. Сенилова» (Наша газета. 1909. 11 марта. №. 58).

⁵ Азов Влад. «Ночные пляски» // Речь. 1909. 11 марта. № 68; Ф-вз Н. «Ночные пляски», пьеса Ф. Сологуба // Современное слово. 1909. 11 марта. № 464; Новое время. 1909. 10 марта. № 11851. С. 5; Биржевые ведомости. 1909. 10 марта.

⁶ Боцяновский Вл. «Ночные пляски» Федора Сологуба // Новая Русь. 1909. 11 марта. № 68.

⁷ Гуревич Л. «Ночные пляски». Сказка в 3 д. Федора Сологуба // Слово. 1909. 12 марта. № 134.

своей сказке только поэтическими намеками, рисуя подземное царство — царство несбыточных снов — мглистыми красками романтической фантастики». Явное непонимание текста заставило Л. Гуревич даже сделать предположение: «Множество злободневных мотивов, заключенных автором в остроумные, классические по краткости слова, выпало, — очевидно, по цензурным соображениям, — и это нарушило в пьесе какое-то внутреннее равновесие между элементами „старины” и „новизны”, так что оставшиеся намеки — более невинного свойства, одиноко высовываясь из общего сказочного тона, казались каким-то неприятным нарушением общего стиля».⁸

Внутренний смысл пьесы, заложенный в тексте, возможно, так и оставался бы герметичным, если бы не воспоминания участника первого спектакля «Ночных плясок» А. Ремизова, который в книге «Мышкина дудочка» (1949) запечатлел неизвестные обстоятельства истории этой постановки: «Спектакль устраивали: Ан. Чеботаревская, жена Ф. К. Сологуба, и А. М. Коллонтай. Весь чистый сбор — на партию большевиков. А помогала в устройстве и распространении билетов Нащеккина...»⁹ Опубликованная переписка А. М. Коллонтай и доступные архивные материалы не обнаруживают свидетельств ее непосредственного участия в подготовке спектакля.¹⁰ Однако именно присутствие в ремизовских воспоминаниях имени известной революционерки проливает свет на историю создания и постановки пьесы, а также конкретизирует символический смысл ряда образов и элементов «Ночных плясок».

Хорошо известно, что Коллонтай обладала свободными взглядами на институт семьи и пропагандировала «новые» правила в отношениях полов. В частности, в статье «Любовь и новая мораль» (1911) эмансипированная большевичка вслед за немецкой исследовательницей сексуального кризиса в современном обществе Г. Мейзель-Хесс¹¹ с увлечением писала о преимуществах «любви-игры» или «эротической дружбы»: «Наше время отличается отсутствием „искусства любви”; люди абсолютно не умеют поддерживать светлые, ясные, открытые отношения, не знают всей цены „эротической дружбы”».¹²

В конце 1900-х годов член большевистской фракции социал-демократической рабочей партии Коллонтай вела активную пропаганду на ниве женского движения. Она же представляла партию на Первом Всероссийском женском съезде, который открылся 10 декабря 1908 года в Александровском зале Петербургской городской Думы. Ее выступление под названием «Женщина-работница в современном обществе» ожидалось на второй день работы съезда, но из-за преследований полиции революционерка была вынуждена скрыться, а ее доклад зачитала работница В. И. Волкова. В ночь на

⁸ Там же.

⁹ Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж, 1953. С. 45—46. Глава «Чародеи», впервые опубликованная в журнале «Новоселье» (1946. № 27/28). См. также: Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 10. Петербургский буерак. С. 38.

¹⁰ В Рукописном отделе Пушкинского Дома сохранились три письма Коллонтай к Ан. Н. Чеботаревской, относящиеся к 1909 и 1910 годам (см.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 132), но в них нет указаний на сюжет, связанный с «Ночными плясками».

¹¹ В 1911 году в Германии вышла книга феминистки Мейзель-Хесс «Сексуальный кризис» (*Meisel-Hess Grete. Die Sexuelle Krise*), где она доказывала, что современная половая мораль — это фикция, что принципы традиционного легального брака во многом противоречат природе человека и поэтому убивают любовь.

¹² Цит. по: Философия любви. Ч. 2. Антология любви / Сост. А. А. Ивин. М., 1990. С. 331—332.

14-е Коллонтай тайно покинула пределы России и до 1917 года не появлялась на родине.¹³

Для нашего сюжета особое значение имеет тот факт, что 14 декабря на съезде с докладом «Женщина настоящего и женщина будущего»¹⁴ выступила Ан. Н. Чеботаревская. Две авторизованные машинописи (первая и окончательная редакции), а также черновой набросок этого доклада сохранились в архиве Ф. Сологуба и Ан. Н. Чеботаревской в Пушкинском Доме.¹⁵ На титульном листе окончательной редакции после заглавия рукой Чеботаревской указано: «Доклад, прочтенный на I-ом Женском съезде в СПб. 14 / XII(19)08 г.».

Выступая перед собравшимися, беспартийная Чеботаревская считала необходимым специально подчеркнуть роль социал-демократии в деле организации женского движения: «...до сих пор только одна с.-д. партия включила в свою программу наряду с освобождением пролетариата — освобождение женщины от экономического и полового рабства, каковым является брак в современном буржуазном строе».¹⁶

В речи Чеботаревской женское самосознание рассматривалось в историческом развитии с IV века до н. э. и по текущий момент. Идеал феминизма воплотился для нее в соответствующей символической формуле — «гетеританство». Социальное явление, характерное для Древней Греции, наделялось универсальным статусом. Женщинам, обремененным брачными отношениями, противопоставлялись «свободные женщины, выдающиеся красотой, умом и талантливостью», предпочитающие «унизительной скуке законного очага, — жизнь, полную превратностей и риска, но свободную от подчинения содержащему их мужчине».¹⁷

Задаваясь вопросом о будущности отношений между женщиной и женщиной, Чеботаревская выдвигала два возможных варианта развития. С одной стороны, «настоящий брак», очищенный от материальных соображений и освещенный свободным выбором — «истинной любовью», с другой — «фантастическая форма идеальной полигамии».¹⁸ При этом именно последняя казалась ей наиболее продуктивной для становления общественного строя будущего.

В сознании публики, знакомой с произведениями Сологуба, связь пьесы с феминистическим движением осталась незамеченной. Между тем именно под влиянием Чеботаревской тема освобождения от гендерных стереотипов оказалась центральной в новом драматическом произведении писателя, которое создавалось осенью 1908 года, как раз после того, как Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская объединились для совместной супружеской жизни. На ведущую роль Чеботаревской в сценическом воплощении пьесы указывают и четыре машинописные редакции (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 201), где наряду с авторской правкой встречаются ее пометы, относящиеся непосредственно к подготовке спектакля. В частности, в одной из редакций в списке действующих лиц предположительно ее рукой вписаны фамилии исполнительниц ролей каждой из двенадцати королевен (Л. 2), и несомненно, ее рукой расписаны ролевые реплики некоторых диалогов.

Вся коллизия сказки строится вокруг бунта двенадцати дочерей короля Политовского, которые наотрез отказались выходить замуж («Мы не хотим

¹³ Щепкина-Куперник Т. Л. Нежная женщина. Воспоминания об Александре Михайловне Коллонтай. Ч. 1 / Публ. А. Исмаиловой // Русская жизнь. 2008. 24 сент. // <http://www.rulife.ru>

¹⁴ Оpubл.: Труды Первого Всероссийского женского съезда. СПб., 1909.

¹⁵ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 4. № 62.

¹⁶ Там же. Л. 5—6.

¹⁷ Там же. Л. 8.

¹⁸ Там же. Л. 25.

быть женами», «Мы останемся девами»), ссылаясь на уродливость устоявшихся в мире отношений, где все люди «злые», «жестокые», «издеваются друг над другом», «живут насилием», «каждый заботится о себе», «каждый хочет быть лучше другого». В своих речах королевны буквально прокламируют идеи женской эмансипации: «Бедные женщины, которые ткут наши покрывала, кормятся этою работою»; «...в простых одеждах и босые ходили бы и мы охотно»; «весело быть простым и свободным». Контекст пьесы позволяет предположить, что форма гражданского брака Сологуба и Чеботаревской, сохранявшаяся до 1914 года,¹⁹ имела принципиальное значение для Ан. Н. Чеботаревской и навряд ли устраивала писателя. По-видимому, именно эта уступка Сологуба задала всей пьесе известный иронический регистр.

Королевны стремятся обрести свободу, изменив свое отношение к мужчинам, к любви и в целом к окружающему их миру. Оттого каждую ночь, покрывшись тонкими покрывалами, оставляют они в своих постелях собственные подобия и отправляются в подземное царство. Тайна почных похождений королевен раскрывается в символической парадигме их танцев, исполняемых «в стиле знаменитой Айседоры Дункан под музыку великих композиторов разных времен и народов». Финал пьесы, выражающий новую «заповедь» любви для «новых поколений», звучит как некая манифестация открывшейся героям истины, которую королевны оберегали от непосвященных.

Благодаря упоминанию имени Дункан и ее хореографических новаций пьеса наполняется поистине революционным смыслом, благовествующим об уже совершающемся в современном мире качественном обновлении гендерных отношений.

Хореографическое искусство американской танцовщицы, представившей во время своих гастролей в Москве и Петербурге в декабре 1907-го — январе 1908 года новую программу, перевернуло взгляды многих современников: к их числу относятся и Ф. Сологуб, и Ан. Чеботаревская, и В. Розанов, и М. Волошин. С именем Дункан связывали экстравагантные представления о красоте нагого тела в искусстве, и в частности на сцене. Более того, актриса стала символом отрицания старой морали, освобождения от вековых культурных предрассудков.

Для понимания подтекстов «Ночных плясок» особенного внимания заслуживает статья Ан. Чеботаревской «Айседора Дункан в прозрениях Фридриха Нитцше», написанная, скорее всего, в конце 1908 года.²⁰ Некоторые положения этой статьи вполне коррелируют с феминистскими мотивами пьесы и образительными элементами постановки.

Отталкиваясь от ницшеанского идеала «танцующего бога», Чеботаревская описывала феномен Дункан как вызов современной культуре, пропитанной «угрюмой серой, мещанской истиной»: «Дивное тело ее за легкой дымкою последнего полупрозрачного покрова напоминает мудрое пророче-

¹⁹ Оформление матримониальных отношений произошло только 14 сентября 1914 года. См. Выпись из метрической книги за 1914 год, выданную причтом села Красного (Рыбинский уезд Ярославской епархии) (РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. № 1 (документы Ф. К. Сологуба). Л. 28). Выражаю благодарность М. М. Павловой за указание на данное обстоятельство совместной жизни Сологуба и Чеботаревской.

²⁰ Подписано: «Лиговка, Версаль», т. е. статья написана до переезда к Сологубу. Ср. письмо Сологуба к Чеботаревской от 20 января 1908 года: «В чем Ваша, по-моему, ошибка, я Вам скажу после того, как Вы напишете статью о Нютю и Дункан. Тогда я Вам сообщу мысль не менее интересного сопоставления» (Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М., 1997. С. 307). Публикация статьи состоялась в апреле 1909 года (Золотое Руно. № 4. С. 81—83).

ство о стране, где „Боги, танцуя, стыдятся одежд“, и радостною пляскою очарований окрылены ее нагие ноги».

Хореографические спектакли Дункан Чеботаревская называет не танцами, а именно плясками. Показательно, что и В. В. Розанов в своем отзыве на выступление актрисы в зале Малого театра в Петербурге летом 1909 года в первых строках статьи, названной «Танцы невинности», спешил оговориться: «Я написал неверно, неточно, — от робости... Нужно сказать — „Пляски невинности“ (...) я хочу говорить вовсе не о „танцах“, о *пляске*, прыганье, скаканье, которые в то же время глубоко невинны, чисты, природны, наивны».²¹

В своем очерке Ан. Чеботаревская восхищалась: «О, милые пляски! О, дивные пляски милой Айседоры!», — и целенаправленно связывала новое культурное явление с феминистическими идеями. И прежде всего с мыслью о том, что любая женщина олицетворяет собой прогрессивные силы. Поэтому так по-женски «объективно» писательница выдвигала тезис о созидательном творчестве в самых разнообразных сферах деятельности (и не только в сфере искусства), доступных каждой женщине: «Да, она подарила нам много радости, эта Айседора Дункан, — совсем не красавица и не гений. (...) И тем глубже и яснее была наша радость, что такая она обыкновенная — не Венера и не Терпсихора, не красавица, но такая же, как многие из наших женщин и девушек (и мы знаем многих красивее и стройнее ее). И ее чудный дар, — все то, чем она радуется, все это доступно каждому, кто захочет взять его — научиться пляске будущего. Ее, открывшую нам святые, радостные поля крылатых плясок, ее, теперь такую нам близкую и родную, предчувствовали близкие, родные нам поэты — Федор Сологуб, дарящий нам радость освобожденной плоти в своих светоносных босоногих де-вушках...»²²

На Федора Сологуба танцы Дункан действительно произвели сильное впечатление. Ее творчеству он посвятил несколько статей,²³ где танцовщица представлялась как яркое воплощение символистского искусства, преображающего телесное и физическое в возвышенное и одухотворенное. Весьма существенно, что близкие отношения Ан. Чеботаревской и Сологуба начали стремительно развиваться с января 1908 года, т. е. после публикации сологубовской статьи «Мечта Дон Кихота (Айседора Дункан)» в журнале «Золотое руно» (№ 1). Обращает на себя внимание ее социальный пафос, облаченный в символические формы: «Милые, бедные работницы, с серпом или с иглой в утомленных руках, придите, взгляните на вашу сестру, на эту пляшущую, на эту пляскою трудящуюся Альдонсу, — придите и научитесь, какие возможности красоты и восторга в ваших носите вы телах: поймите, как прекрасна, как благоуханна преображенная в дерзком подвиге, нестыдливо обнаженная милая плоть, прекрасное тело Дульцинеи».

Оппозиция низкого и возвышенного женского начал (Альдонсы и Дульцинеи) получает свое воплощение и в «Ночных плясках». Королевны в пьесе окружены целым хороводом персонажей, каждый из которых обозначает определенный социальный типаж. Особое место занимает среди них группа из трех исполнительниц, именуемая «Малявинскими бабами». Название это напрямую соотносится с образами полотен художника Ф. А. Малявина «Три бабы» (1902) и «Вихрь» (1906). Картины, наполненные буйством ярких красок, силой и натуральностью образов, были отнесены критиками

²¹ Розанов В. В. Среди художников. М., 1994. С. 286.

²² ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 4. № 61. Л. 14, 17, 18.

²³ См.: Сологуб Ф. Театр одной воли // «Театр»: Книга о новом театре. Сб. статей. СПб., 1908.

к значимым культурным событиям, в которых отразились глубинные революционные изменения начала века.²⁴

Одна из трех исполнительниц Малявинских баб в программе спектакля обозначена под фамилией Зои Леонидовны Шадурской — журналистки, переводчицы, печатавшейся в газете «Русь» под псевдонимом «Ирина Дэ»,²⁵ и ближайшей сподвижницы и подруги А. М. Коллонтай. В черновом варианте книги «Мышкина дудочка» Ремизов не прячет ее под псевдонимом «Нащекина», а прямо называет Шадурскую помощницей Коллонтай в деле организации спектакля. На это указывает и недатированное письмо Шадурской, сохранившееся в архиве Чеботаревской, содержание которого строится вокруг распространения билетов на некий спектакль.²⁶

В свете темы, положенной в основание драматической сказки, существенно еще одно письмо Шадурской к Чеботаревской, отправленное из Берлина, вероятно, в начале 1910 года, в котором речь идет о подготовке очередного феминистского мероприятия: «Живем мы здесь с Ал(ександрой) Мих(айловной) недавно. Сначала жили в Дрездене, потом она ездила по Саксонии с лекциями. <...> Кстати о докладах — будут ли на съезде о Проституции читать? Давайте позлим опять дам? Я буду, конечно, экономический читать, а все же надо и с той стороны подойти. Мне сейчас пришло в голову, что Ф.(едор) К.(узмиц) почему-то совсем не останавливался никогда на этой теме? Отчего? Его взгляд так внимателен к жизни во всех ее гранях? От этой он ничего не взял. А ведь это было бы огромно в его руках».²⁷

Возвращаясь к сценической постановке «Ночных плясок», отметим чрезвычайно важный символический атрибут плясок королевен — их прозрачные покрывала. Женская сила преобразования, внутренне опосредованная идеями феминистического движения, как хочется думать, не без доли сологубовской иронии, прозвучала в реплике королевен о бедных женщинах, которые кормятся тем, что ткнут для них покрывала. Pointe темы тончайших покрывал заключается в том, что они странным образом по простетивии каждой такой пляски изнашиваются и батюшка-король терпит немалые убытки, отчаянно не понимая, как же это можно за одну ночь сносить дорогую вещь.

Покрывала, скрывающие или освобождающие телесную красоту, перекочевали в «Ночные пляски» из двух спектаклей 1908 года. Перипетии их постановок прослежены в статье О. Матич «Покровы Саломеи: эрос, смерть и история».²⁸ В частности, исследовательница упоминает о постановке балета по пьесе О. Уайльда «Саломея», предпринятой Идой Рубинштейн, Вс. Мейерхольдом, М. Фокиным и Л. Бакстом. Хотя этот спектакль так и не дождался премьеры ввиду цензурного запрета, известно, что одной из его кульминационных сцен стал танец Саломеи с непривычным для балетного театра начала прошлого века эротизмом, названный автором «танцем семи покрывал». Осенью того же года была предпринята попытка новой, драматической, сценической реализации «Саломеи» в постановке Н. Евреинова и оформлении

²⁴ Ср.: «...разве не веет на вас от этих образов какой-то особой, смутной, но, вместе с тем, огромной титанической силой? Сила эта темна, стихийна и животна, но не таковы ли и должны быть бабы, рожавшие сподвижников Ермака, чудо-богатырей Суворова и понизовую вольницу?» (Глазоль Сергей [Голоушев С. С.]. Хроника московской художественной жизни // Правда. 1904. № 2. С. 213—214).

²⁵ См. недатированное письмо Шадурской к Ф. Ф. Фидлеру (ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 3. № 125. Л. 1).

²⁶ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 329. Л. 1.

²⁷ Там же. Л. 12—14 об.

²⁸ См.: Эротизм без берегов. Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павловой. М., 2004. С. 90—121. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. XLV).

Н. Калмакова. 27 октября 1908 года Ф. Сологуб вместе с другими писателями присутствовал на генеральной репетиции спектакля. Несмотря на то что постановщики, опасаясь цензурных запрещений, извлекли из текста все аллюзии к библейской истории, этот спектакль также был запрещен.

Обыгрывание в «Ночных плясках» темы тонких покрывал, с одной стороны, можно интерпретировать как желание Сологуба предоставить возможность приглашенному режиссеру-постановщику Н. Евреинову хотя бы в непрофессиональном исполнении осуществить «танец семи покрывал». Напомним, что роли королевен исполняли жены современных поэтов и писателей в шокирующих публику прозрачных одеждах — отнюдь, как сказала бы Чеботаревская, «не Терпсихоры». С другой стороны, тема покрывал в пьесе прямо указывает как на эротическое освобождение женщин, так и на их социальную эмансипацию.