

## О. М. ФЕЛЬДМАН



Тяготению зрителя начала века к картинам партикулярной жизни ответили театральные обработки «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина



В атмосфере «дней александровых прекрасного начала» трагедии В. А. Озерова приобретали на сцене заразительную поэтическую яркость



В конце 1820-х гг. вторжение мелодрамы принесло обострение трактовок в игру актёров и в решения сценического пространства



Первые спектакли «Горя от ума» уступали масштабам замыслов А. С. Грибоедова, но пленяли слиянием сатиры и лирики в воссоздании современности

# ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Первые десятилетия XIX в. для русского драматического театра были временем стремительного накопления сил. Зарождались процессы, устремленные далеко в будущее. Движение шло не по прямой, намечавшиеся тенденции сталкивались, обособлялись, взаимодействовали, в существе своем дополняя друг друга.

Строфы «Евгения Онегина», прославившие петербургский театр первой четверти XIX в. («Волшебный край! Там в стары годы...»), написаны А. С. Пушкиным в 1824 г. А годом ранее в письме Пушкина П. А. Вяземскому сказано без оговорок: «У нас нет театра» [1]. Эти внешне несовместимые высказывания одинаково весомы. Их несовпадение передает коренное противоречие сложившейся ситуации, которая была предопределена неравномерностью художественного развития, обусловленной ходом российской истории. «Просвещение не разливается у нас постепенно, ровною и широкою рекою, а выбрасывается там и здесь сильными и быстрыми ключами. У нас должны быть промежутки в объеме успехов общей образованности; в нем, как в Москве, дворцы возле хижин, болота, примыкающие к садам, Азия, теснимая Европой, и Европа, смятая Азией», – писал в 1827 г. Вяземский в объяснение тому, в частности, что в России все еще не возник театр «в истинном народном смысле» [2].

К началу 1820-х гг. властная притягательность национального театра была неоспорима. Интенсивность театральных исканий – если говорить о сценической практике и опытах драматургов – возрастала в первой четверти века от сезона к сезону.

Воплотить новизну и масштабы рождавшихся художественных задач удавалось не сразу; так было и в сценической области, и в мире драматургии. Многим открытиям предстояло заново ожить далеко в будущем. Волны очевидной и скрытой полемики обнажали глубинные возможности театрального процесса и его противоречия.

Взаимодействие сцены и современной драматургии всю первую треть века было конфликтным и плодотворным. В целом текущий репертуар уступал уровню сценических достижений, но в своих высших проявлениях драматургия предлагала масштабную разработку задач, зарождавшихся в театральной повседневности. К середине 1820-х гг. динамика театрального процесса всего более выявилась в появлении комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) и пушкинского «Бориса Годунова» (1825). Были одержаны непреходящие победы в сложнейших сценических жанрах - театр приобрел блистательный образец современной политической комедии, свободно вторгавшейся во все противоречия современности, и «опыт трагедии народной», без пристрастий и односторонности воссоздававшей пружины национальной истории и открытой всем проявлениям народной жизни и всем средствам сценической выразительности. Эти пьесы предлагали окончательные выводы из опыта исканий, одушевлявших театр. Оставшись при своем появлении вне сцены, они выразили потенциал назревавших преобразований. Множественность путей, по которым устремляется театральный процесс в эпохи расцвета, обнаруживала себя победоносно.

Если в первую четверть века становление национальной театральной традиции определялось вызреванием масштабных художественных задач, то 1826 г. переломил ситуацию, и этот перелом был трагичен. Подчинясь истории социальной, история театра обошла намечавшиеся возможности и двинулась иначе, в обход.

Такова общая логика театрального процесса первой трети века [ $_3$ ].

\* \* \*

На рубеже XVIII-XIX вв. театральная жизнь столиц, остававшихся основными и определяющими театральными центрами страны, замедлялась и тускнела. Имевший лишь полувековую историю русский профессиональный театр был обескровлен - екатерининскому правительству удалось вырвать его из-под воздействий дворянской оппозиции, во многом направлявшей ход театрального развития в Петербурге в 1750-1770-е гг., и из-под влияний новиковского круга, заметно сказывавшихся в 1780-е гг. на театральной жизни Москвы. К началу XIX в. требовательный зритель оставался в пассивном меньшинстве; как запомнилось Ф. Ф. Вигелю, в Петербурге театр заполняла «многочисленная толпа, в которой самая малая часть принадлежала к среднему состоянию, остальное было ближе к простонародью, даже к черни», московский театр «был оставлен толпе приезжающих помещиков, купцов и разночинцев» [4]. Изжитость прежней официозной линии в руководстве театром и исчерпанность господствовавших недавно эстетических программ сказывались уже в павловское царствование.

Симптомы предстоящего обновления на рубеже веков проявились в творчестве А. С. Яковлева (1773–1817), ведущего актера

Пушкин 1977-1979. Т. 10. С. 46. Первая глава «Евгения Онегина» была завершена в октябре 1823 г.; театральные строфы введены в ее текст в сентябре 1824 г.; в черновом варианте они начинались словами: «Веселый край!..», а о А. А. Шаховском говорилось: «Живых комедий пестрый рой / Там вывел колкий Шаховской / И увенчался легкой славой». Вяземский 1878–1896. Т. 2. С. 19. Вяземский не принадлежал к практикам театра, иронически оценивал свои случайные опыты сочинения и пере водов пьес, не занимался театральной критикой, но в высказываниях на театральные темы точно обозначал место театра в современной русской культуре, ощущая его нераскрытые возможности.

Театру первой четверти XIX в. посвящен второй том «Истории русского драматического театра» (ИРДТ 1977-1987), где особо ценны написанные Т. М. Родиной разделы о репертуаре и составленная Т. М. Ельницкой репертуарная сводка. Фактография истории театра этого периода обобщена в: Асеев 1969. Систематизированы материалы о промежуточных явлениях (комическая опера, водевиль и т. п.), в равной мере принадлежавших музыкальному и драматическому театрам (Гозенпуд 1959). Выявлены прежде неизвестные данные о многих драматургах (Русские писатели 1989-2007). Свидетельства современников о творчестве актеров этого периода собраны в: Владимирова, Кулиш 2005. О петербургском театре начала XIX в. см.: Петровская, Сомина 1994. С. 95–129. Этот период жизни московского театра отражен в: Гриц 1966; Ласкина 2000. Анализ эстетического своеобразия театра этих десятилетий дан П. А. Марковым (Марков 1974. С. 8-102). См. также наблюдения С. В. Владимирова (Владимиров 1976). Взаимоотношения сцены и зрительного зала, сформированные первыми десятилетиями XIX в., воссозданы в: Игнатов 1916; Гроссман 1926. Вигель 1928. С. 100, [4]

[4] Вигель 1928. С. 100 195. На рубеже 1800– Ha c. 656-657: Е. С. Семенова. Гравюра по рисунку О. А. Кипренского из издания пьесы Н. И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (СПб., 1817) «Фингал» В. А. Озерова. Иллюстрация к 2 акту. Гравюра А. Г. Ухтомского по рисунку И. А. Иванова «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа. Эскиз декорации А. Каноппи к 3 акту «Горе от ума» в Александринском театре. Сцена бала. Литография П. Ф. Бореля из книги «А. С. Грибоедов и его сочинения» (СПб., 1858)

1810-х гг. Ф. Ф. Вигель (1786-1856) был среди тех, кто выражал мнение наиболее активной части петербургского зрительного зала. Возможно, он использовал в мемуарах старые записи дневникового характера. См.: Жихарев 1955. С. 568, 610, 361-362. В этой книге объединены собственно «Записки современника», состоящие из двух частей («Дневник студента» и «Дневник чиновника»), и «Воспоминания старого театрала» С. П. Жихарев (1788-1860), несомненно, с юности вел дневники, рукопись которых не известна, и перерабатывал их, готовя к печати в 1850-х гг. (см.: наблюдения Б. М. Эйхенбаума в: Жихарев 1955. С. 725; ср.: Гозенпуд 1959. С. 325). Почти все указанные в дневниках даты спектаклей не совпадают с документально установленными датами исполнения тех же пьес в Москве и Петербурге. В ряде случаев в газетных объявлениях и других источниках могли не отразиться упомянутые Жихаревым очередные спектакли, но в целом следует признать, что Жихарев произвольно разместил под случайными датами свои впечатления от давних спектаклей, опираясь, очевидно, на недатированные юношеские записи. К его «Дневникам» приходится относиться как к мемуарам, выполненным в дневниковой форме. Жихарев 1955. С. 610.

- Глинка 1841. С. 7, 10.
- Вигель 1893. С. 573.
- С конца XVIII в. Москва предпочитала пьесы А. Коцебу с сюжетами из партикулярной жизни. Его «исторические драмы» («Дева солнца», «Эдуард в Шотландии», «Гусситы под Наумбургом»), показанные в середине 1800-х гг. в Петербурге, проникали в Москву с запозданием. Его драма «Йспанцы в Перу, или

заметно ослабевшей петербургской труппы. Он пришел на сцену в 1794 г. со стороны, из гостинодворцев; к дебютам его готовил поверивший в его силы И. А. Дмитревский, единственный из сверстников Ф. Г. Волкова продолжавший играть на сцене и влиявший на ход театральных дел. Великолепные данные Яковлева позволяли видеть в нем долгожданного наследника классицистской традиции в ее высших проявлениях, ждать от новичка огненной силы темперамента и совершенства мощно вылепленной формы. Культивируя вулканическую эмоциональность Яковлева, Дмитревский надеялся подчинить ее ясным стилистическим заданиям. Он называл Яковлева лучшим учеником, но «упрямцем и большим неслухом» [5]. На всем протяжении своего победоносно начинавшегося актерского пути Яковлев работал импульсивно, был отзывчив ко всем художественным веяниям и пробовал играть, как сам признавался, «и так, и сяк» [6]. Случалось, его подводило доверие к решениям устоявшимся. Роли, не стоившие усилий, приносили ему больший внешний успех, чем те, которыми он дорожил. Публика покорно шла за ним, но не всегда откликалась на смелость его открытий.

В 1797 г. в придворном спектакле, назначенном на тот день, когда был снят траур по Екатерине II, он сыграл роль Мейнау в драме Августа Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», еще не исполнявшейся в Петербурге, но уже десятилетие имевшей стойкий успех в Москве. Раскрытая актером горечь нескладной судьбы «партикулярного» человека, сыгранного укрупненно и горячо, в намеренно сниженном рисунке (поэтически небрежная внешность, будничный костюм), воспринималась как отказ от узаконенных театральных обыкновений.

Антиклассицистские симпатии Москвы на рубеже веков были главным различием в театральных вкусах столиц - «в Москве первенствовали слезные драмы, в Петербурге - трагедии» [7]. Вигель видел следствие новиковского мартинизма в том, что в Москве «все драматические произведения Коцебу сполна были... переведены на русский язык, и ими наводнена была здесь русская сцена» [8]. Драматургия Коцебу закрепилась в московском репертуаре в качестве ослабленного продолжения репертуарных увлечений конца 1770-х - начала 1790-х гг., когда в Петровском театре М. Е. Медокса много шли пьесы Лессинга, Бомарше, Мерсье, Дидро. «Коцебятина» (это словцо для обозначения переводной второклассной мещанской драмы и слезной комедии укрепилось в театральном быту в середине 1800-х гг. с легкой руки поэта-сатирика Д. П. Горчакова) в конце екатерининской эпохи присутствовала на московских афишах в качестве оппозиции официальной культуре, как адаптированный вариант заинтересованного и сострадательного взгляда на судьбы частных людей, который иначе вовсе исчез бы со сцены [9].

Считалось, что «понимать и любить Коцебу» Москву приучил А. Ф. Малиновский [10]. Имелась в виду преимущественно «поднебесная публика», посетители дешевых мест, и те, кого следовало назвать интеллигенцией, поскольку московская аристократия с конца XVIII в. предпочитала домашние театры вельмож, где спектакль - крепостной труппы или «благородных любителей» - входил в распорядок званого вечера наравне с балом и парадным ужином [11]; театральные симпатии этого круга были отданы французскому классицизму, склонность к легким комедийным и музыкальным жанрам не исключала обращения «благородных любителей» к высокой трагедии и серьезной музыке, что могло давать незаурядные результаты.

Смолоду, с 1780-х гг., сотрудничавший с московской труппой, А. Ф. Малиновский (1762-1840) разделял воспитанный новиковцами антиклассицистский взгляд на театр, и принадлежал к тем, кто полагал, что А. П. Сумароков ориентацией на Расина помешал русскому театру возникнуть «на верном основании». Едва ли не первым в 1808 г. – после триумфов В. А. Озерова – он заявил, что Россия ждет своего Шекспира, который «обымет дух народа русского во всех веках» [12].

Несколько десятилетий Малиновский поставлял переводы Коцебу в печать и на сцену. В Москве посмеивались, что он, не зная немецкого языка, только «исправлял слог» переводов, сделанных подчиненными ему по Московскому архиву Иностранной коллегии «архивными юношами». Этот круг молодых приверженцев москвича Н. М. Карамзина (да и сам Карамзин) ценил тогда пьесы Коцебу. Позднее свидетельство Александра Тургенева связывает эти переводы с юношеским «Дружеским литературным обществом», объединявшим Андрея и Александра Тургеневых, А. С. Кайсарова, В. А. Жуковского, А. Ф. Мерзлякова [13]. В их кругу замышлялись переводы вольтеровской тираноборческой трагедии («Смерть Цезаря»), шекспировской («Макбет»), шиллеровской («Дон Карлос», «Коварство и любовь»). Увлечение шиллеровским театром было принесено в Россию этим кружком. Но подобные начинания не были выявлены вовне, как оставалась в стороне от сцены и зарождавшаяся в Москве русская радикальная сентименталистская драма, ориентированная на Шиллера, - прежде всего лучшие пьесы и переводы профессора Московского университета Н. Н. Санду-

659 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР



729



730



731



732

нова [14]. Преодолеть слабость отечественной «коцебятины» на рубеже веков пытался Карамзин, позднее Н. И. Гнедич, их опыты прозаических драм не были завершены [15]. В начале нового века «коцебятина» оставалась туманным предчувствием того, что не было найдено драматургией и сценой.

С именем Малиновского связана и другая репертуарная тенденция московского театра. Стремление к сценическому воссозданию поэтического мира отечественной старины определило замысел много игранной в Москве одноактной оперы «Старинные святки» (1800), либретто которой принадлежит Малиновскому. Авторские ремарки, направленные к воссозданию теремного быта, предписывали дать сводчатую декорацию «старинной боярской горницы» с окнами «готической архитектуры» и использовать «тогдашний национальный костюм»; спустя годы зрителям вспоминались шитые сарафаны и жемчужные повязки танцующих девушек, их «лебедино-плавная походка» [16]. В незамысловатом спектакле достигалась та мера условности, при которой черты далекого прошлого представали в поэтическом преломлении, создававшем ощущение их подлинности.

Элементарный сюжет «Старинных святок» (благополучный вариант «Ромео и Джульетты») был каркасом для дивертисмента из святочных игр и величальных песен, что позволяло вводить в спектакль обращенные к зрительному залу отклики на текущие события; известны яркие описания возго-

Смерть Роллы», пародируемая Д. Т. Ленским в водевиле «Лев Гурыч Синичкин», вошла в русский репертуар лишь в 1810-е гг. [10] См.: Макаров 1850. С. 5. [11] См.: Благово 1989. [12] См.: Малиновский А. Ф. О Российском театре / Русский вестник. 1808. № 7. С. 109–124. Эта статья А. Ф. Малиновского расширенный вариант «Записок, принадлежащих к истории русского театра», напечатанных в: Собрание театральных сочинений *1890.* Ч. 2; в 1822 г. она, не утратившая актуальности, была перепечатана «Северным архивом» (№ 21). [13] Тургенев 1964. С. 118. «С поправками Жуковского появился в печати почти весь театр Коцебу», - уверенно сообщает информированный историк (Бартенев 1877. C. 487).Пьеса А. Коцебу «Ложный стыд», исполнявшаяся в 1801 г. в Москве в переводе В. А. Жуковского, по простоте языка и ясности в разработке темы преодоления предрассудков «ложного стыда» во имя оценки истинных свойств личности, была лучшей русской обработкой произведений Коцебу.

[14] О творческих позициях Н. Н. Сандунова и его пьесе «Солдатская школа» см.: Родина 1961. С. 35-40. В декабре 1801 г. «Солдатская школа» была сыграна студентами Московского Благородного пансиона; А. С. Ќайсаров в роли старика Стодума заслужил похвалу автора, который «был на пробе», «учил» исполнителей и после спектакля «прыгал от радости», спектакль и исполнение Кайсарова заинтересовали выдающегося московского актера В. П. Померанцева, которому предстояло бы играть Стодума, будь пьеса показана в Петровском театре. Эти сведения из писем Кайсарова приведены Ю. М. Лотманом (Лотман 1956. С. 337). Возможно, «Соллатская школа» пол измененным названием - «Иосиф, или Добрый сын» - сыграна в декабре 1801 г. в Петербурге (*ИРДТ* 1977–1987. Т. 2. С. 65).

729 А. С. Яковлев. Портрет работы И. Клюквина 730 И. А. Дмитревский. Портрет работы неизвестного художника 731 А. Ф. Малиновский. Гравора А. Фролова (Флорова) с портрета Ф. Попова. 1820 732 Н. Н. Сандунов. Портрет работы неизвестного художника. Начало XIX в.

[15] О незавершенных

драматических опытах Н. М. Карамзина и Н. И. Гнедича см.: Данилев-[16] В. У. [Ушаков В. А.] Русский театр // Московский телеграф. 1829. № 23. C. 89. [17] Приобрели, в частности, популярность описания московского спектакля, состоявшегося 30 июля 1812 г., когда объявленная заранее «Модная лавка» И. А. Крылова была заменена «Старинными святками». 15 августа 1812 г. М. Т. Каченовский в «Вест нике Европы» (№ 15. С. 230) сообшал: «Сия неожиданная перемена сделана по случаю полученных известий об одержанных нал злейшим сопостатом важных победах при Кобрине и при Клястицах. После горячайшего благодарения поутру в тот же день Господу Богу, принесенного с коленопреклонением во святом Его храме, приятно было ввечеру в училище нравов и месте невинной забавы пролить радостные слезы в честь знаменитых защитников Отечества. Воспето величание парю Александру при полном хоре музыки с трубами и литаврами, потом г-жа Сандунова продолжала: "Слава храброму генералу Тормасову, поразившему силы вражеские! Слава храброму графу Витгенштейну, поразившему силы вражеские! Слава храброму Кульневу, умершему за Отечество!" По требованию восхищенной публики актриса повторила величание при всеобщем плеске». Об этом же эпизоде см.: Полевой 1840. С. 9. Ср.: Всеволодский-Гернгросс 1912. С. 155. Сражение под Клястицами произошло 19 июля 1812 г.. Я. П. Кульнев скончался 22 июля. Объявления об исполнении «Старинных святок» в Москве в конце июля – августе 1812 г. в «Московских веломостях» не выявлены; на 30 июля газета заранее анонсировала «Модную лавку» (ИРДТ 1977–1987. T. 2. C. 494). [18] Полевой 1840. С. 8.

733 Е. С. Сандунова. Литография А. Е. Мюнстера по рисунку П. Ф. Бореля с оригинала, помеченного годом возвращения Сандуновой на московскую сцену, 1823. Использованный Борелем оригинал не известен. Из издания комедии П. Н. Арапова «Лизанька (актриса Сандунова), или При случае и нет бывает лучше да» (СПб., 1858) 734 Большой Каменный театр в Петербурге. Рисунок Д. Кваренги. Конец XVIII в.

[19] Apanos 1850/1. C. 143.

Помимо собственных записей П. Н. Арапова, которые

он вел с 1814 г., в основе

и режиссера петербург-

ской труппы; он с 1794 по

(число в число, последова

тельно по годам) все, что

происходило на русской [петербургской]

со всею подробностью».

Подлинник «Журналов» (56 тетрадей) хранится

истории московских теа-

тров дан П. Н. Араповым

в «Очерке постепенного хода и усовершенствования

русского театра» (см.: Ара-

первоисточника. [20] Cm.: Apanos 1861.

[21] См.: Аксаков 1955-

«Яков Емельянович

ему театральные знаме нитости» с бесспорной

историко-театральном

Московские записки. Вестник Европы, 1811.

вышелшего на пенсию

C. 156.

в Пушкинском доме. Обзор

1832 г. «отмечал ежедневно

спене.

«Дневниковые журналы» А. В. Каратыгина, актера

его «Летописи» лежат

733

равшихся при этом демонстраций [17]. Вставные величания включались в роль боярышни Настасьи Прекрасной, исполнявшуюся Е. С. Сандуновой (1777-1826). «Артистка в высокой степени, певица с необыкновенным голосом и актриса с мимикою превосходной» [18], - писал о ней Н. А. Полевой, вспоминая юношеские впечатления от театра допожарной Москвы. Во вставных номерах «Старинных святок» Сандунова легко переходила от общения с партнерами к обращению к зрителям, напрямую соединяя сцену и зал, растворяя образ Настасьи и свое актерское «я» в переживаниях, которые объединяли собравшихся.

\* \* \*

Стремясь преодолеть «охлаждение публики» к петербургскому театру, В. В. Капнист (он при Павле I короткое время руководил в Петербурге драматической труппой)

в сезон 1800/о1 гг. пригласил на первое положение актеров из Москвы [19]. Это были Я. Е. Шушерин и его гражданская жена Н. Ф. Калиграфова, М. С. Сахарова (Синявская) и ее муж Н. Д. Сахаров, а также А. Е. Пономарев. В. В. Капнист надеялся на их московскую славу и на репертуарные пристрастия Москвы. Для дебютов они выбрали популярные в Москве мещанские драмы и слезные комедии - и имели «успех совершенный» [20].

Шушерин, вернувшись в Петербург (он служил здесь в 1780-е гг.), пошел на соревнование с Яковлевым. Чередуясь с ним в нескольких ролях ( $\Phi$ риц в «Сыне любви» Коцебу, Ярб в «Дидоне» Я. Б. Княжнина), он решился противопоставить «дарованью и выгодной наружности» Яковлева свое «искусство», умение распределять сценические краски и точное владение куда менее выгодными внешними и внутренними данными [21]. Среди актеров своего поколения Шушерин был наиболее изощрен в восприятии природы актерского искусства. Бесстрашно усложняя сценические задания, он легко соединял аналитический подход к роли с умением мобилизовать свои внутренние ресурсы. Виртуозность его метода на рубеже веков была высшим достижением национальной актерской школы. Развивая методологию Дмитревского, он мастерски конкретизировал роли, щедрее Дмитревского использовал краски национальные, возрастные, сословные, те, которые принадлежали «местному колориту». В патетических и комедийных ролях ему было равно присуще «строгое наблюдение надлежащей умеренности» [22]. Шушерин прибегал к характерной окраске не только комических





661 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ролей, таких как слуга-негр Ксури в «Попугае» Коцебу, которого играл до глубокой старости, преображаясь в юного доброжелательного непоседу. Тот же метод он применял в трагедии и драме. Соревнуясь с Яковлевым, он в «Сыне любви» подчинял облик Фрица и логику его поведения легко узнаваемому образу «простого солдата». В «Дидоне» Шушерин вводил в роль Ярба живописно поданные экзотические мотивы (гримировался чернокожим, менял пластику изобретательно сочиненным костюмом) и необычность внешнего рисунка соединял с усложнением внутренней характеристики, преодолевая однозначность «злодейской»







736

сценической маски. Его неистовый Ярб был погружен в трагическое «борение чувств», и нельзя было предвидеть, «как он произнесет такой-то стих, такой-то монолог» [23]. Владея зерном образа, актер свободно следовал развитию темперамента и чувству меры.

Яковлев воспринимал обе роли лирически. Он героизировал Фрица, наделяя его горячим отвлеченным пафосом, а в Ярбе видел злодея, изобретал «осанку нумедийского льва», «пантомиму ужасную и поражающую», пользовался переходами от «полуголоса глухого, страшного» к «воплям какого-то необъяснимо радостного исступления», «это был какой-то волкан, извергающий пламя» [24]. Посреди черной свиты загримированных статистов его «арап» Ярб появлялся белолицым, как когда-то Ярб Дмитревского, но теперь это выглядело нарушением усложнившихся норм правдоподобия, которым следовал Шушерин. Яковлев существовал рядом с легендой о себе - «лубочном Тальма». Эту легенду укрепляли роли, которые он вел от начала до конца с несдерживаемой мощью всепобеждающего темперамента, - как принесшую ему громкий успех роль шекспировского Отелло (1806, переделка Дюсиса, переведенная И. А. Вельяминовым), в ней актер напевно подавал прозаический текст, «ярость, бешенство он выражал несравненно» [25]. Этот преромантический вариант Шекспира не принял Дмитревский, по-просветительски считавший, что Отелло следует играть не бунтаремразрушителем, «буяном, сорванцом», а простодушным «естественным человеком».

Недолгая пора «дней александровых прекрасного начала» пробудила веру в плодотворность воздействия правительства на жизнь театра. И. П. Пнин в 1804 г. в «Опыте о просвещении относительно к России», написанном в ожидании грядущих преобразований, упоминал о «жалком состоянии театра» и утверждал, что лишь заботы правительства смогут возродить в театре - и во всех «главных частях государства» - «народный дух» [26]. Иллюзии, естественные для 1800-х гг., растают к 1820-м гг.

В первые годы нового века театры столиц были «в одинаковом расстройстве» [27]. Потребовались немалые усилия, чтобы наладить их жизнь.

Директор императорских театров А. Л. Нарышкин в повседневные обстоятельства не вникал, передоверив драматическую труппу Шаховскому, с 1802 г. служившему в Театральной дирекции. Шаховской руководил жизнью петербургского театра более двух десятилетий. Его влияние возрастало

735. 736 Я. Е. Шушерин. Силуэт работы И.-Ф. Антинга. Портрет работы К. Я. Рейхеля. 1814. ГТГ. Оба изображения атрибутированы предположительно

такль // Северный вестник. 1804. № 2. С. 239 [24] Жихарев 1955. С. 612-613 Аксаков 1955-1956. [25] Т. 3. С. 421. Ср.: там же. Т. 2. С. 358–359. [26] См.: Русские просветители 1966. C. 229–231. [27] Этот вывод сделал В. П. Погожев, на рубеже XIX-XX вв. систематизировавший документы архива

императорских театров. См.: Погожев 1906–1908.

[23] Российский спек-

737, 738 А. А. Шаховской. Гравюра из альманаха «Русская Талия на 1825 год». Литография из книги «Сто русских литераторов». 1839

[28] [Полевой Н. А.] Русская литература // Московский телеграф. 1828. № 22. С. 206

[**29**] Катенин 1981. С. 318. [**30**] Аксаков 1955–1956.

T. 3. C. 65. [31] Это определение ввел Б. В. Алперс в книге, изданной в качестве первого тома задуманного (и не завершенного) трехтомного исследования (Алперс 1945). Готовя книгу к переизданию, автор в конце жизни назвал ее «Театр Мочалова и Щепкина» (Алперс 1979). Она остается одной из самых концептуально властных книг русского театроведения. Но ее разделы о «просвещенных театралах» спорны. Впервые отметив масштабы влияния «просвещенных театралов» на театр начала XIX в., Б. В. Алперс дает ему негативную оценку. вытекавшую из концепции актера, которую он развивает. Книга написана в обоснование духовной сущности актерского творчества – в защиту его от обездушенного ремесла и в еще большей степени от подчинения его опустошающему эстетскому формотворчеству (так оценивал Алперс проявления классицистской поэтики в театре дощепкинской эпохи). Эта суровая концепция заставляла отнести «просвещенных театралов» к эстетам, дорожившим лишь формой. В их устремлениях Алперс видел «перевес мастерства над творчеством» и отказывал им в способности вести актеров к овладению духовными глубинами искусства. Но в занятиях Н. И. Гнедича с Е. С. Семеновой и П. А. Катенина с В. А. Каратыгиным система внешних приемов рождалась как итог разработки внутренних задач, что приводило актеров к постижению великих образов мировой драматургии (Федра, Сид). Нераздельность разработки внешних и внутренних задач прослеживается и во многих рассказах о режиссуре и педагогике А. А. Шаховского.

и падало, ему случалось удаляться в отставку и быть изгнанным, но до конца 1825 г. его усилия во многом определяли ход дел. Член репертуарного совета, он формировал репертуар – направлял поток новинок (их поступало столько, что остряки советовали топить рукописями пьес театральные печи), переводил и организовывал переводы (порой коллективные, осмеиваемые критикой), много писал сам в любых жанрах. Зарегистрировано более сотни его неравноценных драматических сочинений, большая часть их остается в рукописях, осевших в рабочих библиотеках столичных театров. В качестве драматурга он вечно был под обстрелом. Природа его дарования была такова, что в театральных замыслах он отводил своим пьесам служебную роль, сценические задания увлекали его более их литературной разработки. Ему случалось быть в драматургии первооткрывателем, собственным и чужим эпигоном, неутомимым поденщиком. Он давал основания считать, что «не показывает таланта сильного, самобытного» [28], – так оценил его труды в 1828 г. Полевой. Точнее судил П. А. Катенин, заметивший в письме Пушкину в 1835 г., что пусть Шаховской – чья деятельность была на излете - «не тщательный художник и не великий поэт», но в его опытах «везде коечто хорошо» [29]. При небрежности сценария и языка многие пьесы Шаховского возникали в стремлении разработать новые типы театрального зрелища, проникая в новые сферы жизни. Все они написаны слабее, чем исполнялись под его руководством. Драматург Шаховской уступал Шаховскому - организатору спектакля и учителю сцены, владевшему важнейшим чисто режиссерским свойством - «искусством пользоваться всеми личностями, составляющими театральную труппу» [30]. Здесь он реже был «не тщательный художник». Проблема Шаховского-режиссера - основная в его творческой биографии. Рождение профессиональной режиссуры в европейском театре произойдет три четверти столетия спустя, но потребность в направляющей художественной воле жила в русском театре первых десятилетий XIX в. В предыстории режиссуры, среди предтеч, Шаховской - фигура выдающаяся.

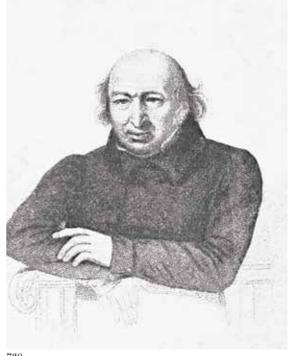
Он выделялся среди «просвещенных театралов», заметно влиявших на театральный процесс тех лет [31]. Столичный круг «просвещенных театралов» составляли меценаты, драматурги, переводчики, служащие при театре и театральные завсегдатаи. Среди них были те, кто превращался – официально или полуофициально – в практиков театра. Помимо Шаховского это Гнедич и Катенин в Петербурге, Ф. Ф. Кокошкин, М. Н. Загоскин, А. Н. Верстовский, отчасти

С. Т. Аксаков в Москве. Почти все они обладали незаурядными актерскими данными, играли в «благородных спектаклях», но по обычаям эпохи не могли перейти на сцену профессиональную (светское театральное любительство в начале века имело большее значение для профессионального театра, чем крепостные труппы).

Среди рассказов о занятиях Шаховского с актерами впоследствии возобладали пристрастные суждения тех, кто порвал с ним, и дружеские анекдоты о его неистовствах в разгар репетиций. Одни мемуаристы создавали явно тенденциозный миф о Шаховском – педагоге-дрессировщике, другие пом-



737



738

нили, что он умел научить актеров «отыскивать тонкости и так называемые эффекты на самих пробах» [32]. Театральные летописи полны сведений о его способности угадывать подлинное амплуа актера. Появившегося из провинции претендентом на роли любовников С. А. Рождественского он перевел на амплуа простака и «поставил его в глазах знатоков дела едва ли не на первый план» [33]. Он «насильно вытащил» В. Ф. Рыкалова из «благородных отцов» и «сделал из ничего не значущего актера одного из величайших классических комиков в свете», раскрыв в добродушном неуклюжем великане с неблагозвучным голосом непредвиденную «энергию в игре» (в мольеровском «Мещанине во дворянстве» Рыкалов-Журден «в продолжение всех пяти актов почти не сходил со сцены» и заканчивал спектакль с «таким же одушевлением и веселостью», с какими начинал; образ не знал развития, но его заразительность не иссякала [34]). Сделавшись невзначай знаменитым комиком, Рыкалов горевал о потере прежнего амплуа. Также роптал, «желая играть прежние роли», и Пономарев, когда его «не совсем по его охоте» Шаховской перевел из амплуа слуг на амплуа «гримов», «карикатурных стариков», и он занял место «первого в этом роде», смягчая жесткие контуры нового амплуа своим «неповоротливым комизмом» [35]. Возможности этих выдающихся актеров Шаховской видел точнее, чем они сами. Он убедил Сахарову, еще недавно прославленную московскую премьершу, принять роли наперсниц в трагедиях: она «прекрасно читала стихи» и уступила просьбе Шаховского «содействовать на сцене молодым актрисам», Е. С. Семеновой и М. И. Вальбер-

ховой, назначаемым на центральные роли [36]. Драматическая и оперная труппа работали совместно, и Шаховской поручал начинающему певцу В. М. Самойлову центральные «молодые» роли в драмах без пения, побуждая его развивать актерскую технику, и сумел пробудить в нем незаурядную сценическую инициативу.

Заслуга Шаховского в создании петербургской школы комедийной игры к 1820-м гг. была неоспорима; его методы эволюционировали - в его комедийных спектаклях с годами менялись соотношения буффонства, карикатуры и поэтической наблюдательности, житейской и психологической. Его выученики Я. Г. Брянский и Е. П. Бобров, играя в 1820-е гг. одни роли с москвичом М. С. Щепкиным, уступали ему в масштабах дарования и в объемности трактовок, но превосходили сценической простотой. Той же простотой владела Вальберхова, которую уроки Шаховского сделали незаурядной актрисой комедии (ее комедийное дарование раскрылось в середине 1810-х гг.) и прекрасной актрисой высокой драмы, игравшей до конца дней, по словам А. А. Григорьева, «как играют немногие – нервами», не скрываясь за декламацией [37].

Попытки Шаховского найти новый стиль исполнения стихотворной трагедии не получили общего признания. На протяжении 1800-х - 1810-х гг. споры о стиле игры в трагедии для театрального мира были не менее значимы, чем разгоревшийся в литературной среде в 1816 г. спор о поэтике баллады, в котором на стороне Жуковского выступил Гнедич, а в обоснование позиций Катенина высказался Грибоедов. Обновление искусства трагедии прошло несколько

**739** П. А. Катенин. Портрет работы неизвестного худож-

740 Н. И. Гнедич. Литография А. Е. Мюнстера по рисунку А. Калашникова



739



740

Смирнов 1847. С. 110.

Жихарев 1955. С. 600. [33]

Там же. С. 590, 526. [35] Шаховской 1840/2.

C. 17. Жихарев 1955. С. 554, [36]

Григорьев 1985. С. 304.

этапов, Шаховской дважды встречал серьезных оппонентов. Его покинули крупнейшие трагические актеры - Семенова, В. А. Каратыгин, А. М. Колосова, впоследствии жена Каратыгина, в молодости претендовавшая на трагическое амплуа. Сталкивались разные концепции трагического искусства и не совпадавшие мироощущения. Шаховской был сторонником «говорной» читки трагического стиха, последователем Ж.-М. Монвеля и Ж. Офрена, выдающихся французских актеров, тяготевших к опрощению трагической игры. Спор с Шаховским после недолгой успешной совместной работы начал Гнедич, в занятиях с Семеновой сумевший воссоздать высокий поэтический стиль сценического поведения. К концу 1810-х гг. в спор с ними вступил Катенин, наставник юного Каратыгина. Споря с тяготением Шаховского к простоте и с увлечением Гнедича ясной гармонической отвлеченностью сценического языка, Катенин вел к смелости в соединении контрастных красок, возвышенных и прозаических, низких. Разворачивался плодотворный процесс творческого противостояния и неизбежных взаимовлияний, выдающиеся свершения имела каждая спорившая сторона.

В 1811 г. Шаховской создал внутри петербургской труппы «молодую труппу» своих учеников, дававшую самостоятельно одиндва спектакля в неделю; «новобранцы... в короткое время не уступали опытным актерам», и к 1815 г. почти все они: И. И. Сосницкий, Брянский, А. Н. Рамазанов, А. Е. Асенкова, Е. Я. Воробьева (Сосницкая), А. М. Степанова (Брянская), М. В. Величкин, В. В. Боченков, А. М. Пальников – заняли центральное положение в петербургском театре [38]. В 1818 г. Шаховской задумывал новую «молодую труппу», в нее должны были войти Каратыгин, Колосова, В. Ф. Рыкалов, А. И. Вальберхова, И. П. Борецкий, В. В. Баранов [39]. Она не оформилась из-за отставки Шаховского вследствие конфликта с новым директором П. И. Тюфякиным. Вторично организовать «молодую труппу» ему удалось в 1822 г. после возвращения в театр (сначала полуофициального, затем официального) при директорстве А. А. Майкова; среди других в нее вошли П. А. Каратыгин, Л. О. Дюрова (Дюр, в замужестве Каратыгина), М. А. Азаревичева, участвовавшие одновременно в спектаклях основной труппы [40]. Изгнание Шаховского из петербургского театра в начале 1826 г. прервало его эксперименты.

\* \* \*

Допожарная московская труппа, еще не входившая в систему императорских театров, на рубеже веков в старшем поколении выглядела сильнее петербургской - в последнее екатерининское десятилетие сюда бежали из Петербурга П. А. Плавильщиков, Шушерин, С. Н. и Е. Я. Сандуновы. Желая избавиться от петербургских порядков, они поступали почти так, как делали отставные оппозиционно настроенные вельможи. В Москве они присоединились к местным «актерам-аристократам» (так звали их театралы) – А. Г. Ожогину, сестрам М. С. и А. С. Синявским, В. П. и А. А. Померанцевым, А. А. Украсову.

Тон московского театра был пестрым. В Москве рубежа веков «признаки несомнительные и плоды образованности зрелой» ближе, чем в Петербурге, соседствовали с «глупой роскошью, роговой музыкой, крепостными виртуозами и в школе палок выученными актерами» [41]. Большую часть московской труппы составляли крепостные А. Е. Столыпина (прадеда М. Ю. Лермонтова) и М. П. Волконского, позже выкупленные театральной дирекцией. Среди них, как и в других крепостных труппах, встречались незаурядные дарования, но на исполнение ложился почти неизбежный след неразвитости и подавления личности. «Принужден видеть чушь, в которой действуют как куклы рабы Волхонского» [42], - оценил в 1801 г. какие-то московские спектакли юный Кайсаров. В защиту А. И. Баранчеевой, актрисы из столыпинских крепостных, петербургский журнал в 1804 г. писал: «Может ли Баранчеева при хороших способностях быть хорошей актрисою? пусть другой рассудит, а не я. Заключи Рубенса, Гаррика, Дица в крепость, они не были бы славой своего отечества» [43]. Баранчеева в 1800-е гг. играла «без всякого разбору всякие роли и в трагедиях, и в комедиях, и в драмах, и в операх», всегда «знала хорошо свою роль и, случалось, что играла очень, очень изрядно» [44]. Неразвернутость таланта и след муштры сказывались и в том, как «изрядно и старательно» играл М. К. Кондаков (он был из семинаристов), с готовностью заменяя всех, кто «от нерадения или по болезни отказывался от своей роли» [45]. Их «неумеренное трудолюбие» сочеталось с податливым растворением собственной индивидуальности в послушном копировании образцов, что бывало и в произведениях крепостных архитекторов и живописцев. Декорации в Москве «почти все бывали на домашний лад, многие из них писывал, как говаривал И. И. Дмитриев, "Ефрем, российских стран маляр"», «механическая часть... шла такоже не в лучшем размере», «в костюмах играли первые роли китайка, коломенок и крашенина»; «актерыаристократы» имели собственный гардероб, а на игравшего щеголей Украсова «работал один из лучших московских портных» [46].

[38] См.: Арапов 1861. С. 210. Со слов А. А. Шаховского С. Т. Аксаков сообщает, что созданием «молодой труппы» тот занялся, «не видя никакой возможности переучить или переделать на свой лад людей старых и даже не старых, но уже закоренелых в старой методе», и потому «выбрал несколько молодых людей и образовал по-своему» (Аксаков 1955–1956. Т. 3.

[39] Каратыгин 1970. С. 70.

[40] Там же. С. 100-101. [41] Вяземский 1878–1896.

T. 7. C. 94; T. 1. C. 117.

[42] Цит. по: Лотман 1958.

[43] [Мартынов И. И.?] Московский театр. Письмо от неизвестного // Северный вестник. 1804. № 1. C. 387.

[44] N. N. Взгляд на игру российских императорских актеров по сравнению одних с другими // Аглая. 1810. № 12. С. 31.

[**45**] Там же. С. 32. [**46**] *Макаров 1850*. С. 4. Цитирована эпиграмма И.И.Дмитриева: «Глядите, вот Ефрем, домовый наш маляр»

> 665 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Создание в Москве казенной труппы взамен разрушившейся антрепризы Медокса пришлось на 1806 г., поводом стал пожар, уничтоживший в 1805 г. Петровский театр. В прошлые годы возникали и отчасти были опробованы иные организационные решения. Московский главнокомандующий в 1790 г. предлагал передать театр Благородному собранию [47]. Нечто подобное изредка практиковалось в провинциальных «дворянских» городах, куда на зиму съезжались окрестные помещики и где дворянские собрания от случая к случаю субсидировали появлявшиеся на сезон труппы и предоставляли им свои залы. В Москве Благородному собранию предстояло бы гарантировать труппе стабильность, члены собрания на это не решились, и проект не состоялся. В конце 1790-х гг. официальную привилегию на ведение театрального дела получил московский Воспитательный дом, имевший право устраивать для воспитанников ремесленные мастерские и, в частности, не раз начинавший обучать питомцев актерскому ремеслу и даже затевавший свой театр; в этом случае московский театр оказывался в системе учреждений, входивших в ведомство императрицы Марии Федоровны [48]. Попытки оставить театр в частных руках продолжались, и потому ведущие московские актеры в 1799 г. «просили отдать им его на откуп» [49]. Идея актерского самоуправления питалась настроениями, заложенными московскими мартинистами, и была отвергнута начальством. В ее продуктивность мало верили театралы, но воспитанная новиковским кругом молодежь была на стороне актеров. «Театр отдан кн. Волхонскому. Что это значит? За что отнимать хлеб у бедных актеров?» – негодо-

вал Кайсаров [50]. Владелец крепостной труппы и домашнего театра Волконский не раз брался управлять московским театром. В 1803 г. в печати его противопоставляли Медоксу как «человека благородного» - «промышленнику» [51]. Упрочить дело он не смог; не удалось это и другому меценату, В. А. Всеволожскому, недолго директорствовавшему в театре (уже ставшем казенным), хотя ждали, что он, «богатый человек, употребит в пользу службы свои избытки» [52]. Накануне создания в Москве казенной труппы актеры сгоревшего Петровского театра вновь безрезультатно пытались «принять на себя восстановить и производить зрелища собственным содержанием» хотя бы на время, «доколе устроится новый театр» [53].

Казенная московская труппа играла сначала в домашнем театре Волконского, затем в театре при доме Пашкова на Моховой, перестроенном из манежа. «Гнусным сараем, который тесен, холоден» и хуже петербургских балаганов, показался пашковский театр балетмейстеру И. И. Вальберху (он был прислан дирекцией в конце 1807 г. на длительные гастроли в Москву одновременно с Яковлевым, Семеновой, балериной Колосовой и танцовщиком Огюстом [54]). Новое театральное здание по проекту архитектора К. И. Росси строилось не на пепелище Петровского театра, а на Арбатской площади, ближе к «дворянским» кварталам с расчетом на их жителей.

Арбатский театр открылся 13 апреля 1808 г., Вальберх оценил его высоко: «Театр бесподобный, легкий, жаль только, что деревянный, потому что он и внутри красивей петербургского Большого» [55]. Новый генерал-губернатор Ф. В. Ростопчин, извест-







[**49**] См.: *Арапов 1850*. С. 50. [**50**] *Лотман 1958*. С. 73; ср.: *Глинка 1895*. С. 181. [**51**] Шаликов 1803. C. 78-79. [52] Жихарев 1955. С. 188. [53] Об этом сообщал М. П. Волконскому московский главнокомандующий А. А. Беклешов: пит. по: Гозенпуд 1959. С. 265. [54] См.: Вальберх 1948. C. 83, 92. [55] Там же. С. 114.

[47] См.: Всеволодский-Гернгросс 1913. С. 354-355. [48] См.: там же. С. 253,

359-360.

741 Ф. Ф. Иванов, Гравюра А. Фролова (Флорова)

742 С. Ф. Мочалов, Портрет

работы неизвестного худож-

741

743 Ф. Ф. Кокошкин. Литография М. Тюлева по рисунку Ф. Крюгера 744 М. Н. Загоскин. Портрет работы Л.С. Бороздиной-Стромиловой 745 А. Н. Верстовский. Портрет работы П. Ф. Соколова. 1810-е гг.

ный острослов, встретил открытие предложением приписать к театру две тысячи крепостных в качестве зрителей, поскольку «на одну публику надеяться нельзя» [56]. О юных театралах, окружавших Арбатский театр, рассказал Полевой, вспоминавший, как в предвоенной Москве он, пятнадцатилетний, «ветренничал» и «по три раза в неделю посещал театр»: «Все мы хаживали в партер, без афишки угадывали лица, считали себя большими знатоками, хлопали до усталости, судили, рядили, имели своих любимцев и любимиц, и конца не было нашим спорам за пьесы и артистов» [57].

Влияние литераторов, группировавшихся вокруг московского театра, сказывалось в том, что с 1809 г. здесь много игралась пьеса Ж. Ламартельера «Разбойники, или Робер, атаман разбойников», «подражание Шиллеру» в переводе Ф. Ф. Иванова (ее сценический вариант был ближе к шиллеровским «Разбойникам» в переводе Сандунова, чем к Ламартельеру [58]), а с 1810 г. исполнялась шиллеровская трагедия «Коварство и любовь» в переводе С. В. Смирнова, связанного с литературным кружком Иванова [59]. Главные роли в этих пьесах играл С. Ф. Мочалов (1774/5-1823), актер из крепостных Н. Н. Демидова, отец великого трагика; сын помнил, что именно с 1809 г. отец «твердо стал на стезю первого актера при Московском театре» [60]. Тогда же в Москве шла историческая трагедия Иванова «Марфа Посадница», переложение одноименной повести Карамзина. В газетных афишах ее название не встречается, но мемуаристы помнили, что в ней «отличалась всегда» М. С. Воробьева, «еще свежая юностью», «древним новгородским нарядом привлекательная» [61]; свои роли она вела «с томным нестройством» и «излишней свободой в действии органов голоса» [62].

В 1812 г. спектакли были прекращены лишь 30 августа, после Бородинского сражения, до того дня актеры «были удерживаемы» в Москве. Спешная эвакуация была организована из рук вон плохо, уезжали кто как мог, Майков (он управлял театром с 1810 г.) сумел обеспечить отъезд театральной школы. Ведущие московские актеры вступили в петербургскую труппу, и не все вернулись в Москву. В освобожденной Москве спектакли были возобновлены 30 августа 1814 г. «Старинными святками». Арбатский театр сгорел (легенда утверждала, что с него начался московский пожар), сначала играли в домашнем театре П. А. Позднякова на Никитской (где при Наполеоне давались французские спектакли), затем до 1818 г. в домашнем театре огромного дворца Апраксиных на Знаменке, в 1818-1824 гг. - снова в театре Пашкова («помещение было очень скудное, и сравнить нельзя с апраксинским театром» [63]).



743



744



745

В документах конца 1810-х гг. московский театр фигурировал как «расстроенный происшествиями 1812 года», «близкий к разрушению». Была очевидна необходимость «приискивать людей, которые... составили бы собою на всякий будущий случай запас и обеспечение верного течения дел» [64]. С 1822-го по 1832 г. театром руководил Кокошкин, ему удалось разрешить часть скопившихся противоречий. Незаурядный актер-любитель, он оставался закоренелым классицистом, но

Алексеевича Смирнова, но М. А. Дмитриев упоминает, что перевод сделал «любитель литературы» Семен Васильевич Смирнов (см.: Дмитриев 1998. С. 114, 568). [60] Мочалов 1953. С. 66. Еще в 1806 г. «ничто не предвещало» в С. Ф. Мочалове «будущего трагедианта» (Жихарев 1955. С. 632). [61] Сушков 1854. С. 268; Макаров 1845. С. 483. [62] М. [Макаров М. Н]. О дурных привычках в игре актеров // Журнал драматической на 1811 год. № 4. С. 302. [63] Баагово 1989 С. 154

[56] Вяземский 1873/2.

[57] Полевой 1840. С. 8.

[58] См.: Ранние романтические веяния 1972. С. 41.

[59] Автором этого пере-

профессора Московского университета Семена

вода историки считали

Стлб. 1985.

[63] Благово 1989. С. 154. [64] Цит. по: ЕИТ 1904— 1905. Приложение. С. 170, 192, 233.

точно чувствовал природу актерского творчества и, умея сосредоточить актера на внутренних линиях образа, вел к строгому отбору приемов, учил проницательности и чувству меры. Он сумел заново собрать труппу из тех, кого «или отыскал и отличил в толпе, или образовал советом и одобрением» [65]. В конце 1810-х гг. заметное место в труппе заняли брат и сестра П. С. и М. С. Мочаловы. В 1824 г. были зачислены М. Д. Львова-Синецкая (она дебютировала еще в 1815 г.) и Д. Т. Ленский. В середине 1820-х гг. из театральной школы пришли В. И. Живокини, Н. В. Репина, А. М. Сабуров, П. Г. Степанов, Н. М. Никифоров, В. И. Рязанцев (перешедший в 1828 г. в петербургскую труппу, в чем Кокошкин видел «явную его неблагодарность»). Важнейшим звеном этой программы стало приглашение Щепкина. В 1823 г. помощником Кокошкина был назначен Загоскин. «Ни денег, ни гардеробу, ни декораций - словом, ничего, кроме долгов, беспорядков и презрения, которое успели возбудить в публике к русскому театру, сделав из него какую-то собачью комедию, - писал Загоскин Гнедичу 15 апреля 1823 г., упомянув далее о приглашении Щепкина. - Есть истинные таланты - большие надежды, и один актер, какого почли бы находкою и на парижском театре. Он был актером в Полтаве, непостижимое разнообразие - ум, натура, искусство, в нем есть все, кроме чванства и уверенности в своем даровании - играя превосходно, он думает, что только что сносен» [66].

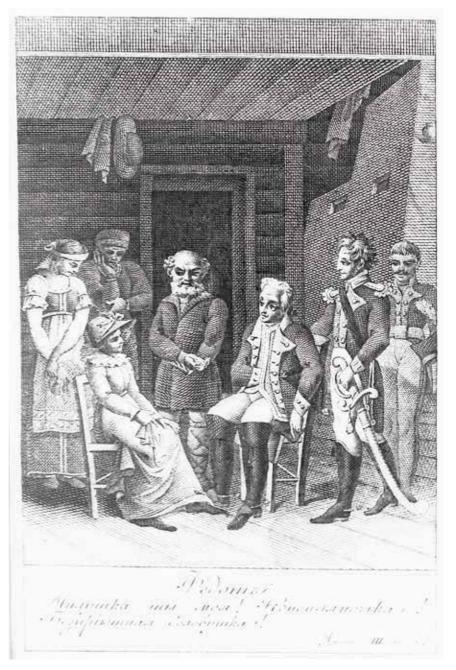
В 1824 г. арендованный театральной дирекцией дом В. В. Варгина на Театральной площади, распланированной архитектором О. И. Бове, был приспособлен под Малый театр, в 1825 г. закончилось строительство Большого театра (на месте старого Петровского). В 1826 г. в Москву перебрался Шаховской. Ему, остававшемуся вне штата, Кокошкин передал руководство спектаклями, и Шаховской с энтузиазмом вел дело к тому, чтобы при нем московская публика «не узнавала своих актеров» [67]. Его школа, по словам С. А. Юрьева, была полезна даже П. С. Мочалову «в выработке устной декламации вообще и в частности в чтении стихов» [68]. С 1830 г. инспектором репертуара стал композитор А. Н. Верстовский (1799-1862), впоследствии долгие годы управлявший московским театром. На рубеже 1820-х – 1830-х гг. «контроль над исполнением и корректура исполнения» становились правилом в московской труппе [69]. Вглядываясь в традиции Малого театра, А. Н. Островский во второй половине XIX в. не раз повторял, что при Кокошкине и Верстовском были заложены основы художественной дисциплины, создавшей возможность появления сплоченной актерской плеяды, и подчеркивал, насколько пагубным были случившиеся впоследствии перемены, когда «на первый план стала выступать конторская счетная часть», а «художественная часть в управлении театрами оказалась ненужною» [70].

746 «Лиза, или Торжество благодарности» Н. И. Ильина. Гравюра из издания пьесы (СПб., 1817)

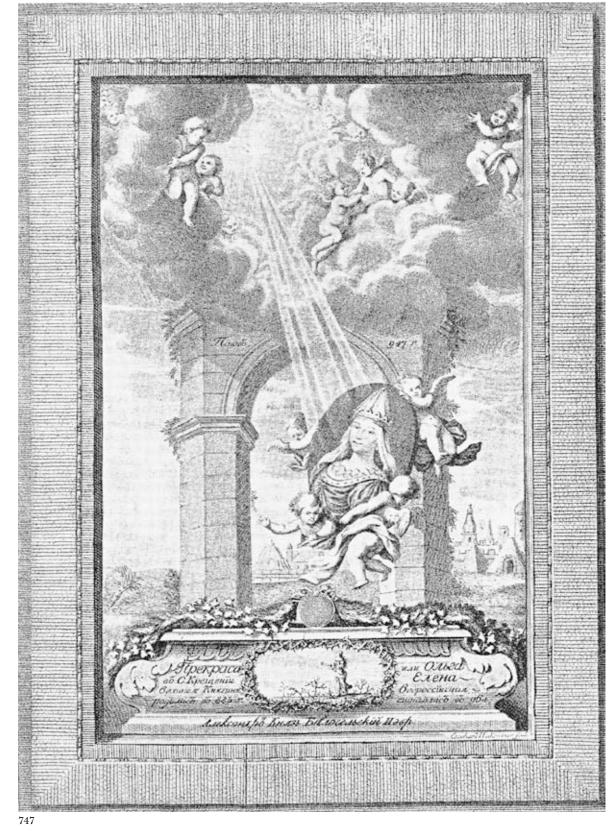
\* \* \*

На протяжении первой трети века легко прослеживаются смена репертуарных пристрастий и эволюция сценических решений.

В первые годы нового столетия заметно сказался интерес к сюжетам из частной



747 А.Д. Каратыгина в роли Ольги-Прекрасны из пьесы Екатерины II «Начальное управление Олега». Гравюра Л. Геккенауэра. На паспарту: «Прекрасна или Ольга, в святом крещении Елена, великая княгиня всероссийская. Родилась в 886, скончалась в 964»



Головин 1843. С. 106. Загоскин 1987. Т. 2. [66] C. 714. [67] См.: Каратыгин 1970. C. 150. [68] Юрьев 1883. С. 182. С. А. Юрьев видел у П. С. Мочалова тетрадки ролей, размечен-ные А. А. Шаховским. А. И. Шуберт рассказыва-ла, что Ф. Ф. Кокошкина и Шаховского в Москве долго «вспоминали как хороших учителей» (Шуберт 1929. C. 33). И. А. Гончаров, в начале 1830-х гг. студент Московского университета, в конце жизни писал П. Д. Боборыкину о московских актерах времен своей юности, изложив господствовавший в Москве взгляд на причину расцвета московской труппы: «Их спасала не одна собственная природная сила, а еще целая школа, можно сказать, драматическая академия, где с Кокошкиным во главе усердно трудились на литературнодраматическом поприще и писатели (и актеры) – князь Шаховской, Загоскин, Писарев и целый огромный тогда круг московских любителей и знатоков театра, где толпились, учились, играли, формировались и сами любители, и артисты. Кокошкин с утра до вечера был, почти жил в театре, которого был директором, имел сцену и дома возился сам с артистами. Здесь литература и театр подавали друг другу руки» (Гонча-ров 1952–1955. Т. 8. С. 454). [**69**] См.: Островский 1973– 1980. Т. 10. С. 178.

[70] Там же. С. 169.

жизни и даже к изображению простонародной среды.

Успех, «дотоле у нас неслыханный», завоевали слабые образцы сентименталисткой российской «коцебятины» – пьеса

Н. И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802) и пьеса В. М. Федорова «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1803); недолгое время их авторы, как помнилось Вигелю, «одни владели русской

сценой» [71]. Обе пьесы воспринимались как картины партикулярной жизни. Это были вариации на тему «Бедной Лизы» Карамзина, связь со знаменитой повестью была залогом их популярности. Но, перелагая повесть на сценический язык, ни Ильин, ни Федоров не решились развить намеченные Карамзиным ситуации. Они адаптировали первоисточник, отказывались от трагической развязки, оставляли Лизу в живых и делали в финале счастливой, опуская тему социального неравенства. Чтобы владеть вниманием зрителей, они с легкостью измышляли перипетии сюжета, каждый по-своему наделил Лизу новой биографией и новым окружением. Фабулы обеих пьес строились на нежданных узнаваниях: выяснялось, что Лиза дворянская дочь. Ильин первым использовал этот мотив, Федоров повторил его. Ильин сосредотачивался на переживаниях добродетельных персонажей и избегал отрицательных красок. Федоров усложнил сюжет таинственной, под Коцебу, историей отца Лизы, вводил мотивы коварства и несостоявшегося предательства. Драматургов, а за ними актеров и зрителей увлекала эмоциональная насыщенность благополучно завершавшихся событий, счастливые финалы отвечали настроениям начала века, продиктовавшим вскоре Озерову благополучную развязку трагедии об Эдипе.

Роль Лизы в Петербурге в обеих пьесах играла А. Д. Каратыгина (1777–1859), она не обладала развитой техникой, но славилась завораживавшим «даром слез», ее сценическое поведение воспринималось как «безыскусственная простота» [72]. Такой она была на своем дебюте в 1790 г., играя Ольгу Прекрасну в «Начальном управлении Олега» Екатерины II, такой оставалась до конца сценической карьеры. В Москве Лизу играла М. С. Воробьева, заставляя «забываться чувствительного зрителя» [73].

Роль старосты Федота в «Лизе» Ильина была одной из последних ролей А. М. Крутицкого (1754-1803), крупнейшего актера в сходившем со сцены старшем поколении петербургской труппы. Мастер смелой живописной игры, он в финале спектакля «так искусно рассказывал о буре и как он [во время кораблекрушения] нашел Лизу, что многие зрители думали все это видеть перед своими глазами». Рассказ Федота о спасенной им когда-то малышке обосновывал счастливую развязку, и этот монолог Крутицкого «был главной причиной энтузиазма зрителей при первом представлении "Лизы"» [74]. Школа классицизма сообщила искусству Крутицкого ясность логики, чувство перспективы и умение передать масштаб событий. Легко оперируя красками быта, используя «ухватки простонародные, но как-то облаго-

роженные» [75], он умел отводить им подчиненное место. Сменивший Крутицкого в роли Федота Рыкалов вел роль иначе, «восхищал трогательным простодушием» [76].

При зрительской популярности обеих «Лиз» сюжеты партикулярной жизни – если говорить не о комедийных жанрах, а о драме - не укоренились в репертуаре. Выделялась лишь много игранная в Москве и почти не исполнявшаяся в Петербурге одноактная драма Иванова «Семейство Старичковых, или За Богом молитва, а за царем служба не пропадают» (1807).

Долгий успех в обеих столицах сопутствовал драме Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор» (1803). Это был образец добросердечного сентименталистского крестьянского жанра. Среди персонажей «Рекрутского набора» не было господ, конфликт рождался и находил разрешение в мире крестьян, там драматург обнаруживал проявления душевной широты, готовность к самопожертвованию. Даже в виновниках бед он открывал способность к очищению, бегло написав предфинальное покаяние интригана-подьячего. Владевший Ильиным взгляд на крестьянина как на «естественного человека» и его упрощенный руссоизм способствовали освобождению актерских работ от снижающих красок, засорявших комедийную традицию XVIII в. и упорно возвращавшихся на сцену впоследствии. В Москве роль старика Абрама, главы крестьянской семьи и хранителя устоев, стала выдающимся созданием В. П. Померанцева. «Абрам – не на сцене: он в своей избе, истый русский крестьянин, патриархальный владыка своего семейства и, между тем, нежный отец» [77], сказано о его исполнении в записках С. П. Жихарева. В. П. Померанцев (1736-1809) играл на московской сцене с 1760-х гг., и свидетелям поздних этапов его пути казалось, что актер стихийного постижения роли, «без всех движений он сильно овладевает вниманием зрителей» и, переселяясь в изображаемое лицо, не задумывается о выборе выразительных средств [78]. Но Карамзин (переводчик «Эмилии Галотти» Г. Лессинга, в которой Померанцев сыграл Одоардо, свою лучшую роль; пьеса возобновлялась в Москве в 1802 г.) восхищался четкостью и свободой актера в подчинении замыслу автора, послушностью его внешней и внутренней техники [79]. В сценическом поведении Померанцева отсутствовала акцентировка пластического, речевого и мимического рисунка.

Старуху Аграфену, сыну которой вопреки закону грозит рекрутчина,

Вигель 1928. С. 194. [72] Жихарев 1955. С. 363. Театралы шутили, что А. Д. Каратыгина, замечательная лирическая актриса, игравшая во множестве стихотворных трагелий, «по собственному признанию, никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами» (Пушкин 1977-1979. Т. 7. С. 12). Сохранилось единственное изображение А. Д. Каратыгиной – ее портрет в роли Ольги Прекрасны из «Начального управления Олега». Обычно его ошибочно относят к роли Ольги в «Пожарском» М. В. Крюковского. [73]  $\hat{N}$ . N. Взгляд на игру российских императорских актеров по сравнению одних с другими // Аглая. 1810. № 11. C. 47. [**74**] См.: *3–н С.* Нечто о Крутицком, придворном российском актере Северный вестник. 1804. № 2. С. 221; [Мартынов И. И.] Московский театр. Письмо от неизвестного Там же. № 3. С. 389-390. На фронтисписе отдельного издания пьесы Н. И. Ильина (СПб., 1817) изображен предфинальный эпизод рассказ Федота, который слушают все персонажи пьесы.

[75] Булгарин 1840. С. 81.

Зотов 1840/1. С. 5.

[77] Жихарев 1955. С. 67.

А. А. Померанцева играла с тем умением насытить сценические ситуации подлинностью переживаний, которое сближало ее с Померанцевым, «утомленная горесть, отчаяние, ...материнская любовь и нежность... выражались ею беспримерно» [80]. В молодости прекрасная субретка, А. А. Померанцева (1754–1806) и тогда умела красками «живой натуры» восполнять приемы, диктуемые канонами амплуа; в пожилых ролях она следовала не столько наблюдательности, сколько интуитивному постижению трагических и комических коллизий.

Роль интригана-подьячего Клима Гавриловича С. Н. Сандунов обращал в метко отчеканенную карикатуру «на бывших некогда подьячих» [81]. Если Померанцев раскрывал непреходящие пленительные свойства своего персонажа, то Сандунов мастерски повторял осмеянное прежде, старая маска выглядела исчерпанной [82]. В петербургском спектакле Пономарев строил роль Клима наблюдательнее - «ухватки, разговор, ужимка, все изображало нам настоящего уездного крючкотворца» [83]. Сандунов в начале века переходил с прославившего его амплуа «слуг», требовавшего динамичной смены приспособлений, на амплуа стариков-«гримов», диктовавшее иную меру условности - однозначно яркую оценку осмеиваемого персонажа и гротескно заостренную форму. Актер и в 1800-е гг. сохранял немногие роли, в которых «рассыпался мелким бесом», мольеровского Скапена он продолжал играть «с живостью юноши» и не иссякавшим богатством оттенков победоносного плутовства. Он по-прежнему любил роли с переодеванием. В короткой комедии А. И. Клушина «Алхимист» он семь раз «из молодого румяного парня превращался в дряхлого старика, ... из мужчины в женщину» [84]; в переведенной для него М. Н. Макаровым комедии «А для чего же не так?» играл восемь ролей. Искусство актерской трансформации с XVIII в. ценилось актерами и зрителями как знак владения природой лицедейства, оно было сродни обманкам в живописи и давало ту же радость разоблачения виртуозно подстроенного обмана.

В ролях стариков-«гримов» возобладала склонность Сандунова к несмягченным краскам, свойственным московской труппе в той же мере, что и одухотворенное постижение национальной психологии в искусстве Померанцевых. Вигель считал, что Сандунов выбирает сниженный стиль в силу своего понимания правды («думая искусно подражать природе, Сандунов был чрезвычайно подл на сцене» [85]). Другие попрекали Сандунова тем, что он «старался придать игре своей более отвратительных фарсов», чтобы «парадиз хохотал во все горло» [86]. Так

устремленность к правде и потворство дурным вкусам создавали, соединяясь, ту меру комизма, под властью которой игра московских комиков часто делалась «карикатурна и грязна». Об этом Щепкин говорил Пушкину в 1836 г., накануне премьеры «Реви-30pa» [87].

Полемика вокруг «Рекрутского набора» продолжала споры о правомочности приближения сцены к «необработанной натуре», возникавшие еще в 1770-е гг. вокруг аблесимовского «Мельника» [88]. Острее, чем прежде, вставал вопрос соотношения правды крестьянской жизни с принятыми эстетическими нормами. Спор В. В. Измайлова с И. И. Мартыновым на страницах журналов «Патриот» и «Северный вестник» был знаме-

Измайлов видел непреодолимое противоречие в том, что воспроизведение подлинной деревни разрушит господствующий сценический стиль («представляя верную картину... нельзя занимать и нравиться»), а подчинение нормам этого стиля исказит правду, не позволит «быть верным живописцем» [89]. Он хотел бы отвернуться от правды.

Мартынов, напротив, рекомендовал сделать выбор в пользу правды. «Приятнее и полезнее истина, грубым понятием объемлемая и грубыми выражениями изъяснимая, нежели вздор, улыбающимися фразами и неувядаемыми [искусственными. – O.  $\Phi.$ ] цветами облеченный», - писал он, предлагая новую художественную меру, подсказанную природой материала (если на сцене «говорит и поступает подьячий как подьячий, бурмистр как бурмистр, вот и искусство» [90]).

Подобный спор мог быть решен лишь практикой драмы и театра; его решение отодвинулось на десятилетия. К 1820-м гг. «Рекрутский набор» казался устарелым, но удерживался на сцене, и пьесе было почти полвека, когда в 1852 г. ее выбрал для бенефиса Пров Садовский, он сыграл старика Абрама за год до выступления в роли патриархального и великодушного Русакова в первой премьере А. Н. Островского («Не в свои сани не садись»).

Иную, шутливую вариацию «крестьянского жанра» предлагала одноактная комическая опера А. Я. Княжнина «Ям, или Почтовая станция» (1805), дважды продолженная автором - «Посиделки, следствие Яма» (1808) и «Девишник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок» (180q). В ироническом стихотворном сопоставлении Петербурга и Москвы Вяземский противопоставлял А. Я. Княжнина москвичу Ильину («У вас Княжнин, / У нас Ильин»), подразумевая несхожесть их крестьянских пьес. Сын и внук выдающихся драматургов Я. Б. Княжнина и А. П. Сумарокова, А. Я. Княжнин

Глинка 1895. С. 156. Карамзин 1964. С. 88. [80] N. N. Биографическое известие о Померанцевой // Вестник Европы. 1806. № 20. C. 286.

[81] См.: Жихарев 1955. C. 67.

[82] Исчерпанность закрепившейся сценической маски сказывалась в 1800-е гг. в творчестве москвича А. А. Украсова (1757-1839). Он, «несмотря на преклонные лета, оставался на ролях вертопрахов» и, «привыкнув представлять петиметров минувшего столетия», в сценическом поведении «все более удалялся от истины», комедийная маска воспринималась как примелькавшийся сценичёский персонаж (*Макаров* 1850. C. 5).

[83] [Гнедич Н. И.?] Российский спектакль Северный вестник. 1804. № 1. C. 83. [84] Жихарев 1955.

C. 260.

[85] Вигель 1928. С. 114.

[86] Смесь // Московский вестник. 1809. № 7. С. 107. [87] См.: Пушкин 1977-1979. T. 10. C. 449.

[88] Аблесимов 1841. С. 22. [89] [Измайлов В. В.] Известия библиографические. Россия. «Великодушие, или Рекрутский набор» // Патриот. 1804. Май. С. 233. [90] [Мартынов И. И.] Письмо к издателю от неизвестного в рассуждении рецензии драмы «Рекрутский набор», помещенной в «Патриоте» // Северный вестник. 1804. № 7. С. 34–35.

> 671 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР



748

демонстративно сохранял статус дилетанта, автора безделок [91]. В Петербурге «Ям» впервые был сыгран в один вечер с большой французской пьесой в бенефис актрисы М. Монготье, «принадлежавшей к обеим труппам» [92], французской и русской, ей Княжнин галантно назначил роль крестьянки Параши. Этим определялся первоначальный тон нежданно разросшейся трилогии, стилизовавшей поселянский быт и насмешливо рисовавшей простофилю Филатку. В первой пьесе Филатка был второстепенным персонажем, в последующих выдвинулся в центр. Шаржированная маска не лишенного обаяния глупца и возникшая в третьей пьесе парная ей маска его подруги Федоры восходили к давним бурлескным традициям. В Петербурге Пономарев играл Филатку бесхитростным, «в самом желании смешить приметна была благоразумная осторожность» [93], его подход к роли отвечал взгляду автора и восхищал Княжнина. В Москве Филатку шутовски играл А. В. Лисицын, адресовавшийся обычно к райку и склонный «к увеличению всего того, что почитает он смешным для своей публики» [94]. Культивируя плоский сценический примитив, он разрабатывал «отвратительные стороны» роли и наполнял ее «несносными фарсами», которые Аксаков не мог вспоминать «без внутреннего и мучительного содрогания» [95].

Маска Филатки быстро обрела собственную жизнь. С 1810-х гг. Филатку вводили в дивертисменты, в 1831 г. о нем вспомнил Шаховской (в интермедии «Сват Гаврилыч»), и тогда же эту маску стал эксплуатировать П. Г. Григорьев, грубость водевилей которого («Филатка и Мирошка – сопер-

ники», «Еще Филатка и Мирошка» и др.) далеко отстояла от галантных шуток Княжнина. Водевили Григорьева закрепляли навык «представлять дураков», диктовавший беззастенчивость сценического дуракаваляния при откровенно уничижительной оценке персонажа. Носители этого амплуа в театральном мире считались плебеями, но имели поклонников во всех слоях зрителей.

Взаимоисключавшие подходы к крестьянским сюжетам в драме и актерском

748 С. Н. Сандунов. Гравюра А. А. Осипова по рисунку Ф. Кинеля. Выполнена для не вышедшего в свет выпуска «Пантеона русских авторов» 749 Объявление «Московских ведомостей» об исполнении «Танкреда» и «Девишника, или Филаткиной свадьбы» в бенефис Е. С. Семеновой 7 февраля 1812 г. во время московских гастролей актрисы

#### ОБЪЯВЛЕНІЕ

ко No 10 Московских в Взломостей.

#### 1812 To A a

#### ка ИМПЕРАТОРСКОМЪ Театръ

вів среду ; 7 го Феврала , Императоровніми Россійскими Автерами представляю будеть , во первый разі :

## танкгедъ,

ньсая Трагедія въ пятін Авйствіную, въ ноей роль Аменанды будейів піграть Гжа. Сёменова.

#### Двйствующіе:

Алжиръ,	1		4	4	Г. Кондаковъ.
Танкредь,				<b>'-</b> .	Г. Могаловд.
Орбассань, Рыца	pır,		4		Г. Прусаколд.
Аоредань;	4				Г. Толгенова.
Катанъ,			1		Г. Медевдеев.
Альдамонъ, воияъ	, .		t ,		Г. Косапікний.
Аменанда, дочь А	ржира,				Газ. Семенова.
Фани, чаперствиц	а "Аменая"	ы,			Гжа. Борисова.
Ввстинкъ					Г. Черкаховд.
Многіе Рыпаси з	поисущен	eromie :	b confimit	proteinatocus	

За оною посладуеть:

## ДБВИШНИКЬ или ФИЛАТКИНА СВАДЬБА, следенные Оперь ЯМА и ПОСИДБЛОКЪ

Опера во одномо Авйств. св принадлежащими во ней плясками, составленными изв воспишанниць Театральной школы, во коихо Гжа. Семенова и Гжа. Борисова будуть плясать новую Русеую пляску соч. Г. Аблеца, подв преню: Я по цертикамо ходила, по лаздревымо гуляла.

#### Д вйствующіе:

Модеств , отставной По	лиовнив	) j	<b>.</b> .		r. Cono.tos3.
Софья, жена его.	-				Гжа. О. Лабанова
Архипь, смошрищель им	a,				$\Gamma$ $\Phi_{Aopo6b}$ .
Параша, племянинца его			-		Tma. Kypaesa.
Андрей ; мужь Параши,			-		Г Касеткинд.
Ванюша, сынь ихь,	4				Γ. Cabyposb.
Федора, дурочка, прести	ица. Арх	кипа,			Гжа. Шелелева.
Терентів, принациявь до	ревень 1	Модесию	mxb,	- '	Г. Фрысинд.
Филапка, сынь его,					Г. Ансицынд.
Парамень, спароста вь	деревы 5	Модес п	decă,	-	Г. Воеводинь.
Соломонида жена его;					Гна. Лисицына.
Mama, Aoth Exb,			٠		Тжа. Буденброкв.
Алексьй, мужь Маши,			1-		Г. Прусаковд.
Resemble a uneconsulate					

#### Начало въ 6; часовъ

Сей спектавль во пользу  $\Gamma$ жи. Семеновой в которая даскаеть себя надеждою, что Почтенивния Публика удостопть оный благосклонным в свовыв присутствень.

Билены на ложи и кресла можно получать у Ган. Семеногой, ъб Старой Нонюшенкой, вы приходы Власія, вы домы Ган. Янковой.

К. Ю. Рогова о А. Я. Княжнине в: Русские писатели 1989-2007. T. 2. C. 568-569. Арапов 1861. С. 171. [93] Московские записки // Вестник Европы. 1811. № 23. C. 229. [94] Московские записки // Вестник Европы. 1810. № 23. C. 237. [95] *Аксаков 1955–1956*. T. 3. C. 553. [**96**] Вяземский П. А. Разбор второго разговора, напечатанного в № 7 «Вестника Европы» // Дамский журнал. 1824. № 8. С. 77. [97] См.: Пушкин 1977-1979. T. 7. C. 128. [98] В 1805 г. прозвучало предложение завести театры двух типов, для «просвещенной публики» и для простого народа. Его автор исходил из узко трактуемых просветительских намерений и верил, что сословный театр будет действенным воспитателем своего сословия, демонстрируя ему его пороки (см.: Брусилов 1805. С. 58-70). Не получившие отклика пожелания Н. П. Брусилова обозначили проблему, ждавшую разработки; идеи создания театров для низовой аудитории появлялись и на полвека раньше, в 1760х гг.. они будут воскресать и десятилетия спустя в разных вариантах - утопических, культуртрегерских, охранительных, коммерческих. [99] См.: Белинский 1953-1959. T. 7. C. 271. [100] Apanos 1861. C. 163-[101] Жихарев 1955. С. 401-[102] Там же. С. 476. [103] Т. [А. И. Тургенев?] Московские записки / Вестник Европы. 1810. № 21. С. 74. В 1804 г. Н. С. Краснопольский приспособил вторую часть «Русалки», в 1805-м – третью, в 1807-м А. А. Шаховской досочинил четвертую. [104] Ваша читательница. Письмо к издателю Северный вестник. 1804. № 11. C. 209. [105] Московские известия <sup>/</sup> Московский курьер. 1805. Ч. 1. С. 94; Смесь // Там же. С. 337. [106] Дмитриев 1985. С. 170. [107] Письма В. А. Озерова к А. Н. Оленину // Русский архив. 1869. № 1. С. 126. [108] Apanos 1861. C. 164. [109]  $\dot{M}$ . Московские записки // Вестник Европы. 1809. № 21. С. 76. К этому возобновлению следует

отнести легенду о том,

булто для костюмов «Русал-

ки» в Москве нашли «настоящий шелковый бархат,

золотой галун, сибирский

соболь» (Apanos 1850/1.

C. 60).

[91] См. статью

искусстве начала века были частными проявлениями обозначившейся еще в XVIII в. проблемы народности театра. Несводимая к простонародной тематике и ее трактовкам, она заново возникала в основных аспектах, точно сформулированных Вяземским в полемике середины 1820-х гг. «У нас слово народный отвечает двум французским словам populaire и national» [96], – писал он. Эту формулу, как известно, принял Пушкин, назвав И. А. Крылова «во всех отношениях самым народным нашим поэтом (le plus national et le plus populaire)», самым национальным и самым популярным [97]. Проблема национальности театра воспринималась как остававшаяся нерешенной проблема овладения всем объемом духовной жизни нации в ее прошлом и настоящем. И с той же определенностью обозначалась проблема популярности театра, его предстоящего выхода ко всем слоям аудитории, в том числе и к потенциальной, низовой [98]. Романтические веяния начала века ждали освобождения театрального искусства от всех ограничений и всех видов предвзятости. Свержение классицистских правил составляло наиболее очевидную часть этой программы. Путь к народу был наименее отчетлив среди «широких и свободных путей», которые открывало искусству зарождавшееся романтическое движение [99]. На этом пути, оказавшемся долгим и нелегким, зрителей и театр ждали немалые испытания и изменения.

\* \* \*

Укреплявшиеся в репертуаре начала века развлекательные зрелища подчиняли внимание всех слоев публики.

Начало было положено в 1803 г., когда по указанию директора театров (это особо отмечено «Летописью» Арапова [100]) театральный переводчик Н. С. Краснопольский приспособил для русской сцены первую часть многочастной волшебно-комической оперы К.-Ф. Генслера «Леста, дунайская нимфа», назвав ее «Лестой, днепровской русалкой». Комедийная музыкальная феерия из репертуара небольшого венского театра (исполнявшаяся в подлиннике петербургской немецкой труппой по праздникам «для публики особого рода» [101]) должна была стать на русской сцене зрелищем «народным» - «популярным» и «национальным» одновременно.

Ее национальная окраска была достигнута простейшим путем – заменой немецких имен и названий древнеславянскими (ждать от Краснопольского творческой переработки оригинала не приходилось, он переводил «очень равнодушно, как ученик по лексикону» [102]). Доставить популярность ей

должно было нагромождение сюжетных перипетий и постановочных эффектов при заметном расширении диапазона острот невысокого свойства. Трижды продолжаемая «Русалка» во всех вариантах строилась на «великолепии, превращениях и полупохабных остротах» [103]. Утверждался новый сценический жанр, претендовавший на национальный колорит, эксплуатировавший принцип свободного сюжетостроения и культивировавший непринужденное смешение постановочных приемов.

«Я не знаю, как возможно позволить играть такую вздорную нелепую сказку, оскорбляющую приличия?» – спрашивал при ее появлении петербургский журнал [104]. Московский журнал поначалу рекомендовал «не ездить смотреть сие зрелище», но затем отступил, признав, что в «Русалке» царят «вольность, развязность, острота, которая так сильно действует на сердца наши» [105]. Спустя полвека, в 1860-х гг., подобной раскрепощающей притягательностью, освобождавшей от власти отмиравших табу, будет обладать для русского зрителя опереточный репертуар Жака Оффенбаха.

Резонанс «Русалки» был чрезвычаен, она «была в большой моде даже у высшей публики», и лишь с годами «упала до простого святочного или масленичного спектакля» [106]. Озеров посмеивался над провинциальными помещиками, которые привозили семейства в столицу, чтобы «любоваться всеми частями "Русалки"» [107]. В Петербурге ее постановкой «занимался князь Шаховской» [108], дирекция не скупилась, лирические роли играли Яковлев (князь Видостан) и Каратыгина (Милослава, его жена), шутовские - Я. С. Воробьев (Тарабар) и Х. Ф. Рахманова (Ратима), первой Лестой была певица А. И. Воробьева, обладательница яркого комедийного дарования.

Слагаемые успеха «Русалки» были очевидны. «Одних заманивают прекрасные декорации, пышные одежды, приятная музыка, игра Сандуновой; другие идут смотреть чудесные превращения и слушать Тарабара», – сказано в отклике на ее возобновление в 1809 г. на сцене только что отстроенного московского Арбатского театра [109].

Е. С. Сандуновой в роли Лесты импонировала лирическая стихия, которая определила характер музыки русских версий «Русалки» [110] и благодаря которой в пестрой дивертисментности сохранялось зерно сюжета – роковая власть погибшей возлюбленной над виновником ее гибели. Именно оно привлечет Пушкина, когда он в своей «Русалке» возьмется освободить ситуацию «Лесты» от бутафорской шелухи.

Другим источником популярности всех четырех частей «Русалки» была разраставша-

яся стихия шутовства. Наиболее запоминавшимся эпизодом четвертой пьесы стала едва намеченная в тексте встреча шутов Тарабара и Кифара, строившаяся на импровизации шуты «чихают и начинают разговор тем, что один говорит здравствуй, а другой отвечает благодарствуй» [111]. Знаменитый петербургский Тарабар, выдающийся певец и комический актер Я. С. Воробьев (1769–1809) в своем сценическом поведении «никак не сближался с русским бытом» [112]. Прирожденный буффон, чья «сообщительная веселость безошибочно радовала сердце», Воробьев побеждал не разработкой роли, а свободой сценического существования, к которой привык в репертуаре итальянской комической оперы. Перенять эту свободу было нелегко московскому Тарабару Н. В. Волкову, командированному к Воробьеву «учиться тарабарской грамоте» [113].

Решающим слагаемым успеха «Русалки» был подчинивший построение ее сценария принцип сценического разнообразия. Он и прежде заявлял о себе в спектаклях разных жанров, соединение разнородных элементов в рамках одного спектакля еще в XVIII в. противостояло элементарно ясной структуре классицистского зрелища. Возраставшая праздничная постановочная изощренность, настойчиво культивируемая Шаховским, поначалу воспринимавшаяся как противопоказанная драматическому спектаклю, становилась почти непременным его слагаемым. Опыт подсказывал, что на сцене «всякая пышность малозначаща, если от оной ничего не происходит», и что «великолепие нужно для зрелища, но чтобы оно всегда служило к какому-нибудь разительному положению и колебало бы умы» [114]. Но сценарии всех версий «Русалки» не знали развития, нарастание заменялось нанизыванием приключений в расчете на занимательность каждого в отдельности. «Сонные грезы. Без всякого соображения и последствия» [115], оценил «Русалку» Г. Р. Державин.

Повторить успех «Русалки» сумели авторы «Князя-невидимки» (1805), уступавшего ей литературно и драматургически. Это была переделка французской феерии Апде, сделанная по заказу композитора К. А. Кавоса много работавшим на театр посредственным переводчиком Е. Ф. Лифановым [116]. Он заимствовал использованные Краснопольским краски времени и места. Издана пьеса была под названием «Князьневидимка, или Личарда-волшебник», поведение слуги Личарды составляло ее главный интерес. «Сюжет был волшебный, запутанный, почти без здравого смысла» [117], вспоминал Р. М. Зотов. Перегруженный спектакль на премьере тянулся чуть не до рассвета, при повторении его сократили на треть, и он оказался слаженнее «Русалок».

«Это ужасная галиматья, – записал Жихарев. – Зато великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний – изумительна» [118]. Декорации, выполненные для «Князя-невидимки» художниками Доминико Корсини («рыцарский очарованный замок вдали») и Пьетро Гонзага («зала судилища»), помнились долго [119].

Поэзия легендарного национального прошлого и стихия безбрежной театральности – главные слагаемые популярности «Русалки» и «Князя-невидимки» – ждали, казалось, достойного воплощения. За эту задачу брались Державин, Жуковский, Крылов.

В державинском «Добрыне» (1804), не увидевшем сцены «театральном представлении с музыкой», отразились воспоминания автора о давней эрмитажной постановке екатерининского «Начального управления Олега».

Жуковский предполагал переработать образец «низовой» драматургии («Чертову мельницу» Генслера, сочинителя «Русалки»), его «Богатырь Алеша Попович» не был завершен [120].

«Илья Богатырь» Крылова имел яркий сценический успех. Сочинить либретто национальной волшебной оперы Крылова «упросили» с тем, чтобы изгнать «Русалку» со сцены [121]. Инициатива вновь исходила от дирекции театров, ее побранивали за то, что «Русалками» она «портит вкус публики» [122]. Но с отличным крыловским стихом и вопреки первоклассной ясности сценического мышления Крылова в театр не пришел мир национальных преданий. Сам Илья участвовал в действии мало и появлялся ненадолго. Его основной эпизод сводился к пантомиме, размеченной авторскими ремарками: на пути Ильи по злой воле волшебницы «делался ужасный водопад», Илья «вырывал дуб, стоящий на краю стремнины» и под занавес «переходил по дубу на другую сторону водопада». Княжий слуга Тароп, в отличие от Тарабара из «Русалки», был молод, толков, хотя и труслив; для его приключений Крылов использовал сказку о «калифе на час», но не ставил Таропа в глупые положения. В каждом явлении небольшого последнего акта автор предполагал смену декораций. Сжато написанный заключительный эпизод (праздник победы над печенегами) завершала ремарка, оставлявшая финал на усмотрение театра: «Тут происходят увеселения, соответствующие торжеству сего дня». Вырвавшаяся в «Русалке» стихия театральности подчинила автора «Ильи Богатыря», на афише «Илья» и «Русалка» долго соседствовали.

В начале 1812 г. Мерзляков вспоминал, что «Русалка» при своем появлении воспри-

[110] См.: Гозенпуд 1959. C. 282. [111] Жихарев 1955. С. 621. Ср.: Арапов 1861. С. 182. [112] Шаховской 1840/2. C. 15-16. [113] Жихарев 1955. С. 315. [114] О театральном великолепии (из сочинений Вольтера) // Драматический вестник. 1808. № 27. C. 12-13. [115] Державин 1864–1883. Т. 6. С. 156. [116] См.: Гозенпуд 1959. С. 291, 763; ср.: Жихарев 1955. C. 829. [117] Зотов 1840/1. С. 10. [118] Жихарев 1955. С. 518-519. [119] Зотов 1840/1. C. 12. [120] См.: Гозенпуд 1967. C. 171-187. [121] Вигель 1928. С. 329, [122] Жихарев 1955. С. 401750 В. А. Озеров. Портрет работы И. Рамбауэра (?). Начало XIX в. 751 А. Н. Оленин. Рисунок О. А. Кипренского. 1813

нималась как отрицание всех других сценических жанров и потеснить ее удалось лишь трагедиям Озерова: «Озеров разрушил очарование и снова обратил вкус публики на предметы важнейшие» [123].

\* \* \*

Триумфы трагедий Озерова стали центральным событием в театре «дней александровых прекрасного начала». Его ранняя трагедия («Ярополк и Олег») в 1798 г. была играна в Петербурге, «успех был замечательный», но она шла мало: поговаривали, что она снята из-за почудившихся кому-то неосторожных намеков на павловский двор.

Славу принес Озерову «Эдип в Афинах» (1804). Озеров опирался на обработку темы Софокла французским драматургом Ж.-Ф. Дюсисом, но изображение бедствий Эдипа соединил с прославлением афинской государственности, в созданной им фигуре Тезея, гуманного носителя идей справедливого мироустройства, видели решенный театральными средствами парадный портрет молодого Александра I. Объединение самостоятельных линий Эдипа и Тезея и счастливый финал трагедии были поэтически оправданы верой в торжество светлого начала, счастливая развязка предрешила успех спектакля. По одной легенде она была подсказана А. Н. Олениным, по другой - Дмитревским, она в равной мере отвечала общим тенденциям художественного развития



[123] Мерзляков 1812. С. 110. [124] См.: Арапов 1861. C. 168. [125] Стиль озеровских спектаклей отразился в иллюстрациях, сопровождавших первые издания пьес - эти гравюры дают свободную композицию на основе театральных впечатлений и авторских ремарок. Они «по-видимому, достаточно точно воспроизводят гримы и костюмы игравших в трагедиях актеров», а также детали оформления. Об этом см.: Всеволодский-Гернгросс 1929. Т. 1. С. 571–572.



751

и непосредственным настроениям зрительного зала.

Инициатором петербургской постановки «Эдипа в Афинах» был Шаховской, ввиду колебаний театрального казначея приготовивший ее на собственные средства. Открытие Озерова было заслугой Шаховского, хотя в театральных летописях со времен «Арзамаса» (с середины 1810-х гг.) он считался гонителем Озерова и виновником его гибели. Озеров в 1804 г. «постоянно находился при репетициях "Эдипа", поправлял игравших в нем актеров» [124].

И в декорационном решении «Эдипа в Афинах», и в игре актеров был угадан сценический стиль Озерова. Оформление создавалось по рисункам Оленина, сочетавшим поэтическую легкость и своеобразный археологизм [125]. В «Эдипе в Афинах», а затем в «Фингале» и «Димитрии Донском» была найдена мера в передаче «местного колорита», делавшая безусловно доказательными для зрителей возникавшие на сцене версии античности, северного средневековья, княжеской Руси.

Усилиями Шаховского была достигнута та одухотворенность, с которой Шушерин и Семенова играли Эдипа и Антигону. Стилистическая новизна, отмечавшая исполнение Шушерина, проступала в сопоставлении с тем, как тогда же в Москве играл Эдипа Плавильщиков. Оба актера были в поре зрелости, у обоих в прошлом были роли не менее значительные, но для обоих Эдип оказался вершиной творчества. В разные десятилетия оба они были связаны с театрами Москвы и Петербурга, и эти сценические традиции разно сказывались в их искусстве. Приверженность к московской «коцебятине» смягчала рисунок классицистстских ролей, сыгранных Шушериным в 1800-х гг. в Петербурге, а твердость рационалистически выверенных оценок, воспитанная в Пла-

750



вильщикове Петербургом начала 1790-х гг., повела его в Москве 1800-х к решениям рассудочным и громоздким. Их подход к Эдипу не мог совпасть, возникли два варианта раннего сценического ампира – петербургский у Шушерина и московский, в данном случае тяжеловесный, запаздывающий, у Плавильшикова.

Шушерин чутко воспринял новизну заданий Озерова и разделял его веру в возможность просветленного финала. Он играл Эдипа исстрадавшимся, гамма элегических красок определяла тональность роли, в сострадании к гонимому роком растворялось чувство ужаса перед его виной, актер знал, что в итоге событий воцарится гармония, Эдип получит успокоение.

П. А. Плавильщиков (1760–1812), дебютировавший в конце 1770-х гг. в Москве, а затем долго игравший в Петербурге, был вынужден вернуться в Москву в 1793 г. после разгрома петербургской Типографской компании, в которой он деятельно участвовал. Его лучшие драматические опыты («Сиделец», 1793) и актерские работы (Беверлей в одноименной пьесе Сорена) принадлежали нравоучительной «мещанской драме», на сцене монологи резонеров он превращал в «прекраснейший высказ неопровержимых доказательств» [126]. Воспринимая классицистскую традицию рассудочно, он умел

752 «Эдип в Афинах» В. А. Озерова, Иллюстрация к 1 акту. Гравюра М. И. Иванова по рисунку И. А. Иванова, фронтиспис первого издания пьесы (СПб., 1805). Гравюра повторена в книге «Сочинения В. А. Озерова» (СПб., 1828). Иллюстратором выбран финальный эпизод 1 акта, когда Тезей (он на рисунке слева) отвечает демагогу Креону: «Мой меч союзник мне / И подданных любовь к отеческой стране!» (начало этой реплики было приведено на паспарту). Место действия отвечает ремарке: «Театр представляет поле, впереди разбит царский шатер; вдали с одной стороны виден город Афины, с другой — храм эвменид». 753,754 «Эдип в Афинах» В. А. Озерова. Два варианта иллюстраций к 5 акту. Гравюры М. И. Иванова по рисункам И. А. Иванова. Первый вариант из отдельного издания пьесы (СПб., 1805), повторен в книге «Сочинения В. А. Озерова» (СПб., 1816); второй из книги «Сочинения В. А. Озерова» (СПб., 1828). Изображен финал трагедии — Эдип, поддерживаемый Полиником и Антигоной: в центре сраженный молнией Креон и — на первом плане справа — Первосвященник. указывающий Тезею и зрителям на совершившееся торжество справедливости и милосердия. На паспарту строка из монолога Первосвященника: «И, к трепету людей, безбожников карает!»





[126] Ильин Н. И. О Плавильщикове // Вестник Европы. 1815. № 10. 160. [127] Жихарев 1955. С. 585. [128] Жихарев 1955. С. 591. [129] Аксаков 1955—1956. Т. 2. С. 372; ср.: Жихарев 1955. С. 586–587; Шаховской 1840/2. С. 15. [130] См.: Аксаков 1955—1956. Т. 2. С. 379. [131] И. [Измайлов А. Е.] Русский театр // Благонамеренный. 1819. № 11. С. 323. [132] Русский спектакль // Северный вестник. 1805. № 12. С. 263.

753

755 Объявление «Московских ведомостей» об исполнении «Эдипа в Афинах» и «Алхимиста» в Москве в бенефис С. Ф. Мочалова 1 ноября 1806 г.

756 П. А. Плавильщиков. Гравюра А. А. Осипова из книги «Пантеон славных российских мужей» (СПб., 1816). Повторена в «Сочинения Петра Плавильщикова» (СПб., 1816) и в трагических ролях в потоке текста выделить строку, которая давала разгадку образа. В роли Тита в «Титовом милосердии» Я. Б. Княжнина это была просьба о доверии, с которой император обращался к другу, подозревая его в измене: «Что Титу скажешь ты, поверь, того твой кесарь не узнает». Его данные комического актера почти не были использованы, хотя и в 1800-е гг. он изредка играл в комедии А. Коллальто «Три братаблизнеца», пользуясь методом комедийной трансформации, всех близнецов - «порядочного, грубияна и дурака». Рационалист по складу дарования, с годами в осуществление своих умозрительных решений он все более полагался на неумеренный напор темперамента и удовлетворялся эффектностью упрощенных решений, считая слабостью Шушерина ставку на богатство оттенков. В начале века Шаховской называл его обленившимся «московским бригадиром» [127]. В толковании Эдипа он был прямодушен, воспринимая его сторонне: он видел в нем царя, утратившего престол, «раскаивающегося преступника, справедливо наказанного богами» [128]. Звуковой и пластический рисунок роли получал форсированную преувеличенность, но включал детали, резко нарушавшие классицистский канон, - в одном из эпизодов Плавильщиков заставлял слепого Эдипа ползком искать Антигону [129].

Роль Антигоны в «Эдипе в Афинах» положила начало славе Е. С. Семеновой (1786–1849). В театральном училище в 1802 г. под руководством Дмитревского она играла в пьесах Коцебу (Наталия в «Изгнанном семействе, или Корсиканцах» и София в «Примирении двух братьев»); их выбор был тем знаменательнее, что на десять лет раньше, когда Дмитревский готовил дебюты Яковлева, он разучивал с ним Сумарокова. Шушерин позже настаивал, что в этих школьных выступлениях проявилось в бес-





756

примесной чистоте важнейшее свойство дарования Семеновой - способность самозабвенного погружения в сценические ситуации. На большой сцене она дебютировала в 1803 г. в комедии Вольтера «Нанина». Антигону с нею готовил Шаховской. Поглощенность актрисы ситуациями трагедии была такова, что на премьере ее Антигона вопреки тексту вырвалась из рук стражи и умчалась за кулисы вслед за уведенным со сцены Эдипом, и статистам-стражникам пришлось насильно вернуть ее на сцену, чтобы продолжить спектакль. Внутренняя линия роли не была порвана - зрители приняли случившееся как должное [130]. И Антигону, и последовавшие за нею роли Моины и Ксении в трагедиях Озерова «Фингал» и «Димитрий Донской» внимательные наблюдатели относили позже к «трогательным», «нежным» ролям Семеновой, подчеркивая значимость перемен в ее искусстве после ее встречи с драматургией Расина в 1810-1820-х гг. [131].

Написанная Озеровым на сюжет из оссиановских поэм шотландского поэта Д. Макферсона лирическая трагедия «Фингал» (1805), свого рода предвестье романтических баллад Жуковского, была поставлена Шаховским в Петербурге с участием всех трех трупп – драматической, оперной и балетной. Спектакль соединял «премного такого, что занимает вместе и слух, и взор, и воображение» [132]. Созданное О. А. Козловским музыкальное сопровождение укрупняло нехитрые перипетии пьесы и позво-

755

ляло назвать композитора соавтором драматурга (пьеса была издана вместе с нотной партитурой Козловского). Эскизы декораций принадлежали Гонзаге и Корсини, костюмы сочинял Оленин, искавший для них оссиановский колорит. В предусмотренных Озеровым вставных номерах участвовали певцы В. М. и С. В. Самойловы и балерина Колосова, сражения и танцы ставил А. В. Вальвиль. Жихарев отметил, что Яковлев (Фингал), Семенова (Моина) и Шушерин (Старн) «все трое играли хорошо», «из них Шушерин лучше всех, потому что в занимаемой им роли есть страсть, жажда мщения, которой он мог воспользоваться» [133]. Шушерин, как обычно, учитывал все возможности текста. Семенова и Яковлев «прекрасно читали прекрасные идиллические стихи и обворожили зрителей прелестью

«Фингалу» уступал даже «Димитрий Донской», появление которого в 1807 г. было воспринято как явление чрезвычайное.

Петербургская премьера «Димитрия Донского» (ее лучшее описание – в жихаревском «Дневнике чиновника» [135]) обнаруживала, что в обстановке начинавшегося общественного подъема столичный театр способен стать местом манифестаций общенационального значения.

Уже при появлении пьесы вольное обращение Озерова с историческим материалом и его концепция трагического оспаривались его оппонентами, среди которых были Державин и А. С. Шишков. Лирический мир трагедий Озерова был чужд Державину, он не мог принять те их свойства, которые покоряли зрителя, считал противозаконным стремление Озерова соединить элегию

757, 758, 759, 760 «Фингал» В. А. Озерова, Иллюстрация к 1 акту. Гравюра А. Г. Ухтомского по рисунку И. А. Иванова из книги «Fingal. Tragédie en trois actes» (СПб.. 1808). Две иллюстрации к 2 акту. Гравюра А. Г. Ухтомского по рисунку И. А. Иванова из той же книги и гравюра М. И. Иванова по рисунку И. А. Иванова из книги «Сочинения В. А. Озерова» (СПб., 1828). Иллюстрация к 3 акту. Гравюра А. Г. Ухтомского по рисунку И. А. Иванова из книги «Fingal. Tragédie en trois actes» (СПб., 1808). На первой гравюре — Моина, охваченная воспоминаниями о том, что ее брат был убит в бою ее женихом. Вторая и третья гравюры воспроизводят центральный эпизод 2 акта, когда Фингал вынужден напомнить разгневанно-







своей наружности». Ортодоксальные классицисты считали, что «балеты и сражения в сей трагедии нимало ее не украшают», поскольку «трагедии пишутся более для ума и для сердца, а не для глаз» [134], оппоненты Озерова не принимали достигнутый театром синтез. Но в стойкости зрительского успеха

и героическую патетику, витийство «народной толпы просветителя» и «дев слез ремесло» [136]. К «Димитрию Донскому» он был особенно строг, утверждая, что пьеса «не имела порядочного плана и характеры великих князей весьма были подлы» [137]. Смысл его суждений прояснен в рукописном

[133] Жихарев 1955. С. 492-[134] О театре // Любитель словесности. 1806. № 1. С. 89. Достоинства спектакля одна из эпиграмм сводила к этим внешним моментам: «Музыку отмени и отмени балеты, / Одежду

му Старну, что он когда-то уже побывал в стране Старна победителем («Я здесь не в первый раз»), а Моина готова вмешаться в столкновение отца и жениха: по авторской ремарке «театр представляет внутренность храма Оденова. отверстого сверху: кумир божества поставлен посреди, пред ним жертвенник курящийся». Четвертая гравюра, перегруженная композиционно, передает развязку наиболее динамичного эпизода последнего акта трагедии нападение на Фингала воинов во главе со Старном, задумавшим погубить жениха дочери

разборе пьесы, сделанном Шишковым (вернее, в его «резких и часто бранных отметках» на полях ее печатного экземпляра). Для Шишкова, как и для Державина, озеровский Димитрий «не герой, собирающий князей для защиты отечества, а Селадон или Дон Кишот», сентиментальный влюбленный в ситуации любовного треугольника (Димитрий – Ксения – князь Тверской) и энтузиаст-одиночка там, где следовало быть стратегом [138].

Но найденная Озеровым концепция театрального зрелища торжествовала безоговорочно. Озеровский Димитрий жил во власти чувств, они превращали его, способного защищать свою любовь в вечер перед Куликовской битвой, в вершителя общенационального дела. Жихарев описал бурные реакции зрителей на премьере («рукоплескания,

топот, крики "браво" и проч.»), разгоравшиеся в ответ на публицистические афоризмы озеровского текста. Вместе с тем Яковлев ясно вел сюжетную линию роли и достигал яркости ее основных узлов. «Особливо вызов соперника во втором акте, мрачное отчаяние в четвертом и возвращение его с поля битвы в пятом были всегда отлично выполнены», - вспоминал Зотов, имея в виду неожиданно разгоравшееся столкновение Димитрия с Тверским (второй акт), финал четвертого акта (когда Димитрий, поверив, что теряет Ксению, решает участвовать в битве простым воином) и появление раненого Димитрия в костюме простого воина в пятом акте [139]. Патриотический порыв в «Димитрии Донском» не знал декларативности, политические аллюзии пьесы не были ни навязчивы, ни рационалистичны,





76

воинов, сребристые полеты. / И сладкий арфы гла

ты, / И сладкий арфы глас, и громкий бардов хор - / Прощай, трагедия! Останется лишь вздор». [135] Жихарев 1955. С. 323-

[136] Так сказано в незавершенном послании

Г. Р. Державина В. А. Озерову; см.: Державин 1864–1883. Т. 2. С. 560; ср.: Медведева 1960. С. 57.

[**137**] Державин 1864–1883. Т. 3. С. 698.

[138] См.: *Сидорова 1956*. С. 142. См. также: К биографии В. А. Озерова // Русский архив. 1869. №. 12. Стлб. 2043.

Стлб. 2043.

[139] Зотов 1840/1. С. 4.

[140] П. А. Плетневу помнилось то представление «Димитрия Донского» в Петербурге в 1812 г., во время которого при известии о победе русского

лиризм трагедии обращал театр в дни ее представлений в центр духовной жизни столицы. Вспоминая в «Евгении Онегине» вызванные спектаклями Озерова «невольны дани народных слез, рукоплесканий», Пушкин имел в виду легендарные триумфы «Димитрия Донского» [140].



761

761,762 «Димитрий Донской» В. А. Озерова. Иллюстрация к 1 акту. Гравюра М. И. Иванова по рисунку И. А. Иванова, Иллюстрация к 5 акту. Гравюра И. В. Ческого по рисунку И. А. Иванова. Оба изображения из книги «Сочинения В. А. Озерова» (СПб., 1828). На первой гравюре — центральный эпизод 1 акта — изгнание Димитрием ханского посла из своего шатра. Вторая отвечает авторской ремарке к 3 явлению 5 акта: «Димитрий, раненый, в виде простого воина показывается на горе при последних двух стихах предыдущего явления и, выждав, чтоб все удалились, сходит с горы тихо и опираясь на меч». Иллюстратор передал элегическое решение одного из центральных эпизодов

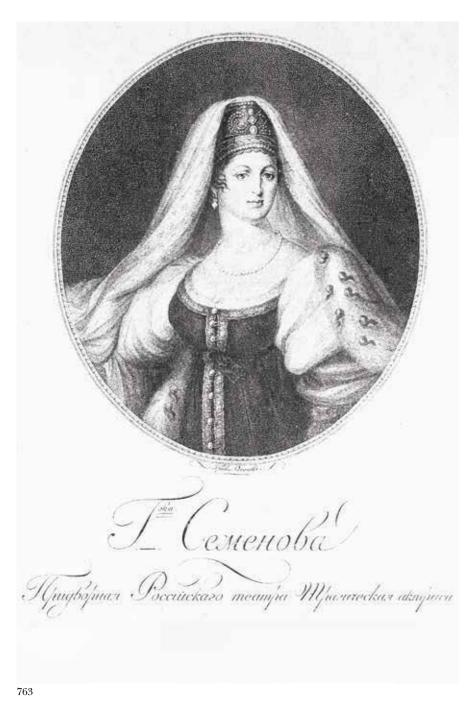
трагедии: опирающийся на меч Димитрий следит за удаляющимися со сцены Ксенией, ее наперсницей и боярином-вестником, сообшившим Ксении об исходе битвы и о подвиге неведомого простого ратника, обеспечившего победу русских 763 Е.С. Семенова в роли Ксении из трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской». Гравюра А. А. Осипова по рисунку Е. Эстеррейха. 1821 764 «Пожарской». Титульный лист первого издания трагедии М. В. Крюковского (СПб.,

Возникавшие манифестации оставались в памяти как выражение единства нации. Новое для русской театральной жизни, это явление выглядело многообещающе. И если чуть раньше возникали пожелания сословно разграниченных театров, то теперь современный театр сопоставляли с театром античных времен, и сама очевидность допускавшихся преувеличений была выразительна. В развитие подобных настроений рождались утопические идеи превращения театральных зрелищ в общенародные праздники, инициатива которых исходила бы от общества. Казалось очевидным, что подобные торжества необходимы в жизни государства, но не могут быть подчинены официозу, поскольку «общенародные празднества не принадлежат к деяниям гражданским, законом предписываемым». Следовало ждать, что появятся «особым умом одаренные люди, которые по крайней мере при известных случаях дадут эрелищам направление к цели важнейшей». Подобный ход мыслей принадлежал воспитанникам новиковцев – они еще в 1780-е гг. мечтали о создании «публичных мест, в которые стекались бы граждане для советывания о благе отечества» [141]. Одно из препятствий на пути подобных замыслов А. И. Тургенев видел в том, что «изящные искусства многими почитаются за ничтожную праздных людей забаву» [142].

Но пьесой официальных торжеств на ближайшие десятилетия стал не «Димитрий Донской», а сыгранный в том же 1807 г. «Пожарский», автор которого (М. В. Крюковский) выправил лирические порывы Озерова - твердое сознание долга поглощало чувства героев «Пожарского». Сложившаяся



762



новых формальных решений. В предисловии к «героическому представлению с хорами и речитативами», названному «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806), он заявлял, что «взял характеры действующих лиц (дабы тем зрелище удостоверительнее казалось) из самих деяний, бытописаниями и преданиями нам свидетельствуемых», но признавался, что отступил от документальных источников, когда выстраивал сюжет, и «события, в разных местах и временах случавшиеся, по правилам драматическим привел... в одну точку». Он использовал «разные декорации, музыку, танцы и даже виды самого волшебства», но основным героям поручал только «пространные монологи», избавляя их «от пения и плясок, им неприличных, предоставя то единственно статистам» [143]. Три слоя - документальный, декламационный и дивертисментный - не сливались в этой счастливо завершающейся трагедии с фейерверками. В «Ироде и Мариамне» (1807) Державин думал вернуть ситуацию, по-классицистки обработанную Вольтером (трагедия «Мариамна»), в библейскую атмосферу, которая эту ситуацию породила, - он обильно заимствовал из Библии «жестокие кровожаждующие выражения», превратившиеся в отяжеливший действие громоздкий орнамент [144]. В трагедиях из русской истории («Евпраксия» и «Темный», 1808) Державин вновь пытался опереться на летописные сведения, но по-прежнему не доверял действительным фактам и, чтобы сделать действие «игривым, вероподобным и трагическим», приближался к приемам остросюжетной мелодрамы, сводя исторический колорит к археологическим курьезам, «странным для нынешнего времени» [145]. Его неудачные поздние драматические опыты были рождены мечтой о достоверном и колоритном сцениче-

воинства над полчищами Мамая (второе явление пятого акта), в момент, когда «вдохновенная Семе-

О, милосердный Бог! Ты наш услышал глас;

нова произносила стихи

Не до конца еще прогневался на нас

И русских осенил ты силою своею! –

своею! — незабвенный Кутузов в набожном умилении встал в своей ложе и, обливаясь слезами, крестился в виду всех восторженных зрителей» (Плетнев 1885. Т. 1. С. 32).

ненадолго традиция оптимистических трагедий быстро угратила поэтическую силу. Русь в «Димитрии Донском» была страной героевпоэтов. В «Пожарском» она стала военным лагерем защитников престола; в «Михаиле Черниговском» (1808) и «Минине» (1809) С. Н. Глинки – прозаическим миром верноподданных православных, непременно побеждающих нашествие иноземцев и хранящих чистоту веры.

Державин вступил в состязание с Озеровым и написал несколько пьес – его творческая мысль рвалась к подлинному историческому материалу и к расширению возможностей сцены, однако он не находил



764

ском воссоздании прошлого, попыткой «сколько можно во всей полноте удержать разнообразие и чудесность» сценического действия [146].

\* \* \*

Сатирическая драматургия в театре первого десятилетия нового века не получила развития.

Изгнанная со сцены в 1798 г. «Ябеда» Капниста была возвращена в петербургский репертуар в 1805 г.; в ней сохранялись «такие места, в которых порок, не теряя стороны комической, доходил до трагической силы», – «такова, например, ужасающая нравственное чувство оргия членов Палаты» [147]. Именно этот эпизод спустя полвека отозвался в построении знаменитого пира чиновников в «Доходном месте» Островского, где процитирован сочиненный Капнистом гимн взяточников («Бери, большой в том нет науки...»).

Той же сатирической традиции принадлежала изданная в 1802 г., но написанная, очевидно, еще при Екатерине II, комедия Н. Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честной секретарь». Мрачные натуралистические краски, рисующие среду судейских и ее косноязычие, Судовщиков подавал весело и тем увеличивал их достоверность. Вполне условный благополучный сюжет не заслонял беспросветность возникавшей картины. Сарказм автора распространялся и на взяточников, и на «честного секретаря», благополучие которого спасал появлявшийся под занавес крестный отец его невесты, буян и богач. Как и в «Ябеде», сатирический заряд «Неслыханного дива» давал актерам возможность вести роли крупно, обобщающе. Петербургский успех пьесы, увидевшей сцену в 1809 г., связывали с участием В. Ф. Рыкалова – его нерушимое благодушие делало его героя, замшелого взяточника, неколебимым в житейских правилах.

В Москве в ноябре 1804 г. была «назначена к представлению» сатирическая комедия Н. Н. Сандунова «Капитан Хантилла», переделка романа Алена Лесажа «Жиль Блаз». Тогдашний московский главнокомандующий А. А. Беклешев «по разным слухам о сей пьесе» вытребовал ее и, прочитав, воспротивился постановке. Его встревожили злые авторские остроты, в равной мере метившие в грехи эпохи А. Лесажа и в современность. Он соглашался, что в «Жиль Блазе» встречается «несравненно более смелых изречений и вообще мыслей против правительства», чем у Н. Н. Сандунова, но ссылался на публичный характер реакций зрительного зала («книгу читает обыкновенно каждый про себя, а на зрелище собирается народ, так сказать, кличью») и нашел нежелательным публичное глумление над тем, что осмеивали Лесаж и Н. Н. Сандунов. Н. Н. Сандунов соглашался на вымарки, но пьесу не играли, ее неизданный текст утрачен [148].

Об одноактной комедии «Вести, или Убитый живой», написанной другим московским генерал-губернатором Ростопчиным и трижды сыгранной в Москве в 1808 г., вспоминали различно. Вяземскому, считавшему, что в «Вестях» есть «русская веселость и довольно верная съемка натуры», но «нет искусства», помнилось, что пьеса «совершенно упала в первое представление» [149]. Другие сообщают, что она «имела успех необыкновенный», и «московское общество рассердилось» на автора [150]. Построена пьеса незамысловато: вестовщики появляются друг за другом со все более горестными версиями одного и того же события, пока под занавес не выясняется, что все это вздорная болтовня. В веренице едких карикатур Ростопчин осмеивал легко узнаваемых в Москве лиц, среди них были легковерный драматург Ильин (эту роль поручили С. Н. Сандунову) и «известная по силе языка» Н. Д. Офросимова, в будущем прототип Хлестовой в «Горе от ума» и Ахросимовой в «Войне и мире». Ее роль отдали комической старухе А. И. Лисицыной, «охотнице повеселиться» из столыпинских крепостных; автор пьесы после премьеры подарил ей сумму, равную ее годовому жалованию. Ростопчин воскрешал жанр политической

765 «Неслыханное диво, или Честной секретарь». Титульный лист комедии Н. Р. Судовщикова (М., 1802)

### неслыханное диво,

ЧЕСТНОЙ СЕКРЕТАРЬ,

КОМЕДІЯ

въ трехъ дъйствіяхъ,

ID CTHEATS

Соч. Судови.

[141] Магазин свободно-каменьщический 1784. С. 15. [142] Т. [А. И. Тургенев]. Орхестика // Вестник Европы. 1810. Ч. 4. С. 210. [143] Державин 1864—1883. Т. 4. С. 131—135. [144] Там же. С. 216. [145] Там же. С. 385, 386. [146] Там же. С. 582. [147] Дмитриев 1985. С. 170. [148] См.: Дризен 1913. С. 122; ИРДТ 1977—1987. Т. 2. С. 68. [149] Вяземский 1878—1896. Т. 7. С. 125, 122. [150] Сушков 1854. С. 391.

**766** Ф. В. Ростопчин. Гравюра Н. Рейнхольда 767 «Козак-стихотворец». Титульный лист оперыводевиля А. А. Шаховского.

[151] Вяземский 1878–1896.

[152] Шаховской 1840/2.

[153] Вигель 1928. С. 331. [154] Там же; ср. наблю-

дения А. А. Гозенпуда во

Шаховской 1961. C. 12-18.

[156] *Аксаков 1909–1910.* 

[155] Державин 1864-1883.

[157] Шаховской 1840/1. С. 7.

вступительной статье к кн.:

T. 7. C. 83.

T. 6. C. 166.



766

комедии, подвергающей открытому суду общество, к которому она обращается, но оставался в «Вестях» генерал-губернатором, осмеивал оппозицию. Москва восприняла «Вести» как отрицание своего права на самостоятельность мнений - допожарная Москва полагала, что «из Петербурга истекают меры правительственные, но способ понимать, оценивать их... имеет средоточием Москву» [151]. В Петербурге «Вести» не шли, в Москве о них вспомнили в конце июля 1812 г. и в предостережение болтунам дважды сыграли за месяц до Бородинского

«старовера» Шишкова, автора «Рассуждения о старом и новом слоге», отрицавшего нововведения Карамзина. Поскольку «Петербург мало дорожил тогда Москвою», москвич Карамзин казался Шаховскому не страшен [153]. Было лукавство и в том, что, «шепнув всем на ухо, что он метит на Карамзина», Шаховской вслух уверял, что берется «истребить отвратительную сентиментальность» бесталанных карамзинистов, и осмеивал, пародийно цитируя, тексты П. И. Шаликова и Измайлова [154]. Еще до премьеры «Нового Стерна» Державин предвидел, что пьеса вызовет «между Москвой и Петербургом великую литературную бурю» [155]. Внимание литературного мира было завоевано: на Шаховского, автора «Нового Стерна», молодые карамзинисты «сердились даже более, чем на самого Шиш-

Следующим опытом Шаховского была буффонада «Любовная почта» (1806), сочиненная в подражание Реньяру для лучших петербургских комиков – Воробьева (ему назначалась лишенная бытовых примет фарсовая роль владельца крепостного оркестра), Рахмановой (она к тому времени «сделалась из очень посредственной театральной любовницы превосходной комической старухой» [157]) и Пономарева. О буффонном стиле исполнения «Любовной почты»

сражения. Шаховской в своих ранних опытах испробовал многие возможности комедийных жанров. В 18 лет он дебютировал «Женской шуткой» (1795), рассчитанной на «рукоплескания... за такие остроты, которые сами рукоплескатели совестились повторить при сестрах и дочерях» [152]; позже он корил себя за эту пьесу и уничтожил ее единственный список в архиве театра. «Новый Стерн» (1805) был задуман им по-аристофановски - как памфлет на злобу дня, претендующий на общее внимание. Но, мечтая о широком резонансе, Шаховской осмелился напасть лишь на того, кого «почитал себе под силу», и ограничился литературной полемикой, включившись в спор сторонников «старого» и «нового» слога на стороне



767

683 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

у Жихарева сказано: «Лучше не разыграли бы ее и французские актеры» [158].

Транжирин из «Полубарских затей» (1808) был единственным персонажем Шаховского, имя которого на время стало нарицательным. Яркость обобщения была достигнута, но осмеивая «страсть к холопским театрам», Шаховской в своем растянутом перифразе мольеровского «Мещанина во дворянстве» обходил коренные противоречия ситуации: глупо транжирит состояние на театральные забавы не природный барин, а недалекий выскочка, судьбы крепостных актеров пьеса не касалась (совсем скоро Грибоедов упомянет «распроданных по одиночке» крепостных танцоров). Заведомая облегченность «Полубарских затей» повела к иронически-благодушному тону исполнения; роль Транжирина автор относил к «забавным характерным ролям», В. Ф. Рыкалов вел ее «весело и с большой комической силой» [159]. Короткий водевиль «Козак-стихотворец» (1812) Шаховской сочинил для «молодой труппы» своих учеников, и сразу определившийся успех всех исполнителей в лирических и характерных ролях, очерченных с эскизной легкостью, был победой их учителя.

На 1800-е гг. пришлись последние театральные опыты Крылова. Работа над «Модной лавкой» (1806) и «Уроком дочкам» (1807) была полна для Крылова глубокого смысла. «Только этот раз в жизни пытался сей рассеянный, по-видимому, ко всему равнодушный, но глубокомысленный писатель сделать переворот в общественном мнении» [160], – определял его побуждения Вигель. Казалось, именно Крылову предстоит выявить и обобщить назревавшие в театре тенденции.

В «Модной лавке» Крылов рисовал современный быт, не боясь «ругательств», которые, по словам критиков, «выходили почти из границ благопристойности». Он сдвигал традиционные маски: классицисты пеняли ему, что положительный герой «не довольно любезен, чтобы заставить зрителя за него бояться», и рекомендовали строить образ традиционнее. Удивляло «совершенное отсутствие самого автора», это было принципиальным завоеванием русской драматургии [161]. Восхищая в чтении, «Модная лавка» еще более выигрывала на сцене, причиной был темперамент Крыловадраматурга, направлявший стремительное нагромождение ситуаций. В «Уроке дочкам», вольной вариации мольеровских «Ученых женщин», Крылов строил интригу самостоятельно - смекалистый слуга дурачил барышень по собственному расчету, а не по воле господина, как у Ж.-Б. Мольера. Обе пьесы много игрались. В «Модной лавке» В. Ф. Рыкалов и Рахманова (провинциалы



768

Сумбуровы) и Пономарев (их старик-лакей) демонстрировали веселую меткость наблюдательности и совершенство комедийного мастерства, а Г. И. Жебелев и Е. И. Ежова азартно карикатурили французских авантюристов; Крылов убедил А. И. Белье перейти из балета в драматическую труппу и помог ей найти для роли Маши узнаваемую характерность «магазинной девушки» [162]. Это был успех, «но не тот, которого ожидал Крылов», как холодно отметил Вигель [163]. Ни «Модная лавка», ни «Урок дочкам» не открыли ключевых противоречий современной России - так, как когда-то «Недоросль» и (в скором будущем) «Горе от ума». На театр работал писатель гениальной одаренности, чуткий к специфике сцены, знавший Россию, но явления непреходящего не возникло

\* \* \*

С середины 1800-х гг. – после триумфов Озерова - к трагическому репертуару потянулся зритель, в начале века от него отшатнувшийся. Трагедия возвращала себе центральное место в жизни национального театра. В довоенное десятилетие на петербургской афише уживались старые образцы русской трагедии, опыты современных поэтов-трагиков, новейшие переводы трагедий В. Шекспира (в переделках Дюсиса, перелагавшихся на русский язык с французского), Вольтера, Расина, Тома Корнеля, П. Кребийона. Работа над ними давала неравноценные результаты, но была полна творческого напряжения, вызывая живой отклик зрительного зала.

[158] Жихарев 1955. С. 552. [159] Шаховской 1840/2. С. 17. [160] Вигель 1928. С. 329. [161] См.: А. [Шаховской А. А.]. Суждение о «Модной лавке», комедии И. А. Крылова // Драматический вестник. 1808. № 1. С. 13; Жихарев 1955. С. 506. [162] Жихарев 1955. С. 549. См.: Глушковский 1940. С. 144-145. [163] Вигель 1928. С. 329.

Опрощение стиля исполнения трагедии почти десятилетие, с 1807 г., искал Шаховской. Поначалу он освобождал исполнение старых пьес от ветшавших речевых и пластических эффектов. Серьезные надежды он возлагал на дебют 19-летней М. И. Вальберховой (1788–1867), дочери балетмейстера И.И.Вальберха, «актрисы умной, с истинным дарованием и отличавшейся в то время обворожительной наружностью» [164]. Ей предстояло поделить с Каратыгиной амплуа «молодых цариц» (Семенова занимала амплуа «первых любовниц»). Шаховской возобновил для нее трагедии Я. Б. Княжнина («Софонизба», «Росслав»), облегчая своей правкой их тексты, иначе они «переломали бы язык молодой актрисе» [165]. Вслед за тем она «сыграла очень хорошо, так, что сам князь [Шаховской] не ожидал», центральную роль в «Дидоне» Я. Б. Княжнина [166] и «могла бы даже снискать заслуженную славу, - вспоминал Жихарев, - если б мы не имели уже Семеновой» [167].

Яковлев в возобновлениях старых трагедий искал новый стиль поведения. В «Софонизбе» он, играя Массиниссу, отказался от броских внешних приемов, и театральная молва готова была считать, что он впервые передал «все чувства, одушевлявшие его грудь» [168]. В «Росславе» он пробовал опростить речь [169]. Эти пробы можно связать с влиянием Шаховского, но тот настаивал, что Яковлев всегда следовал лишь собственной природе, и она «заставила его говорить в трагедии вопреки тогдашней декламации» [170]. Параллельно в драме Яковлев все чаще избегал повышенной экспрессии. «Проще, трогательнее и величественнее нельзя было сыграть истинного гражданина отечества» [171], - вспоминал Зотов Яковлева-Вольфа из «Гусситов под Наумбургом» Коцебу (1806). Ключевую сцену пьесы («когда несчастный отец затруднялся в выборе детища, которое должно было отправить в лагерь свиреных гусситов, когда он утешал безутешную мать») Яковлев и Каратыгина проводили самозабвенно, «сердце надрывалось, - вспоминал мемуарист, - и все мы рыдали в театре» [172]. Тогда же, в 1806 г., Яковлев убедил Шаховского, считавшего недостоверным сюжет «Железной маски» Г. Цшокке в переделке Краснопольского, ввести ее в репертуар и «бывал отличен» в роли безвинно погибающего Юлия [173].

В 1808 г. Семенова под влиянием салона Оленина и под впечатлением гастролей выдающейся французской актрисы м-ль Жорж приняла решение «составить лучшую методу для чтения и игры» [174]. Намерение актрисы не выглядело бесспорным. Приятие гастролей Жорж не было всеобщим. К тем, кого не удовлетворял ее актерский метод,

принадлежал Озеров, считавший, что «ее искусство не доходило до того совершенства, чтобы скрываться от зрителей и не казаться подражанием природе, но самою природою» [175]. Озеров отказывал французской актрисе в тех свойствах, которые были ему драгоценны в Семеновой, чье искусство – отвечая господствовавшей мере условности в восприятии актерской игры – казалось «самою природою».

Помочь Семеновой овладеть иным соотношением «природы» и «искусства», освоив сильные стороны сценической традиции, которой принадлежала Жорж, взялся Гнедич. Он стал негласным, а вскоре почти официальным руководителем Семеновой, ее режиссером и репетитором после того, как в 1809 г. она отказалась работать с Шаховским. Стремлению Шаховского к опрощению трагического стиля Гнедич противопоставлял уверенность в том, что «нужнее чрезмерить величие человека, нежели унижать его», и призывал «подражать тем ваятелям древности, которые произведениям своим давали образцы благороднейшие и величество, превосходящее природу земную» [176]. Он видел, что по складу дарования Семенова «не любила заниматься красками мелкими» и легко сосредотачивалась на основных линиях роли. Это отвечало природе высокой трагедии, позже это будет присуще М. Н. Ермоловой. В репетициях с Семеновой Гнедич выявлял заложенный в стихе ритм движения страстей и разрабатывал музыкальную структуру сценического переживания. Он иначе, чем Шаховской, выстраивал соотношение психологического рисунка и стихотворной формы. Стих должен был жить, оставаться стихом, раскрываться в драгоценности своей фактуры (вопреки качеству переводов!), музыка формы должна была совпадать с музыкой содержания. Школа Гнедича вела Семенову к овладению сложностью побуждений ее героинь и позволяла достигать наглядности течения переживаний, чего, собственно, и требовал классицистский текст. Уроки Гнедича в глазах Шушерина и Аксакова были насилием над творческой природой актрисы, напрасным возвращением к изживаемому классицистскому шаблону, так же думали и Шаховской, и Судовщиков [177]. Но итогом совместных усилий Гнедича и Семеновой было постижение поэтической природы трагических страстей, открывался путь к масштабным творческим обобщениям. Возникал новый поэтический язык сценического поведения, новые речевые и пластические приемы, отвечавшие сути обновляемых художественных задач.

Гнедич еще в 1807 г. участвовал в делах петербургского театра – при подготовке «Димитрия Донского» он «читал [труппе]

[166] Вальберх 1948. С. 106. [**167**] Жихарев 1955. С. 619. [168] 3omos 1842. C. 5. [169] А. С. Яковлев однажды решился «произнести тихо, скромно, но с твердостью» знаменитый афоризм: «Росслав и в лаврах я, и в узах я Росслав!» и в ответ не услыхал «ни хлопанчика», после чего в следующий раз «рявкнул на этом стихе, инже самому стало совестно», но зал ответил овацией (см.: Жихагв 1955. С. 610). [170] Шаховской 1840/2. C. 11, 12. [171] Зотов 1842. С. 7. [172] Булгарин 1840. С. 85. [173] N. N. Взгляд на игру российских императорских актеров по сравнению одних с другими // Аглая. 1810. № 11. С. 48. См. также:

[164] Жихарев 1955. С. 564.

[165] Там же. С. 601.

№ 8. С. 145. [177] См.: Аксаков 1955— 1956. Т. 2. С. 351—353; Жихарев 1955. С. 615—616.

Театр // Лицей. 1806. № 2.

[175] Письма В. А. Озерова к А. Н. Оленину // Русский архив. 1869. № 1. С. 127.

[176] Гнедич Н. И. Речь //

Соревнователь просвещения и благотворения. 1821.

[174] Гнедич 1815.

пьесу и руководил артистов в произношении стихов» [178]. В конце того же года при постановке шекспировского «Леара» («Король Лир» в переделке Дюсиса, переработанной Гнедичем) совместно репетировавшие пьесу Гнедич и Шаховской в работе с Шушериным (Леар) и Семеновой (Эльдемона-Корделия) достигли эмоциональной открытости, проясненного развития страстей и выдержанности стиля. Долго помнившийся «неслыханный» успех их спектакля был результатом того, что Шушерин не поступился «верностью внутреннему чувству» (воспитанной в нем «коцебятиной»), а Шаховской и Гнедич удерживали его от «тривиальности» [179].

Выступление Семеновой в вольтеровском «Танкреде» (1809) было первым результатом ее занятий с Гнедичем. Своим переводом «Танкреда» Гнедич предлагал Семеновой и Яковлеву образы идеальных героев, перенесенные в эпоху рыцарского средневековья, воссоздававшегося на сцене с неким соблюдением исторического колорита, костюмы были выполнены по эскизам Оленина. Аменаида оставалась в линии «трогательных» ролей Семеновой, но стиль исполнения разительно менялся - зоркий глаз Аксакова различил в ее игре и следы прежних «трогательных» приемов, и очевидные заимствования у Жорж, и прежде всего убежденное усвоение манеры чтения, присущей Гнедичу, возвышенно страстной, отвечающей форме стиха [180]. Органичным слиянием этих элементов скоро овладела Семенова. Яковлев не пожелал слушать советы Гнедича, но его подчинила патетическая тональность перевода («поступь его, осанка, разговор, телодвижения - все показывало в нем героя») [181].

Многие новые роли в этот период Яковлев играл «степенно, благородно и без лишних выходок» [182].Он овладел умением «из простых изречений и ситуаций... извлекать сильные эффекты» [183]. Его тяготение к «тону обыкновенного разговора» вызывало споры. Когда рецензент журнала «Цветник» (А. Е. Измайлов?) упрекнул Яковлева-Чингисхана («Китайский сирота» Вольтера, 1809, перевод Шаховского) в холодности и прозаизме, Яковлев ответил ему в журнале «Северный Меркурий», защищая свое намерение показать Чингисхана умеющим «соображаться с обстоятельствами» и укрощать природную пылкость, опрощение речи актер объяснял усложнением мотивировок [184]. За письмом Яковлева мог стоять Шаховской, переводчик пьесы. Вызвавший тучу эпиграмм «Китайский сирота» был пробой опрощения стиля, предпринятой незадолго до гнедичева «Танкреда».

Те же упреки в адрес Яковлева «Цветник» повторял после его выступлений в Агамемноне («Поликсена», 1809), Оросмане

(«Заира», 1809), Оресте («Андромаха», 1810). Роль Агамемнона в «Поликсене» Озерова Яковлев вел тоном умудренного смирения («Несчастья собственны заставили внимать / Несчастию других...»), что отвечало пессимистической настроенности автора, но не было оценено публикой [185]. В неуспехе «Поликсены» молва обвиняла Шаховского. На деле он, как и прежде, слушался советов Оленина в стилистических решениях. Он следовал Озерову в сосредоточенности на неразрешимом трагизме ситуаций его последней пьесы. Это повело к смягчению красок и у Яковлева, и у исполнительниц главных женских ролей. Обе они, Каратыгина-Гекуба и Семенова-Поликсена, «исторгали слезы» у зрителей «даже и тогда, когда молчали сами, ибо страсти говорили у них на лицах» [186], такова была погруженность актрис в скорбь обреченных героинь. Поликсена стала последней ролью, репетируя которую Семенова слушалась указаний Шаховского.

Несовпадение устремлений Семеновой и Яковлева вылилось в конфликт на премьере вольтеровской «Заиры» (1809, коллективный перевод Ю. А. Нелединского-

769 Е.С. Семенова. Гравюра Н. И. Уткина по рисунку О. А. Кипренского. На паспарту четверостишие Н. И. Гнедича: «Любимица бессмертной Мельпомены! / В России первая успела ты открыть / Искусство тайное – как сердцу говорить; / Твои черты потомству драгоценны!» Приложена к изданию трагедии Вольтера «Танкред» в переводе Н. И. Гнедича. 1816. Повторена в «Русской Талии на 1825 год»



770 А. С. Яковлев. Гравюра С. Ф. Галактионова по рисунку Е. Эстеррейха. Впервые опубликована в книге «А. Ф. Кропотов. Пантеон славных российских мужей» (СПб., 1816). Повторена в книге «Сочинения Алексея Яковлева, придворного российского актера» (СПб., 1827). Автор надписи на паспарту — драматург В. М. Федоров

Мелецкого, Гнедича, М. Е. Лобанова, Шаховского и Жихарева, срочно выполненный по инициативе Шаховского для бенефиса Семеновой; Яковлев окрестил его переводом «семи Симеонов»). Актеры и их руководители не пришли к согласию в споре о стиле трагической игры - об опрощении речи либо о ее напевности, о заземленности мотивировок либо об их поэтической масштабности. Яковлев «был рад роли Оросмана... и по вдохновению прекрасно ее исполнил» [187]. Но со стороны могло казаться, что намеренно сниженной игрой он в союзе с другими партнерами умышленно мешал Семеновой-Заире, «держал ее за руки, как должно было ей играть пантомимою, тянул ее к себе, как ей надобно было стоять от него на несколько шагов» [188]. В конце того же года Яковлев строго и сдержанно сыграл Радамиста в «Радамисте и Зенобии» Кребийона (переведенном для Вальберховой С. И. Висковатовым), не допустив «ни одного неуместного крика, ни одного необдуманного движения», был «мрачен, холоден, угрюм, неумолим» [189].

Упрочить свои позиции Шаховской мечтал «Деборой» (1810), сочиненной им в соав-



торстве с Л. Н. Неваховичем оптимистической трагедией на библейский сюжет о торжестве правой веры. Он мобилизовал все: смену декораций («предхрамие», «чертог судилища», «темницу со сводами, чрез отверстия которых видны переходы»), музыку Козловского, слаженный малочисленный актерский ансамбль. Он гордился, что кульминационная тирада звучала у Вальберховой-Деборы «твердо и вдохновенно», «как бы вырвавшись из вспламененной души актрисы», и заставляла зрителя верить, что духовная сила героини обратила подосланного к ней убийцу в ее защитника [190]. Он гордился и тем, что на премьере Яковлев-Лавидон воспринял «вспыхом души» спасительный предфинальный поворот событий и действовал импровизационно, на «внезапном движении, не предписанном автором» [191]. Это были кульминации центральных ролей и переломы сюжета, Вальберхова и Яковлев достигали в них полноты перевоплощения, их поведение становилось импровизационно непреднамеренным, таких проявлений творческой природы актера искал Шаховской. И режиссер напоминал Яковлеву, что ему не удавалось на последующих спектаклях повторить чисто технически поразивший зрителей эффект.

Опыты Шаховского были заслонены победами Семеновой и Гнедича в утверждении обобщенного сценического языка. В «Андромахе» Расина (1810, старый перевод Д. И. Хвостова, слегка проредактированный Гнедичем) они торжествовали безоговорочно. В работе над ролью Гермионы, центральной в «Андромахе», сложилось восприятие трагического, определившее последующие достижения актрисы. Благодаря урокам Гнедича она свободно владела живой структурой грозного противоборства побуждений, во власти которых жила Гермиона. Вопреки тяжеловесному переводу Гнедич по Расину выстраивал стихийно извергавшийся поток чувств Гермионы, и исчерпывающе прожитая актрисой логика гибельного столкновения страстей получала органически рождавшиеся прозрачные сценические формы. Лейтмотивом роли была строка: «Люблю иль злобствую - не знаю чувств моих...» Движимая ненавистью к изменившему ей Пирру, презрительно гневная с ним и исступленно толкавшая Ореста на убийство Пирра, Гермиона продолжала любить Пирра, и его гибель приводила ее к самоубийству. Через Расина Гнедич возвращал театр к Еврипиду, и тем нерасторжимее становились позднеклассицистские и преромантические тенденции в творчестве Семеновой. И чем упрямее Яковлев, играя Ореста, ломал принятый на трагической сцене «этикет» поведения, чем непринужденнее он



Усина, превени, Бога зрина шеся!...

771

пользовался неожиданными дополнительными красками, тем неуместнее выглядели его вольности.

Наступало «лучшее, - по словам Катенина [192], - время» Семеновой; ей удавалось все: и «исполненная сильнейшей страсти» роль Гермионы, и чистосердечные сцены «начинающейся любви молодой девушки» в «Сыне любви» Коцебу, и русская пляска под песню «Я по цветикам гуляла» в «Филаткиной свадьбе». Она трижды сыграла тогда в «Семире», это были последние в столице представления пьесы, считавшейся самой совершенной в наследии Сумарокова, и все три спектакля смотрел «младоархаист» Катенин, переводчик «Арианы» Корнеля, в которой Семенова в 1811 г. «достигла высочайшей степени искусства» [193]. Тогда же сослуживец Катенина по Преображенскому полку поэт С. Н. Марин перевел для Семеновой «Меропу» Вольтера, и в роли Меропы она «не уступала девице Жорж, и были сцены, в которых она превосходила ее» [194]. Продолжавшееся несколько сезонов соревнование с Жорж было выиграно Семеновой. Но высшие достижения Семеновой и Гнедича были впереди.

Для Вальберховой преображенцы С. П. Потемкин и П. Ф. Шапошников перевели трагедии Расина «Гофолия» (1810) и «Британик» (1812). Обе роли она сыграла

достойно, как и Семирамиду в трагедии Вольтера (1811), но ее удачи меркли в сопоставлении с параллельно возникавшими созданиями Семеновой. Причиной ее поражения, помимо разномасштабности дарований, была победа метода, найденного Гнедичем, над более перспективным, казалось бы, методом опрощения, который развивал Шаховской. Весной 1812 г. Вальберхова оставила сцену, чтобы вернуться в 1815 г. на другое амплуа.

«Гофолия» упрочила славу Яковлева. Роль первосвященника Иодая «совершенно проникла его душу», поскольку «священные книги были самым любимым его чтением, религиозные предметы любимым разговором»; сцену пророчеств он проводил «в совершенной восторженности мистицизма» [195].

Яковлев оставался на распутье. Когда он сыграл Гамлета (1810; «подражание Шекспиру», выполненное Висковатовым по французской обработке Дюсиса), «весь Петербург с ума сходил», поскольку актер наполнял роль открытым гневным трагическим неистовством, и достигал той же обезоруживающей заразительности, что и в сделанной раннее роли «буяна» Отелло [196]. Отклик зрителей обеспечивала повышенная яркость приемов. Напротив, в трагедии А. Н. Грузинцова «Эдип-царь» (1811), лучшей русской транскрипции трагедии Софокла (ее скорбная патетика была полемична оптимизму озеровской версии «Эдипа»), Яковлев был иным, наделяя Эдипа мужественным смирением, и не был понят публикой [197]. Жихарев посмеивался над своим юношеским переводом трагедии Кребийона «Атрей и Фиест» (1811), сделанным для Яковлева, перевод «упал с первого раза», но Яковлев в роли Атрея «был глубок и обдуман» [198].

\* \* \*

Уровень репертуара, игранного в Петербурге накануне и в начале Отечественной войны (затем какое-то время театры стояли «почти пусты»), был ниже отклика, который шел из зрительного зала [199]. Театр оперировал злободневными патриотическими параллелями, поспешал за настроениями минуты. Появлялись и непосредственные отклики на события войны. Показанная в Петербурге в 1812 г. в день оставления Москвы пьеса Висковатова «Всеобщее ополчение» была повторена пять раз на протяжении двух недель и позже не возобновлялась [200].

Среди новинок 1813 г. прошла «народная героическая драма с хорами и сражениями» А. П. Вронченко «Кириловцы», отклик на

771 «Дебора» А. А. Шаховского. Иллюстрация к 4 акту. Гравюра А. Г. Ухтомского по рисунку И. А. Иванова из издания пьесы (СПб., 1811)

[178] Apanos 1861. C. 177.

[179] Ср.: Аксаков 1955–1956.

T. 2. C. 380-381. [180] Аксаков 1955–1956. T. 2. C. 352-353. [181] Российский спектакль // Цветник. 1809. № 4. C. 142. Ср.: Жихарев [182] B. Y. [Ушаков В. А.]. Театры и публичные увеселения // Московский телеграф. 1829. № 2. C. 270. [**183**] Жихарев 1955. С. 610. [184] См.: Русский спектакль // Цветник. 1809. № 2. С. 289–291; Яковлев А. С. Письмо к издателям «Цветника» // Северный Меркурий. 1809. № 3. С. 225–227. [**185**] Жихарев 1955. С. 582. [186] Российский спек такль // Цветник. 1809. № 5. С. 270. [187] Жихарев 1955. С. 602. [**188**] *N. N.* Письмо в Москву // Цветник. 1809. № 11. C. 245-246. [189] Зотов 1842. C. 8. [190] А. А. Шаховской написал об этом в предисловии к изданию «Деборы» (СПб, 1811), на фронтисписе которого изображена эта спена. [191] Шаховской 1842. С. 25. [192] *Катенин 1981*. С. 273. [193] И. [Измайлов А. Е.] Русский театр // Благонамеренный. 1819. № 11. C. 324. [194] Apanos 1861. C. 212. [195] Зотов 1842. C. 8. [196] Там же. С. 7. [197] См.: Жихарев 1955. C. 582. [198] Зотов 1842. C. 8. [199] Зотов 1840/1. С. 20; см. также: Бутенев 1883. С. 7. [200] В один вечер с премьерой «Всеобщего ополчения» шел сочиненный И.И.Вальберхом и Огюстом балет «Любовь к отечеству» с вставными «хорами и пением», «вся труппа была на сцене» (Apanoв 1861. C. 216-217). Позже Огюст напоминал дирекции, что в сотрудничестве с Вальберхом он в 1812-1814 гг. ставил патриотические балеты и, «когда никто не думал о театре, приноровлением сюжетов своих ко времени и обстоятельствам принудил публику ходить в театр» (цит. по: Вальберх 1948. С. 40). Куплеты для их спектаклей писал П. А. Корсаков. «Странное дело! Никогла хорошие стихи не делаются народными, исключая Италии... Жуковского не пели в двенаднатом году, а педи

Корсакова», - сокрушенно

иронизировал Вяземский

(Остафьевский архив 1899.

T. 2. C. 373).

772 «Крестьяне, или Встреча незваных». Титульный лист оперы-водевиля А. А. Шаховского. 1815

[201] См.: ИРДТ 1977-1987. T. 2. C. 252-254. [202] N. Смесь // Сын Отечества. 1814. № 48. С. 119. [203] Спустя две недели после этой премьеры А. С. Яковлев «по строгости к дисциплине службы Александра Львовича [Нарышкина] посажен под караул для вытрезвления, но он, быв в амбиции великой, не мог переносить сего унижения, чуть не зарезался было», – писал генерал С. Т. Творогов А. А. Аракчееву (цит. по: Куликова 1991. C. 201). [204] См.: там же. С. 209.

[204] См.: там же. С. 209. Ср.: Арапов 1861. С. 228. [205] Легенда о «левом фланге» в зрительном зале пушкинской поры восходит к «Летописи» П. Н. Арапова (см.: Арапов 1861. С. 290–291).

[206] П. А. Вяземский 10 ноября 1821 г. писал М. Ф. Орлову: «Мне рассказали о тебе черту, которая меня восхитила. Я всего себя тут увидел. В самый день твоего приезда последнего в Москву был ты в театре. Я и сам лобровольно не пропускаю в городе ни одного представления... а надо мною все смеются, и те самые, которые по целым дням сидят за вистом. Они не понимают, что театр, как ни будь дурен, но все отдохновение образованное, европейское... Сделай милость, не поддавайся глупым насмешкам и, если будешь в Москве, приезжай прямо ко мне в театр» (Вяземский 1878–1896. T. 2. C. 111). [207] Дмитриев 1860. С. 36. [208] А. Д. Улыбышев писал: «Великие события, разбив наши оковы, вознесли нас на первое место среди народов Европы и оживили также почти угасшую искру нашего народного гения. Стали вскрывать плодоносную и почти нетронутую жилу нашей древней народной словесности, и вскоре из нее вспыхнул поэтический огонь, который и теперь с таким блеском горит в наших эпопеях и трагедиях. Нравы, принимая черты все более и более характерные, отличающие свободные народы, породили у нас хорошую комедию, комедию самобытную» (Декабристы и их время 1928. Č. 55).

крестьянское партизанское движение – в ней действовал отряд, именовавший себя «кириловцами» по аналогии с отрядами воевавших против Наполеона испанских партизан «герильяс», о которых, как говорилось в пьесе, «в московских газетах часто было писано». Животрепещуще современный материал был подан автором «Кириловцев» бережно и чутко [201]. Подобные опыты открывали богатейшие нереализованные возможности театра.

Шаховской в конце 1814 г. показал оперуводевиль «Крестьяне, или Встреча незваных», сценический лубок о партизанском движении, намеренно элементарный в трактовке победоносно завершавшихся перипетий (решающие события отнесены автором за сцену). На фоне нехитрой пейзажной декорации («пустошь с овином, вдали видна деревня, на стороне лес, а на правой шалаш») были скомпонованы сценические эффекты - пожар и перестрелка («деревня загорается и слышна по временам ружейная стрельба» - крестьяне жгли свои дома, занятые неприятелем), появление казачьего офицера на белом коне во главе отряда казаков, финальное шествие крестьянпобедителей («староста идет пред вооруженными мужиками, [старостиха] Василиса пред молодицами, пленные меж ними, Вася с другой стороны выводит девушек и детей» - их прятали от неприятеля в лесу). «Черты сей картины списаны с природы» [202], - оценил рецензент этот лубок, в Москве почти не исполнявшийся.



Масштабным воплощением темы Отечественной войны должен был стать возникший десятилетие спустя и оставшийся неосуществленным замысел трагедии Грибоедова «1812 год». Грибоедов предполагал строить пьесу на обостренных романтических сопоставлениях «величия» и «мерзостей» событий 1812 г., ввести в пьесу пророчество о будущем величия России, но заключить ее самоубийством крестьянина-ополченца, возвращавшегося после победы в крепостную неволю.

Трагедия продолжала оставаться ведущим жанром репертуара. В разработке политических и морально-философских концепций она встречала препоны. В конце 1813 г. в Петербурге не была повторена имевшая успех на премьере тираноборческая трагедия П. А. Корсакова «Маккавеи» [203]. Лишь на одно представление - в бенефис Яковлева - были разрешены «Разбойники» Шиллера (1814, старый перевод Н. Н. Сандунова), и в тот вечер, как с неудовольствием отметил директор театров, в зале «было столь великое число людей, что оные уже никак поместиться не могли» [204]. В роли Карла Яковлев был «замечательно эффектен», особенно в «сцене с братом по выходе отца из темницы» (эта сцена будет центральной и у П. С. Мочалова, и у В. А. Каратыгина, когда они будут играть «Разбойников»).

\* \* \*

Атмосферу, окружавшую петербургский театр в послевоенные годы, во многом определяли контакты сцены с «левым флангом» зрительного зала [205]. Это были те зрители, для кого театр был «отдохновение образованное, европейское» [206]. Традиция объединения знатоков-театралов в креслах левой стороны была старинной. И. И. Дмитриев помнил такие сходки «порицателей вкуса и строгих судей» на придворных спектаклях до создания в Петербурге в 1783 г. публичного городского театра [207]. Связи сцены с «левым флангом» формировали высоту критериев, эстетических и идейных.

Освободительные тенденции, окрасившие духовную жизнь послевоенной России, пробуждали надежду на близкое преображение национального театра – оно должно было совершиться как следствие назревавших, казалось, политических изменений, стать результатом преображения «нравов». В грядущей политической свободе нации видел залог рождения подлинно национального театра А. Д. Улыбышев, автор утопии «Сон» (1819), уцелевшей в бумагах общества «Зеленая лампа» [208]. Он предсказывал, что политическая свобода воскресит забытые при деспотизме богатства национального

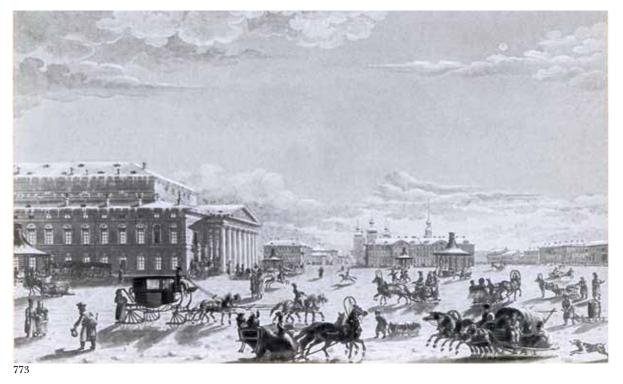
773 Большой Каменный театр в Петербурге. Гравюра Бергера

опыта, исторического и поэтического, благодаря чему возгорится «поэтический огонь», который заново создаст национальный трагический театр. Возможность появления национального комического театра он связывал с формированием свободного самосознания нации, избавившейся от политических уз и бытовых предрассудков и оценившей свою самобытность. Трагедия, по его мысли, найдет опору в опыте национального прошлого, комедия раскроет самосознание и самобытность современности.

К концу 1810-х гг. столичный театр становился местом публичных собраний - и во время действия, и в антрактах, и при разъезде. Вспоминая молодого Пушкина в театре тех лет, современники упоминают его шалости, бретерские дерзости и рискованные политические демонстрации. Активность театрального «левого фланга» приобретала оппозиционную окраску. Открытая реакция зрителей на звучащий со сцены текст самовластно распределяла смысловые акценты в новых и старых пьесах, выделяя злободневные параллели. Прямые включения авторского голоса в словесную ткань спектакля принадлежали к наиболее броским приемам среди тех средств, которыми театр выстраивал свой контакт с публикой. Сохранявший неоднородность зрительный зал ждал свободного отклика на центральные вопросы современности. Волею обстоятельств театр был готов обратиться в голос пробуждавшегося общества.

Связи зрителей и сцены, которые насмешливо запечатлел Грибоедов в словах Репетилова («вшестером, глядь, водевильчик слепят»), в одних случаях вели к появлению произведений эпигонских, в других оформляли серьезнейшие тенденции театрального развития. «Поэзию бенефисов», с середины 1800-х гг. увлекавшую многих литераторов (профессионалов и дилетантов), погружая их в заботы об очередном бенефисе коголибо из деятелей театра, Вяземский относил к характернейшим чертам эпохи [209]. С «поэзией бенефисов» бывали связаны крупнейшие театральные достижения, чуткость литераторов к новым художественным задачам позволяла заново раскрываться возможностям актеров. Разумеется, параллельно жила проза бенефисов, консервировались уже определившиеся навыки, множились поделки, «дурно обставленные и худо выученные» [210].

Знаменательным событием в театре преддекабристской эпохи было появление на сцене в бенефис Брянского героической трагедии Корнеля «Горации» (1817). Ее коллективно выполненный стихотворный перевод (участвовали Шаховской, Катенин, А. Жандр, А. И. Чепегов) в сценическом звучании приобретал отмеченную рецензентом благородную простоту. «Истинные римляне, кои считали смерть за отечество верховным благом, не могли говорить иначе!» – писал он. Брянский, убежденный ученик Шаховского, в центральной роли Марка Горация демонстрировал «совсем новый род трагиче-



[209] Вяземский 1873/1. Стлб. 1022. [210] [Бестужев А. А.?] Еженедельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 19. С. 177. 774 Петербургские актрисы Е. С. Семенова, А. М. Колосова. М. И. Вальберхова. Рисунки А. С. Пушкина. 1818 775, 776 Члены общества «Зеленая лампа». Рисунки А. С. Пушкина. 1819

ского чтения: без малейшего напева и напыщения, обыкновенным голосом, подражая совершенно простому разговору», и тем «не только не унизил благородства поэзии, но придал какую-то новую силу и живость стихам», - «так должен был говорить защитник Рима, для которого любовь к отчизне была священиее всех обязанностей в свете» [211]. Четкости внутренних линий образа отвечала строгость речеведения. Торжествовал принцип, манивший Шаховского на протяжении десятилетия. К этой победе Брянский был подготовлен ролью Фарана в переведенной Шаховским трагедии Дюсиса «Абуфар, или Арабское семейство» (1815), в ней актер овладел «естественной методой чтения» [212] (Шаховской перевел «Абуфара» заново, не воспользовавшись игранным когда-то переводом Гнедича.)

В «Горациях» в последнем эпизоде Камиллы, где «исступленный дух ее наполняется каким-то гневным пророческим вдохновением и предвещает грозную судьбу Рима», Семенова поднималась к высотам, которые, казалось, прежде ей не были доступны [213].

Высшие сценические достижения рубежа 1810-1820-х гг. были связаны с продолжением работы Семеновой и Гнедича над «вечными» образами классицистской трагедии.



774

В роли Клитемнестры («Ифигения в Авлиде» Расина, перевод Лобанова, 1815) полно раскрывшаяся могущественность сценического темперамента Семеновой позволяла актрисе при первом же выходе сразу заявить образ в его целостности и затем свободно вести трагическую линию роли до





[211] Там же. С. 174, 178. Предположение об авторстве А. А. Бестужева см.: *Медведева 1964*. С. 150. [212] См.: [Кони Ф. А.]. Я. Г. Брянский // Пантеон. 1853. № 6. С. 42. [213]  $NN[\Gamma недич H. И.].$ О втором представлении трагедии «Горации» // Сын Отечества. 1819. № 39. С. 279. См. также: Еженедельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 15. С. 177.

691 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

финала, не ощущая необходимости беречь силы для кульминационных моментов, не форсируя эмоционального напряжения и не ослабляя его. Прежде Семенова «нигде не обнаруживала такой силы души и никогда так постоянно не развивала живости чувств своих». В мгновенных «прерывах речи» и в паузах «немой игры», когда она слушала партнеров, гнев и скорбь Клитемнестры раскрывались с той же ясностью, что в монологах. В сценах, где Клитемнестра, защищая жизнь дочери, становилась «более мать, нежели царица», и там, где она вынужденно прибегала к «уловкам хитрого притворства», Семенова в равной мере пленяла сложностью психологического рисунка и умением хранить «достоинство трагедии» [214]. Ансамблевым сценам «Ифигении» недоставало стройности, но постановка «Эсфири» Расина (1816), переведенной для Семеновой Катениным, стала одним из самых совершенных «великолепных спектаклей» середины 1810-х гг. – его участники, гласные и негласные, достигали безупречной слаженно-СТИ [215].

«Медея» Лонжепьера (1819; над переводом работали Марин, Озеров, А. А. Дельвиг, Гнедич, Катенин и А. П. Поморский) была сыграна Семеновой незадолго до временного ухода со сцены в 1820 г. Медея превосходила прежних героинь Семеновой в могуществе и ранимости натуры, в умении нанести удар и в незащищенности от сокрушающей душевной боли. Обе доминанты роли - месть к предавшему ее Язону и материнскую любовь к своим малым детям, которых по внушению богов она решала убить, - актриса развертывала с равной отчетливостью, укрупненно, в щедрой смене оттенков, и наглядность смертоносной борьбы этих страстей поднимала театр к высотам античной трагедии, пробуждая сострадание к бездонности мук Медеи и ужас перед ее злодеяниями [216].

В статье Пушкина «Мои замечания об русском театре», написанной в начале 1820 г., искусство Семеновой, ее «всегда свободная, всегда ясная» игра предстает как единственно гармоническое явление в неоднородном современном театре [217].

\* \* \*

За послевоенными опытами «светской комедии» стояли упорные и неравноценные попытки театра соединить сатиру и лирику в восприятии современности, уловить поэзию и стиль формируемого эпохой человеческого идеала.

Стихотворная комедия Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815) заметно повлияла на комедийный театр



777

последующих лет. Включенная в пьесу пародия на баллады Жуковского, провоцировавшая литературный скандал, разгневала молодых карамзинистов и дала им повод к объединению в «Арзамас» и к долгой войне с Шаховским. Но не в ней были смысл и ценность спектакля.

В творческих побуждениях Шаховского присутствовал более содержательный мотив. Было очевидно, что пьеса не выдерживает строгой критики, и после петербургской премьеры московские литераторы и актеры, прослушав пьесу, нашли, что «нет в ней ни одного характера, нет хода, нет плана, нет завязки» [218]. Комедия строилась на неизобретательно сочиненном сюжете в обход реальных конфликтов и была в общем русле послевоенных настроений, уже переходивших в охранительные. Качество ее новизны

[214] Гнедич 1815. [215] «Великолепный спектакль, богатые костюмы, прекрасные декорации и хорошая игра актеров делали трагедию сию приятною для зрителей; особенно превосходная музыка хоров и антрактов восхищала слушателей», – писал об «Эсфири» Р. М. Зотов (Р-л З-в. Еженедельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 25. C. 357) [216] См.: Плетнев 1822. C. 233 [217] См.: Пушкин 1977-1979. Т. 7. С. 8-9. Статья А. С. Пушкина – первая часть задуманного цикла «Замечаний», не получившая продолжения; за первой частью, посвященной

трагедии, автор предлагал

777 Е. С. Семенова в роли Клитемнестры. Иллюстрация к 4 акту «Ифигении в Авлиде» Ж. Расина. Гравюра И. В. Ческого, выполненная (с использованием гравюры Н. И. Уткина, ср. илл. 779) по заказу М. Е. Лобанова в 1837 г. для не состоявшегося переиздания его перевода трагедии 778, 779, 780 И. И. Сосницкий, М. И. Вальберхова, Я. Г. Брянский. Литографии В. В. Баранова. 1821

оценил М. М. Сперанский, зритель непредубежденный, отметив, что ее автор – «не Мольер в существе комедии, в выборе и выражении характеров, но стихи его лучше, свободнее и тон вообще лучше, нежели во всех наших прежних комедиях» [219].

Тон, найденный Шаховским, определил новизну сценического воплощения пьесы. А. А. Бестужев позже шутил, что она «известна более по эпиграммам», чем по литературному достоинству, и сделал важное признание: «Она имела цену только по игре актеров» [220]. Исполнение «Урока кокеткам» - по совпадающим отзывам, «удивительное» - было свободно от преувеличений и карикатуры. Новый стиль игры был программным завоеванием Шаховского. Три центральные роли играли его ученики, находившиеся «в самой свежести и развитии своих талантов». Амплуа «петиметров» от А. В. Каратыгина, всегда остававшегося на сцене «натянутым», перешло к Сосницкому, получившему роль Ольгина, и «все были изумлены прелестною игрою молодого человека, умевшего так верно и хорошо создать роль, дотоле небывалую на русской сцене». «Первым хорошим актером» на амплуа резонеров остался в памяти зрителей Брянский, сыгравший Пронского. Наконец, благодаря Вальберховой («с молодостью и редкой красотой» соединявшей «блистательное воспитание, гибкий звучный орган, много чувства, души и сценическую опытность») в роли графини Лелевой впервые на русской сцене появилась «светская дама высшего общества». Оставаясь по сюжету близкими традиционным сценическим маскам, эти персонажи - повеса, серьезный молодой человек, светская дама - выглядели людьми «самого утонченного вкуса» [221]. «Светскость» перестала быть комедийной сценической краской. Общий успех делили А. Н. Рамазанов (гусар Угаров) и А. Е. Асенкова (горничная Саша). Оттенок иронии в восприятии персонажей актерами оставался, но побеждала благородная простота речи и поведения. Стиль игры опровергал поверхностные сатирические задания текста и определял звучание спектакля. Режиссерские усилия Шаховского были направлены к тому, чтобы очертить человеческий тип новой эпохи, передать поэзию современности. Сценический вариант «Урока кокеткам» был отдаленным предвестьем того изображения светского быта, которое вскоре возникнет в первой главе «Евгения Онегина».

\* \* \*

Споры, разгоревшиеся вокруг «Урока кокеткам», спустя месяц после премьеры



778



779



780

Урок кокеткам» // Сын отечества. 1819. № 6. С. 257, 273. [221] См.: Зотов 1859. С. 40–41; Вигель 1928. Т. 2. С. 61.

разобрать «отдельно...

1899. Т. 1. С. 35. [**219**] Письма графа

комедию, оперу и балет».

[218] Остафьевский архив

М. М. Сперанского к его

дочери // Русский архив. 1868. № 7–8. Стлб. 1179.

[220] *Бестужев А. А.* Критика. «Липецкие воды, или

были изображены на петербургской сцене в пьесе Загоскина «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (1815). Под видом дружеской поправки («урок» волокитам, а не кокеткам), Загоскин сочинил неуклюжий панегирик – положительный персонаж (его играл Брянский) сообщал, что в «Уроке кокеткам» есть «места, достойные Мольера», а отрицательный (Сосницкий) бранил пьесу, дословно повторяя то, что в зрительном зале и в салонах твердил Вигель, самый злоязычный среди зрителей премьеры, оскорбленных насмешками над поэзией Жуковского. В печати промелькнуло предположение, что фамилия дебютировавшего Загоскина - псевдоним, под которым Шаховской вздумал защитить себя сам, резонанс «Комедии против комедии» был невелик.

Стремлением максимально раздвинуть фронт открытой «Уроком кокеткам» литературной войны был рожден вызывающе агрессивный замысел комедии Грибоедова и Катенина «Студент» (1817) [222]. Авторы «Студента» вне сюжета азартно глумились над цитируемыми глупцом-студентом стихотворными строками Карамзина, Жуковского, Батюшкова, В. Л. Пушкина и даже 18-летнего А. С. Пушкина (над только что напечатанной элегией «Слыхали ль вы...»). По сравнению с «Уроком кокеткам» молодые друзья Шаховского действовали безоглядно, «Студент» обострил бы баталии «архаистов» (старших и младших) с «Арзамасом» и арзамасцами, но сыгран и напечатан он не был – возможно, потому, что Шаховской не стал солидаризироваться с дерзостями «младоархаистов». «Наш ценсор всегдашний» [223], - назовет его Грибоедов в 1820 г. в письме Катенину.

\* \* \*

Созданный «Уроком кокеткам» сценический стиль закрепили «светские» комедии, самое яркое явление в комедийном театре рубежа 1810-х – 1820-х гг. Их ранним образцом были «Молодые супруги», дебют Грибоедовадраматурга (1815). По настоянию Шаховского он, «ленивый, сонный и при том на срок» [224] - к бенефису Семеновой - переделал комедию О. Крезе де Лессе, уже исполнявшуюся в Петербурге в переводе А. Г. Волкова («Урок женам»); ее выбор наверняка был подсказан Шаховским. Три акта Грибоедов сжал в один, убыстрение событий усилило игру контрастов в поведении «молодых супругов», послушная Эльмира на глазах становилась загадочной, скучающий Арист ревнивцем. «Простой, естественный ход, хороший тон» [225] легко дались исполнителям. Пьесу показали спустя неделю после премьеры «Урока кокеткам», играли Сосницкий, Семенова и Брянский, получивший

роль примирителя супругов, которым Грибоедов заменил кузину-примирительницу из французского оригинала. Возникла своего рода новая режиссерская вариация старой пьесы.

Так было и с «Притворной неверностью» (1818) Грибоедова и А. А. Жандра, сделанным в предбенефисной горячке вольным переводом пьесы Н.-Т. Барта (под тем же названием она с 1770-х гг. игралась в Москве). «Семенова торопила меня, чтоб я не задержал ее бенефиса» [226], - объяснял Грибоедов причину сотрудничества с А. А. Жандром, оно было тем естественнее, что для того же бенефиса Семеновой по подстрочнику Грибоедова А. А. Жандр переводил «Семелу» Шиллера. Комедия «была разыграна отчетливо», по сюжету Вальберхова и А. М. Брянская дурачили Рамазанова, чтобы подразнить своих поклонников Сосницкого и Брянского [227]. Подобные обновления переносили на сцену возникавший в быту стиль поведения и речи, впервые уловленный «Уроком кокеткам».

Попытка наскоро обновить перевод «Фигаровой женитьбы» П. Бомарше, сделанный 30 лет назад А. Ф. Лабзиным, показала ограниченность формировавшегося стиля. В 1816 г. «кто-то из тогдашних режиссеров» (несомненно, Шаховской), «вымарал из печатного экземпляра комедии разные редкости», отбросил русифицированные имена и распределил роли соответственно сложившейся в труппе системе амплуа: Альмавива – «повеса» Сосницкий, графиня – «светская дама» Вальберхова, Сюзанна – «субретка» Асенкова, Фигаро – «слуга» Рамазанов. Актерам мешала устарелость языка и не давались масштабы замысла Бомарше, краски их

CMID CSIMO.

Kowedine 86 mpcar Drivensians

councie

1. Trusondola w M. hamenuna

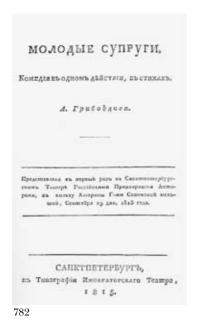
(1813)

781 «Студент». Титульный лист рукописи комедии А. С. Грибоедова и П. А. Катенина. 1817

[222] Считается, что сюжет «Студента» направлен против М. Н. Загоскина, но смысловая нагрузка легко сработанной служебной сюжетной конструкции в «Студенте» минимальна. Явившийся в Москву из провинции глупец к финалу всеми брошен, его окружение подано беззлобно, за рамки амплуа не выходят ни хлопотун-дядя, ни его молодая жена, ни ее братец гусар, их причуды не опасны, интриги веселы. Громадна дистанция, отделяющая построение «Студента» от «Горя от ума», где внешне чуть схожая ситуация наполнится жизнью, а позиция автора сарказмом и лирическим пафосом.

[223] Грибоедов 1988. С. 470.
[224] См.: Водилен. Домашний театр // Северный Меркурий. 1831. № 23. С. 94; ср.: Грибоедов 1988. С. 674.
[225] Из театрального отчета Д. Н. Баркова в обществе «Зеленая лампа» (Декабристы и их еремя 1928. С. 25). Спустя полвека младший современник А. С. Грибоедова актер и водевилист П. А. Каратыгин назовет «дубовыми» стихи «Молодых супругов» (Каратыгин 1970. С. 71).

1970. С. 71). [**226**] Грибоедов 1988. С. 448. [**227**] См.: Арапов 1861. С. 263. 782 «Молодые супруги». Титульный лист комедии А. С. Грибоедова (СПб., 1815) 783 «Притворная неверность». Титульный лист комедии А. А. Жандра и А. С. Грибоедова (СПб., 1818) 784 И. И. Сосницкий в роли бенефицианта в переведенном А. А. Шаховским водевиле М. Теолона и Этьена «Бенефициант». Рисунок И. П. Брюллова. 1826





783

амплуа не сливались с фактурой текста и своей определенностью заслонили персонажей пьесы [228].

Вариациями знакомых пьес были завоевавшие популярность комедии Н. И. Хмельницкого «Говорун» (1817) и «Воздушные замки» (1818). Источник первой - комедия Л. Буасси, второй – комедия Ж.-Ф. Коллена д'Арлевиля, обе под теми же, что у Хмельницкого, названиями игрались в России с 1807 г. в прозаических переложениях Ильина (первую еще в 1760-х гг. переделал В. И. Лукин, назвав «Пустомелей»). Это были мастерские достижения великосветского дилетантизма. Автор-переводчик с иронической снисходительностью предлагал несложную игру легко очерченных масок и перелагал салонную болтовню в александрийский стих. Вполне условные завязки вели к комическому поражению центрального персонажа, охарактеризованного единственной и обязательно смешной чертой - говорливостью в одном случае, фантазированием в другом. Обе пьесы (и другие -«Бабушкины попугаи», 1819; «Нерешительный» и «Карантин», 1820) Хмельницкий дарил для бенефисов И. И. и Е. Я. Сосницким.

И. И. Сосницкий в совершенстве владел петербургским стилем «светской» комедии. Он обладал незаурядными данными характерного актера и мог в водевиле «Чем богат, тем и рад, не осудите» (1814, перевод Вальберха) играть, меняясь до неузнаваемости, восьмерых персонажей. Но славу принесли ему роли великосветских денди, военных и штатских, обычно в расчете на него сочинявшиеся. Играя говорливых героев этих легких стихотворных буффонад и свободно владея интонационными богатствами комедийного стиха, Сосницкий избегал выпуклой характерности,

но наделял своих персонажей безукоризненными манерами людей, выросших на паркете. Московский исполнитель тех же ролей Сабуров вел их с большей «комической замысловатостью», рисунок его поведения был более дробен и согрет открытой радостью пребывания на сцене, контакт со зрителями – доверительнее и шутливее [229]. Начинавший тогда же московский буфф Живокини говорил, что Сосницкий в отличие от москвичей умеет «совсем не играть» [230]. Ученик балетмейстера Дидло, Сосницкий славился исполнением мазурки, танцевал ее «легко, зефирно, но вместе с тем увлекательно», «па его, – по свидетельству балетмейстера А. П. Глушков-



784

[228] См.: Жандр А. А. Театральная критика // Сын отечества. 1829. № 12. С. 350. [229] См.: РъА. Некрология А. М. Сабурова // Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 22. [230] Цит. по: Бертенсон 1916. С. 15, 36, 39.

ского, - были простые, без всякого топтанья, но фигуру свою он держал благородно и картинно» [231]. Стоит отметить, что насмешливо поданное ярко характерное «топтание» гостей в мазурке на фамусовском балу составляло украшение первой московской постановки «Горя от ума» (1830). Присущий Сосницкому дар характерности проявлялся в эти годы в шаржированных портретах стариков, которые он с меткостью шутникакарикатуриста не раз лепил, используя общеизвестные модели. Таков был старец Вольтер в комедии Шаховского «Ты и вы, Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта» (1824), где для грима актер использовал скульптурный портрет Вольтера работы Гудона. По мнению Грибоедова, на этот раз актер был «чрезвычайно хорош и добавлял автора», хотя и не стал усложнять «картину неизбежной дряхлости» отсветами «протекшей жизни, громкой, деятельной, разнообразной» [232]. Играя главную роль в «Фальстафе» (1825), выкроенном Шаховским из шекспировского «Генриха IV», Сосницкий ради внешнего перевоплощения соорудил систему толщинок и по совету Шаховского повторил его повадки. Но Шаховской остался недоволен: он подсказывал исходную позицию, а не цель, ученик же, передразнив учителя, Фальстафа не создал [233].

Союз Хмельницкого и Сосницкого не имел перспектив. Незаурядный литератор предлагал незаурядному актеру вариации того, что обоим отлично удавалось. Ограниченность установки на несложность выигрышных заданий наглядно сказалась в водевиле «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» (1821), написанном Хмельницким и Н. В. Всеволожским



(основателем «Зеленой лампы») для Сосницкой как подарок и комплимент ей. Легенду о первой российской трагической актрисе они заменили шуткой о юной жене нерасторопного актера, мечтающей о сцене и мимоходом невинной хитростью знакомящей будущих сослуживцев со своими дарованиями – с одним она беседовала как графиня, с другим как служанка. Ограничиваясь легкими штрихами, авторы ждали той же легкости штриха от исполнителей. В подобных случаях Шаховской, напротив, порой предпочитал усложнять игровые задания. В комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818) он предлагал Вальберховой в ее бенефис «показать разнообразие игры», меняясь на глазах зрителей: ее юная героиня в четырех развернутых эпизодах перед каждым из родственников мужа разыгрывала новую роль - домовитую скромницу, сентиментальную мечтательницу, книжницу-всезнайку, беспечную озорницу. Первое ее превращение по просьбе Шаховского сочинил Грибоедов (стилизовал патриархальный быт), предпоследний эпизод (фарсовую сцену экзамена) написал Хмельницкий; себе Шаховской оставил насмешки над чувствительностью во втором эпизоде и мажорное веселье четвертого. Этими преображениями

Пробы Хмельницкого иногда расценивались как вызывающие. В его водевиле «Новая шалость, или Театральное сражение» (1822), сделанном по какому-то французскому образцу, новостью было появление семи юных актрис в мундирах сорванцовкадетов. Из-за этой выдумки и гривуазности мнимо недосказанных куплетов с припевом «Трала-дери-дера» Шаховской противился постановке «Новой шалости», но «никто не мог запомнить, чтоб какой-нибудь водевиль произвел такой фурор» [234]. Спустя полгода в торжественный спектакль, посвященный памяти скончавшегося Дмитревского, Шаховской включил пролог «Новости на Парнасе» и в нем доказывал, что на Парнасе не место прощелыге Водевилю, распевающему прославившееся «Трала-дери-дера». Это вызвало «шиканье и свист» поклонников «Новой шалости», негодовавших так яростно, что «дирекция нашлась вынужденною поднять в зале люстру, и только тем заставила публику выйти вон» [235]. Хмельницкий следовал вкусам веселящейся столичной молодежи, совсем недавно группировавшейся вокруг «Зеленой лампы», эта часть «левого фланга» была за «Новую шалость».

Вальберхова овладела не сразу.

Чуть позже в соавторстве с Шаховским Хмельницкий обратился к популярным когда-то во Франции операм-водевилям Ш.-С. Фавара (впитавшим традиции ярмарочного театра эпохи Лесажа и пародировавшим высокую трагедию) и опубликовал

785 А. М. Сабуров в роли Альфреда в переделанном А. А. Шаховским водевиле Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона «Новый Бедлам». Литография Н. В. Баранова из «Драматического альбома на 1826 год»

[**231**] Глушковский 1940. С. 195.

[232] Грибоедов 1988. С. 501. [233] См.: Аксаков 1955–

1956. T. 3. C. 32.

[234] Apanos 1861. C. 317.

[235] Apanos 1861. C. 326.

786 Н. И. Хмельницкий. Автотипия П. О. Яблонского по рисунку К. Басдова «Школа женшин» Ж.-Б. Мольера в переводе Н. И. Хмельницкого, Иллюстрация к 3 акту. Гравюра И. Вейса по рисунку А. В. Нотбека из книги «Театр Николая Хмельницкого» (СПб., 1830,



786

в «Русской Талии» сцены из водевиля «Греческие бредни, или Ифигения в Тавриде наизнанку», предвестье «Прекрасной Елены» Оффенбаха, появившейся 40 лет спустя. Не увидевшие сцены «Греческие бредни» в 1850-х гг. поступили в театральную цензуру, и цензор вступился за античных богов, запретив «осмеяние на сцене веры, какова бы она ни была» [236].

Избранная Хмельницким позиция мастера театральных безделок в начале 1820-х гг. воспринималась как связывающая его силы [237]. Он начинал тогда писать комедию на бродячий сюжет, положенный позже Н. В. Гоголем в основу «Ревизора» («Арзамасские гуси») и работал над переводом «Тартюфа». Его ранняя переделка «Шалостей влюбленных» Ж. Реньяра (1817), воссоздававшая в рамках безукоризненного вкуса праздничное веселье масок итальянской комедии, наиболее полно выражала присущее ему восприятие театра; петербургские актеры (Вальберхова, Сосницкий, Асенкова, Рамазанов, Величкин) веселились, играя ее. Его перевод мольеровской «Школы женщин» (1820) шел в Петербурге как забавная история Агнессы-победительницы, в 1821 г. в роли Агнессы триумфально дебютировала Л. О. Дюрова. В Москве благодаря Щепкину, внимательному и к стилю Хмельницкого, и к замыслам Мольера, в центр «Школы женщин» выдвинулся побежденный Агнессой старик Арнольф.

За полуудачами комедий Шаховского в послевоенное десятилетие нередко стояли серьезные творческие задачи, не получавшие полновесных решений.

В 1815 г., еще до «Урока кокеткам», он показал комическую оперу «Откупщик Бражкин, или Продажа села», в которой откупщик зарился на господское поместье, крестьяне учили беспечного барина умуразуму и спасали от разорения, он каялся («Рассеяние большого света не оставило мне времени и подумать о людях, которых судьба так с моею связана»). Совсем не пасторальная ситуация в финале сводилась к пасторали, тем не менее единожды сыгранный «Бражкин» выпал из репертуара [238].

Многообещающую формальную задачу Шаховской наметил в шутке «Не любо - не слушай, а лгать не мешай» (1818). Это был первый опыт комедии в вольных стихах, открывавший возможность артистической игры разностопным ямбом («Что сказано, то свято, / И всякая вина меж нами виновата! / - Княгиня за меня поручится! - Нет, я / Ручаюсь только за себя!»), - стихия вольного стиха совсем скоро понадобится Грибоедову в «Горе от ума». Но сюжет пьесы был пустяковым, персонажи неоригинальны, название неточным (вранье всем досаждавшего Зарницкина снисхождения не заслуживало); пародирование журнальной болтовни П. П. Свиньина не прибавляло пьесе интереса.



покороче с Мольером», писал в 1821 г. Н. Й. Греч (G. [Греч Н. И.]. Антикритика // Сын отечества. 1821. № 12. С. 219). [238] См.: Гозенпуд 1959.

[**236**] *Дризен 1917.* С. 99. [**237**] «Кто не пожелает

г. Хмельницкому, оставя

C. 365.

"Говорунов" и "Воздушные замки познакомиться

697 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

788 А. В. Каратыгин. Акварель неизвестного художника

Пятиактная комедия Шаховского об оскудении дворянства («Пустодомы», 1819) «опередила свое время» (по мнению П. Н. Арапова), и ее персонажи – доверивший хозяйство мошеннику-управляющему прожектер Радугин, разоряющие господ проходимцы-слуги – «показались неестественными» [239]. Но психологический рисунок «Пустодомов» выдержан убедительнее, чем обычно бывало у Шаховского; П. С. Мочалов, играя Радугина при Шаховском в Москве, демонстрировал «тонкость в малейших изгибах, в малейших оттенках человеческой речи, человеческих ощущений» [240].

Задумав написать развязку «Урока кокеткам» и женить Ольгина на Лелевой, Шаховской в короткой комедии «Какаду» (1820) чуть не против воли подчинился стилю, созданному сценическим вариантом «Урока кокеткам». Характеристики и словарь смягчились, приятие героев автором сообщило им обаяние. Вернувшись в «Какаду» к прежним персонажам, актеры играли их иначе -Сосницкий наделял вчерашнего повесу Ольгина «отвращением к светским удовольствиям», а Вальберхова играла Лелеву «томной», «чувствующей свои заблуждения». Не без удивления отметив это в рецензии, Н. И. Греч пожалел, что автор не мотивировал разочарованность героев яснее. Шаховской снисходительно ответил Гречу, что персонажи - те же, что были в «Уроке кокеткам». Опять в работе с актерами он точнее улавливал новое, чем за письменным столом, сценический вариант «Какаду» был содержательнее пьесы в воссоздании современных типов [241].

Внешний успех был завоеван «Чванством Транжирина» (1822). Шаховской вернулся к герою не сходивших со сцены «Полубарских затей» после появления комедий Загоскина «Г-н Богатонов, или Провинциал в столице» (1817) и «Богатонов в деревне» (1822), герой которых был упрощенной копией Транжирина («С Транжирина кафтан стащил, Да в нем и ходит», - сказано о Загоскине в памфлете Грибоедова «Лубочный театр» [242]). Полтора десятка лет назад «Полубарские затеи» возникли как адаптация сатирического задания. В отличие от Шаховского Загоскин напрочь чурался сатиры, пытаясь ограничить комедийный театр забавным и забавляющим. «Богатонов» был сочинен эпигоном Шаховского. А в «Чванстве Транжирина» Шаховской стал эпигоном своего эпигона, пополнив репертуар еще одной комедией из тех, которые «не наступают грудью на затверделые пороки, могучие и надменные, а вертятся около мелких и смирных слабостей, задирают безответных провинциалов в столице или горячатся против беспорядков, которых

нет или которые можно бы оставить в покое» [243].

Попыткой «рассматривать душу человеческую во всех ее изменениях, причиняемых волнением страстей» был «Урок женатым» (1823) [244]. Шаховской сочинил свой вариант русского «мариводежа» (тогда же с второй «молодой труппой» он показал «Игру любви и случая» Пьера Мариво в переводе П. А. Корсакова). Это была стихотворная переделка повести «Взыскательность молодой девушки», переведенной с французского В. А. Жуковским. Ее персонажи вели психологическую - не комедийную - игру друг с другом, этим «Урок женатым» отличался от «Молодых супругов». Роли предназначались Я. Г. Брянскому и Л. О. Дюровой, с ними в начале 1820-х гг. А. А. Шаховской связывал многие замыслы. Сценический анализ психологических загадок оказался сбивчив у драматурга и труден его ученикам - то за примеряемой маской у них не ощущалось лицо персонажа, то маска становилась нарочитой.

\* \* \*

А. В. Каратыгин, режиссер петербургской труппы и ее летописец, считал, что показанная в его бенефис пьеса Игнаца-Франца Кастелли «Убийца и сирота» (1819, перевод Зотова) была «одной из первых мелодрам, появившихся на русском театре» [245]. Спектакль запомнился лишь тем, что роль немого Викторина в нем исполняли балерины – сначала Колосова, затем А. А. Лихутина.

Переводная историческая и бытовая мелодрама укоренялась в русском репертуаре с середины 1800-х гг. Вместе с промежуточными жанрами она бескрайне раздвигала доступную театру картину мира и, тяготея к внезапности сюжетных поворотов, умела



[239] Арапов 1861. С. 281. [240] Аксаков 1955–1956. Т. 3. С. 83. [241] См.: Г. [Греч Н. И.] О представлении в бенефис гжи Вальберховой // Сын отечества. 1820. № 4. С. 182; Шаховской А. А. Письмо к издателю // Сын отечества. 1820. № 8. С. 68–80. [242] Грибоедов 1988. С. 330. [243] Вяземский 1878–1896. Т. 5. С 115. [244] Д. [Барков Д. Н.] Санктиетербургский театр // Сын отечества. 1823. № 8. С. 26. [245] Арапов 1861. С. 277–

789 А. Н. Рамазанов. Портрет работы К. П. Брюллова. 1821–1822
790 «Сорока-воровка». Титульный лист мелодрамы Л.-Ш. Кенье и Т. Бодуэна Добиньи в переводе И. И. Вальберха (СПб., 1816)



789

пробуждать обостренное волнение за судьбы персонажей. Ее ранние образцы сближались с «коцебятиной» вниманием к судьбам «партикулярной» личности и элементарностью распределения симпатий и антипатий. Расширяя арсенал выразительных средств, мелодрама учила извлекать новые живописные, музыкальные, пантомимические, психологические эффекты из характеристики исторической, географической, национальной среды. «Драма сия много выигрывает поражениями взора. Моление народа в храме солнца, заключение в оковы старца и с ним вместе невинного младенца, нападение воинов с обнаженными мечами на Кору и сего младенца, военные эволюции, сражения, поединок Алонза с Давилою, хоры и балеты, – суть такие зрелища, которые не могут оставить зрителя в равнодушии» [246], - описывал рецензент петербургскую постановку мелодрамы Гильбера Пиксерекура «Пизарро, или Завоеватель Перу» (1805, перевод Лифанова). Спустя полтора десятилетия другая мелодрама Пиксерекура «Христофор Колумб, или Открытие Нового света» (1821, перевод Зотова) стала в Петербурге торжеством театрального машиниста Грифа, демонстрировавшего «полеты птиц и движение корабля во время морской бури». Двухэтажная декорация первого акта изображала «внутренность корабля», и при переходе по лесенкам с этажа на этаж актеры ради правдоподобия вопреки сценическим обычаям «оборачивались спиной к публике». Во втором акте корабль плыл в открытом море («видны только небо и вода»), при начале шторма волны «простирались до суфлерского места». В последнем акте на острове Буанигани совершались обряды дикарей («пантомимные балеты и танцы диких»). Продетые сквозь ноздри большие золотые кольца и приклеенные к кончикам

носов золотые листки дополняли экзотиче-

[246] Русский спектакль // Северный вестник. 1805. № 11. C. 194. [247] Apanos 1861. C. 304. [248] «В первом действии приготовляются к сражению, во втором разбойники берут приступом замок барона Фритцерна, в третьем разбойники составляют потешные сражения и увеселяют Виктора, сына атамана шайки Рожера. Драма кончается действительным сражением: полицейская команда нападает на разбойников» (Северный наблюдатель. 1817. № 14. C. 18–19). [**249**] Декабристы и их время 1928. С. 27. [250] Apanos 1861. C. 295; ср.: Каратыгин 1970. С. 105-[251] Вяземский 1878–1896. T. 7. C. 176.

ские гримы «ужасно расписанных» островитян [247].

Постановочные эффекты могли становиться главной приманкой мелодрамы. «Виктор, или Дитя в лесу» Пиксерекура (1817, перевод Д. Н. Баркова), показанный в бенефис Каратыгиной, был «беспрерывным сцеплением военных эволюций и сражений» [248]. Двадцатилетний переводчик два года спустя открещивался: «Гостинодворская публика приучила актеров выбирать для бенефисов подобные пьесы. Не нужно говорить о нелепости плана и хода драмы. До сих пор она была сносна сражениями, но последний раз и они не удались», - говорил он в театральном обзоре на заседании «Зеленой лампы» [249]. Мелодрама, случалось, возлагала сюжетные функции на птиц и зверей, что требовало постановочной находчивости. В старинном «Попугае» Коцебу к развязке приводила болтовня говорящего попугая. В «Обриевой собаке» Пиксерекура (1820, перевод А. И. Шеллера) специально выученная бенефициантом собака «бежала с фонарем ночью по следам убийцы ...и бросалась на злодея» [250]. В мелодраме «Жоко, бразильская обезьяна» Габриэля и Э. Рошфора (1827, перевод Зотова) пантомимическая роль обезьяны была поручена танцовщику Монруа [251].

Роли страдающих героинь в петербургских спектаклях популярных мелодрам выпадали Вальберховой, они не меняли ее строгих актерских навыков. Ей предназначалась Анета в переведенной Вальберхом «Сорокеворовке» (1816) Л.-Ш. Кенье и Бодуэна Добиньи; успех актрисы делил Рамазанов, наделявший неподдельным обаянием слабоумного добряка Блезо, невольного спасителя невинно осужденной Анеты, выследившего проделки вороватой сороки. Она же играла Терезу в «Терезе, или Женевской сироте» В. Дюканжа (1822, перевод А. Г. Вол-



790

 $791\,$  М. А. Милорадович. Рисунок А. С. Пушкина. 1819

кова), не уступавшей в популярности «Сороке-воровке». Пометы в суфлерском экземпляре «Терезы» показывают, насколько послушно выполнялись постановочные задания автора, предлагавшего эффектную светозвуковую партитуру кульминационных эпизодов, - к исполнению отмечены ремарки, передающие атмосферу катастрофических финальных событий центрального акта: «Музыка, молния чаще, гром сильнее, ночь темнее», «удар грома <...> молния, фейерверк», «слышен жалостный крик <...> в самую ту же минуту громовым ударом зажигается здание»; последующая народная сцена сопровождена указанием: «Молния, движение» [252].

Господство мелодрамы на русской сцене и ее воздействие на актерский стиль придет позже, в конце 1820-х гг.

\* \* \*

К 1820-м гг. театральную политику правительства определяла фраза из письма царя А. А. Аракчееву: «Я предпочитаю иметь дурной спектакль, нежели хороший, но составленный из наглецов» [253].

Обстановка в театральной дирекции этих лет привела, в частности, к отставке Шаховского и к инциденту, связанному с уходом А. А. Плещеева, который «оставил театр вследствие грубого письма к нему кн. Тюфякина». Директор театров П. И. Тюфякин, по словам П. Каратыгина, «напоминал собою наших удельных князей с их грубой татарщиной» [254]. Оценивая уход Плещеева, недолго прослужившего в театре великосветского музыканта и незаурядного актера-любителя, Вяземский писал А. И. Тургеневу: «Где русские начальники, умеющие ценить своих подчиненных? Право, без хвастовства сказать, мы все, сколько нас ни есть, - бисер в ногах свиней. Когда все поставится у нас вверх дном?» Тургенев соглашался: «В своем роде и Плещеева выход из дирекции подтверждает твое замечание о русских начальниках» [255].

Жесткие рамки, в которые были поставлены артисты, сказались в административном аресте молодого премьера В. А. Каратыгина и в преследованиях А. М. Колосовой, уже занявшей видное место в труппе, за ее жалобу, переданную лично царю [256]. Оба они могли пострадать из-за дружбы с Катениным, самым деятельным представителем «левого фланга» [257].

Ровная температура в зрительном зале насаждалась мерами административными при деятельном участии петербургского генерал-губернатора М. А. Милорадовича. «Гусарский офицер кн. Щербатов ... аплодировал тем, кто ему нравились; граф Милора-

дович заметил это и послал к его эскадронному командиру приказ, чтобы Щербатов и прочие офицеры не всем аплодировали» [258], - отмечено в журнале-дневнике Андрея Каратыгина. Подобные распоряжения становились нормой. Тургенев сообщал Вяземскому из Петербурга, что за «гласное шиканье» на первом спектакле вновь созданной французской труппы «многим запретил либеральный Милорадович ходить в французский театр». Вяземский ответил: «Неужели все это не выведется на свежую европейскую воду? Авось, хотя бы разглашением их нелепостей проступит на лицах этих мертвецов холодный пот стыда». «Если правительство возьмет на себя управление театра, то кому же править государством?» [259] отшучивался он тогда же.

Происходило изымание театра из-под общественного воздействия. Наиболее значительным среди эпизодов подобного рода была ссылка Катенина. Поводом для нее стали происшествия, сопровождавшие возобновление озеровской «Поликсены» 18 сентября 1822 г., в этот спектакль бенефициант П. И. Толченов «упросил» Семенову впервые сыграть вместе с В. А. Каратыгиным. Каратыгин дебютировал в 1820 г. под руководством Катенина, учеником которого стал еще в 1818 г. после недолгих приватных занятий с Шаховским. Его первые роли (озеровский Фингал и Эдип в трагедии Грузинцова) выявили особенности создававшегося Катениным метода декламации, иного, чем тот, который культивировал Гнедич. Здесь допускалось большее разнообразие и в «сильных порывах страстей», и в выпуклости «переходов от одного чувства к другому», и в резкости переключений патетической речи «в самый даже простой разговор» [260]. Стих звучал экспрессивнее, суровее, контрастнее.

Возобновление «Поликсены» демонстрировало все три стиля исполнения трагедии, возникшие в петербургской труппе. Гармоничность сценического существования Семеновой (она играла Гекубу) отвечала методе Гнедича. Намеренная простота поведения Брянского (Агамемнон) и Вальберховой (Кассандра) восходила к урокам Шаховского. Каратыгин (Пирр) следовал динамическому стилю игры, разработанному Катениным, и строил роль на энергичных контрастах, встречая поддержку у сторонников Катенина и покоряя рядовых зрителей райка и партера. По окончании спектакля «вызваны были г-жи Семенова, Азаревичева и (благодаря партеру и райку) г. Каратыгин вместе; потом г-жа Вальберхова и Брянский» [261], и тогда Катенин из первого ряда кресел во всеуслышание заявил, что Азаревичевой (ей Семенова передала роль Поликсены) «не следовало выходить» и что выдвигать свою ученицу - «дерзость со стороны



791

T. 2. C. 285-286. [253] Александр І - графу Аракчееву // Русская ста-рина. 1873. № 7. С. 269; ср.: там же. С. 576-577. [254] Каратыгин 1970. С. 94. [255] Остафьевский архив 1899. T. 2. C. 53 и 62. [256] См.: Каратыгин 1970. С. 95–97; Танеев 1885–1886. Вып. 2. С. 35-37. [257] См.: Каратыгин 1970. C. 99 [258] Цит. по: Лебедев 1927. C. 110. [**259**] Остафьевский архив 1899. Т. 1. С. 322, 324, 332. А. А. Жандр считал эти гонения первыми акциями правительства против декабристских кругов. Он, в частности, рассказывал: «Это была трудная, особенно для всех любителей

[252] См.: ИРДТ 1977-1987.

792 В. А. Каратыгин в роли Гамлета. Гравюра из альманаха «Русская Талия на 1825 год» 793 А. М. Колосова. Лито-

графия В. В. Баранова, 1821



799

театра, для всех театралов пора - конец царствования Александра I. Тяжела она была и для актеров... Все, говорю вам, что в то время ни касалось театра, было чрезвычайно трудно, за всем этим наблюдали. подглядывали, подслушивали... Мы же принимали в театре самое горячее участие, мнение наше имело вес, и мы любили поставить на своем, но времена были такие, что я перестал ходить в театр вовсе; я был молод, горяч и, разумеется, не стерпел, если бы дирекция стала выставлять какую-нибудь бездарность за счет человека даровитого: вступился бы непременно и нажил бы себе хлопот» (Грибоедов в воспоминаниях 1980. C. 232, 234). [**260**] *Жандр А. А.* О первых двух дебютах г. Каратыгинамладшего // Сын отечества. 1820. № 23. С. 175.

[261] *Курганов А.* Театр / Благонамеренный. 1822. № 43. С. 144. В дневнике А. В. Каратыгина сказано, что М. А. Азаревичеву «хотя и кричали [вызывали.  $O.\ \Phi.$ ], но слабо». Ср.: Из дневника А. В. Каратыгина / Русская старина. 1880.

№ 10. C. 272. [262] Цит. по: Кубасов Ив. Театральные интриги в 1822 году // Русская старина. 1901. № 11. С. 297–298. [263] Бестужевы 1951. С. 284. [264] Ис-в И. Критика. Разбор перевода корнелиевой трагедии «Сид» с кратким замечанием на представление оной // Благонамеренный. 1823. № 15. С. 197, 204,

[265] Каратыгин В. А. Письма его к П. А. Катенину // Русская старина. 1880. Ń 1Ó. C. 287.

[266] Грибоедов 1988. С. 497.

Семеновой». На другой день Милорадович запретил Катенину посещать спектакли Семеновой. В рапорте императору, находившемуся за границей, Милорадович сообщил, что «Катенин дерзок и подбирает в партере партии, дабы господствовать в оном», после чего Александр I распорядился выслать Катенина из Петербурга [262]. Катенин занимал в театральной жизни позицию, отличавшуюся крайней нетерпимостью. Сохранился отзыв Бестужева: «Надо постегать этого литературного диктатора Катенина. Мочи нет быть с ним вместе в театре: судит и рядит на весь театр все и всех, так что хоть беги вон» [263]. Но меры, принятые против Катенина, были предупреждением своеволию «левого фланга» театральной залы.

Катенин был выслан 7 ноября 1822 г., а 14 декабря был сыгран «Сид» Корнеля в его переводе, самое яркое завоевание театра декабристской поры. Исполнение Каратыгина было победой негласной режиссуры Катенина. Актер начинал роль «с живостью, пылкостью, свойственной летам Родриго», и завершал ее «твердостью и уверенностью в непобедимости своей». Диапазон его точно разработанных мгновенных реакций был огромен, смелость психологической деталировки и «прозаические» краски соединялись с использованием традиционных приемов декламации, когда текст адресовался непосредственно зрителю. Сцена «борьбы чувств в несчастных любовниках» была «лучшей в трагедии», Каратыгин и Вальберхова (Химена) «были достойны друг друга»,

«в продолжение всего явления рукоплескания не умолкали» - акценты были распределены с расчетом на открытую реакцию зрителей [264]. «Сид» шел совсем мало, но это не заслоняло масштабов победы. Строка в «Онегине» «Там наш Катенин воскресил Корнеля гений величавый» подразумевала «Сида», видеть на сцене которого ссыльному Пушкину не пришлось.

В те годы Каратыгину не нравились роли, где все «размеренно: голос, жесты, шаги, лицо»; он признавался: «Играть с связанными руками я не мастер» [265]. В 1824 г. он впервые сыграл шекспировского Гамлета (в переделке Висковатова); Аксаков называл исполнение «торжеством актера», «лучшие места были видение тени отца», «ужас, отчаяние выражал он [Каратыгин] несравненно». Но в целом роль была воспринята актером рационалистически, как героическая (стихия трагического гнева, которой когда-то наполнял эту роль Яковлев, была чужда Каратыгину). «Дарование чудное, теперь еще грубое, само себе безотчетное, дай Бог ему напитаться великими образцами» [266], - писал в 1824 г. о Каратыгине Грибоедов. Стремление уйти от безотчетности станет в ближайшие же годы руководящим побуждением Каратыгина и превратит его в выдающегося мастера, способного под влиянием обстоятельств - всматриваясь в «образцы», прислушиваясь к знатокам и оглядываясь на эрителя - не раз менять стиль игры и пересматривать вчерашние решения.



793

701 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Тем же подходом к исполнению трагедии пыталась овладеть Колосова, дебютировавшая в сезон 1818/19 гг. и после первых спектаклей перешедшая от Шаховского к Катенину. Резонанс ее дебютов иронически прокомментировал Пушкин. В ее игре «частые слишком сильные движения лица, частые слишком резкие жесты», «резкие вскрикивания» сочетались с общим «однообразным напевом» речи, исчезавшим тогда, когда следовало «дать волю чувствам» [267]. Трагическим темпераментом она не обладала, попытка соревнования с Семеновой свелась к подражанию ей. После поездки в Париж и знакомства с французской актрисой А.-Ф. Марс Колосова сосредоточилась на комедии. Пьесу Скриба и Мельвиля «Валерия, или Слепая» из репертуара Марс для Колосовой по ее просьбе в 1823 г. перевел смягченной разговорной прозой Жуковский, не поставивший своего имени на афише («не хочу выезжать на сцену в пустом переводе посредственной комедии» [268]). «Европейская актриса во всей силе слова. Я не полагаю в ней возвышенного дарования; она не создаст роли, но образованностью своею она точно создание на русской сцене комической», - писал Вяземский, увидев Колосову в роли Селимены («Мизантроп») [269] . Грибоедов судил строже: «В комедии могла бы быть превосходна ... только кривляет свое лицо непомерно, передразнивает кого-то, думаю, что Мариво; потому что пленилась ее игрою, как сама мне сказывала, собственную природу выпустила из виду и редко на нее нападает» [270].

\* \* \*

Вернувшаяся в 1822 г. в театр после почти двухлетнего отсутствия Семенова с одинаковой внутренней свободой играла Медею и свои ранние «нежные» роли [271]. В «Медее» прежний рисунок получал удвоенную яркость, возрастала власть актрисы над зрителями. «Чувствовали мы истинную прелесть ужаса!» [272] - признавался один из них. В большом монологе Медеи (видении встреч, которые ждут ее в загробном мире) условность монологической формы позволяла актрисе ступень за ступенью погружать зрителя в бездонный ужас, под гнетом которого билась душа Медеи. Подобной открытости страстей потребует вскоре романтическая драма, но ей не понадобятся присущие Семеновой художественное равновесие и нерушимость классических форм. Моину в «Фингале» Семенова продолжала играть по-прежнему юной, храня лирическую стихию, создавшую когда-то успех трагедии Озерова; но внутренняя линия роли становилась конкретнее, яснее проступали простосердечная доверчивость Моины к отцу, открытость в любви к Фингалу, наполнявшей Моину счастливой гордостью за избранника, неверие в возможность вероломства [273].

Если прежде в ролях Клитемнестры и Медеи внешний прием был закреплен, то теперь безупречная внешняя форма рождалась заново на каждом спектакле, диктуемая живым потоком душевных движений. «Сия превосходная актриса умеет разнообразить и, можно сказать, оттенивать игру свою при каждом представлении так, что заметив в одном из них некоторые места, сказанные ею с отличным чувством и выразительностью, в следующем представлении мы находим в той же роле новые красоты, новые источники наслаждений» [274], - восхищенно писал О. М. Сомов. Наделенная редкостным даром легко и надолго возгоравшегося сценического переживания Семенова также легко подчинялась законам гармонической классицистской формы. И в речи, и в пластике форма в поздних выступлениях актрисы рождалась заново с той же непосредственностью, с какой развертывалась живая логика страстей.

В игре Семеновой равно восхищали «все средства, которыми наделила ее природа», и «все то, что придало ей искусство». В связи с «Медеей» А. Н. Очкин писал, что Семенова черпает средства выражения не в «мире нравственном», но в «мире фантастическом» [275]. Именно там, в фантазии, в воображении - а не в собственной психике, не в повседневности - актрисе удавалось «силою своего гения найти краски, чтобы живописать его [внешний и внутренний облик трагической героини] уму изумленного зрителя». Погружаясь в «мир фантастический», Семенова поступала так, как того требовала от трагической актрисы высокая традиция классицизма, как повелевала классицистская поэтика. Торжествовала абстрагирующая художественная воля, которая позволяла видеть развитие страстей - их взлет и угасание - вне конкретного исторического времени и вне конкретных географических пространств, в вечности, и, заново воскрешая их, проживать на сцене их неизменяемую сущность.

Если искания Яковлева, скончавшегося в 1817 г., вспоминались теперь как безотчетные, то Семенова, казалось, поднимается – благодаря Гнедичу – к осознанному владению важнейшими принципами трагического: «Какие глубокие трагические соображения в ней открываются... Вся теория со всеми таинствами искусства, кажется, раскрыта для г-жи Семеновой» [276], – писал в 1822 г. Плетнев, утверждая, что крупнейшим из русских актеров, даже Дмитревскому и Крутицкому «недоставало изучения своего занятия» и что оно поведет Семенову «к дальней-

[267] См.:  $NN[\Gamma недич H. U.].$ О втором представлении трагедии «Горации» / Сын Отечества. 1819. № 39. С. 279; Пушкин 1977-1979. T. 7. C. 10. [268] Жуковский 1960. Т. 4. C. 557. [269] Остафьевский архив 1899. T. 3. C. 86. [270] Грибоедов 1988. С. 504-505. По смыслу письма имя драматурга Мариво следовало бы заменить именем актрисы Марс, это либо описка (шутка?) А. С. Грибоедова, либо неточное чтение первого публикатора; автограф цитируемого письма неизвестен. [271] См.: Яквлв М-л [*М. А. Яковлев*]. Театр / Благонамеренный. 1822. № 46. С. 252. В 1824 г. при возобновлении для очередного бенефиса Е. С. Семе новой старой трагедии С. Н. Глинки «Сумбека» возникла серия рисунков О. А. Кипренского, запечатлевших актрису и в минуты грозных всплесков темперамента волшебницы Сумбеки, и в моменты, когда зреет сгущающаяся трагическая ситуация, и в «тихие» минуты сценического существования, неомраченной, по-девичьи открытой.  $[27\hat{2}]$  -ин.  $[A.\Pi. Очкин].$ Письмо к Н. М. Я-ву // Благонамеренный. 1823. № 19. [273] Яквлв М-л [М. А. Яковлев]. Театр // Благона-меренный. 1822. № 46. С. 249–252. [274] Сомов О. М. Театр / Сын отечества. 1822. № 15. [275] -ин. [А.П. Очкин]. Письмо к М. П. Лу-ну Благонамеренный. 1822. № 18. C. 187. [276] Плетнев 1822. С. 233.



794

шим открытиям и познаниям всех тайн искусства».

Роль Федры (1823) стала вершиной воплощения классицистской трагедии на русской сцене, итогом многолетних усилий Гнедича и свидетельством неисчерпаемых возможностей актрисы, но оказалась завершением этой нежданно оборвавшейся линии репертуара.

О глубине постижения замыслов Расина, достигавшейся Семеновой, и о культивируе-

мом Гнедичем отборе внешних и внутренних красок (благодаря которому развитие страсти представало в сверхиндивидуальной общечеловеческой сущности и в прекрасных – по ясности линий – внешних проявлениях) позволяет судить статья, излагавшая позиции руководителей спектакля:

«Страсть Федры не произвольна: Венера вселила оную... Сила высшая заставляет ее беспрестанно говорить и делать то, что ее совесть беспрестанно осуждает. Доброде-

тельная по сердцу своему, но преступная по воле божества, Федра с первого появления на сцену возбуждает сострадание: она преступница несчастная. Любовь ее пламенна, непобедима, как только может быть любовь, возженная Венерою, но и страдание Федры не менее добродетельно: жесточайшие страдания прекращают ее жизнь. Беспрерывная борьба добродетели и порока, любви и угрызений совести... должна быть в продолжение всей роли чувствительна для взора и сердца зрителей... В роли Федры заключаются все бури любви пламенной, все терзания страсти преступной, все, что любовь имеет восхитительного, трогательного и мучительного: трепещущую робость, стыд, забвение самой себя, жар, сладострастие, исступление, угрызения и отчаяние... Изучение чрезвычайно глубокое нужно, чтобы успеть выразить все эти различные страсти, которые, истекая из одной причины, требуют беспрерывной перемены в тонах голоса, в лице, в положении тела, не позволяя между тем, чтоб основание характера изменено было. Самые суровые страсти, восстающие в душе Федры... не должны помрачать лице Федры чернотой страстей Медейных... Но более всего чувство стыда требует в роле сей разнообразия и оттенков» [277]. Статья излагала задачи, стоявшие перед Семеновой, потому и упомянуто, что для Федры неприемлемы краски, найденные для Медеи. Этот документ свидетельствует, что театр начала 1820-х гг. нуждался в режиссере-поэте, способном развернуть тончайший поэтический анализ психологии страстей и вести актера к утонченной разработке роли.

Расиновская ситуация была прожита актрисой исчерпывающе. Прекрасную и разрушительную страсть Федры актриса раскрывала с той же конкретностью, что и гнев ее, муки совести, стыд. Стилистическая безупречность исполнения сочеталась с точностью развития психологических линий роли. Семенова погружала зрителей в «раздор души надменной с бунтующими чувствами», в «волнение противоположных страстей» -«любви и оскорбления, стыда и ненависти». Медлительный внешний рисунок роли сохранял расиновскую строгость и был в абсолютном подчинении у неуклонно развивавшегося - и тоже замедленного - внутреннего рисунка. Светлые «движения любви и страсти» получали особую выразительность, завершалась роль «глухим воплем души, растерзанной безнадежностью», в финале Федра появлялась «изнеможенная пожирающим ее ядом и грызениями совести», «постепенное ослабление и перерыв голоса, неровное, томительное дыхание» становились выражением того, как «душа медленно отлетала от страждущего тела» [278].

В рецензии Сомова сказано о продемонстрированном премьерой «Федры» совершенстве всех компонентов спектакля: «Превосходная игра главного действующего лица, совершенное по способностям и возможностям каждого действие многих лиц, второстепенных и вспомогательных, сцена, хорошо составленная и обставленная, без сомнения, дают сему спектаклю одно из самых первых мест в летописях русского театра». Ссылаясь на суждения знатоков, Сомов утверждал, что пьеса «была представлена на русском театре в этот раз несравненно лучше, нежели на первом французском». Каратыгин в роли Ипполита был «разнообразнее, полнее обыкновенного», «в голосе его не было ни крика, ни взвизгивания, какими прежде он иногда портил свою декламацию; телодвижения его были благороднее и не слишком размножаемы». Брянский (Терамен) в знаменитом монологе последнего акта выполнил стилистические задания Расина («смерть Ипполита рассказана им превосходно», «он с особенною выразительностью произносил стихи, отличающиеся подражательной гармонией, изображающие быстроту действия или глубокое чувство горести» [279]). Влияние Гнедича возрастало, Шаховской был официально в отставке и уже не интересовался трагедией, Катенин - в ссылке. Ученики Шаховского и Катенина работали в «Федре» по методу Гнедича: Брянский был внимателен к форме стиха, Каратыгин уходил от кричащего сопоставления красок и научился «оттенять... разительнейшие слова и выражения без особенного напряжения голоса» [280]. Спектакль достигал точности в воплощении поэтической структуры пьесы, - стихи последнего монолога Тезея («Всё ненавистно мне, и самый дар богов...») у Толченова «вырвались из груди его болезненными стонами».

В предыдущие годы множились нарекания на несоорганизованность трагических спектаклей [281]. Теперь показы трагедий, к которым имел отношение Гнедич («Федра», «Танкред», «Ифигения в Авлиде»), отличала общая погруженность в ход трагических событий, профессиональное внимание актеров друг к другу. Рецензируя очередное представление «Танкреда», Барков вслед за похвалами Семеновой и Каратыгину писал: «С удовольствием заметили мы в представление сие, что и прочие актеры старались даже не весьма значительные роли сыграть как должно, и сие производило сильное влияние на зрителей... Ровность игры их, согласие целого (ensemble) суть единственные причины успеха пьесы» [282]. В разборе очередного представления «Ифигении в Авлиде» И. Б. Чеславский фиксировал сложно разработанную реакцию

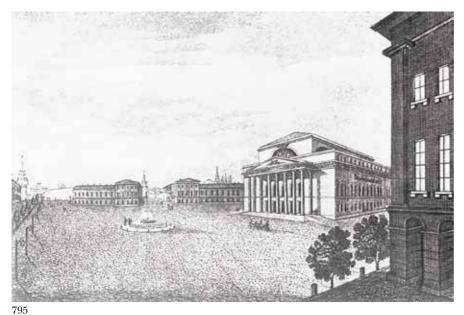
[277] Статья «Общие замечания о роли Федры расиновой», содержащая разбор действенной линии роли и требования к ее внешнему рисунку, сохранилась в архиве Дирекции театров. Опубликовано: Танеев 1885–1886. С. 26–27. [278] См.: Сомов О. М. Российский театр // Сын отечества. 1823. № 46. C. 247-250. [279] Там же. С. 242, 250, [280] И. Ч. [И. Б. Чеславский]. Замечания на игру г. Каратыгина в трагедии «Ифигения в Авлиде» Благонамеренный. 1823. № 18. C. 376. [281] «Мы не имеем почти ни одной трагедии, где бы все играли сносно: один-два человека трогают, а другие смешат – и целая пиеса нисколько не действует на сердце зрителя» (Любитель театра. Театр // Благонамеренный. 1821. № 19-20. С. 84). «У нас вообще в разыгрывании трагедий весьма мало единства: каждый актер думает только о своей роли и вряд ли эти господа и обдумывают целую пьесу, а от этого она никогда не может иметь полного действия» (Любитель театра. Театр // Благонамеренный. 1822. № 16. C. 120–121). [282] Д. [Д. Н. Барков]. Санкт-петербургский театр // Сын отечества. 1823. № 9. С. 79. [283] И. Ч. [И. Б. Чеславский]. Замечания на игру г. Каратыгина в трагедии «Ифигения в Авлиде» Благонамеренный. 1823. № 17. C. 320. [284] Мнение актрисы Катерины Семеновой 1952. С. 139, 140. См. также: Танеев 1885-1886. Вып. 3. С. 11, 12; Вып. 2. С. 50-52; Медведева 1964. C. 263-265, 295, 296. [285] См.: Любитель театра. Театр // Благонамеренный. 1822. № 5. С. 197.

795 «Предполагаемый вид проектируемой Театральной площади в Москве». Гравюра Д. Аркадьева по рисунку К. О. Брауна. 1824

Каратыгина-Ахилла на весть о судьбе Ифигении и далее писал: «Все прочие актеры, не говоря уже о г-же Семеновой, соответствовали ему в положениях своих, и разительная картина этого явления представлена была совершенно» [283].

Очевидность этих достижений давала Гнедичу право от имени Семеновой писать в дирекцию о необходимости должности «дирижера», которой руководил бы исполнением стихотворной трагедии. Вопрос организации спектакля был поставлен им исчерпывающе:

«Как лучшее музыкальное сочинение не может быть хорошо разыграно искуснейшим оркестром без общего соглашения, без управления дирижера, приготовившего гармонию репетициями, на коих согласил он особенную игру каждого в игру общую и управляет ею в действии, так и драматическая пьеса при лучшем сочинении и соответственном каждой роле таланте действующего не может иметь успешного хода, не получив общего согласия. Игра и движения каждого, даже последнего актера должны быть приготовлены таким образом, чтобы ход его роли содействовал ходу всей пьесы... Число репетиций не пособляет порядку: они служат только затвержению ролей, если не управляются таким человеком, который бы каждому действующему, имеющему даже малейшее влияние на ход пьесы, объяснил: кто он, зачем он на сцене, с каким лицом говорит, где его место, как он входит, выходит и управлять голосом должен, который бы заботился о соответствии декораций, костюмов, действии статистов, словом, поставил пьесу в надлежащий, безошибочный, правдоподобный ход» [284].



Письмо формулировало опыт, накопленный в спектаклях 1823 г. (до возвращения Шаховского на службу в театр в 1824 г.), а появилось оно в 1826 г., после удаления Шаховского из Петербурга. Оно датировано 23 февраля 1826 г.; последовала переписка дирекции с «придворной актрисой Катериной Семеновой», длившаяся до 1 мая, когда Семенову известили, что спектаклями стихотворной трагедии будет руководить «директор Остолопов». Поэт и стиховед Н. Ф. Остолопов недолго прослужил в театре и не погружался в технические проблемы актерского мастерства.

Метод Семеновой воспринимался как принципиальное достижение национальной актерской школы. Подчеркивая, что в ее творчестве «природа и искусство соединились», наблюдатель писал: «У нее должны учиться молодые наши артисты, которые думают, что для актера довольно одних только чувств» [285].

\* \* \*

В 1823 г. в Москве П. С. Мочалов (1800-1848) впервые сыграл шекспировского Отелло (в обработке Дюсиса, переведенной Вельяминовым), и его исполнение было воспринято как рождение актера-трагика, готового во имя импровизационной свободы сценического существования отринуть любую выверенность приемов и предварительный расчет. Не было сомнений, что Мочалов «долго думал о своей роли и много соображал, оттенив каждую мысль приличным выражением», но на сцене во время действия намерения актера, казалось, полностью растворялись в стихии вольно льющегося сиюминутного творчества. Без опоры на опыт предшественников и при отрешенности от сделанного ими актер был самостоятелен во всем - и в масштабах восприятия роли, и в ощущении каждой ситуации, и в каждом из непреднамеренно рождавшихся технических приспособлений. Его актерский аппарат казался безукоризненно гибким и едва ли не всемогущим в своей отзывчивости, а внутреннее наполнение ключевых ситуаций происходило с мгновенным проникновением в их суть. Могло казаться, что именно такое стихийное сиюминутное творчество отвечает природе Шекспира – безусловной правдой переживаемого в данную минуту и независимостью от правил и школы. «Скажу странность, но может быть справедливую, что в такой пылкой роли, каков Отелло, актеру нельзя всего придумать заранее; находясь на сцене, гармонируя с игрой прочих, тут только рождаются эти неожиданные порывы чувствительности, - эти выражения непридуманные, но



796 П.С. Мочалов в роли Фингала из трагедии В.А. Озерова «Фингал». Литография Н.В. Баранова из «Драматического альбома на 1826 гол»

796

изливающиеся прямо из сердца, потрясающие нашу душу, и которые нельзя ни заучить, ни приобрести трудом или навыком» [286], – писал не скрывавший своего потрясения зритель. Столь же безоглядно Мочалов отказывался тогда от декламационного напева – его «пламенный, дикий, страшный» Отелло даже в минуты аффектов «говорил так, как бы сказал человек, увлеченный страстью».

Мочалов, как правило, с юности твердо учил роли, но не закреплял их внешний рисунок, не «пробовал их интонациями, позами, движениями» [287], оставляя все это на волю вдохновения. Арсенал его технических средств был огромен, но его актерская техника в удачные спектакли казалась самопроизвольно рождавшейся заново. Развертывание его замыслов на сцене – если оно не встречало внешних или внутренних препят-

ствий - становилось захватывающим зрелищем непредсказуемого творческого акта. «Вообще, игра г. Мочалова, отдельно взятая, сама по себе есть уже, если можно так выразиться, поэма загадочная, представляющая борьбу его таланта с препятствиями природы и часто не прежде, как в конце, и не иначе, как внезапно, являющая торжество его» [288], - писал в 1833 г. один из зрителей. Внешнюю технику Мочалов ставил в абсолютную зависимость от внутренней, всемогущество которой ощущал с предельной чуткостью и вне которой не ценил театра, но ключ к ней ему удавалось найти далеко не в каждом спектакле. Таков был присущий ему - и осознанный им - способ существования на сцене. В конце жизни он попытался изложить на бумаге, что такое с его точки зрения «верная или умная игра». Он не отри-

[286] См.: Любитель театра. Замечания на представление шекспировской трагедии «Отелло» на императорском московском театре // Благонамеренный. 1823. № 20. С. 105–106, 108. [287] См.: Мочалов 1953. С. 360. [288] Любитель театра. Письмо об игре г. Мочалова на петербургском театре // Молва. 1833. № 82. С. 326.

цал ни пользы образования («хорошее образование - важное пособие для артиста»), ни необходимости в каждой роли рассмотреть «намерение сочинителя», «постигнуть характер представляемого лица и войти в разные его положения», не отрицал пользы бесед с «людьми просвещенными», но основной залог «верной или умной игры» видел в способности актера на сцене «почувствовать сильно минуту своего положения» и «заставить забыться зрителя». Важнейшими свойствами актера он считал «глубину души», «пламенное воображение» и прежде всего «дар представить [то], что сам чувствует в душе, и воображению зрителя». Этот дар он воспринимал как «главную часть и украшение таланта». «Как бриллиант между драгоценных камней игрою своей делится с ними и своим прелестным огнем украшает их, так этот высокий дар дает жизнь прочим способностям» [289], - утверждал он. Мочаловский метод работы - в своих открытых противоречиях, в ставке на «пламенное воображение» и в незнании путей к управлению воображением – наложил ярчайший отпечаток на развитие русской актерской школы.

\* \* \*

М. С. Щепкин дебютировал в Москве в сентябре 1822 г. и вошел в московскую труппу в 1823 г.

Он с 1805 г. играл на провинциальных сценах и прошел почти через все типы театров, которые знала провинция. Сын крепостных (его дед принадлежал к духовному званию и был закрепощен в нарушение законов, отец управлял господскими имениями), он в отрочестве дебютировал в любительском ученическом спектакле в Судже (играл комическую роль с переодеванием во «Вздорщице» Сумарокова) и участвовал в домашних спектаклях, эпизодически устраивавшихся в поместьях его господ. В 1805 г. он вошел в небольшую курскую труппу братьев Барсовых, типичную для тех городов средней России, где зимовали окрестные помещики: давая спектакли от случая к случаю, эти театры могли существовать лишь потому, что по воле меценатов даром получали помещение, а большинство актеров и музыкантов, оставаясь крепостными, служили также даром, по воле господ, имевших в прошлом собственные театры. К 1816 г. эта труппа угасла, и Щепкин вступил в неустойчивую коммерческую труппу И. Ф. Штейна и О. И. Калиновского, кочевавшую по южной России. В 1818 г. ее лучшие актеры перешли в полтавский театр, возникший по воле малороссийского генерал-губернатора Н. Г. Репнина. Этот театр был подобен

наместническим театрам, которые появлялись во второй половине царствования Екатерины II в резиденциях наместников, уровень спектаклей здесь был выше, чем в коммерческих театрах. Жизнью труппы руководил украинский писатель И. П. Котляревский. При участии Репнина и членов ранних декабристских организаций (С. Г. Волконский, М. Н. Новиков), а также масонской ложи «Любовь к истине» на собранные по подписке деньги Щепкин был освобожден от крепостной зависимости и избежал угрозы попасть в орловскую труппу самодура С. М. Каменского, скупавшего лучших крепостных актеров. Но в Полтаве не существовало публики, способной поддержать театр; случалось, играли лишь для Репнина и немногих его подчиненных, и потому полтавский театр, как и курский, «скорее мог быть назван барской забавой, нежели общенародным зрелищем». После его распада Щепкин в 1821 г. вернулся в бродячую труппу Штейна, которая тогда ненадолго осела в Туле, где рассчитывала (как часто бывало в «дворянских» городах) не на сборы, а на пожертвования дворянства [290].

В этих театрах складывался актерский метод Щепкина. Его репертуар был огромен, успех сопутствовал ему и в шутовской роли Бабы Яги в одноименной комической опере Горчакова и в требовавшей высокого пафоса роли Первосвященника из озеровского «Эдипа в Афинах». В ярмарочных спектаклях он дурачился по-скоморошьи (об этом рассказал видевший его в 1810 г. на Коренной ярмарке И. М. Долгорукий). В том же году в любительском «благородном спектакле» в одном из богатейших южных поместий Щепкин увидел князя П. В. Мещерского, незаурядного актера-любителя, в роли скупца Салидара («Приданное обманом» Сумарокова). Эта встреча познакомила Щепкина с ценнейшими тенденциями актерского искусства 1800-х гг. и заставила ощутить, что «искусство настолько высоко, насколько близко к природе» [291]. Уходя от элементарного ремесла, он на протяжении 1810-х гг. выработал изощренную технику, которая обеспечивала ему власть над зрителем, умел пользоваться сценической карикатурой, имитировать знакомых, играть на быстрых внешних и внутренних переключениях. Условия провинции сосредотачивали его внимание на комедии. В 1840-х гг. В. Г. Белинскому казалось, что сложись жизнь Щепкина иначе, трагические роли вплоть до короля Лира - были бы доступны ему. Высшим достижением Щепкина в провинциальные сезоны стали написанные для него Котляревским лирико-комедийные роли Чупруна в «Москале-чаривнике» и Макогоненки в «Наталке-Полтавке». Стилистически и по духу они предвосхищали

[289] См.: Мочалов 1953. С. 68–69. [290] См.: Щепкин 1984. Т. 1. С. 20–21: Т. 2. С. 238.

C. 20–21; Т. 2. C. 238. [291] Там же. Т. 1. С. 105.

персонажей гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

В Москве Щепкин сразу легко закрепил за собой место «первого комического актера для ролей характерных в так называемых высоких комедиях... и вообще для представления самых трудных комических лиц» [292]. Высшим образцом комедийного театра для кокошкинского круга оставался Мольер. Кокошкин гордился своим переводом и постановкой «Мизантропа» (1815). По обычаю он русифицировал имена персонажей, но добился успеха в ориентации на стиль исполнения Мольера в Комеди Франсе. Над его страстью учить русских актеров играть по-французски Шаховской посмеивался, но в итоге его усилий С. Ф. Мочалов смог раскрыть «пламенную и чувствительную душу» Крутона (Альцеста), а Львова-Синецкая (Прелестина-Селимена) передала «оттенки и изгибы дикции кокетки высшего общества» [293]. Арнольф в мольеровской «Школе женщин» (1825) стал одной из первых московских побед Щепкина. Большую комедийную роль актер строил на драматическом подтексте, исполнение разворачивалось «в переломе страстей, в быстрых переходах от гнева к спокойствию, от радости к отчаянию, от умиления к бешенству». Щедрость стремительно развертывавшегося психологического рисунка актер соединял с энергично прочерчиваемой эволюцией образа, и зрители, смеясь над Арнольфом, не могли «не пожалеть о несчастном положении старика». Щепкин



вел роль «разговорным тоном», но точно следовал стилю перевода Хмельницкого, и даже в огорчениях его Арнольфа не покидала склонность к остротам [294]. Способность оставаться интересным для зрителей в каждое сценическое мгновение и управлять их вниманием до финала событий Щепкин выработал еще в провинции. Уже тогда он умел «схватить сущность лица и передать ее по-своему» [295].

Лучшие среди его бесчисленных водевильных ролей отличались стройностью иронического замысла и полнотой перевоплощения почти не менявшегося внешне актера. В «Хлопотуне» (1824) А. И. Писарев по какому-то французскому образцу сочинил для Щепкина роль добряка-непоседы Репейкина, отдаленно похожего на Кочкарева из гоголевской «Женитьбы», написанной много позже, - он азартно мешается в чужие дела, невзначай обездоливает самого себя, но уходит со сцены таким же кипучим, каким пришел. Увидев «Хлопотуна» в конце 1830-х гг., в совсем другую эпоху, Белинский был пленен «радужной, блестящей игрой ума» [296], светившейся и в тексте, и в том, как вел роль Щепкин - в «Хлопотуне» жила мажорная радость творческой игры и светлое приятие жизни, окрасившие многие явления искусства начала 1820-х гг.

В драматических опытах Писарева (1801-1828), служившего при московской дирекции, сказались противоречия, которые были присущи ее руководителям, возлагавшим на юного драматурга немалые надежды. Писарев работал продуктивно, легким стихом он писал так же свободно, как гладкой прозой, желчь в сразу запоминавшихся водевильных куплетах редко выдерживал в должных пропорциях. Его переводы-переделки пользовались вниманием, их любили и в зрительном зале, и за кулисами. Дорожа этим, он вопреки завышенной самооценке оказался в подчинении у навыков актеров и публики.

Его дебютом был «Лукавин» (1823), стихотворная переработка «Школы злословия» Шеридана, выполненная по старинному переводу И. М. Муравьева-Апостола, когда-то русифицировавшего пьесу. Писарев как бы сделал ее новую режиссерскую редакцию, что не раз делали в Петербурге молодые друзья Шаховского. Легкость языку и развитию действия он сообщил очевидными адаптациями, в сюжете проступила схема общих мест, стихию просторечия сменила грамотная фраза. Стилистическая сглаженность «Лукавина» ценилась в кокошкинском кругу, - считалось, что благодаря ей исполнители «были на сцене не артистами только, а лицами, ими представляемыми» [297].

В союзе с М. А. Дмитриевым Писарев вел войну эпиграмм против Грибоедова и Вяземского после премьеры их водевиля

797 М. Д. Львова-Синецкая. Литография К. Гампельна из издания комедииводевиля Э. Скриба, Ж.-Ф. Локруа и Ж. Жабо де Буэна в переводе Д. Т. Ленского «Крестная маменька» (М., 1831)

[292] Там же. Т. 2. С. 4. [293] Apanos 1850/2. C. 47. [294] См.: Щепкин 1984. Т. 2. [295] Там же. С. 271. [296] Белинский 1953–1959. T. 2. C. 526. [297] Драматическое прибавление к журналу «Московский вестник» 1828. № 7-8. С. 395. Получивший популярность водевиль А. И. Писарева «Забавы калифа» (1825) был искусным поновлением комической оперы Д. П. Горчакова «Калиф на

798 М. С. Щепкин. Портрет работы В. А. Тропинина. 1826. Подлинник утрачен. Фотография портрета, выполненная в 1895 г. для журнала «Артист», но неопубликованная из-за краха издания. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина



«Кто брат, кто сестра, или обман за обманом» (1824). Водевиль был сочинен по просьбе Кокошкина для бенефиса Львовой-Синецкой, ей назначалась роль с переодеванием: ее героиня перед старшим братом мужа появлялась попеременно юным гусаром и его сестрицей; сказался опыт работы

Грибоедова с Шаховским над «Своей семьей», но развитие сюжета велось шутливее, с открытой условностью; краски места действия (польская почтовая станция) были поданы с юмором. Войны водевиль не стоил, но эпиграмм появилось более тридцати, больше, чем вокруг «Урока кокеткам» в 1815 г.



799

при рождении «Арзамаса». Серьезного противостояния позиций они не обнаруживали (в отличие от завязавшейся тогда же журнальной полемики «классика» М. А. Дмитриева с «романтиком» Вяземским), хотя перестрелка велась в антрактах на глазах зрительного зала – некий «пустейший человек» на очередном спектакле получал в директорской ложе эпиграммы Писарева и М. А. Дмитриева, доставлял их в кресла Грибоедову и Вяземскому, затем переправ-



нан

OTPAKEHIE

несправедливыхъ нападеній

Г-на ПОЛЕВАГО.

-0000000+#+2+300000

Cosumenie

Александра Писарева,

Дъбенивниеммато Члена Общесния Любителей Росейской Саовесности: при Импараховскома Моеконскома Университена и Санициетербургскаго Волнаго.

> L'opinion qu'on énouce sur un ouvrage n'est presque jamais que l'expression du sentiment que l'on porte à l'auteur. Jour, Herm, de la Chaus, d'Antim. Tome V. p. 444.

## MOCKBA.

Въ Тепограмія Императорскаго Московскаго Театра. т 8 з 6. У Сортранисак А. Похорскаго.

800

лял ответы из кресел в ложу [298]. Друзья Вяземского и Грибоедова полагали, что те напрасно тратят силы. В молодости Грибоедов ценил подобную тактику литературной борьбы [299]. Но год спустя, к 1825 г. его позиция изменится. При публикации фрагментов «Горя от ума» и распространении пьесы в списках война эпиграмм грозила вновь разгореться параллельно вспыхнувшей журнальной полемике, и теперь Грибоедов оценивал подобные стычки - да и журнальную перепалку - как затянувшееся «младенчество» их участников и всей художественной жизни («Борьба ребяческая, школьная. Какое торжество для тех, которые от души желают, чтобы отечество наше оставалось в вечном младенчестве!!!» [300]).

В 1825 г. Писарев потерпел поражение в полемике с издателем «Московского телеграфа» Н. А. Полевым, который «был тогда в апогее своей славы, и большинство публики было на его стороне» [301]. Писарев включил в куплеты водевиля «Три десятки» стихи: «Всем мил цветок оранжерейный, / И всем наскучил полевой», – и был освистан. Полевой был убежден, что водевильный репертуар Писарева лишает Малый театр масштабных задач, и в споре с ним задумал для П. С. Мочалова перевод шекспировского «Гамлета», осуществленный в середине 1830-х гг.

После ранней смерти Писарева его друзья (помнившие, что в конце жизни он вынашивал многообещающие замыслы) соглашались, что его дарование разошлось на пустяки. С. П. Шевырев признался, что не принимал ни поверхностного тона его водевилей, ни того, что Писарев «обрабатывал в них характеры по ролям и способностям известных артистов», тогда как следовало бы ему «стоять выше своих актеров», «увлекать за собой и их, и самую публику, не потворствовать им, а быть их наставником» [302].

Приобретая все большую техническую виртуозность, театр первой половины 1820-х гг. ждал от драматургии нового духовного наполнения. Ниже литературного уровня эпохи была драматургия даже таких репертуарных авторов, как Писарев и Шаховской.

\* \* \*

В первой половине 1820-х гг. Шаховской горячо принял провозглашенные романтизмом принципы свободы художника и реабилитацию духовного опыта человечества в его историческом и эстетическом многообразии. Свободу он понял как право на эклектизм. Все эпохи открылись его взгляду как равно прекрасные, он оценил обозначившиеся резервы театральной выразительности,

799 Н. А. Полевой. Портрет работы Людвига. 1833 800 «Анти-телеграф». Титульный лист полемической брошюры А. И. Писарева, направленной против Н. А. Полевого. 1826

[298] См.: Эпиграмма и сатира 1931. С. 185; Дмитриев 1998. C. 221–222. [299] В 1817 г. на мелкие замечания М. Н. Загоскина о стиле «Молодых супругов» А. С. Грибоедов ответил злой «фарсеею» (пам-флетом) «Лубочный театр» и веселился, наблюдая, как ее читали «в театре во всех углах» по копиям, размноженным его приятелями (см.: Грибоедов 1988. C. 446). [**300**] Трибоедов 1988. С. 516. [301] Āксаков 1955–1956. Т. 3. С. 146. Ср.: Полевой 1934. С. 186-189. Полемике с Н. А. Полевым А. И. Писарев посвятил брошюру «Антителеграф, или Оправдание несправедливых нападок г-на Полевого», написанную поверхностно и желчно. [302] Работу А. И. Писарева над водевилями его друзья объясняли различно: С. Т. Аксаков считал водевили подарками Писарева актерам, M. A. Дмитриев знал, что бенефицианты платят необеспеченному Писареву по установившейся таксе за каждый водевиль (см.: Аксаков 1955–1956. Т. 3. С. 135; Дмитриев 1998. C. 205).

 $801\,$  А. А. Шаховской. Рисунок А. С. Пушкина. 1821

подчиняясь заново слагавшейся мере театральной условности.

Его рыхлые спектакли и прежде часто строились как мозаичные цепи номеров, разных по эффекту воздействия. Наследуя волшебной опере и обстановочной мелодраме, Шаховской со времен «Русалки» с переменным успехом культивировал праздничную перенасыщенность зрелища в переделках чужих пьес и собственных композициях, таких как «Чертов увеселительный замок» (1810) или «Карачун» (1816, в нем действовали потомки персонажей «Русалки»). Теперь ухищрения постановочной занимательности представали в его спектаклях «в виде какого-то чу́дного поэтического салада» [303] – это слова Грибоедова, посмеивавшегося над тем, что Шаховской «вообразил, что перешел в романтики». По характеру ремарок его пьесы стали походить на рабочие режиссерские экземпляры «великолепных» спектаклей.

Сочинив по образцу «Старинных святок» для Сандуновой «песенный водевиль в стихах с хорами и танцами» («Старинный русский быт, или Святочное гадание», 1821), Шаховской полюбил фантазировать на темы национальных обычаев разных времен и стран. Сознавая плодотворность сближения сцены с вершинами поэзии и прозы, он переносил на сцену в собственных обработках выдающиеся образцы литературы. В вариациях на темы великих поэтов ему случалось достигать убедительности в сценических воссозданиях сотворенных ими художественных миров.

Ориентация на английскую литературу его особенно увлекала. Из пьес Шекспира он выбрал «Бурю» (1821), превратив ее в «волшебно-романтическое зрелище в стихах и прозе с музыкальным прологом "Кораблекрушение"» («действие пролога происходит на открытом море: корабль несется по волнам, он настигнут бурею, от упавшей молнии зажигается, разбивается на части и тонет»; на премьере «буря произвела замечательный эффект» [304]). Несколько раз Шаховской обращался к Вальтеру Скотту. Роман «Айвенго» он переработал в романтическую комедию «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное сердце» (1821, «с турниром, сражениями, балладами, пением и танцами»; пролог «Пир у Иоанна Безземельного» написал для «Иваноя» Катенин). Спектакль был встречен насмешками, но возобновлялся до 1846 г. и, по словам А. А. Григорьева, был слажен настолько «рачительно», что «мир, созданный великим романистом, довольно живо действовал на зрителя именно потому, что у князя Шаховского он уцелел весь вполне» [305]. Сценические результаты вновь были выше литературного уровня сделанной Шаховским первоосновы.

Другие его переделки романов В. Скотта не удержались на сцене - «Таинственный Карло, или Долина черного камня» (1822) и «Судьба Ниджеля» (1824). Аксаков считал, что в «Судьбе Ниджеля» проза сопротивлялась переложению в драму, но Шаховской, соглашаясь, что не избежал длиннот, винил публику, которая «молода для такой серьезной драмы» [306]. А. А. Жандр для бенефиса Каратыгина по французскому переводу романа В. Скотта «Пират» написал романтическую комедию «Морской разбойник» (1823, «в стихах и прозе, с хорами, пением, балетом, кулачным боем, ярмаркою и гаданием»); в громоздком спектакле было «тридцать действующих лиц и пятнадцать перемен декораций», повторен он не был [307]. Над этими зрелищами смеялся Хмельницкий в комедиишутке «Светский случай»: «И что, помилуй, за охота / Сидеть до завтрего и слушать Вальтер Скотта!»

В «Фингале и Розкране», «драматической поэме, взятой из песен Оссиана» (1824), Шаховской в запоздалой полемике с озеровским «Фингалом» смещал акценты, предлагал героическую трактовку оссиановского сюжета, «артисты исполнили свои роли очень добросовестно», но пьеса «вышла довольно скучна», поклонники Озерова «принимались даже шикать» [308].

Инсценируя поэмы Пушкина, Шаховской назвал трилогиями свои переработки эпизода из «Руслана и Людмилы» («Финн», 1824) и «Бахчисарайского фонтана» («Керим-Гирей, Крымский хан», 1825). Катенин счел это следствием «старых уроков», которые когда-то преподал Шаховскому, объяснив ему форму древнегреческих трилогий, являвших собой «одну большую трагедию в трех действиях», в которой «свобода в выборе места для каждого действия» и «произвольное расстояние времени между частями» позволяли «обнять... цепь событий обширных» [309]. Шаховской упрощал изложенные Катениным принципы, использовав троекратную смену времени действия в «Финне» и троекратную смену места действия в «Керим-Гирее». «Керим-Гирей» был трехчастной мелодрамой («Татарский стан», «Польский замок», «Бахчисарайский фонтан»). «Финн» походил на перегруженный экзотический водевиль: в прологе инсценировалось «празднество Лады», в первой части («Пастух») происходило «поклонение божеству растений», во второй («Герой») совершалось «жертвоприношение покровителю кораблей»; «в пьесе было много действующих лиц, но мало драматического действия, между тем она имела успех» [310]. Роли Финна и Наины (ей в третьей части - «Колдун» - возвращалась юность) предназначались Брянскому и Дюровой. «Ни одна сказка, ни басня не минуют его рук, все перекраи-



801

[304] Арапов 1861. С. 306. [305] Григорьев А. А. Заметки о московском театре // Отечественные записки. 1850. № 3. С. 77. [306] Аксаков 1955–1956. Т. 3. С. 78, 130. [307] Арапов 1861. С. 347. [308] Там же. С. 353. [309] Катенин 1981. С. 57,

[303] Грибоедов 1988. С. 499.

[**310**] *Apanos 1861*. C. 362.

вает в пользу Дюр, Брянского и пр.: на днях, кажется, соорудил трилогию из "Медведя и Пустынника" Крылова» [311], – иронизировал над Шаховским Грибоедов в письме Катенину 17 октября 1824 г., шутка была вызвана тем, что Шаховской готовил переделку французского водевиля «Притчи, или Езоп у Ксанфа», в которую ввел басни И. И. Хемницера, И. И. Дмитриева в предисловии к пьесе. – Остабря забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, вылетая из пламения поэта, проясняли ум и р ливость афинян, а живое сотходящему на площади и на стабря забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, вылетая из пламения поэта, проясняли ум и р ливость афинян, а живое сотходящему на площади и на стабря забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, вылетая из пламения поэта, проясняли ум и р ливость афинян, а живое сотходящему на площади и на стабря забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, вылетая из пламения поэта, проясняли ум и р ливость афинян, а живое сотходящему на площади и на стабря забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, вылетая из пламения поэта, проясняли ум и р ливость афинян, а живое сотходящему на площади и на стабря забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, вылетая из пламения поэта, проясняли ум и р ливость афинян, а живое сотходящему на площади и на стабря забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, вылетая из пламения поэта, прояснями убранство, выпуска забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, выпуска забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, выпуска забавные прозвища, верные ные истины, облеченные в пубранство, выпуска забавные прозвища, вабавные прозвища в прозвища в правительного провения в прозвища в предисловнительног

Начинания Шаховского позволяли делать далеко идущие предположения, могло казаться, что рождается новый перспективный синтетический жанр, отвечающий нынешнему этапу литературной и театральной эволюции и способный «соединить в себе все роды словесности и все искусства» [312].

Параллельно театр обращался к выдающимся образцам русской поэзии, воссоздающим художественные миры далеких эпох и стран. В 1823 г. в бенефис Брянского шел дивертисмент «Венецианская регата, или Бег на гондолах», Брянский и Каратыгин «представляли гондольеров-победителей, читали стихи из Тассовой поэмы, переведенной Батюшковым». Тогда же в бенефис Сосницкого была разыграна шарада «Баллада» (ранее исполненная в домашнем спектакле Всеволожских), в ней Семенова, «представлявшая символическое лицо», декламировала «Светлану» Жуковского. В бенефис Вальберховой показали «театральное зрелище, состоящее из пения анакреонтической оды Ломоносова с хорами и дивертисментом», названное в афише «Анакреон и Купидон» (1823); в другой ее бенефис (1824) шло «театральное представление лирической поэмы И. И. Дмитриева "Ермак" с дивертисментом "Праздник в Сибири"» [313].

\* \* \*

и Крылова.

По замыслу Шаховского его «историческая комедия в древнем роде», которую он назвал «Аристофан, или Представление комедии "Всадники"» (1825), была пьесой о воздействии аристофановских комедий на настроения афинского народа и – шире – о месте, которое должно принадлежать современной политической комедии в общественном быту.

«Жизнь афинян происходила на площадях, в портиках и садах; их мысли, замыслы и разговоры стремились беспрестанно к делу общественному, в котором участвовали все граждане, и потому их поэты сочиняли в роде ныне называемом политическою комедиею, которая в Афинах производила такое действие, как в Англии оппозиционные мнения и журналы, – писал Шаховской в предисловии к пьесе. – Острые шутки, забавные прозвища, верные списки и полезные истины, облеченные в пиэтическое убранство, вылетая из пламенного воображения поэта, проясняли ум и радовали насмешливость афинян, а живое соучастие к происходящему на площади и на сцене сливало зрителей с действующими лицами в одно целое» [314]. Шаховской инсценировал своего рода утопию об общенародном театре, открыто смеющемся над теми, кто того заслужил, и о народе, весело ждущем от театра правды.

Он отказался от свободной композиции и сочинил гольдониевский (так он считал) сюжет, заставив «любовь спасать гения» (изобретательность прекрасной Алкинои нейтрализует врагов Аристофана и обеспечивает триумф «Всадников»). Он инсценировал «греческие древние обряды», «ради веселости» включил в действие шута, шутиху и карикатурные маски, «могущие напомнить нашим зрителям их соседей». На этой основе «великолепное зрелище, чудесные декорации, превосходная музыка, прелестные балеты и прекрасная игра актеров» обеспечили «Аристофану» успех. Шаховской дорожил удачами Брянского (Аристофан) и Дюровой, обнаружившей в роли Алкинои «благородство, чистый и скорый выговор, выразительный взгляд, веселость, хитрость

802 «Аристофан, или Представление комедии "Всадники"». Титульный лист комедии А. А. Шаховского (М., 1828)



[311] Грибоедов 1988. С. 503. [312] «Мы, русские, последние пришли на поприще словесности. Не нам ли определено заменить Епопею, теперь невозможную, Драмою, соединяющей в себе все роды словесности и все искусства? Князь Шаховской сделал опыты ("Финн", "Аристофан", "Керим Гирей"), должно ими воспользоваться» (\* Парадоксы // Московский вестник. 1827. № 6. С. 168). Предположение об авторстве этой статьи см. в очерке Г. В. Зыковой о А. И. Писареве (Русские писатели 1989–2007. Т. 4). [313] Apanos 1861. C. 337, [314] Шаховской 1828. C. VI-VII.

803 Л. О. Дюрова. Литография из издания комедии А. А. Шаховского «Урок женатым» (СПб., 1823) 804 «Русская Талия на 1825 год». Титульный лист



803

прельщения, силу, насмешливость, глубокую чувствительность и даже трагический жар» [315]. Премьера «Аристофана» пришлась на день смерти Александра I.

\* \* \*

Симптомом перемен, назревавших в театральном развитии, стал изданный Ф. В. Булгариным альманах «Русская Талия на 1825 год». Пушкину знакомство с ним «живо напомнило один из лучших вечеров моей жизни... На чердаке князя Шаховского» [316], так он писал из михайловской ссылки высланному в деревню Катенину. Сближение с салоном («чердаком») Шаховского в конце 1810-х гг. было для Пушкина погружением в лабораторию новейших театральных исканий, знакомством с замыслами активно действовавших драматургов и с практикой руководителей актеров. Среди сотрудников Шаховского он тогда, по рассказу Колосовой (Каратыгиной), «почти не имел голоса» [317], но «Борис Годунов» лет пять спустя стал откликом Пушкина на настроения, одушевлявшие «чердак» и отразившиеся в «Русской Талии».

На страницах альманаха в статье Булгарина «Между-действие, или Разговор в театре о драматическом искусстве» появилось противопоставление «народной» и «придворной» трагедии, близкое знаменитым наброскам Пушкина, относящимся к 1830 г.:

«Драматическое искусство родилось у греков на площади, посреди народа свободного, пылкого и в сильной степени раздражительного. Оттого их трагедия носит на себе отпечаток народных торжеств и отлича-

ется смелостью воображения и силою выражений. Напротив того, французская трагедия возникла в передних чертогов и потому подчинилась светским приличиям и осталась в тесных пределах первобытной своей колыбели» [318].

Это противопоставление восходило к трактату Августа Шлегеля «Курс драматической литературы». В заимствованиях у Шлегеля Булгарин вынужден был признаться, поскольку Э. П. Перцов в «Московском Телеграфе» сначала отметил, что теоретические выкладки булгаринской статьи - «новость только для русских», а затем показал, что вся статья - «избранные места из Шлегеля». Булгарин не спорил, признав, что многое «взял почти слово в слово из Августа Вильгельма Шлегеля, находя образ мыслей сего писателя совершенно сходным с своим собственным». Но он настаивал, что идеи «преобразования русской сцены» принадлежат ему, после чего Перцов высмеял его представления «о составлении народной драматической школы» («одно предположение выводить в трагедиях не Ахиллесов и Агамемнонов, но Олегов и Владимиров - не составляет еще мыслей о преобразовании русской сцены») [319]. Эта полемика свидетельствовала о распространенности в России театральных идей европейского романтизма

PRORATA TAMENTALISMENT OF THE PARTY OF THE P

Санктиетерьбога.

804

[315] Там же. С. VIII. [316] *Пушкин 1977–1979*. Т. 10. С. 140.

[317] Пушкин в воспоминаниях 1950. С. 159.

[318] А. Ф. [Ф. В. Булгарии]. Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве // Русская Талия на 1825 год. СПб., 1824. С. 344–345.

[319] См.: Антикритика // Московский телеграф. 1825. № 2. С. 164–166; № 3. С. 1–13; № 4. С. 1–6; А. Ф. [Ф. В. Булгария]. Объяснение // Северная пчела. 31 января 1825. № 14.

805 А.С.Грибоедов. Акварель В. Мошкова. 1827

и об актуальности противопоставления «народной» и «придворной» сцены.

Пьесы, фрагменты которых вошли в «Русскую Талию», заключали в себе итоги театрального прошлого и прогнозы будущего. Это были отрывки из «Горя от ума», катенинской «Андромахи», из переведенной А. А. Жандром трагедии Жана Ротру «Венцеслав» и пьес Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, из переводов Марина («Меропа» Вольтера), Корсакова («Силла» [«Сулла»] Жуи), Н. Ф. Павлова («Мария Стуарт» П.-Д. Лебрена). Отнюдь не главой нового направления, его поденщиком предстал в альманахе Шаховской. Жандровский перевод трагедии Ротру развивал лучшие приемы аллюзионной декабристкой драмы и был не допущен на сцену. «Андромаха» Катенина не осталась среди достижений русского театра рядом с «Горем от ума» и «Борисом Годуновым», Катенину не дано было сравняться с великими поэтами, которых он имел основание считать учениками, но его позиция была знаменательна. На материале античного мифа «Андромаха» разрабатывала «вечный» трагический конфликт. С поэтической силой, отмеченной Пушкиным [320], Катенин раскрывал тему трагического противостояния личности неразумному миру; его Андромаха, стоически осознавая совершавшееся, бессильна что-либо изменить.

Катенин воссоздавал тип трагедии элитарной, никак не «придворной». Работать в установленных издавна «вечных» законах жанра он считал высшим долгом художника, призванного при опоре на завоеванное предшественниками достичь самостоятельности в осуществлении этих законов. Он надеялся подчинить сцену и зал эстетическим нормам, ими взломанным. Если Катенин, не считаясь с публикой, смотрел в прошлое театра, то Грибоедов ориентировался на современный зрительный зал и писал «Горе от ума» во всеоружии популярных сценических приемов. Его опыт доказал, что (как сказано Пушкиным), «уступая потоку» и «толпе», «гений, какое направление ни изберет, останется всегда гений» [321]. Пушкин в работе над «Борисом Годуновым» развивал тенденции, едва наметившиеся в эволюции театра и в психологии публики, и оказался далеко впереди и публики и театра. Столь не совпадавшие концепции театрального зрелища были выдвинуты Катениным, Грибоедовым, Пушкиным.

Эти выдающиеся образцы драмы оставались вне сцены. Динамика развития драматургии не отражалась на жизни театра в атмосфере сгущавшейся реакции последних лет царствования Александра I, когда «посреди мертвящего формализма всеобщей дисциплины, распространяемой железной ферулой Аракчеева, в обществе было тре-

вожное ожидание чего-то неопределенного, в воздухе чувствовалось приближение кризиса», – вспоминал современник, считавший, что «это была та тень, которую грядущие события бросают перед собой» [322].

\* \* \*

Грибоедов создал напряженно ожидаемую театром декабристской поры пьесу о современности – современную политическую комедию. Ситуация рубежа 1810-х–1820-х гг. ждала от театра свободного вторжения во все противоречия современности, и Грибоедов открывал театр всем ее проявлениям – от броских внешних примет до таящихся в ее недрах «вечных» конфликтов.

Он порывал с жанром «светской» комедии, разрушал его поэтику неприятием анекдотического сюжета и углублением в подлинные жизненные противоречия, отрицанием тона светской болтовни и мастерским воссозданием просторечия и красноречия современности. Пьеса соединила сатиру и поэзию в восприятии современного быта, что плохо не давалось «светской» комедии, и была наполнена лирическим пафосом, исток которого был не только в декабристских настроениях, но и в критицизме, заложенном московскими мартинистами [323].

Метод и жанр «Горя от ума» определены свободным взглядом на современность и открытым судом над нею. Границы изобра-



[320] См.: Пушкин 1977-1979. T. 7. C. 149. [321] Там же. [322] Пржецлавский 1874. [323] См.: Вигель 1893. [324] См.: Вяземский 1984. C. 223 [325] В. Г. Белинский в 1840 г. многими примерами показывал, что комические персонажи А. С. Грибоедова «часто проговариваются против себя», «изменяют себе, говоря против себя эпиграммы на общество» (Белинский 1953–1959. Т. 3. С. 480). Восторжествовавшие впоследствии в драме законы бытового письма не раз заставляли критиков сожалеть, что герои А. С. Грибоедова «с какойто непонятной наивностью, в которой повинен автор, сами говорят о себе то, что о них должен был бы сказать сатирик» (Айхенвальд 1911. С. 18).

806 «Горе от ума». Первый лист так называемого «музейного автографа» А. С. Грибоедова

жаемого раздвигались вширь и вглубь, раскрывались несчетные напластования, составлявшие современный быт, перспектива уходила в прошлое на десятилетия, к временам очаковским и покоренья Крыма – полвека русской истории присутствует в духовном опыте персонажей.

Завораживающую прелесть приобрела убедительность бытового рисунка, – разумеется, в сопоставлении с предыдущими, а не последующими нормами бытописания. Жизнь фамусовского особняка, в котором утром «стук, ходьба, метут и убирают», днем – неизбежные визиты и обязательный семейный обед («сегодня я больна и не пойду обедать»), вечером под фортепиано танцует «множество гостей всякого разбора», а после их затянувшегося разъезда (как сказано в особой ремарке) «последняя лампа гаснет»

в опустевших сенях, - весь этот зримо воспроизведенный быт московского семейства бесчисленными нитями связан с тем, что существует за стенами дома. Как расходящиеся круги на воде в тексте пьесы возникает Москва с Покровкой, Кузнецким мостом, Английским клубом, театром («на завтрашний спектакль имеете билет?»), с балами зимой и летними праздниками на даче. За Москвой в тексте пьесы встает Петербург (вернувшись откуда, Татьяна Юрьевна «рассказывала что-то», откуда переведен Фома Фомич и где, по слухам, «упражняются в расколах и в безверьи профессоры»), за Петербургом - провинция (Тверь, где «коптел» Молчалин, саратовская глушь, ярмарка, на которой плутовал Загорецкий), деревня (где «летом рай», где засел читать книги братец Скалозуба и где Лизе, возможно, предстоит ходить за птицами), Кавказ («в горах был ранен...»), Камчатка, каторга и поселенье, грозящие холопам, еще далее - чужие края, Париж («о! наших тьма без дальних справок там женятся...»). Вся Россия от государя и сената, которых под занавес поминает Фамусов, до крестьян, привыкших по языку и платью считать господ за немцев, присутствует в «Горе от ума».

Переполняющие пьесу отклики на злобу дня делали ее чрезвычайным явлением даже в дни разлива бесцензурной декабристской лирики. Сохраняя публицистическую самоценность, эти афоризмы и эпиграммы не разрушали правду действия, они диктовали ему меру условности. Возникала особая художественная гармония. Голос автора, звучащий сквозь речь персонажей, устанавливал точки отсчета в оценке изображаемого. Присутствие авторского голоса - важнейший сценический прием, разработанный Грибоедовым, один из конструктивных элементов избранного им жанра. Эту черту «Горя от ума» при первом знакомстве с пьесой определил Пушкин. Он прочел «Горе от ума» в пору работы над «Борисом Годуновым», когда в устремлении к шекспировской объективности голос автора в его трагедии стал голосом истории. Тем острее он ощутил природу позиции Грибоедова.

Голос автора звучит не только в речах Чацкого; еще Вяземский отметил, что этот голос слышится и в «добродушных речах Фамусова», и хвалил смелую изощренность построения комической маски [324]. С той же мерой определенности и столь же ускользающе авторский голос врывается в речь Молчалина, Скалозуба, Репетилова, Загорецкого. Спустя десятилетие этот прием часто оценивался как авторский просчет, хотя все саморазоблачения персонажей Грибоедова стали пословицами [325]. Поэтика «Горя от ума» определена тем, что драматург не скрывает единомыслия с Чацким и насмешку над его

806

противниками. В изображении комедийных героев он пользуется приемом, восходящим к площадному фарсу: воспроизводя внутреннее зерно комических масок в живой целостности и не нарушая окружающий персонажей бытовой антураж, драматург их собственными устами их осмеивает.

Грибоедов предлагал в полную меру использовать возможность, таящуюся в законах восприятия театрального зрелища, - способность зрителя, не отвлекаясь от сюжета, откликаться на включения авторского голоса в общий поток текста. В современной ему драматургии этот прием нередко приводил к подмене действия острословием. Охранительная драматургия компрометировала его, утверждая утвержденное. Но прямой контакт со зрительным залом, в который вступают драматург и театр в тех случаях, когда, раздвигая рамки изображенного на сцене, они по-аристофановски устами персонажа обращаются прямо к публике и судят ее и себя, прошлое и настоящее - принадлежит к числу замечательно действенных средств театральной выразительности, таящих не только публицистическую, но и художественную силу воздействия. Заложенный в природе театра эффект присутствия, соединяющий актера и зрителя в момент творчества, делает уникальной присущую театру возможность поставить зрителя лицом к лицу с острейшими противоречиями времени. Слова декабриста А. П. Беляева о том, что первых читателей комедии «приводила в ярость» реплика о «распроданных по одиночке» крепостных, позволяет представить, на какую реакцию были рассчитаны подобные включения авторского голоса в ткань пьесы [326].

Пьеса Грибоедова окружена легендами о прототипах ее персонажей [327]. Метод легко разгадываемых портретных карикатур, испробованный комедиографией начала века, таил возможность острой переклички с настроениями публики. Попытки разгадать прототипы персонажей при появлении «Горя от ума», по словам К. А. Полевого, «много способствовали успеху» [328]. Но именно в тех случаях, где наличие прототипа не вызывает сомнений (как в случае с Ф. И. Толстым-Американцем, чьи черты включены в портрет одного из друзей Репетилова), становится наглядным превращение портретного шаржа в гротескное обобщение. В 1831 г. случай поставил эксперимент с грибоедовским текстом. Провинциальное начальство приняло несколько страниц «Горя от ума» (переписанный от руки их подчиненным фрагмент, опущенный в «Русской Талии» при первой публикации третьего акта) за оценку действительных событий и потребовало, чтобы подчиненный среди

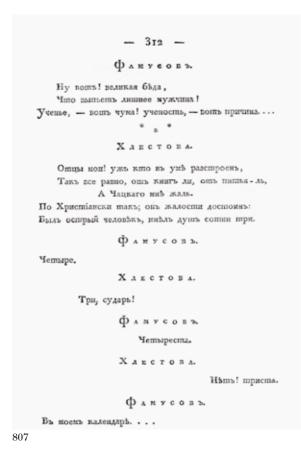
прочего объяснил, «с какого повода он дерзнул написать, что в педагогическом С.-Петербургском институте упражняются в расколах и в безверии профессоры, и говорить это тогда, когда не безызвестно ему, что в педагогическом институте воспитывались начальники его» [329]. Похожий на удачную мистификацию, этот эпизод выявил плотную насыщенность грибоедовского текста подробностями чуть ли не документального характера и мгновенно обнаруживающуюся памфлетную гиперболичность любой грибоедовской строки, если содержащуюся в ней информацию брать не как художественное обобщение. Нерасторжимое единство обезоруживающе правдивого с осуждающе преувеличенным определяет нормы правдоподобия, господствующие в «Горе от ума».

С той же свободой Грибоедов строил комические роли – живое зерно характера проступает в них сквозь традиционную условность сценических амплуа. Обычно субретке положено вести интригу, а отношение грибоедовской Лизы к господам сведено к поддакиванию и ускользанию, при бойкости языка у нее отсутствует инициатива.

Традиционная для «светской» комедии любовная линия лишена в «Горе от ума» доминирующего положения. Грибоедов соглашался, что эпизоды пьесы «связаны произвольно», он знал, что такое построение «в натуре всяких событий» и обладает богатейшими ресурсами сценической занимательности [330]. Обещая зрителю пьесу о соперничестве в любви, он отдает второе действие идеологическим спорам, в начале третьего действия помещает поединок героя и героини, а затем показывает праздник барской Москвы, чтобы закончить пьесу в предрассветной полутьме взрывом необратимых прозрений и разочарований. Пушкин, а затем А. П. Чехов считали изображение Софьи неудачей Грибоедова. Едва ли не первым А. А. Блок в черновой строфе поэмы «Возмездие» включил в содержание «Горя от ума» - как его важнейший компонент непроясненность, смуту, неоднозначность коллизии Чацкого и Софьи [331]. Рядом с символистки обобщенным противопоставлением «шумного бала» Фамусова «бреду» Чацкого «о невозможном» конфликт Софьи и Чацкого развивается - по Блоку - на грани нерасторжимых противоположностей: Софью можно счесть «мелким бесенком», но она же остается «довершеньем всех чудес», символом высшей мудрости, с нею связано горчайшее поражение Чацкого. В рисунке взаимоотношений Чацкого и Софьи, в их равенстве, любви и разрыве заключено начало темы «русского человека на rendezvous» (если воспользоваться названием статьи Н. Г. Чернышевского), разработанной позже русской прозой.

[326] Беляев 1889. С. 155. [327] Еше в 1823 г. до ссыльного А. С. Пушкина дошел слух, будто А. С. Грибоедов «написал комедию на Чедаева», чего одобрить А. С. Пушкин не мог. Один из родственников А. С. Грибоедова растерянно признавался: «Знакомства и родственные связи были у нас обоих одни и те же, но я никогда в то время не встречал ни Фамусовых, ни Репетиловых, ни всех этих комических типов» (Грибоедов в воспоминаниях 1980. [328] [К. А. Полевой]. Новые книги // Московский телеграф. 1833. № 18. С. 246, 247. [329] Этот документ не раз публиковался по различным спискам; см.: Русская старина. 1873. № 12. С. 994-997; Русская старина. 1874. № 1. С. 119, 200; Русская старина. 1892. № 6. С. 469, 470; Литературное наследство 1946. Т. 47–48. С. 297, 298. [330] Грибоедов 1988. С. 509. [331] А. А. Блок в черновой редакции поэмы «Возмездие» писал о А. С. Грибоедове и «Горе от ума»: «...И службы пыл не помешал Ему увидеть в сне тревож-HOM Бред Чацкого о невозмож-И Фамусова шумный бал. И Лизы пухленькие губки. И, довершенье всех чудес. Ты, Софья, вестница небес Или бесенок мелкий в юбке».

807 Страница первопечатного текста отрывков из «Горя от ума» в альманахе «Русская Талия на 1825 год». Звездочки отмечают цензурную купюру



Законы жанра современной политической комедии требовали перенести на сцену центральное мировоззренческое столкновение эпохи, бунт лучшей части молодежи против мира, в котором она росла. Разрыв Чацкого со средой, сюжетно подсказанный мольеровским «Мизантропом», внешне совпадал и с основной коллизией романтической драмы. Но в «Горе от ума» нет пессимистической предрешенности, с какой воспринимала конфликт личности и общества романтическая драма, как не могло быть и снятия противоречий, свойственного развязкам «светских» комедий. Непримиримо обнажающийся к финалу и - в отличие от «Мизантропа» - приобретающий политический подтекст конфликт Чацкого с миром Фамусова остается у Грибоедова открытым. Формальная новизна этого решения отвечала тому обстоятельству, что Грибоедов воссоздавал столкновение, не подытоженное жизнью. Таившийся в повседневности острейший конфликт современности был раскрыт Грибоедовым в своем непреходящем значении, и театральное искусство «не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений» [332].

Современность предстала в «Горе от ума» неотчленимой от прошлого и чреватой будущим, в своих неповторимых животрепещущих чертах и как мгновение вечного течения жизни, в постоянном чередовании будней и праздников («то бережешься, то обед»), в неизменно повторяющемся круговороте смертей и рождений - недаром Фамусов «зван на погребенье» и в те же дни должен «у вдовы, у докторши крестить». Вместе с тем современность предстала у Грибоедова как мгновенье необратимо движущейся истории, ход которой заставляет о недавнем незабытом прошлом говорить: «Свежо предание, а верится с трудом!» За нынешним порядком вещей пьеса не признавала незыблемости и противопоставляла ему идеал «свободной жизни», с позиций которого Чацкий скажет: «К свободной жизни их вражда непримирима!» Отечественный быт, как и «дым отечества», «сладок и приятен» на страницах «Горя от ума», но грозит «мильоном терзаний» человеку, который дышит отечественным воздухом.

Возникнув на гребне нараставших освободительных тенденций и лишь в отрывках опубликованная при жизни автора, пьеса вошла в репертуар после разгрома декабризма, когда ни содержащаяся в ней концепция современности, ни заложенная в ее тексте концепция театрального зрелища, не могли раскрыться в своих подлинных масштабах, как не могло бы это произойти и в конце царствования Александра I.

\* \* \*

Пушкинский «Борис Годунов» был задуман для театра, ради его преобразования. Думать иначе не позволяет пушкинский афоризм, формулирующий тот творческий посыл, которым вызван замысел трагедии: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической». Уверенность в необходимости этих перемен соединялась с верой Пушкина в близость других назревавших и совершавшихся изменений. Пушкинская оценка положения вещей в России начала XIX в. выражена в его заметке, датируемой 1823 г.: «Только революционная голова... может любить Россию - так как писатель только может любить ее язык. Все должно творить в этой России и в этом русском языке» [333]. Русский язык и Россию в целом Пушкин оценивал тогда как материал подлежащий обработке. Завершая вслед Карамзину преобразование русского языка, Пушкин в середине 1820-х гг. утверждал, что русской поэзии пора овладеть «суммой идей гораздо позначительнее» [334], выдвигал идею предстоящего оформления русской прозы («проза наша так мало еще обработана» [335]) и закономерно пришел к идее преобразования театра. Замысел

[332] Гончаров 1952-1955. T. 8. C. 32. [333] Пушкин 1977-1979. T. 7. C. 352. [334] Там же. С. 13.

[335] Там же. С. 14.

717 ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

«народной трагедии» в середине 1820-х гг. наиболее мощно выразил творческие позиции Пушкина и вместе с тем отвечал глубинным тенденциям театрального процесса.

Путь Пушкина к «Борису Годунову» отмечен интенсивным преодолением общепринятых образцов. С детства знакомый с театральным дилетантством допожарной Москвы, тяготевшим к традициям Расина и Мольера, он легко расстался с симпатиями этого круга. Упоминания о театре в его лицейской лирике пренебрежительны и книжны, но после Лицея он увлеченно принял современный театр как эстетическое, бытовое и общественное явление. В начале 1820-х гг. Пушкин перерастает, едва наметив, свои замыслы трагедии о легендарном Вадиме Новгородском и комедии о повесе-игроке, поставившем на карту своего крепостного воспитателя. Оставив эти планы, отвечавшие самым смелым тенденциям, уже выявившимся в театральном развитии, он обращается к шекспировской традиции в ее важнейших социальных и эстетических аспектах. Предпринятый им «опыт народной трагедии» был рожден устремлением к ниспровержению всех предрассудков, окружавших современный театр, во имя того, чтобы перед глазами зрителянарода предстал бы его собственный исторический путь, воссозданный с шекспировской непредвзятостью, без пристрастий и односторонности.

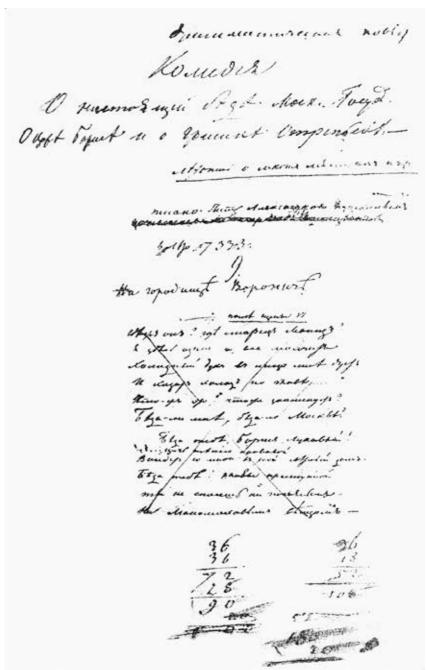
Пушкин отказался от аллюзионного построения пьесы, хотя подсказавшие замысел разделы карамзинской «Истории государства российского» привлекли его сходством с современной политической ситуацией (вина Годунова в гибели царевича ассоциировалась с причастностью Александра I к убийству Павла I, эволюция Годунова совпадала со сменой александровского курса от преобразовательских проектов к режиму полицейщины [336]). Увлечение исторической параллелью отступило в творческой истории «Годунова» перед постижением по-шекспировски понятой природы драматического искусства. Свой драматургический метод Пушкин называл «исследованием истины» и настаивал, что драматургу следует быть «беспристрастным как судьба» [337].

Карамзин создал документальный эпос, воссоздавший политическую историю страны. Разумеется, он не рушил традицию XVIII в., когда занятия историей считались родом официальной службы, и правительственная администрация решала за историка, какие документы «приличны к сочинению истории», а какие «подлежат вечной тайне», предписывала «не мешаться в дела, касающиеся закона», и «не опускать случая к похвале славянскому народу» [338]. Пушкин полагал, что в тексте Карамзина «верный

рассказ событий» опровергает «отдельные размышления в пользу самодержавия», и брался восстановить ход событий, опираясь на их собственную логику. Таков был замысел, Пушкин не знал боязни оказаться в плену у истории (эту боязнь испытывали многие европейские драматурги-романтики) и объяснял структуру пьесы тем, что в «светлом развитии происшествий» следовал изложению Карамзина. Пушкинский «Годунов» – апогей воздействий прозы Карамзина на русскую драматургию, начавшихся с инсценировок «Бедной Лизы».

Светлое развитие происшествий – сознательный драматургический прием, противоположный затемненному, интригующему. Пушкин отказался от обостренной интриги, хотя выбрал сюжет, не раз привлекавший русских и европейских драматургов ярко-

808 А.С.Пушкин.Первоначальный вариант названия трагедии «Борис Годунов»: «Драмматическая повесть. Комедия о настоящей беде Моск. госуд. О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Летопись о многих мятежах и пр. Писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче» 809 А.С.Пушкин. Автопортреты. 1826





стью перипетий. Самостоятельные незамкнутые эпизоды пьесы не сводимы в одно место и немыслимы без разделяющих временных дистанций, их разбросанность во времени и пространстве принципиальна, пространство и время в «Борисе Годунове» – реальные силы, определяющие нарастание действия.

Пушкин отбросил первоначальное намерение начать пьесу изображением Годунова перед его избранием и закончить въездом Самозванца в Москву. Он не локализует завязку, в развитии действия он избегает многозначительных обещаний. Уже из окончательной редакции были исключены сцены, обострявшие фабульные повороты («Ограда монастырская» и «Уборная Марины»). Поэт не связывал себя нарочитой заданностью - стремлением написать трагедию без любовной интриги, хотя подобное вызывающее решение казалось ему заманчивым. Ни смерть Бориса, ни взлеты и падения Самозванца, ни безмолвие отшатнувшейся от них московской толпы не дают коренных изменений, цепная реакция столкновений политиканства с совестью и правдой продолжается. Первые картины пьесы эпилоги предшествовавших трагедий, последние – прологи предстоящих. Историческое творчество «верхов» и «низов», две воссозданные Пушкиным кривые, прочерченные историей, не сливаются, противоречия остаются не сняты, финал трагедии открыт. Не навязывая истории своих предрассудков, поэт раскрывает ее многоголосье. Голос поэта становился голосом событий, его искусство - самовыражением истории. Под его пером история говорила сама за себя, поэт был отзывчив на все ее проявления: по его словам, одни сцены требовали от него только «рассуждения», для других было необходимо вдохновение [339], в третьих (по наблюдению Вяземского) Пушкин «только что тешился» [340]. Такова была непринужденная свобода его метода, обеспечившая непринужденное отражение истории в его пьесе. Такова гипотеза «народной трагедии», заключенная в «Годунове».

История не наряжена у Пушкина в трагический мундир. Нерасчленимость трагического и комического определяет тональность пьесы. Москвичи на церемонии всенародного плача ищут лук, чтобы демонстрировать растроганность, мародерыприставы спьяну упускают беглого монаха, на поле сражения солдаты не понимают язык полководцев, которых не выручает даже сквернословие (Пушкин находчиво использует «изысканность необходимых иногда простонародных выражений» [341]). Совещание в царской думе становится столкновением Годунова с «дураком» (такова сценическая функция патриарха: «Грибоедов

критиковал мое изображение Иова – патриарх действительно был человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака» [342], – признавался Пушкин). Даже в нападении юродивого на царя есть комический элемент.

Сопоставление сценария «Бориса Годунова» и практики театра первой четверти XIX в. показывает, что в композиции пьесы осуществлено формировавшееся восприятие спектакля как единства, возникающего из слияния разнородных элементов. Открытая всем проявлениям жизни, пьеса открыта всему разнообразию театральных приемов, манивших освобождавшийся от классицистских предрассудков театр. Технические трудности постановки многоэпизодной пьесы не были непреодолимы для театра пушкинской поры - разумеется, в пределах существовавшей меры сценической условности [343]. В сценарии «Бориса Годунова» давно отмечены совпадения с практикой «великолепных спектаклей» - придворные церемонии (тронная речь Годунова и парад сторонников Самозванца в Кракове), боярский пир, шествие (переход войсками границы), сражение, польский бал, контрасты старомосковского и вельможного польского быта. В пьесе легко вычленить приемы, культивируемые мелодрамой (юродивый с его сдвинутой психикой, дети, пьяное пение Варлаама). Не редкостью для театра были и многолюдные сцены на площадях, но пушкинские ремарки («народ расходится», «народ несется толпой», «народ безмолвствует») принадлежат к дерзким постановочным заданиям. Как ни подготовлена была почва, для реализации выдвинутых Пушкиным постановочных задач потребовалась бы творческая смелость равная пушкинской.

Пушкин равно ценил выразительность стихотворных монологов и мгновенных столкновений, лапидарно изложенных прозой, эффекты сценических пауз и «немую игру» в «зонах молчания». Требуя «истины» в раскрытии побуждений, которые владеют персонажами, и включая в круг внимания исполнителей всю сумму «предполагаемых обстоятельств», он предлагал актеру шекспировскую точку зрения на человека. Сцена у фонтана с демонстративной яростностью обнаруживает «истину страстей», определявшую поведение персонажей: в порыве страсти Самозванец признается Марине в самозванстве, которое должен бы скрывать, а Марина не желает слышать того, что должна бы выведывать.

Вслед за победным осознанием безусловности достигнутых результатов (вызвавших у него знаменитую хвалу себе: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» [344]) к Пушкину пришло предвидение «неуспеха» пьесы. Развернув программу преобразования

T. 7. C. 151. [338] Цит. по: Милюков 1913. C. 17. [339] Пушкин 1977–1979. T. 10. C. 610. [340] Архив Тургеневых 1921. [341] Пушкин 1977–1979. T. 7. C. 28. [**342**] Там же. Т. 7. С. 521. [343] «Одно мгновение ока, один тихий шорох, и великолепные чертоги превращаются в очаровательную рощу», - свидетельствовал в 1811 г. об эффектности «чистых перемен» посетитель спектаклей московского домашнего театра богача П. А. Познякова (См.: Жур-

нал драматический на 1811

год. № 3. С. 203). [**344**] Пушкин 1977–1979.

T. 10. C. 146.

[336] См.: Винокур 1935.

[337] Пушкин 1977-1979.

господствовавшей театральной системы, Пушкин на судьбе «Годунова» раскрыл причины неосуществимости предложенных перемен. Проблема «народной трагедии», посвященной народной судьбе и обращающейся к народу, - центральная среди проблем, связанных с «Борисом Годуновым». Предлагая русскому театру принять «народные законы» и перейти к «вольности суждений площади», Пушкин писал «Годунова» для «образованного, просвещенного зрителя», волю которого считал единственно заслуживающей внимания [345]. Это противоречие имеет ключевой смысл. Уже в конце 1820-х гг. Пушкин приходит к убеждению, что «народная трагедия» могла бы в российских условиях «расставить свои подмостки» лишь в том случае, если бы удалось «переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий»; возможность торжества «народной трагедии» Пушкин связывал с перспективой перемен, которые привели бы к появлению новых «обычаев, нравов и понятий» [346].

Мысль о зависимости обновления театра от общественного обновления неотвратимо возникала в духовном развитии Европы первой половины XIX в. Ее корни уходили к эпохе назревания великих буржуазных революций. Органичность ее возникновения точно выразил молодой Рихард Вагнер: «Размышляя о возможности коренных изменений театрального строя, я невольно натолкнулся на мысль о совершенной непригодности политических и социальных усло-



вий современной жизни» [347]. Оценивая масштабы творческих открытий автора «Бориса Годунова», Адам Мицкевич писал: «И ты Шекспиром будешь, если судьба позволит» [348].

Пушкин не раз приступал к изложению

своих размышлений о необходимости преоб-

разования театра, попытка создания теа-

трального манифеста принадлежит к самым значительным неосуществленным замыслам поэта. В круг его раздумий входила вся театральная история Европы, интенсивное чтение европейских теоретиков драмы сопровождало работу над «Годуновым». Теоретические обобщения Пушкина вырастали, как обычно, из его собственного творчества - сначала, в ранних заметках, как обозначение встававших задач, затем как обобщение сделанного. В незавершенном театральном манифесте ему приходилось решать две противоположные задачи: обосновать неизбежность рождения своего замысла «народной трагедии» и раскрыть причины, мешающие его осуществлению. Отказавшись от мысли о предисловии, Пушкин предполагал изложить размышления, рожденные попыткой «преобразования нашей драматической системы», в разборе трагедии М. П. Погодина «Марфа Посадница» либо в форме письма драматургу Е. Ф. Розену, но оставил свой манифест в черновых конспектах.

Выдвинутые «Борисом Годуновым» философские и эстетические проблемы (столкновение морали и политики в историческом творчестве низов и верхов, соотношение условности и правдоподобия в построении театрального зрелища, утверждение открытой структуры многосоставного спектакля, место «истины страстей» в актерском творчестве и центральная среди всех этих проблем – проблема «народной трагедии» и проблема народа, ее зрителя) в полный рост встанут перед театром в XX веке [349].

\* \* \*

В первые сезоны николаевского царствования на петербургском театре лежала тень общего оцепенения, сковавшего столицу, «круг театральных посетителей не возобновлялся» [350]. От руководства спектаклями был удален Шаховской. В 1826 г. Семенова навсегда покинула театр. Катенинская «Андромаха» (1827) прошла незаметно и не разбудила, по словам Пушкина, сцену, «опустелую после Семеновой» [351].

В 1827 г. Вяземский отметил: «Наш театр со всеми принадлежностями стоит так одиноко, обращает на себя такое маловажное и второстепенное внимание» [352]. Три года

810 «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Титульный лист первого издания (СПб., 1831) 811 П. А. Вяземский. Рисунок А. С. Пушкина, 1825 812 Карикатура на А. А. Шаховского. Обложка водевиля П. Н. Арапова «Статья из газет, или Жених в книжной лавке» (СПб., 1822). Приведена строка из куплета («Здесь совершенная беда с театром автору связаться»), имеющая двойной смысл: как жалоба Шаховского на критику и как жалоба на **Шаховского** — виновника бед других драматургов

[345] Там же. Т. 7. С. 436. [346] Там же. С. 150. [347] Вагнер 1911. Т. 4. C. 398. [348] Мицкевич 1948–1954. T. 4. C. 94-95. [349] Убежденность в том, что «Борис Годунов», как и многие пьесы европейских романтиков, возник в логике литературного, а не театрального развития, находила и будет находить сторонников. Так думали В. В. Стасов и Ю. Н. Тынянов. Но еще В. Г. Белинским сказано, что не только историческая, но и «чисто художественная оценка» пушкинского творчества будет расти с движением общества. Эволюция театра привела к тому, что форма «Бориса Годунова» в XX в. стала доступна сцене. [350] Театральный альманах. 1830. С. 10. [351] Пушкин 1977–1979. T. 7. C. 149. [352] Вяземский 1878-1896. T. 1. C. 311. [353] Вяземский 1878–1896. T. 5. C. 111, 120, 121.  $[354]\ \mathit{M}.\ \mathit{H}.\ \Pi$ исьмо к издателю // Атеней. 1828. № 17. С. 69. Выступления против А.А. Шаховского получали разную форму. В 1822 г. юный П.Н.Арапов осмеял его в водевиле «Статья из газет, или Жених в книжной лавке» и вопреки существовавшему запрету поместил на обложке в виньетке карикатуру на Шаховского; «пьеса с виньеткой сделала шум в городе», Шаховской не допустил водевиль на сцену, директор театров А.А. Майков пожаловался М.А. Милорадовичу, тот приказал арестовать Арапова, за Арапова ктото вступился, и молодой драматург чувствовал себя героем. По его просьбе осенью его слабенький водевиль был сыгран в Москве. См.: Русская старина. 1902. № 9. С. 623; Исторический вестник. 1880. Т. 2. С. 701,



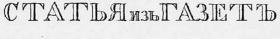
спустя в книге о Д. И. Фонвизине он раскрыл причины, питавшие «холодность и равнодушие наше к театральным зрелищам». Откликаясь на слова Пушкина из давнего письма к нему («У нас нет театра»), он писал: «Есть ли у нас театр? На сей вопрос можно дать два ответа: есть и нет! ...У нас театр не только не потребность, но даже и не из первых удовольствий общества нашего. В столицах он поддерживается значительными пособиями от казны и праздностью столичных жителей... Но и тут несмотря на то, что в Петербурге и в Москве по одному русскому театру, присяжные охотники и по зимним вечерам сидят нередко сам-двадцать в зале. В провинциях если где и находятся театры, то они основаны более на полубарских затеях Транжириных, нежели на потребности и вкусе общества, и служат более к разоренью содержателей и огорчению актеров, нежели к удовольствию зрителей... Когда подумаешь о множестве театров, существующих во Франции,

в Италии; когда сообразишь, по указанию Шлегеля, что при движении, данном драматическому искусству Шекспиром, сооружено или устроено было в течение шестидесяти лет в одном Лондоне до семнадцати театральных зал, то нельзя не согласиться, что пора театра русского еще не наступила» [353].

Уже в 1828 г. в ответ на еще не умолкшие нападки на Шаховского «за исключительное почти обладание» петербургским театром, журналы с сожалением вспоминали о том времени, «когда кн. Шаховской усердно для него работал» [354]. Происходило несомненное понижение роли организатора спектакля. Именно в конце 1820-х гг. определилось, что режиссура еще долго будет сведена к обязанностям техническим и режиссер останется лицом второстепенным. В живом развитии театра первых десятилетий XIX в. назревало нечто большее, нежели то, что осталось жить из его опыта впоследствии, когда оформились иные творческие задачи.

\* \* \*

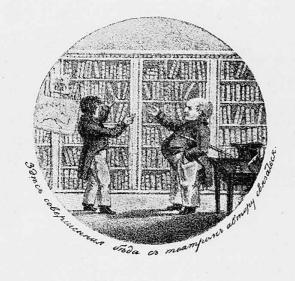
Дела московского театра во вторую половину 1820-х гг. шли оживленнее, чем в Петербурге, здесь благоприятнее сложилась внутритеатральная ситуация. Эти сезоны Аксаков, долголетний наблюдатель и участник московской театральной жизни, называл одной из лучших ее эпох [355]. Перебравшийся в Москву Шаховской в эту пору «мастерски обдумывал постановку всякой многосложной пьесы», умел держать актеров во внутренней мобилизованности, придавать игре «быстроту, движение» [356]. Он повторил в Москве свои недавние петербургские премьеры. «Какая пиитическая жизнь у греков! Какие прекрасные воспоминания!» [357] – записал в дневнике Погодин после московской премьеры «Аристофана» (1826). «Гром музыки, пение хоров, пляски на празднике Вакха - все это вместе показалось мне чем-то волшебным», - вспоминал этот спектакль Аксаков. Сардонический смех молодого Аристофана звучал у Мочалова «мелодично и страстно», «все чувства, как в зеркале, отражались в его глазах»; в крохотной роли появлялся Щепкин, мгновенно покоряя зрительный зал; «множество народа, певцов, певиц, танцовщиков и танцовщиц» действовало так же четко, как исполнители главных ролей и эпизодов [358]. Показав в Москве свои «Притчи, или Эзоп у Ксанфа» (1826), Шаховской считал, что петербургский Эзоп (Я. Г. Брянский) читает басни с большей простотой, чем Щепкин; соглашаясь с ним, Аксаков настаивал, что Щепкин дает более яркий образ «лукавого



unu

## XEHNX' B' KHIIKHOU JABKE

Kanedin bodeburg bridnon's Iniambus



CT HETEPE YPI'B

Къ № 9.

812

раба», «кипящего внутренним негодованием» и под маской покорности сочиняющего басни неспроста [359].

Ожесточившаяся в 1826 г. тактика цензуры к 1828 г. стала меняться, и ее давление ненадолго (до 1830 г.) смягчилось. Была очевидна необходимость вернуть внимание к театру, надлежало расширить границы дозволенного. Предстояло искать контакты со зрителем - театральный зал заполняли теперь преимущественно «воюющие литераторы и журналисты, отдыхающие по трудам канцелярские чиновники, хорошо торгующие купечество и просветившееся мещан-CTBO» [360].

Назревала потребность обновления устаревавших сценических форм. На сцену были допущены Ф. Шиллер и П. Бомарше, но знаком наступавших перемен стало появление в театрах обеих столиц мелодрамы В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (она лишь в 1827 г. была показана в Париже и сразу завоевала всеевропейскую популярность). По иронии обстоятельств ее перевод для Москвы сделал классицист Кокошкин; для Петербурга, по указанию начальства, ее перевел чиновник театральной дирекции Зотов. В Москве «Жизнь игрока» сближалась с традицией «коцебятины»; в Петербурге этот репертуарный выбор декларировал новый взгляд на сценического героя, напрочь лишенный московской сердобольности, и категорические перемены в сценическом языке. Первые представления Каратыгин вел роль Жоржа Жермани в выдержанном стиле своих прежних работ, но с третьего спектакля стал «выходить вдруг из естественности и искать аплодисментов судорожным хохотом, рез-



кими жестами, криками и преувеличенным выражением чувств», заполнять паузы перенапряженной мимикой, а для кульминационных моментов сочинять усложненные пантомимические этюды [361]. Его подход к роли был жестким - и в юности, в первом акте, и 30 лет спустя, в последнем, герой Каратыгина выглядел «злодеем, в коем погасла всякая искра стыда и чести». Таков был один из двух вариантов личности романтического героя, создаваемых в эти годы Каратыгиным. Шевырев считал, что в «Жизни игрока» Каратыгин «передал тип высшего злодейства», «ужасное было доведено им до крайней степени совершенства» [362], а Мочалов вслед за московским переводчиком идеализировал героя пьесы. Целью Каратыгина было «только ужасать», Мочалов - «заставлял плакать» [363].

Мочалов строил роль на открытой борьбе страстей и «умел оттенить каждый возраст не только особой физиономиею, но и особыми наклонениями голоса, то светлого и быстрого, то твердого и одичалого» [364]. Влечение к картам и острое чувство стыда в первом акте владели им с равной силой. Центром роли становился второй акт - в бешенстве страстей герой Мочалова преступал одну преграду за другой. Пластический рисунок роли включал до дерзости смелые краски: в ужасе от совершенного убийства герой Мочалова, увидев через дверь павильона труп убитого им друга, не отрывал от него глаз и стремительно пятился назад, пролетая спиной вдоль всей сцены. В последнем, третьем акте он выглядел «страдальцем, изнемогшим под бременем лет и нищеты», и «сохранял спокойствие, подобное изнеможению человека, одержимого лихорадкой»; лишь в финале, когда он казнил искусителя-Варнера, к нему возвращались силы вместе с сознанием своих «преступлений и бедствий». В последнем акте Мочалов появлялся с «желточерным лицом и всклокоченными чернобурыми волосами», а Щепкин (Bapнер) – в «отвратительных лохмотьях». «На сцене такая натура, кажется, не позволительна», - выговаривал им критик, но так воспринимался романтический стиль в московском театре конца 1820-х гг. [365].

Показанная в Петербурге первой в цикле шиллеровских спектаклей трагедия «Коварство и любовь» (1827) была «очень хорошо слажена», но, по словам москвича Аксакова, играть ее следовало «гораздо простее, натуральнее» [366]. И в ярости, и в отчаянии Каратыгин (Фердинанд) был декоративен и грозен; по контрасту с ним Сосницкий буффонно вел роль маршала. Немецкая актриса К. Бауер вспоминала, что «мещаночка Луиза» у Каратыгиной выглядела «какой-то героиней» [367].

813 «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа. Эскиз декорации А. Каноппи к 3 акту. Петербург. 1828 814 В. А. Каратыгин, Гравюра Ф. И. Иордана по рисунку М. И. Теребенева из книги «Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год»

[355] См.: Аксаков 1955-*1956*. T. 3. C. 71. [356] Apanos 1861. C. 343; Щепкин 1984. Т. 2. С. 148. [357] Пушкин и его современники 1916. С. 75 [358] Аксаков 1955-1956. Т. 3. С. 62, 66. Ср.: Каратыгин 1970. С. 150. [359] Аксаков 1955–1956. T. 3. C. 77. [360] Театральный альманах. 1830. С. 12. [361] См.: Зотов 1859. C. 95 [362] С. Ш. [Шевырев С. П.] Об игре г. Каратыгина // Молва. 1833. № 54. С. 215. [363] Я. С-въ. Петербургский театр // Московский телеграф. 1829. № 17. С. 108. [364] Любитель театра. Об игре г. Мочалова на петербургском театре // Молва. 1833. № 79. C. 319. [**365**] *N.N.* «Жизнь игрока» // Драматическое прибавление к журналу «Московский вестник». 1828. № 5; цит. по: Бобров 1902. С. 19. [366] Ακεακοβ 1955–1956. T. 3. C. 447. [367] См.: Каратыгин 1930. [368] См.: Мочалов 1953. [369] Погодин 1868. С. 5. [370] Аксаков 1955–1956. [371] Цит. по: Круглый 1880. [372] Надеждин 1972. С. 359. [373] Цит. по: Каратыгин 1930. C. 395. [374] B. Y. [B. A. Ушаков]. Театры и публичные увеселения // Московский телеграф. 1829. № 2. C. 273, 278. [375] Белинский 1953–1959. Т. 1. С. 184. Известно признание Ф. М. Достоевского: «10-ти лет от роду я видел в Москве представление "Разбойников" Шиллера с Мочаловым, и, уверяю Вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, подействовало на мою духовную сторону очень плодотворно» (Достоевский 1973. С. 446). [376] Панаев 1856. С. 102, 103. [377] Аксаков 1955-1956. T. 3. C. 509. [378] A. Русский театр. «Вильгельм Телль» Северная пчела. 1830. 18

января.



814

В Москве Мочалов стал играть Фердинанда раньше, «в пору своей молодости»; внешний рисунок – манеры, костюм – он оставлял в небрежении, но его «искренний пыл... обнаруживался и в сценах нежной любви, и в сцене отчаянной ревности» [368]. «Самая неловкость его, эти пожиманья плечами, очень в другое время неуклюжие... шли здесь совершенно к его положению и открывали испуганному зрителю волнение его сердца» [369], – вспоминал Погодин.

«Разбойники» были наиболее популярным шиллеровским спектаклем и в Петербурге (1828), и в Москве (1829), хотя критике казалось, что в урезанной – по воле цензуры и бенефициантов – пьесе оставались лишь «входы и выходы без всякого отчета» [370]. Лобанов, переводчик «Федры», в январе 1828 г. писал Гнедичу: «"Разбойников" Шил-

лера играли по три раза в неделю. Я насилу достал себе билет на третье представление. Ни в ложах, ни в креслах ни одного знакомого лица, везде торчали бороды. У Каратыгина были прекрасные минуты» [371]. Каратыгин выстраивал роль Карла эффектно и броско, «фантастический костюм атамана удивительно шел к его колоссальному росту» [372], насыщенная живописность определяла решение кульминационных сцен. Миг потрясения, пережитого Карлом в четвертом акте (когда он видит отца, которого считал умершим), Каратыгин передавал замысловато вычерченной мизансценой («какой-то ураган отталкивает его от отца ... роняет Карла на колена, назад, и продолжает толкать его уже в этом положении через всю сцену, как будто человек катится по рельсам» [373]); последующий монолог актер дробил на реплики, обращая каждую к кому-либо из партнеров, - чрезмерность пережитого смятения сменялась подчеркнутой конкретностью общения с соратниками.

На московской премьере «Разбойников» Мочалов играл Карла, «не стараясь блеснуть чем-либо затверженным», «говорил как бы у себя в комнате», «он по обыкновению своему выжидал минуты вдохновения... и эта минута явилась в четвертом действии, когда несчастный Карл в освобожденном старце узнает своего отца» [374]. Монолог в устах Мочалова был «лава всеувлекающая... а не придуманные заранее театральные штучки» [375].

Шиллеровский «Дон Карлос» (1829, пьесу по просьбе Каратыгина перевел П. Г. Ободовский) обратился в Петербурге в пышное зрелище; Каратыгин наделял Карлоса отвлеченным пафосом благородства таков был второй вариант романтического героя, утверждаемый им в эти годы. И. И. Панаев рассказывал, что в юности он проливал «реки слез» на «Дон Карлосе», «господа в партере посмеивались над Шиллером, дамы в ложах плакали» [376]. Роль Карлоса казалась созданной для Мочалова (Аксаков находил, что черты актера и персонажа - «порывы страстей, бурные восторги любви, благородный пламень чувств» - на редкость совпадают); но роль не заинтересовала актера, и он, без увлечения сыграв ее единожды, к ней не возвращался [377]. В 1830 г. лишь на одно представление в бенефис Каратыгина был разрешен лично Николаем I шиллеровский «Вильгельм Телль» (перевод А. Г. Родчева); Каратыгин сыграл Телля с той же отвлеченностью, что и Карлоса, «каким-то рыцарем средних веков», а не «мирным добродушным поселянином, в груди коего таится искра желания свободы отчизны» [378]. Героизация оставалась пока ему ближе поисков характерности и «местного колорита».

В «Свадьбе Фигаро» Бомарше (1829) петербургская труппа, воспитанная школой «светской комедии», демонстрировала блестящие результаты; служившие в Петербурге французские актеры говорили, что «такое прекрасное исполнение... сделало бы честь [театру] Французской комедии» [379]. Новый перевод Баркова был «ловкий для чтения». Каратыгин играл Альмавиву волочившимся «свысока», «привыкши к победам легким», и потому поддавшимся на веселый розыгрыш. Сосницкий не пропускал ни одного звена в логике Фигаро («замешательство, ловкость, проворство, догадливость»), но лишал желчи и горечи знаменитый финальный монолог [380].

\* \* \*

Программным комедийным спектаклем московского театра стал мольеровский «Скупой» (1830) с Щепкиным в роли Гарпагона. Пьесу для Щепкина перевел Аксаков – в те годы он более чем кто-либо, поддерживал в Щепкине «благородное стремление к возможному совершенству». Кокошкин просил Щепкина помнить, что Гарпагон может быть не только «смешным», но «иметь минуты, в которые мучительная страсть представляет его даже достойным сожаления и - отвратным». Он ждал от Щепкина анализа владевших Гарпагоном страстей в их истинности. Молодые друзья Щепкина призывали его к смелости сценических приспособлений и к сниженной характеристике Гарпагона; их советы носили романтическую



815

окраску, но отчасти совпадали с рекомендациями Кокошкина. Щепкин с бесстрашной энергией прочерчивал линию роли - и в сценах жесткого объяснения с сыном, и в старческих заигрываниях с Марианной. В ту минуту, когда Гарпагон обнаруживал пропажу сокровищ и, обращаясь к зрительному залу, «в исступлении указывал на вас и спрашивал: не вы ли украли его деньги?» - зрителям «хотелось хохотать, - рассказывал один из них, - но ...холод пробегал по вашим жилам». Первоначально Щепкин прибегал к внешнему изображению старости, «шемшил», но к середине 1830-х гг. он достиг полноты перевоплощения, «перешел телом и душою в Гарпагона», «переменил свой голос, свое лицо, свою походку», а на рубеже 1830-х-1840-х гг. почувствовал необходимость точнее обозначить его бытовую и социальную характеристику и «перерисовал всю картину», сделав скупца «человеком высшего состояния», придворным времен Людовика XIV. Так погружался актер в скрытую за строками мольеровского текста жизнь, соотнося ее с собственными представлениями о природе человека и с историческим временем. Тот же процесс еще более победоносно повторился при встрече Щепкина с ролями Фамусова и городничего, персонажей, ему современных. Внутренний рисунок роли Гарпагона приобретал все большую конкретность, актер настолько владел зерном роли, что оно органически менялось вместе с тем, как с течением лет менялся он сам. В конце 1850-х гг. «самая слабость, неизбежно соединенная с летами, не портила, а, скорее, красила его игру, придавая ей высочайшую степень естественности». Щепкинскому Гарпагону были «доступны все человеческие чувства», эта полнота существования в роли была своеобразным ответом актера Белинскому, писавшему когда-то, что Щепкин в силу обстоятельств долго «не знал своего истинного призвания» и даже Мольер держал его талант «в сфере чисто комической

\* \* \*

и односторонней» [381].

Осенью 1830 г. Пушкин завершил «маленькие трагедии» – «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Тогда же он варьировал оставшееся в рукописи название возникшего цикла: «драматические сцены», «драматические очерки», «драматические изучения», «опыт драматических изучений». Единство метода объединяло пьесы в его глазах.

Впервые три «маленькие трагедии» упомянуты в перечне десятка замыслов, составленном Пушкиным, очевидно, в 1826 г. («Ску-

[379] Бурдин 1886. С. 144. [380] Жандр А. А. Театральная критика // Сын Отечества. 1829. № 12. С. 355, 358. [381] См.: Щенкин 1984. Т. 1. С. 27–28.

815 М.С. Щепкин в роли Гарпагона из комедии Молье-

ра «Скупой» в переводе

С. Т. Аксакова. Рисунок В. И. Сизова 816 А.С. Пушкин. Рукописная обложка «Маленьких трагедий». 1830

пой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Д. Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Димитрий и Марина. Курбский»). Замыслы, продолжающие «Бориса Годунова», соседствовали с «вечными» сюжетами, с темами античных и христианских легенд, рыцарских хроник и русской политической истории, с темами фантастическими и сенсационными. Таков круг образов и ситуаций, ждавших воплощения.

Осень 1830 г. в Болдине была для Пушкина временем творческого подъема и трагического расчета с прошлыми замыслами – он сжег тогда десятую, декабристскую, главу «Евгения Онегина». Можно думать, что завершенные тогда же четыре короткие пьесы (четвертой стала обработка переведенной с английского сцены из драматической поэмы Джона Вильсона «Чумной город») возникли как результат свертывания давнего плана большого цикла «драматических изучений».

Возникнув из опыта «Бориса Годунова», «маленькие трагедии» принадлежали иной поре творческого самоопределения Пушкина. Идея преобразования национального театра уходила для него в прошлое, контакты с реально существовавшим театром не вызывали интереса. Но его увлекали возможности драматической формы, позволяющей без пристрастий и односторонности раскрыть природу характеров и их столкновения. Драматическая форма провоцировала хранить высшее артистическое спокойствие, завоеванное в работе над «Годуновым», оставляя открытыми финалы воссоздаваемых конфликтов [382]. Открытость финалов отвечала определяющей черте творческого самосознания Пушкина, которую сформулировал А. И. Герцен: «Ему были ведомы все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее» [383].

Пушкинский «опыт драматических изучений» был не менее смелым экспериментом, чем осуществленный пять лет назад «опыт народной трагедии». Предметом «изучений» становилась духовная природа человека, «истина страстей». В «маленьких трагедиях» природу страстей Пушкин раскрывал не в их формировании, а в непроизвольных кризисных проявлениях, в моменты максимального напряжения. Не историю страсти, а ее истину делал он предметом «драматического изучения». Поэтому он не нуждался в обстоятельном развитии сюжетов и создал лаконичную форму, лишь внешне схожую с короткими репертуарными пьесами.

С разной долей очевидности в «маленьких трагедиях» угадывается груз личных переживаний Пушкина [384]. Не раз была раскрыта точность исторического мышления автора «маленьких трагедий» и безупреч-



816

ность воссоздания в них «местных» исторических и национальных красок [385]. Не сосредотачиваясь ни на лирической исповеди, ни на исторических констатациях, Пушкин в «опытах драматических изучений» поднимался к общезначимым обобщениям, раскрывая общечеловеческий смысл конфликтов, возникающих «на дорогах, по которым ходят все» [386].

Вокруг «вечных» сюжетов, им обработанных, издавна существовали своего рода туманности, скопления трактовок и версий. Этот духовный опыт прошлых поколений становился подпочвой пушкинских пьес. Рассекая скопившиеся напластования, Пушкин находил истинное зерно, делавшее сюжет «вечным».

В «Скупом рыцаре» золото в равной мере искажает духовный мир скупца Барона и его нищего сына. Ни тому, ни другому Пушкин не отказывает в рыцарственности, но скупцу противопоставлен расточитель, в их побуждениях осознанное неотчленимо от безотчетного, их вражда неотвратима и не приносит свободы от золота. Оба обобщения в финальной реплике Герцога («Ужасный век, ужасные сердца!») одинаково трагичны, и одно не покрывает другого.

В «Каменном госте» источник трагического конфликта скрыт в личности Гуана. Как все персонажи «маленьких трагедий», Гуан дан вне развития. От начала событий до развязки он одинаково пленителен и жесток. Не развитие, а обнаружение истинности психологического склада его личности стано-

[382] «Пушкин не дает какого-либо разрешения этих конфликтов, моральной оценки их, он не говорит о правоте или виновности, ложности одной из сторон; его задача как будто только в том, чтобы со всей потрясающей художественной силой демонстрировать противоречивость, диалектичность любой избранной им исторической и социальной ситуации, психологического состояния, философского положения» (Бонди 1941. C. 399–400). [**383**] Герцен 1954–1965. Т. 7. C. 130. [384] А. А. Ахматова с максимальной убедительностью сделала это применительно к «Каменному гостю». См.: Ахматова 1958. C. 189-195. [385] См. наблюления Г. А. Гуковского в: Гуковский [386] См.: Пушкин 1977-1979. T. 6. C. 137. T. 10.

C. 264.

вится целью «драматического исследования»

Адекватное пушкинскому тексту истолкование «Моцарта и Сальери» как «трагедии о дружбе» принадлежит С. Н. Булгакову: «Зависть есть болезнь именно дружбы, так же как ревность Отелло есть болезнь любви» [387]. Обозначившаяся коллизия остается открытой, источник конфликта сформулирован отброшенным Пушкиным вариантом названия пьесы - «Зависть». Сальери завидует творческой свободе Моцарта. Рядом с Моцартом он ощущает себя «организацией несчастной, недоконченной» [388]. Он одержим тоской по недостижимому равенству с гением. Ею вызваны метания его воспаленной мысли, искажающие работу интеллекта: все силлогизмы Сальери субъективны – это Сальери, а не Пушкин, противопоставляет труд и талант, алгебру и гармонию, называет Моцарта «гулякой праздным». И в несовместимость гения и злодейства верит не Пушкин, а пушкинский Моцарт.

Открытость финала наиболее очевидна в «Пире во время чумы»: встреча и спор Председателя и Священника не меняют исходной ситуации. Ни владеющий Вальсингамом пафос протеста против смерти, ни скорбное смирение Священника перед ее всемогуществом не могут быть опровергнуты.

Русской литературе предстоял анализ человеческого материала, искаженного историческими обстоятельствами, совсем скоро в центр ее внимания встанут «лишние люди» и «маленький человек». «Евгением Онегиным» и «Повестями Белкина», завершенными в болдинскую осень 1830 г., Пушкин начал разработку этих тем; чуть позже он связал их, назвав «маленького» героя «Медного всадника» Евгением, именем предтечи русских «лишних людей». Одновременно он видел и другие возможности искусства, преломляя идеи немецких романтиков об искусстве как высшем типе познания, способном раскрыть «абсолютную сущность» действительности. Его драматургия, ставшая в «Борисе Годунове» самовыражением истории его страны, становилась самовыражением «вечных» конфликтов бытия.

Пушкинский «опыт драматических изучений» погружением в *истипу* человеческих характеров и беспристрастием открытых финалов отвечал ценнейшим свойствам драматического искусства, выдвигая перед театром задачи максимальной сложности.

\* \* \*

Результатом недолгого смягчения театральной цензуры стало одно из ярчайших событий русской театральной истории –

появление на сцене грибоедовского «Горя от ума» (1831). Жадный интерес к пьесе питался более всего ее крамольной славой, завоеванной в годы, когда она распространялась в списках. Жест Николая I, разрешившего ее постановку, был попыткою лишить пьесу притягательности запретного плода - предлагалось считать, что получившее неслыханную популярность создание великого писателя, недавно погибшего при исполнении высоких государственных обязанностей, вполне вмещается в рамки официальной идеологии. Была создана ситуация двойственная, сказавшаяся на театральной судьбе пьесы. Одни ее качества заведомо не могли раскрыться, другие обрекались на ослабленное звучание, и хотя в Москве и Петербурге ее зрительский успех был чрезвычаен, «на сцене она не имела такого успеха, какого должно было ожидать», так запомнилось К. А. Полевому [389]. И в петербургском, и в московском спектаклях произошло сужение заложенных в пьесе задач.

Среди первых петербургских исполнителей ближе всех к автору был, очевидно, Сосницкий, сыгравший Чацкого (в поставленных в 1829 г. отрывках первого акта) «дерзким насмешником и весельчаком». Его трактовку «Северная пчела» назвала ошибочной - не напоминал ли этот дерзкий повеса о настроениях молодежи до-николаевской поры? Роль перешла к В. Каратыгину, и та же газета одобрила его намерение играть Чацкого «пламенным патриотом, несколько угрюмым». Петербургский спектакль тяготел к приемам «светской комедии», актеры возвращали пьесу вспять, идеализируя одних персонажей (у А. М. Каратыгиной Наталья Дмитриевна «выказывала господство над

ТЕАТРАЛЬНОЕ ФОИЕ

НАИ: СЦЕНА ПОЗАДИ СЦЕНЫ,

Витерисла дверишессеменить, осставленная въз деказнацій,

правія, траницовь и плясовъ.

Въ опой наптерисла будеть птрыва сцена изъ комедія:

ТОРЕ ОТЬ УМА,

Въ спикакъ, соч. д. С. Грябовадов.

Въ опой же нитерисла будеть птрыва сцена изъ комедія:

Торе от д. Пураловъ и г. ма на према према будутъ

пъщь: дують составленный наз даука у руснаю пъсемъ: Ду
правать будуть: Гт. Отность добревора, Триоловъ и

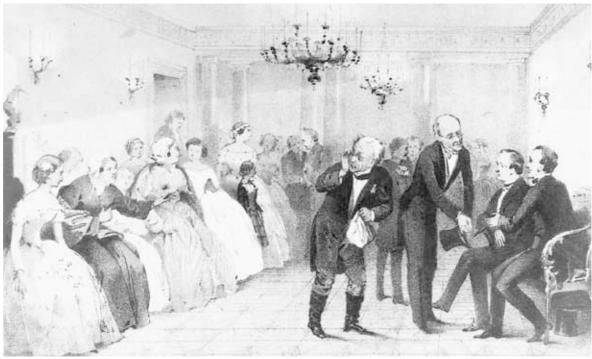
Пелаковъ, г. Голацъ съ глани Берправъ-Апрансъ и Напрова

Краковакъ; г. Голацъ съ глани Берправъ-Апрансъ и Нетва
маров брас в према према према према да према према да прем

817 Фрагмент афиши бенефиса М. И. Вальберховой. Первое исполнение отрывков из «Горя от ума» 2 декабря 1829 г. в Петербурге

[387] Булгаков 1915. С. 16–21. [388] Белинский 1953–1959. Т. 7. С. 557. [389] «Горе от ума» на сцене 1987. С. 101.

818, 819 «Горе от ума» в Александринском театре. Эпизоды 3 акта (бал) и 4 акта (П. А. Каратыгин — Загорецкий, И. И. Сосницкий — Репетилов). Литографии П. Ф. Бореля из книги «А. С. Грибоедов и его сочинения» (СПб., 1858)



818

мужем в нежных оттенках») и заведомо снижая других (П. Каратыгин в роли Загорецкого повторял старый штамп «мелких плутов»). Брянский играл Фамусова импозантным вельможей «в пудре, чулках и башмаках». В финале третьего акта в танцах участвовали актеры балетной труппы, и фамусовский бал приобретал столичный блеск [390].

В Москве пьесу восприняли иначе. Мочалов оставался в Чацком актером романтической трагедии, в первых актах «сбивался постоянно на тривиальность», но его успех в финале был признан единодушно. Строя последний монолог на резких переключениях, Мочалов наполнял его трагическим пафосом, Чацкий обретал черты романтического титанизма, стилю исполнения это придавало отвлеченность, но возвращало пьесу к запечатленному в ней историческому времени: А.Григорьев вспоминал, что в «энергически и желчно ядовитой речи» Мочалова слышался «один из героев эпохи двадцатых годов» [391].

Исполнители эпизодических ролей с наслаждением и немалой изобретательностью воссоздавали на сцене «добрую старушку Москву с ее странностями, причудами и капризами» [392]. Эти слова – из рецензии Н. И. Надеждина; о характере восприятия спектакля публикой в ней сказано: «Невольно засматриваешься, признаешь подлинники и хохочешь». Метод московских комических актеров состоял в насмешливом укрупнении безошибочно отобранных дета-

лей. Это был метод беззлобной эпиграммы, лишь установкой на меткость отвечавший методу пьесы. Успех Степанова в бессловесной роли князя Тугоуховского не был курьезом: совсем еще молодой Степанов был актером некрупного дарования, но превосходной школы. В его работе всегда был ощутим «быстрый и верный резец истинного мастера», он действовал как весельчакимитатор, дразня воображение зрителя и предлагая угадать образцы, от которых



[**390**] См.: там же. С. 20, 79–81.

[**391**] См.: там же. С. 22, 125. [**392**] *Надеждин 1972*. С. 284.



820 М. С. Шепкин — Фамусов, И. В. Самарин — Чацкий, Г. С. Ольгин — Скалозуб. Фотоснимок выполнен в 1846 г. в фотоателье, чем объясняются застылость иллюстративно построенной тесной мизансцены и четкая фиксация реакций каждого из персонажей. Актеры явно позируют перед фотоаппаратом на фоне рисованного задника (камин с зеркалом слева, угол рамы живописного полотна высоко справа) и среди мебели 1840-х гг. Она расставлена на небрежно постеленном ковре, изображающем паркет. Фототипия М. М. Панова. Впервые опубликована в книге «А. С. Грибоедов. Горе от ума» (М.,

820

отталкивался. Легенда утверждала, что он копировал старого князя Н. Б. Юсупова, но секрет успеха был в том, что актер находил ту меру гротесковой деформации, благодаря которой его Тугоуховский воскрешал в памяти «всех стариков, остававшихся от времени Екатерины» [393]. Тем же методом укрупнения узнаваемых комедийных деталей пользовался Орлов в роли Скалозуба. Добродушные сценические карикатуры создавали Никифоров и А. Ф. Богданов в ролях г. N и г. D; первый был веселым лысым старичком в старинном раритетном мундире, второй - разочарованным франтом с романтической гривой волос. «Что-то знакомое в довольно смешном виде» передавал и комически окрашенный бальный дивертисмент, завершавший третий акт.

С иной мерой наблюдательности и обобщения Щепкин играл Фамусова. В работе над «Горем от ума» и чуть позже появившимся «Ревизором» Щепкин открывал новые возможности сценического претворения материала современной жизни. «В лице Фамусова и городничего у Щепкина явились идеальные типы барства и официального начальства как преобладающие элементы

большей половины текущего столетия» [394], - писал его младший современник. На премьере Щепкин сближал роль с той сценической маской, которую выработал в комедиях Шаховского и Загоскина. Но уже в 1835 г. Белинский утверждал, что в Фамусове Щепкин «глубоко понял поэта и, несмотря на свою от него зависимость, сам является творцом» [395]. Суть выработанного Щепкиным метода - с еще большей яркостью восторжествовавшего затем в городничем - Белинский видел в том, что актер не делал из персонажа «ни карикатуры, ни сатиры, ни даже эпиграммы», а умел «показать явление действительной жизни» [396]. Смелость и масштабность обобщения соединялись с точностью и меткостью зоркой наблюдательности. В щепкинском Фамусове не было «ничего надутого», но ни с Чацким, ни со Скалозубом, которым он от души любовался, ни в гневе на слуг он «не переходил пределов важного барина». Весть о сумасшествии Чацкого он принимал как подтверждение собственного здоровья; ничто не разрушало его равновесия, и даже о княгине Марье Алексевне он вспоминал под занавес мимоходом, «дескать, черт с вами со всеми,

[393] См.: «Горе от ума» на сцене 1987. С. 23, 336. [394] Щепкин 1984. Т. 2. С. 96. [395] Белинский 1953–1959. Т. 1. С. 183. [396] Там же. Т. 2. С. 396, 397 821 Д. Т. Ленский. Литография из «Драматического альбома» по рисунку Удалова. 1850

822 П. А. Каратыгин. Гравюра неизвестного художника

уйду лучше к себе спать» [397]. Щепкин совершенствовал свое умение идти до конца в овладении стоящим за пьесой материалом жизни, сценический образ в своей завершенности получал собственное существование и благодаря полноте перевоплощения становился как бы независим от создающего его актера. Так закладывались методологические основы реалистического миросозерцания, определившие дальнейшие пути русского театра.

Л. И. Поливанов, записавший подробную партитуру игры Щепкина в последнем акте «Горя от ума», раскрыл изощренность щепкинской декламации и разнообразие приемов, позволявших актеру «удовлетворять и требованиям просодии и правде исполнения» [398] - Щепкину удавалось достигать того, что пульс его Фамусова работал в ритмах, заданных стихом Грибоедова. В живом звучании грибоедовской речи у Щепкина органически совпадали смысловые («реторические») периоды со стихотворными («просодическими»). Как в музыкальном исполнительстве, закрепленность речевого рисунка не препятствовала творческой свободе актера. Во всеоружии мастерства, завещанного 1810-1820-ми гг., Щепкин играл Фамусова как старший современник Гоголя и Белинского.

Соотношение стихотворной речи с правдой сценического переживания, столкновение «поэзии» и «правды» становились одной из самых трудно решаемых проблем для русской актерской школы. Судьба искусства декламации на русской сцене более всего отразилась на традициях исполнения «Горя от ума», Грибоедов ставил предельные

In their

[397] См.: «Горе от ума» на сцене. С. 116.

[**398**] См.: там же. С. 340– 344

[**399**] *Макаров 1850*. С. 9.

821

требования к правде интонации и к музыке стиха.

\* \* \*

Русский водевиль, переводный и отечественный, бурная экспансия которого началась в затягивавшуюся пору безрепертуарья около 1830 г. и продолжалась два десятилетия, представлял собой стремительно разраставшийся мир неравноценных явлений.

Когда в 1800-е гг. на русской сцене появились первые водевили, считалось, что ради остроумного диалога и метких куплетов в водевиле допустима беспечная небрежность, случайные персонажи и лишние эпизоды, зрителями ценились короткие «идиллические арлекинады в лицах» [399]. К 1820-м гг., когда водевиль отвоевал немалое место в репертуаре, но оставался новостью (что запечатлено в знаменитой полемической реплике грибоедовского Репетилова: «Да, водевиль есть вещь...»), он был по преимуществу «вздором веселого пера» (это строка из водевиля Хмельницкого «Суженного конем не объедешь», 1821). «Веселый





823

вздор» определял словесную ткань, приемы сюжетостроения и характеристику персонажей, требовал легкости существования на сцене.

Ситуация менялась, и в 1830 г. в водевиле Д. Т. Ленского «Муж и жена» (1830) прозвучал куплет: «Всё, что б ни говорили / В журналах там и тут, / А нынче водевили / Спектаклям жизнь дают». В принятой структуре спектакля становилось иным соотношение основной пьесы и водевилей, прежде прибавлявшихся к ней «для съезда» зрителей и их разъезда. Теперь водевили обещали быть занимательнее главных пьес и могли заслонять их балагурством. Но засорение репертуара водевилями еще не казалось гибельным, как это будет десятилетие спустя.

Родословная водевильных текстов бывала очень запутана, не раз заново перерабатывались уже использованные образцы. Переводы и переделки с французского обычно уступали оригиналам, но случалось, приобретали самобытность. Замечательные водевилисты выдвинулись из среды актеров – Ленский, Каратыгин, мастерское владение острым словцом соединялось у них со знанием секретов строения водевильных сюжетов и масок.

В переводах-переделках Ленского «Любовное зелье» (1833) и «Стряпчий под столом» (1834) интерес держался сюжетом, смешной разработкой нехитрых перипетий и использованием комедийных масок, дававших простор актеру. Герой «Любовного зелья» цирюльник Лаверже мог быть недалеким старикашкой (так играл его Никифоров в Малом театре), а мог стать весельчаком, гулякой и франтом (так сыграет его полвека

спустя молодой К. С. Станиславский). Роль Жовиаля, стряпчего по профессии и куплетиста по призванию, сочинявшего куплеты по любому поводу («Стряпчий под столом»), Ленский писал для москвича Живокини, и Живокини смешил тем, как куплетист мешает стряпчему, тормозя сюжет куплетами. В Петербурге Н. О. Дюр играл Жовиаля иначе - поэтом, который артистически развивает любую ситуацию и тем выручает беспечного стряпчего (видимо, о популярности этой роли Дюра неприязненно упомянул в «Театральном разъезде» Гоголь: «...всякий день вы увидите пьесу, где один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу»).

Часто водевиль питался откликами на злобу дня, затрагивая всем известные события и фигуры, функция сюжета становилась вспомогательной. В «Знакомых незнакомцах» (1830) Каратыгин, используя популярность Булгарина и Н. А. Полевого, изобразил встречу двух журналистов, петербуржца Сарказмова и москвича Баклушина; играя их, Рязанцев и Дюр слегка имитировали Булгарина и Н. А. Полевого, оба журналистапрототипа благосклонно откликнулись на эту шутку. В водевиле «Горе без ума» (1831) Каратыгин осмеял досаждавшего ему театрального критика М. А. Яковлева и считал себя победителем, вспоминая, как на сцене Дюр передразнивал журналиста, сидевшего в зале [400]. Подобной мелочностью и «личностями» водевильная сатира, как правило, ограничивалась.

Множество водевилей было рассчитано на мастерство актерской трансформации, в них оживали плодотворнейшие традиции комедийного театра – открытая радость творчества, стихия смеха и освобожденной от поучения буффонады, веселые возвращения к вечным мишеням для шуток и насмешек, к бродячим комическим сюжетам



824

[400] См.: Каратыгин 1970. C. 175–179, 189–191. [401] См.: Русский театр // Северная пчела. 7 ноября 1833; *Белинский 1953–1959*. T. 2. C. 478, 479. [402] Искренний. Письмо из Петербурга // Молва. 1833. .No 1. C. 1. [**403**] *Н. Р-з-*ъ. «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь». Бенефис г-жи Львовой-Синецкой // Молва. 1833. № 10. С. 39. [404] См.: Русский театральный фельетон 1991. С. 80-94. [405] Григорьев А. А. Заметки о московском театре // Отечественные записки. 1849. № 11. C. 165, 166.

823 Н. О. Дюр. Литография

824 В. И. Рязанцев. Портрет

работы неизвестного худож-

А. А. Пишалкина

ника. 1820-е гг.

825 Вид площади между библиотекой и павильоном Аничкова дворца перед новым Каменным театром по проекту К. И. Росси. 1828 и трюкам, к устойчивым маскам персонажей, способным варьироваться до бесконечности, к виртуозным пародиям. Сценарий водевиля Скриба и Перле «Артист» (1833), переведенного для Дюра А. И. Булгаковым, позволял включать пародии на новинки оперного, балетного и драматического репертуара, и виртуозность Дюра в каждой из этих областей обеспечила «Артисту» успех. В Москве Степанов в том же водевиле пародировал, сопоставляя, трагический стиль Каратыгина («плаксивый и вместе ревущий голос») и Мочалова («подергивая плечами и как бы силясь выскочить из самого себя»), и заслужил похвалу Белинского [401]. В следующее десятилетие возникали попытки создания крупной водевильной формы.

\* \* \*

После завершения строительства петербургского Александринского театра (1832) в поисках нового сценического образца высокой трагедии была с «царской роскошью» поставлена пьеса А. Н. Муравьева «Битва при Тивериаде, или Падение крестоносцев в Палестине» (1832), поэтизирующая предания о христианском рыцарстве. Она несколько раз собрала «множество зрителей своими декорациями», но «по недостатку действия и сценических эффектов она не могла упрочиться в репертуаре» [402].

Показанная две недели спустя «Двумужница» Шаховского была (как и многие его опыты) «неудачным исполнением намерения прекрасного» – она отвечала «расположению публики к зрелищам, живописующим народность», и безрасчетно «истощала все театральные эффекты для занимательности» [403]. Две ее картины были отданы инспенированию народных обычаев, зимних

ценированию народных обычаев, зимних

(Васильев вечер) и летних (Иванов день); у монастырских стен появлялись группы нищих и богомольцев; по Волге плыли разбойничьи ладьи; в последнем акте действие переносилось в разбойничий притон (большую избу с чуланом – пыточной и подвалом – подземным ходом), его штурмом и пожаром завершался спектакль. Показанная чуть позже в Москве, «Двумужница» была встречена ироническим фельетоном Н. А. Полевого [404], сокрушившим ее репутацию, но (по наблюдениям А.Григорьева) пьеса несколько десятилетий имела сценический успех «по крайней мере равный с пьесами Шекспира» [405]. Полевой бранил «Двумужницу» поделом. Но при слабости драматургии - рыхлом сценарии, затянутых дивертисментных вставках и неразработанности эпизодов, движущих сюжет, при эскизности характеристик, пьеса использовала чутко уловленные возможности, которые открывались перед театром в разработке приемов праздничного романтического общенационального зрелища, в сценическом воссоздании исторического быта и раскрытии народных представлений о добре и зле. Общий размах этой панорамы и ее отдельные детали долго действовали на зрителя безотказно. В роли Романа Бобра Мочалову было «негде развернуться», но когда он видел с высокого берега свою жену Груню в плывущей лодке рядом с похитившим ее атаманом разбойников Башлыком и кричал ему: «Не владеть тебе моим добром», - всякий раз «раек хлопал и радовался», а «бородки, сидевшие в креслах, шептали про себя: "Славно! Славно!"» Роль Башлыка Шаховской назначал певцам, в Петербурге ее играл знаменитый бас О. А. Петров, в Москве знаменитый тенор А. О. Бантышев, запомнившийся в Башлыке А. Григорьеву «удальцом с разгульной речью, с живыми песнями, с небрежным молодечеством в каждом движении». Десятилетия спустя отражение воссозданной в «Двумужнице» разбойничьей стихии и использованных в ней приемов театрализованной национальной игры не раз обнаружится даже у Островского - и в разбойничьем мирке его «мрачной» комедии «На бойком месте», и в поэтизации легендарной старорусской вольницы в обеих редакциях «Воеводы» и в балаганной игре Хлынова в разбойники в «Горячем сердце».

\* \* \*

В текущем репертуаре начала 1830-х гг. заметное место занимали переводы Каратыгина, и смена его репертуарных пристрастий, в 1830-е гг. и позже, была выразительна. В 1829 г. он имел успех в роли герцога Гиза в комедии Александра Дюма «Генрих III

826 П.С. Мочалов в роли Мейнау из комедии А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Литография В. Г. Каракалпакова. 1837

и его двор» (перевод Н. П. Мундта), но для бенефиса перевел позднеклассицистскую трагедию Л.-Ж.-Н. Лемерсье «Смерть Агамемнона» (1830), дававшую традиционный образ идеального монарха и воспринятую как анахронизм. В 1831 г. под названием «Кровавая рука» он перевел немецкую переделку «Врача своей чести» П. Кальдерона, на фоне новейших мелодрам она показалась зрителям «слишком мрачной»; а переведенная им тогда же «Изора, или Бешеная» (француз-836

ская мелодрама нескольких авторов) «производила фурор», в главной роли А. М. Каратыгина «ползала по сцене и чуть ли не кусалась» [406] – она пыталась овладеть техникой мелодраматической игры, но вскоре вынуждена была вновь вернуться к «светской» комедии. «Антони» А. Дюма Каратыгин перевел по рекомендации Е. М. Хитрово, внимательной к европейским новинкам; пьеса о гибельных страстях юного незаконнорожденного изгоя, насильника и бунтаря,

[**406**] Вольф 1877. С. 24.

воспринималась как отрицание ханжества. Петербургскую постановку «Антони» (1832) Пушкин упоминает в наброске к «Египетским ночам» как знак распадения омертвелых представлений о нравственности. В 1833 г. Каратыгин показал две пьесы Дюма в своих переводах – («Ричард д'Арлингтон» и «Итальянка, или Яд и кинжал»), обе «особого фурора не произвели», но Каратыгиной помнилось, что именно они «произвели совершенный переворот на нашей сцене», и классицизм «вытеснен был романтизмом» [407]. Стиль игры Каратыгина в первой половине 1830-х гг. воспринимался как «смешение классической пластики, нередко классической декламации с романтической естественностью, часто доведенной до самой низкой тривиальности» [408], - это было развитием давних уроков Катенина; но соединяя «высокое» с «прозаическим», Каратыгин теперь настойчиво дополнял их «ужасным», порой чисто механически чередуя отобранные краски и форсируя сценический рисунок даже там, где это противоречило стилю драматургии.

Московскую премьеру «Антони» (1833) Мочалов играл «по вдохновению», хаотично, «прошибая диким пламенем» [409]. Об освобождающем воздействии этого исполнения вспоминал в 1859 г. А. Григорьев: «Надобно припомнить еще, что в "Антони" мы видели Мочалова – да и какого Мочалова! – что потребна и теперь особенная крепость нервов для того, чтобы эти веяния известным образом на нас не подействовали» [410]. На начало 1830-х гг. пришелся один из плодотворнейших периодов творчества Мочалова. В его основной репертуар (всегда небольшой) вошли тогда несколько ролей, которые он, как правило, всегда с равным успехом выдерживал «от начала до конца» [411]. В 1831 г. в «Прародительнице» Франца Грильпарцера он сыграл роль Яромира, «юноши, обреченного на злодеяния, коих тяжесть он чувствует, но по роковому заклятию судьбы свергнуть не может», и «дикие порывы разъяренных страстей, клубившихся вихрями в огненной душе его, особенно беспрестанные переходы из неистового исступления дикой радости к неистовому исступлению дикого отчаяния - передаваемы были им с ужасающею истиною и естественностью» [412]. В 1832 г. он впервые сыграл барона Мейнау в «Ненависти к людям и раскаянии» Коцебу, и ее герой, по словам А. Григорьева, вырастал у Мочалова «в лицо, полное почти Байроновской меланхолии» (жгучей меланхолии, подчеркивал А. Григорьев); динамика исполнения питалась тем, что «под пеплом души таились еще искры чувства» [413]. На петербургских гастролях 1833 г. Мочалов предстал актером, который в удачных ролях «как бы

перерождается, оставляя за сценой все неестественное и принужденное, заимствованное от привычек и метод», «глубоко входит во все сокровенные изгибы своей роли» и в этом отношении превосходит Каратыгина, «с легкостью изображает все изменения главного тона» [414]. Казалось, он способен точно выдерживать собственный замысел и, «действуя с меньшей или большей силою, сообразно вдохновению, его воодушевляющему, он строго следует от начала до конца роли образам, тону и способу действия, им самим созданным». Отличало от Каратыгина его еще и то, что «в сценах, где надобно выражать нежные чувства... голос страсти, у других актеров тяжелый, принужденный и похожий на воркование или приголубливание, у него – полный огня, чистый и светлый, льется прямо из сердца».

Весной 1833 г. Каратыгин гастролировал в Москве, и спровоцированное его гастролями сопоставление творческих индивидуальностей двух выдающихся актеров надолго стало одной из ключевых проблем русского театрального сознания и развития русской актерской школы. Сопоставление Мочалова и Каратыгина развертывалось во многих плоскостях - и как встреча театральных традиций Москвы и Петербурга, и как противопоставление актера «плебея» актеру «аристократу», и как противопоставление «нутра» - «школе», вдохновения - расчету, пренебрежения «эстетикой» во имя «правды» - пренебрежению «правдой» ради «эстетики». Правы были те, кто отказывал Каратыгину в трагизме мировосприятия и говорил о внутреннем благополучии его творчества, и правы были видевшие в трагическом гении Мочалова выражение трагических коллизий бытия, обнажение «вечных» вопросов назначения человека, стихийное «веяние эпохи» русского романтизма.

[407] Цит. по: Каратыгин 1930. C. 169, 170. [408] П.Щ. [Надеждин Н. И.?]. Письмо первое к издателю «Телескопа» // Молва. 1835. № 16. С. 262. [409] [Н. И. Надеждин?]. «Антоний». Трагедия А. Дюма. Бенефис г. Мочалова Молва. 1833. № 8. С. 31. [410] Григорьев 1990. С. 113. [411] Белинский 1953–1959. T. 1. C. 181. [412] [Н. И. Надеждин?] Прародительница / Молва. 1831. № 8. С. 5-6. [413] Григорьев 1985. С. 148. Таким запомнился Мочалов-Мейнау тем, кто видел его на рубеже 1830-х — 1840-х гг. В более ранние годы в исполнении господствовали «нежные» краски, они отвечали завораживавшей зрителя красоте той скорби, во власть которой был погружен Мейнау. Таков он на литографии В.Г. Каракалпакова, завоевавшей широкую популярность. [**414**] Любитель театра. Об игре г. Мочалова на Петербургском театре // Молва. 1833. № 80. С. 319, 320; № 81.