

Э. ХЕКСЕЛЬШНАЙДЕР

**«РУССКИЕ ПЬЕСЫ» НЕМЕЦКОГО ПИСАТЕЛЯ  
ПЕТЕРА ХАКСА И ЕГО ИСТОЧНИКИ  
(СУМАРОКОВ, КНЯЖНИН, ОЗЕРОВ)\***

Петер Хакс (1928—2003) — один из крупнейших немецких писателей второй половины XX в. После учебы в Мюнхене и первых литературных работ он переселился в 1955 г. в Берлин (ГДР) и работал чрезвычайно продуктивно как лирик, прозаик, эссеист, но прежде всего как драматург. Своими произведениями, такими как «Колумб, или Путь к открытию мира» (1954), «Битва при Лобозитце» (1955), «Мельник из Сан-Суси» (1957), «Мир» (по Аристофану, 1962), «Амфитрион» (1967), «Прексапес» (1968) и «Адам и Ева» (1972), он приобрел большую известность и стал в 70-х гг. наиболее исполняемым на сцене немецким театральным автором. Мировое признание получила его пьеса для одного актера «Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гёте» (1974), как и короткая опера «Ярмарка в Плондерсвайлерне» (по Гёте, 1973). Хотя он считал себя социалистом, его критическое отношение к социалистической системе в ГДР часто вызывало недовольство в высших партийных и правительственных кругах. Догматические настроенные политики от культуры вначале испуганно наблюдали, а затем резко раскритиковали и даже сняли со сцены театра некоторые произведения, отражавшие противоречивую жизнь в ГДР. Это такие пьесы, как «Заботы и власть» (1959, переработана в 1962) и «Мориц Тассо» (1961).

Петер Хакс мастерски владел языком. Благодаря своему классическому пониманию формы и высокому требованию к искусству он очень рано стал авторитетной общепризнанной писательской личностью, даже несмотря на то что с его мнением часто спорили. В 60—70 гг. XX в. из-под его пера возникли драмы редкой языковой красоты и творческой силы, такие как «Нума» (1971) и «Иона»

---

\* Автор глубоко благодарен Алите Либрехт (Лейпциг) за перевод статьи на русский язык.

(1986), на мифологическом и историческом материале говорившие о современных проблемах. Но с изменением общественной ситуации в объединенной Германии этот автор, чьи произведения исключительно много ставили и на сцене, и читали, после 1989 г. был почти забыт и даже бойкотируем из-за его настойчивой защиты социалистических идей. Только в последние годы наблюдается своеобразный Хакс-ренессанс. В октябре 2007 г. в Берлине основано Общество Петера Хакса.<sup>1</sup>

Русскому читателю, особенно театральному зрителю, Хакс до сих пор плохо известен, хотя немало его произведений с 60-х гг. XX в. переводились на русский язык.<sup>2</sup> Это прежде всего стихи и рассказы для детей, такие как «В подземелье старой башни, или Истории о Генриетте и дядюшке Титусе» (1966) в переводе В. Куреллы. Важным событием стало появление сборника «Пьесы» в издательстве «Искусство» в 1979 г. В 80-х гг. появились другие собрания стихов и драм в переложении прежде всего Э. В. Венгеровой, как например «Пандора» (по Гёте, 1986), «Иона и другие» (1998), «Разговор в семействе Штейн об отсутствующем господине фон Гёте» (сборник, 1999), «Мета Морфоз и другие сказки» (2000), «Баллады» (2003). Именно Э. В. Венгерова играла важную роль при создании Петером Хаксом так называемых «русских драм» (выражение самого автора), о которых в дальнейшем пойдет речь.

Что следует понимать под этим обозначением? В связи со своим 75-летием 21 марта 2003 г., П. Хакс выпустил в издательстве «Ойленшпигель» в Берлине издание своих произведений в пятнадцати томах, которое назвал каноническим. В восьмом томе «Поздние произведения II» размещены три пятиактные пьесы с явно русской основой: «Боярская битва» (по Я. Княжнину), «Татарская битва» (по Л. [Ладислаус вместо Владислава, Э. Х.] Озерову) и «Ложный царь» (по Александру Сумарокову). Сразу видно, что за ними скрываются исторические классические драмы «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина (1788), «Дмитрий Донской» В. А. Озерова (1807) и «Дмитрий Самозванец» А. П. Сумарокова (1771), причем Озерова, строго говоря, только условно можно относить к русской литературе XVIII в.

Все это заслуживает внимания исследователей. Впервые немецкий писатель конца XX (!) в. обратился к произведениям русского классицизма эпохи просвещенного абсолютизма, чтобы проверить их актуальность на зрителе XX и XXI вв. При этом хотя речь и идет о важных для истории литературы драматических произведениях, но известны они сегодня даже в России лишь малому числу специалистов. Обращение немецкого писателя к этим произведениям

---

<sup>1</sup> О нем см.: *Trilse Chr.* Das Werk des Peter Hacks. Berlin, 1980; *Urbahn de Jauregui H.* Zwischen den Stühlen. Der Dichter Peter Hacks. Berlin, 2006.

<sup>2</sup> См. обстоятельную библиографию: *Weber R.* Peter-Hacks-Bibliographie. Verzeichnis aller Schriften von und zu Peter Hacks 1948 bis 2007. Mainz, 2008.

тем более удивительно, что русская драматургия XVIII в. не имеет традиций перевода в немецкоязычных странах, не говоря уже о достойных упоминания постановках. Только в XVIII в. переводились некоторые драматические произведения — среди них почти все комедии Екатерины II («Обманщик» был тогда даже поставлен в Гамбурге) и комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1787).<sup>3</sup> В следующих столетиях, вплоть до настоящего времени, не появлялось других переводов русских драматургов XVIII в., опять-таки за исключением «Недоросля» в переводе А. Бауха (1957).<sup>4</sup>

Из этих трех обработанных Хаксом произведений имеется только один полный немецкий перевод — «Дмитрия Донского» В. А. Озерова — под названием «Dmitri Donski» (1815), сделанный И. Т. Видебургом. Пьеса несколько раз ставилась на немецком языке в Санкт-Петербурге, а в декабре 1815 г. даже была дважды сыграна в Берлине.<sup>5</sup> Это переложение было известно и Хаксу, хранившему его копию в своем архиве.<sup>6</sup> Из Сумарокова переведены на немецкий язык только «Синав и Трувор» и «Семира» (1751, 1755),<sup>7</sup> и лишь в 1983 г. опубликованы некоторые сцены из пятого акта «Димитрия Самозванца» под названием «Лжедмитрий».<sup>8</sup> Творчество же Княжнина осталось в Германии совершенно неизвестным.

В связи с этой ситуацией возникает вопрос, каким образом Петер Хакс вышел именно на этих русских авторов и каковы были его мотивы. Другое его творчество, насколько мне известно, не связано с русской литературой, кроме разве упоминания «божественного Радищева» в стихотворении «Во времена Лессинга».<sup>9</sup> Причина обращения поэта к русской драматургии XVIII в., вероятно, следующая: Хакс для своих драматических опытов постоянно искал сюжеты в истории и мифологии, они были для него материалом для формулирования и изображения собственного взгляда на современность

---

<sup>3</sup> Günther K. Deutsche Übersetzungen russischer Dramen des 18. Jahrhunderts // Zeitschrift für Slawistik. 1970. Bd. 15. H. 3. S. 240—244; Хексельмайндер Э. О первом переводе «Недоросля» Фонвизина // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 335—338; Wytrzens G. Eine unbekannte Wiener Fonvizin-Übertragung aus dem Jahre 1787 // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1959. Bd. 7. S. 118—128.

<sup>4</sup> Fonwisin D. Der Landjunker und andere satirische Dichtungen und Schriften. Berlin, 1957. S. 45—148. «Недоросль» переведен под названием «Der Landjunker» («Сельский барчук»).

<sup>5</sup> Reissner E. Deutschland und die russische Literatur 1800—1848. Berlin, 1970. S. 56 f., 272 f и 367.

<sup>6</sup> Благодаря Немецкой литературный архив в Марбахе (Deutsches Literaturarchiv Marbach) за предоставленную возможность работы с литературным наследием П. Хакса. Три пьесы хранятся в фонде «Bestand Peter Hacks. Dramatische Bearbeitungen, nach den Stücken geordnet».

<sup>7</sup> Günther K. Deutsche Übersetzungen... S. 241 f.

<sup>8</sup> Chorus an die verkehrte Welt. Russische Dichtung des 18. Jahrhunderts / Hg. von A. und H. Grasshoff. Перевод Уве Брюнинга. Leipzig, 1983. S. 78—82.

<sup>9</sup> Hacks P. Lieder Gedichte Briefe. Berlin. 1974. S. 76.

и аллегорического воспроизведения на сцене происходящего в действительности. Его мысли всегда обращались к таким проблемам, как сильное государство, власть и механизмы власти, роль личности, правящей государством. Для этого он постоянно искал в драматургической литературе своих предшественников новые парадигмы, которые предстояло проверить и обработать. С этой точки зрения, русские произведения содержали для него весьма ценный материал. В то же время надо заметить, что Хакс внимательно следил за событиями, происходившими в Советском Союзе в период Перестройки, и искал объяснения этим процессам в прошлом, сконцентрировавшись при этом на ключевых эпизодах российской истории.

Некий оставшийся мне неизвестным берлинский славист, должен быть, обратил внимание П. Хакса на русскую драматургию XVIII в. Тот попросил Уте Баум, свою старую знакомую, работавшую в литературной части Дрезденского драматического театра, хорошо знавшую русскую культуру, помочь в поисках. Она указала на книгу «Русская драматургия XVIII века» (М.: Современник, 1987). В этой составленной известной исследовательницей Г. Н. Моисеевой антологии собраны произведения М. В. Ломоносова, П. А. Плавильщикова, Д. И. Фонвизина, М. И. Попова, А. О. Аблесимова, В. В. Капниста и И. А. Крылова, а также пьесы «наших» авторов Сумарокова и Княжнина. К этой книге и обратился П. Хакс, и только Озеров относится к другому неизвестному нам источнику, если принять во внимание то, что, возможно, Хакс не удовлетворился ранним переводом Видебурга. В архиве писателя находятся конспекты содержания всех драматических произведений названного сборника, составленные Уте Баум.

Хакс выбрал три вышеназванные трагедии, и так как он не знал русского языка, то попросил представить их ему в подстрочниках (они тоже сохранились в его архиве). Параллельно он начал изучать историю, хотя позже, при создании своих произведений, не обращал особого внимания на историческую точность. В его бумагах, которые (до малейшей записки на память) он хранил очень бережно, находятся копии статей о времени Смуты из 4 тома «Всемирной истории» (М., 1958) в немецком издании 1964 г., а также выписки и копии из немецкого перевода «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, материалы об изображении фигуры Лжедмитрия в разных европейских литературах и подробные выдержки из историко-драматической разработки Фридриха Шиллера, известной как незавершенная трагедия-фрагмент «Дмитрий».

В конце концов Хаксом были выбраны произведения, которые отражают исторически значимые конфликты важнейших поворотных пунктов истории России и развития ее государственности: борьбу против враждебной власти Золотой Орды, идеи свободного Новгорода и Смутное время. Хакс еще прежде так сформулировал аксиому своей драматургии: «Конфликт есть противоречие двух

взаимоисключающих, но правомочных претензий».<sup>10</sup> Может быть, на этом основывается его интерес к классицизму? На это указывает и другое его раннее высказывание: «Сильный характер продуктивен, настойчив, своенравен; ему надобно власти, он не пассивен и не страдателен. Он субъект действия».<sup>11</sup>

После подготовительных работ Хакс приступил к обработке материала, сделав несколько редакций; их чистовики (он писал от руки очень четко) хранятся в Немецком литературном архиве в Марбахе. Запланированное послесловие написано не было. «Русская трилогия» была закончена в 1996 г.; в 1997 г. была опубликована адаптация Сумарокова,<sup>12</sup> в 1999 г. были напечатаны все три пьесы вместе.<sup>13</sup> Как тесно была связана работа над этими произведениями с мыслями о происходящем в тогдашней России, показывает одно замечание Хакса в мае 1996 г.: «Я подожду исхода русских президентских выборов, чтобы написать царскую драму».<sup>14</sup> Эта непосредственность в воспроизведении политических взаимосвязей не должна шокировать. Несмотря на то что Хакс был безжалостным критиком «реально существовавшего социализма» в ГДР и в СССР эпохи Брежнева, он, однако, как это ни парадоксально, одновременно «обожествлял» в социализме его могущество и централизованную власть и ценил из-за этого до конца своей жизни Сталина. Совершенные в период его деспотического правления беззакония мало интересовали Хакса, что придает известную двойственность его политической позиции.

Хакс защищал концепцию государственного гуманизма, понимаемого им следующим образом: чем сильнее государство, тем больше свободы; при этом он ссылаясь на идеи Гегеля и Гёте.<sup>15</sup> В его понимании только государство является рычагом, с помощью которого общество осуществляет цель свободного развития каждого своего члена. Он много раз подчеркивал, что во времена абсолютизма государство процветает. Так, в 2003 г. он говорил в одном из интервью: «Верно, что во время абсолютизма страна процветает, если король большой человек, но голодает и ведет войны, если король идиот».<sup>16</sup> Здесь нет места для дальнейшей дискуссии о политической позиции П. Хакса, ее оценке или поиске определенных параллелей, которые он видел между абсолютизмом и социализмом (как правило, в аподиктической и остро-провокационной форме,

---

<sup>10</sup> *Hacks P.* Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben // *Neue deutsche Literatur.* 1956. Н. 9. N 4. S. 123.

<sup>11</sup> *Hacks P.* Versuch über das Theaterstück von Morgen (1960). Цит. по: *Trilse Chr.* Das Werk des Peter Hacks. S. 34.

<sup>12</sup> *Hacks P.* Der falsche Zar // *Neue deutsche Literatur.* 1997. Н. 3. N 43. S. 5—32.

<sup>13</sup> *Hacks P.* Späte Stücke II. Hamburg, 1999.

<sup>14</sup> *Müller sen A.* Gespräche mit Hacks 1963–2003. Berlin, 2008. S. 2008.

<sup>15</sup> *Urbahn de Jauregui H.* Zwischen den Stühlen. S. 203.

<sup>16</sup> *Hacks P.* Am Ende verstehen sie es. Politische Schriften 1896 bis 2003. Berlin, 2005. S. 103.

часто непреклонно и абсолютно не принимая возражений). Хакс склонялся, скорее всего, к «централистскому государственному мышлению во французских традициях».<sup>17</sup> Критики Хакса подчеркивают, что он прямо-таки любил просвещенный абсолютизм: «Его моделью был Вольтер, видящий идеальное государство в правлении Людовика XIV и критикующий монархию своего времени, не сохранившую наследство Людовика XIV».<sup>18</sup> Сюда присоединяется еще один момент: особо почитаемый им XVIII век Хакс считал веком высокого художественного чутья, что объясняет его постоянный интерес к Вольтеру.

Нас интересует влияние этой позиции на его произведения русской тематики. Все три драмы повествуют о конфликтах на путях *стремления к власти и сохранения ее* на самом высоком государственном уровне, прежде всего в ситуациях, где речь идет о столкновениях с иностранными завоевателями (татарами, поляками) и узурпаторами. Хакс систематизирует свои произведения в издании хронологически, согласно историческим событиям, а не по времени их создания русскими авторами. Он начинает с «Боярской битвы» за свободу Новгорода (863), как ее преподносит Княжнин, продолжает описанной Озеровым битвой на Дону с татарами (1380) и заканчивает свержением Лжедмитрия в Москве (1606) в изображении Сумарокова. Хакс видел (как говорится в небольшой архивной заметке) в этом расположении произведений последовательность внутривосточных (Княжнин) и внешнеполитических (Озеров) событий, объединенных затем в пьесе Сумарокова.

Во всех своих обработках русских авторов Хакс следовал классическому единству места и времени, продолжая, однако, начавшееся в княжеских покоях действие в публичном пространстве. Автор транспонировал поэтический текст в прозу, поэтому язык изначально исключает всякую повышенную тональность и пафос, характерные для трагедий классицизма. Хакс создает языковой фейерверк, полный остроумных диалогов и проницательных, иногда смешных реплик в простой разговорной речи. Потому текст, наполненный намеками на нашу современность становится совершенно понятным сегодняшнему зрителю.

Хакс сохранил основную структуру произведений, однако внес по ходу действия существенные изменения в развитие характеров главных героев и концовки пьес. Он свободно распорядился количеством действующих лиц, оставив только главных героев, часто отказываясь от второстепенных, а в отдельных случаях добавляя новых. Имена он изменил для лучшего восприятия их немецким зрителем. Женские образы (собственно, очень бледные у русских

---

<sup>17</sup> Urbahn de Jauregui H. Zwischen den Stühlen. S. 203.

<sup>18</sup> Mosebach M. Über die Vorteile des Einfrierens // Argos. Mitteilungen zu Leben, Werk und Nachwelt des Dichters Peter Hacks. Mainz, 2007. H. 1. S. 9.

авторов) становятся у Хакса сильными, уверенными в себе, активными, с живыми характерами, потому что в них автор видит надежду новой России.

Рассмотрим каждое из произведений в отдельности через подробное изложение содержания, чтобы у русского читателя создалось впечатление о способах и формах их обработки Хаксом.<sup>19</sup>

Нельзя предположить, что Хакс знал сложную историю трагедии «Вадим Новгородский» Княжнина.<sup>20</sup> Возможно, он узнал в переводе мотивы произведений Вольтера «Брут» и «Смерть Цезаря», которого он, как уже сказано, очень ценил.<sup>21</sup> Поначалу Хакс сохранил основной конфликт Княжнина между «добрым» монархом Рюриком, заботящимся о благосостоянии народа, и Вадимом, являющимся символом новгородских свобод, направленных против любой тирании и единоличного правления. Он сократил количество действующих у Княжнина лиц, опустил наперсников Изведа и Селену, и ввел вместо них фигуру Верховного священника. Новгородское вече Хакс превращает в сенат; действие переносится почему-то в 862 г. (не 863, как в Никоновской летописи) и происходит у стен древнего Новгорода с каменным мостом через реку Волхов на заднем плане. Княжнин ограничивался указанием «Действие в Новгороде на площади».

Но затем Хакс идет в своей обработке другими путями. Уже само название «Боярская битва» предвещает принципиальные изменения конфликта и указывает на столкновение различных государственных концепций. Автор не сосредоточивает своего внимания только на свободолюбивом герое Вадиме, как у Княжнина, хотя и тот показывает Рюрика «идеальным» монархом. У Хакса действие читается так: некоторое время тому назад Вадим был изгнан из страны за мятежную попытку получить княжескую корону. На его место вступает князь Рюрик, «русский» по Хаксу, распускающий сенат и начинающий править единолично, но справедливо, как сообщает одно из действующих лиц.<sup>22</sup> Вадим, изображаемый как авантюрист, пучист и вояка, хочет просить о прощении. Рюрик в свою очередь хочет получить от Вадима его дочь Рамиду в жены. Скоро Вадиму становится ясно, что с единоличным правлением Рюрика теряются старинные новгородские вольности, против чего он борется, так как видит в Рюрике чужеземного тирана (С. 104). Волюнтаристски призывает он к волнению и находит в купце Пренесте и Вигоре (у Хакса

---

<sup>19</sup> См. обстоятельный анализ в статье: *Baum U. Über Peter Hacks' «russische Stücke» // Argos. Mitteilungen zu Leben, Werk und Nachwelt des Dichters Peter Hacks.* Mainz, 2008. Н. 2. S. 65—80.

<sup>20</sup> *Княжнин Я. Б. Избранные произведения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Л., 1961. С. 729—736.*

<sup>21</sup> *Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 362.*

<sup>22</sup> *Hacks P. Die späten Stücke II. Berlin, 2005. S. 103. Страницы всех приведенных цитат из трех пьес приводятся в тексте по этому изданию.*

один из родственников Вадима) соратников, потому что обещает им — каждому в отдельности — отдать в жены свою дочь.

Истинной героиней произведения у Хакса является Рамида. Вначале она выступает (не так, как у Княжнина) против сватовства Рюрика, который в результате подчинения Вадима и женитьбы на Рамиде хочет наконец-то стать «царем» Новгорода. Рамида ведет себя очень уверенно и эмансипированно, зачастую в отнелениях с Рюриком — дерзко и капризно, и заявляет, что еще в детстве была республиканкой: «Всегда, когда меня не приветствовали восторженно, я их всех избивала» (С. 111). Взаимоотношения между дочерью и отцом при первой встрече полны непонимания и напряженности. Она отказывается последовать приказу отца взять в мужья только того мужчину, которого он ей выберет. Тем самым она вырывается из патриархальных уз и даже входит в контакт с нелюбимым ею Рюриком, донося на отца как противника всех князей. Параллельно со стороны новгородской фронды готовится мятеж. Власть Рюрика в большой опасности из-за военного бунта.

Четвертый акт состоит из монолога Рюрика перед занавесом. Он наблюдает за военным столкновением с бунтарем Вадимом и его приверженцами и, обращаясь к публике, размышляет и провозглашает свои взгляды. Собственно, он передает идеи Хакса. Чтобы стало понятнее обращение автора с классическим материалом Княжнина, представим это подробнее. Рюрик не хочет ни войны, ни смуты: «Это нарушение гражданского покоя страшнее войны» (С. 126). Он считает, что Вадиму нельзя дать возможности для кровопролития, чтобы завоевать власть. Через тысячелетнее временное пространство обращается Рюрик к сегодняшним русским правителям в саркастическом, сверкающем юмором выступлении, предлагает полностью осознать значение уроков русской истории для современности и приходит к странному выводу: не следует нынешнему властителю критиковать своих предшественников, если он сам не успешнее их. Если клеветать на достигнутое предшественниками, не разрушается сама система царизма.

Пьеса кончается парадоксально: Вадим проклинает свою дочь как предательницу старых родовых традиций, потому что она не хочет больше подчиняться отцовским указаниям. Рамида становится против отца на сторону своего великодушного супруга Рюрика, по всей вероятности из собственных расчетов на завоевание власти. Свобода Новгорода становится фантомом, химерой. Сенат провозглашает Рюрика императором республики и отцом Отечества (С. 136), при нереальном, однако, условии возвращения «русской гвардии» в Швецию, что отклоняется Рюриком. Он распускает Сенат, но хочет наградить своего тестя Вадима княжеским титулом. Однако тот упорствует в своей ненависти и упрямстве и закалывает себя. Его дочь пренебрегает отцовским проклятьем и остается жить. Монархический принцип побеждает, так что пьеса приходит к счастливому концу.



В то время как пьеса Княжнина в преддверии Французской революции из-за своих республиканских идей вызвала недовольство Екатерины II и не была поставлена, а ее публикация запрещена, трагедия В. Озерова «Дмитрий Донской» имела какое-то время шумный успех. Она содержала достаточно явный, хотя и аллегорический, патриотический призыв к объединению на борьбу с Наполеоном всех народов Европы под предводительством Александра I.<sup>23</sup> Хакс использует свою версию «Дмитрия Донского», исторически достаточно свободно уже переработанного Озеровым, для воспроизведения актуального развития событий конца XX в. Он подчеркивает современность проблемы тем, что сравнивает битву против хана Мамай и борьбу за единство княжеств с современным развалом СССР: «Почему стремление к распаду возникает именно при появлении опасности, угрожающей концом всего сущего? Как становится возможным, что страна может погибнуть в споре ни о чем?» (С. 165).

И здесь Хакс опять-таки довольно свободно обращается с историческими материалами битвы с татарами, выдвигая на первый план в конфликте между Дмитрием и Тверью женский образ. Он в отличие от Озерова конкретно определяет место действия: «Русский палаточный лагерь на Дону», 1380 г. Опять сокращается количество действующих лиц. Рядом с четырьмя главными мужскими образами Дмитрия, Твери, Белозорска и Смоленска (названия городов становятся фамилиями) выступает Нина, правительница Владимира (у Озерова — Ксения, княжна Нижегородская). Изменение имени и названия города связано, наверное, с лучшей произносимостью имени Нина и с большей известностью города Владимира немецкой публике. Сокращено и количество второстепенных героев, но вводится сказочная фигура Челубека, возникающего у Озерова только попутно.

Действие, как и у Озерова, начинается военным советом четырех князей под руководством Дмитрия, которые находятся между собой в ссоре и только с трудом признают Дмитрия Великим князем Московским. Он стал наследником Великого князя Андрея благодаря милости татарского хана. Над всеми довлеет требование Золотой Орды о выплате новой дани, поэтому русские удельные князья вооружаются на битву. Ситуация может стать удачной, потому что у властителей Золотой Орды тоже нет единства. Но русские князья не могут договориться о тактике нападения, потому что многовековая чужеземная власть рассматривается фатально как мировое господство, в котором тоже хочется принять участие. Смоленск формулирует такую позицию: «Татары владеют миром. Если мы их принудим, они отдадут нам нашу часть татарского мира» (С. 145). За

---

<sup>23</sup> *Медведева И. Н.* Владислав Озеров // Озеров В. А. Трагедии и стихотворения. Л., 1960. С. 37 и след.

разногласиями скрывается стремление отдельных князей к единовластию. Потому старый Белозерск предупреждающе формулирует требование времени: «Всего ценнее — единодушие» (С. 145). В связи с малочисленностью русских войск он рекомендует: «Дань, и это очевидно, обойдется дешевле потерянного сражения. <...> Лучшая победа — это выигранные переговоры» (С. 145). И чуть позже: «Жалкого мира не бывает» (С. 146). В этих словах отражается авторский опыт богатого войнами XX в.

Русская сторона ведет переговоры без условий, в то время как татарская требует головы Дмитрия, что единодушно отвергается. Но тут же, как и у Озерова, возникает новый конфликт, который определяет дальнейшее развитие событий. Еще перед предстоящей битвой, прямо в полевом лагере, Тверь хочет жениться на Нине, «владелице армии» (С. 148), вдове Великого князя Андрея, который якобы на смертном одре обещал ему ее. Но она уже состоит в это время в тайной любовной связи с Дмитрием. Не забудем, что у Озерова речь идет о дочери Андрея, что не упрощает происходящего. К тому же между Дмитрием и Ниной наступает отчуждение, потому что Дмитрий мыслит старыми мужскими представлениями, а Нина следует своим чувствам, а не указанию умершего супруга. Тверь настаивает на своем мнимом праве (как у Озерова), что подвергает опасности союз князей против татар, так как Тверь грозит отвести свои войска. Он обвиняет Дмитрия в стремлении к единоличной, насильственной власти подобно Рюрику, бывшему первым тираном на свободной русской земле, и подчеркивает: «Этот царь хуже татарина» (С. 162).

Как человек истинно государственного мышления показывает себя в этой ситуации Нина. Когда союз русских уже почти распался и войска готовы отступить, а отчаянный Дмитрий ищет смерти, Нина со своими войсками начинает наступление на стороне отрядов Дмитрия. Она решается (как у Озерова) вступить в битву с татарами, требуя от Дмитрия и Твери: «Откажитесь от меня. Берите в жены Победу и Отечество» (С. 168). Именно женщина, что немисливо для трагедии классицизма, приходит к такому выводу!

Но ситуация меняется благодаря случайности. Татарский хан Челубек перебегает со своими отрядами и гаремом (!), украденным (!) у Тохтамыша, на сторону русских и сообщает о споре между тремя ханами. Битва заканчивается, прежде чем начаться, не трагедией, но почти мирно. Тверь глубоко тронут любовью между Ниной и Дмитрием и безоговорочно подчиняется Великому князю. Нина требует равноправия женщин: «Мой пол не имеет прав. Хочу сказать, что со мной обращаются, как с татаркой» (С. 176).

Иначе поступает Хакс с трагедией А. П. Сумарокова «Димитрий Самозванец», которая у него называется «Ложный царь». Он, как уже говорилось, основательно изучил материал и был точно информирован о происходивших событиях. Ансамбль главных действующих лиц сохраняется и здесь: Дмитрий Самозванец, Шуйский, Галицкий,

Ксения. Вместо наперсника Дмитрия Пармена у Хакса почему-то вводится его секретарь Юр, но в той же драматургической функции. Новой фигурой является архиепископ Львовский, как польский посланник.

У Хакса исторический Лжедмитрий является настоящим царем, он не случайный выскочка польской милостью Гришка Отрепьев, а законный наследник царя Ивана IV, который, однако, может занять свое наследственное место в Кремле только при польской поддержке. Хакс следует здесь известной ему версии Августа фон Коцебу (1761—1819), описанной им в вызвавшей скандал пьесе «Дмитрий Иванович, царь Московский» (1782). Хакс переносит действие в 1606 г., оно развивается незадолго до народного бунта против Дмитрия. Тот выступает циничным насильником, отлично понимающим, что представляет интересы польской короны. Уже в самом начале становится ясным, что поляки при царском дворе (иначе у Сумарокова) всем управляют и руководят через стоящего на заднем плане командующего лейб-гвардией.

Дмитрий, оторвавшись от действительности и еще ощущающий себя полновластным хозяином, не верит в известия о заговоре против него. Его главная цель — женитьба на Ксении, поэтому он дает указание отравить свою жену. Он знает, что дочь влиятельного Шуйского нельзя взять насильно, но в то же время Дмитрий не предугадывает, что именно мнимый друг стоит во главе заговора по его свержению. Он сватается к 15-летней дочери Шуйского (иначе у Сумарокова), потому что Россия хочет *русскую* царицу (С. 191). В волнующей сцене Шуйский раскрывает свою стратегию по свержению Дмитрия. При этом он делает ставку на оплачиваемых стрельцов, которые с помощью листовок («напечатанных икон». С. 197) должны разрушить веру в то, что Дмитрий действительно сын Ивана IV: «Он поддельный царь» (С. 197). В сложившейся ситуации Ксения проявляет полное и безоговорочное послушание. Дмитрий, взволнованный нарастающим бунтом, приказывает его подавить. Но восстание удаётся, Шуйский становится новым царем и открывает Дмитрию (по Хаксу) полную правду: «Для Вашей матери, сир, вы настоящая царь, но для России, дурак, ты фальшивый» (С. 212). Пьеса заканчивается бескровно — никому не причинено вреда; польский дипломатический и военный контингент возвращается в свою страну «с пожеланиями мира и добрососедства» (С. 213).

Совсем иначе у Сумарокова. Он почти исключил польскую тему, которая у Хакса, наверное под влиянием фрагмента Шиллера, постоянно присутствует. Сумароков в те годы не мог и даже не хотел дискутировать на тему царизма, не говоря уже о том, чтобы его отрицать. Хакс, два столетия спустя, делает это без проблем, вкладывая в уста Шуйского пространное рассуждение о России и о необходимости царизма: «Когда же, наконец, Родина, ты зашевелишься <...> Россия важнее всех вещей, к каким может стремиться

русский человек. Я хочу видеть великую Россию, и был бы доволен, не имея ничего иного. О, Москва, когда я снова услышу, как бьется твое сердце, счастливое сердце русской земли?» (С. 192 и сл.). Это должно быть квинтэссенцией того, что Хакс хотел сказать своим современникам о России. Дмитрий, живущий в предчувствии смерти и в страхе перед бунтовщиками, впадает в депрессию и кончает жизнь самоубийством.

Странный конец, как и вообще три странных произведения. От классицистических первоисточников осталось немного. Хакс свободно обращается с первоисточниками и наполняет действие многими сценами, написанными повседневным языком, полным намеков на современную мировую политику, и прежде всего на распад Советского Союза. Интерпретировать эти пьесы можно по-разному. Но значимым остается тот факт, что немецкий писатель XX в. вообще обратился к произведениям русского классицизма и (в случае Озерова) переходного к сентиментализму периода и нашел в них этические и эстетические ценности.

«Татарская битва» П. Хакса по «Дмитрию Донскому» поставлена режиссером Марком Поммеренингом в театре города Эрланген (близ Нюрнберга) в 2005 г., игралась 18 раз с большим успехом и вызвала много, преимущественно положительных, откликов в немецкой прессе. Можно с любопытством ожидать, как будет в дальнейшем развиваться на немецкой сцене судьба этих русских произведений в обработке Петера Хакса.