

Pro memoria					
Олег ФЕЛЬДМАН					
«ВОЛШЕБНЫЙ КРАЙ! ТАМ В СТАРЫЕ ГОДЫ...» РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА*					
11 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 зала¹. Театр оперировал злободневными патриотическими параллелями, поспешал за настроениями минуты. Появлялись и непосредственные отклики на события войны. Показанная в Петербурге в 1812 году в день оставления Москвы пьеса Висковатова «Всеобщее ополчение» была повторена пять раз на протяжении двух недель и позже не возобновлялась². Среди новинок 1813 года прошла «народная героическая драма с хорами и сражениями» А.П. Вронченко «Кириловцы», отклик на крестьянское партизанское движение – в ней действовал отряд, именовавший себя «кириловцами» по аналогии с отрядами воювавших против Наполеона испанских партизан «герильяс», о которых, как говорилось в пьесе, «в московских газетах часто было писано». Животрепещущий современный материал был подан автором «Кириловцев» бережно и чутко³. Подобные опыты открывали богатейшие нереализованные возможности театра. Шаховской в конце 1814 года показал оперу-водевиль «Крестьяне, или Встречи 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 крестьян-победителей («староста идет пред вооруженными мужиками, [старостиха] Василиса пред молодецями, пленные меж ними, Вася с другой стороны выводит девушек и детей» – их прятали от неприятеля в лесу). «Черты сей картины списаны с природы»⁴, – 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 А.С. Грибоедова «1812 год». Грибоедов предполагал строить пьесу на обостренных романтических сопоставлениях «величия» и «мерзостей» событий 1812 года, ввести в пьесу пророчество о будущем величии России, но заключить ее самоубийством крестьянина-ополченца, возвращавшегося после победы в крепостную неволю.		* Глава «Драматический театр» из 14 тома «Истории русского искусства», работу над которой ведет Государственный институт искусствознания. Окончание. Начало см. в «Вопросах театра» № 3–4, 2009. ¹ Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 20; см. также: Русский архив. 1883. № 1. С. 7. ² 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» (Арапов 1861. С. 216–217). Позже Огюст напомнил дирекции, что в сотрудничестве с Вальберхом он в 1812–1814 годах ставил патриотические балеты и, «когда никто не думал о театре, принаровлении сюжетов своих ко времени и обстоятельствам принудил публику ходить в театр». Куплеты для их спектаклей писал П.А. Корсаков. «Странное дело! Никогда хорошие стихи не делаются народными, исключая Италии <...>. Жуковского не пели в двенадцатом году, а пели Корсакова», – сокрушенно иронизировал Вяземский (Остафьевский архив. Т. 2. С. 373). ³ См.: ИРДТ. Т. 2. С. 252–254. ⁴ Н. Смесь // Сын отечества. 1814. № 48. С. 119.	

Истоки, традиции, рифмы		
Трагедия продолжала оставаться ведущим жанром репертуара. В разработке политических и морально-философских концепций она встречала препоны. В конце 1813 года в Петербурге не была повторена имевшая успех на премьере тираноборческая трагедия П.А.Корсакова «Маккавеи»⁵. 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»⁶. В роли Карла Яковлев был «замечательно эффектен», особенно в «сцене с братом по выходе отца из темницы» (эта сцена будет центральной и у Мочалова, и у Каратыгина, когда они будут играть «Разбойников»). 12 Атмосферу, окружавшую петербургский театр в послевоенные годы, во многом определяли контакты сцены с «левым флангом» зрительного зала⁷. Это были те		
зрители, для кого театр был «отдохновение образованное, европейское»⁸. 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 году публичного городского театра⁹. Связи сцены с «левым флангом» формировали высоту критериев, эстетических и идейных. Освободительные тенденции, окрасившие духовную жизнь послевоенной России, пробуждали надежду на близкое преобразование национального театра – оно должно было совершиться как следствие назревавших, казалось, политических изменений, стать результатом преобразования «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»¹⁰. Он предсказывал, что политическая свобода воскресит забытые при деспотизме богатства национального опыта,		
		
Большой Каменный театр в Петербурге. Гравюра Бергера		

⁵ Спустя две недели после этой премьеры Яковлев «по строгости к дисциплине службы Александра Львовича [Нарышкина] посажен под караул для выпрезвления, 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 К.Ф. Российского театра первые актеры. Л., 1991. С. 201).

⁶ См.: Там же. С. 209.

⁷ Легенда о «левом фланге» в зрительном зале пушкинской поры восходит к «Летописи» Арапова (см.: Арапов 1861. С.290–291).

⁸ 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 добровольно 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. Т. 2. С. 111).

⁹ Дмитриев 1860. С. 36.

¹⁰ А.Д.Улыбышев писал: «Великие события, разбив наши окопы, вознесли нас на первое место среди народов Европы и оживили также почти угасшую искру нашего народного гения. Стали вскрывать плодотворную 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. С. 55).

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 годов 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,

Петербургские актрисы Е.С. Семенова, А.М. Колосова, М.И. Вальберхова. Рисунки А.С. Пушкина. 1818



Члены общества «Зеленая лампа». Рисунки А.С. Пушкина. 1819

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 («вештером, глядь, водевильчик слепят»), в одних случаях вели к появлению произведений эпигонских, в других оформляли серьезнейшие тенденции театрального развития. «Поэзию бенефисов», с середины 1800-х годов увлекавшую многих литераторов (профессионалов и дилетантов), погружая их в заботы об очередном бенефисе кого-либо из деятелей театра, Вяземский относил к характернейшим чертам эпохи¹¹. 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»¹².

Знаменательным событием в театре преддекабристской эпохи было появление на сцене в бенефис Я.Г. Брянского героической трагедии П. Корнеля «Горации» (1817). Ее коллективно выполненный стихотворный перевод (участвовали Шаховской, Катенин, 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 трагического чтения: без малейшего напева и напыщения, обыкновенным голосом, подражая совершенно простому разговору», и тем «не только не унижил благородства поэзии, но придал какую-то новую силу и живость стихам», – «так должен был говорить защитник Рима, для которого любовь к отчизне была священнее всех обязанностей в свете»¹³. 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»¹⁴ (Шаховской перевел «Абуфара» заново, не воспользовавшись играным 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 доступны¹⁵.

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

В роли Клитемнестры («Ифигения в Авлиде» Расина, перевод М.Е. Лобанова, 1815) полно раскрывшаяся могущественность сценического темперамента Семеновой

¹¹ Вяземский П.А. Из старой записной книжки // Русский архив. 1873. № 6. Стлб. 1022.

¹² [Бестужев А.А.?] Ежедневный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 19. С. 177.

¹³ Там же. С. 174, 178. Предположение об авторстве А.А.Бестужева см.: Медведева И.Н. Екатерина Семенова. М., 1964. С. 150.

¹⁴ См.: [Кони Ф.А.]. Я.Г.Брянский // Пантеон. 1853. № 6. С. 42.

¹⁵ Н.Н. [Гнедич Н.И.]. О втором представлении трагедии «Горации» // Сын отечества. 1819. № 39. С. 279. См. также: Ежедневный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 15. С. 177.

позволяла актрисе при первом же выходе сразу заявить образ в его целостности и затем свободно вести трагическую линию роли до 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



Е.С. Семенова в роли Клитемнестры. Иллюстрация к 4 акту «Ифигении в Авлиде» Расина. Гравюра И.В. Ческого, выполненная (с использованием гравюры Н.И. Уткина, ср.: Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 244) по заказу М.Е. Лобанова в 1837 г. для не состоявшегося переиздания его перевода трагедии

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»¹⁶. Ансамблевым сценам «Ифигении» недоставало стройности, но постановка «Эсфири» Расина (1816), переведенной для Семеновой Катениным, стала одним из самых совершенных «великолепных спектаклей» середины 1810-х годов – его участники, гласные и негласные, достигали безупречной слаженности¹⁷.

«Медея» Лонжепьера (1819, над переводом работали С.Н. Марин, И.А. Озеров, А.А. Дельвиг, Гнедич, Катенин и А.П. Поморский) была сыграна Семеновой незадолго до временного ухода со сцены в 1820 году. 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 злодеяниями¹⁸.

В статье Пушкина «Мои замечания об русском театре», написанной в начале 1820 года, искусство Семеновой, ее «всегда свободная, всегда ясная» игра предстает как

единственно гармоническое явление в неоднородном современном театре¹⁹.

14
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 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»²⁰. Комедия строилась на неизобретательно сочиненном сюжете в обход реальных конфликтов и была в общем русле послевоенных настроев, уже переходивших в охранительные. Качество ее новизны 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»²¹.

¹⁶ См.: Н.Н. Гнедич Н.И.]. Письмо о переводе и представлении трагедии «Ифигения в Авлиде». СПб., 1815.

¹⁷ «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 3-в. Еже-недельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 25. С. 357).

¹⁸ См.: Плетнев П.А. Драматическое искусство 2-жи Семеновой // Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. № 5.

¹⁹ См.: Пушкин 1977–1979. Т. 7. С. 8–9. Статья Пушкина — первая часть задуманного цикла «Замечаний», не получившая продолжения; за первой частью, посвященной трагедии, автор предлагал разобрать «отдельно <...> комедии, оперу и балет».

²⁰ Остафьевский архив. Т. 1. С. 35.

²¹ Письма графа М.М. Сперанского к его дочери // Русский архив. 1868. № 7–8. Стлб. 1179.

Pro memoria




М.И. Вальберхова,
И.И. Сосницкий,
Я.Г. Брянский.
Литографии
В.В. Баранова. 1821



самой свежести и развитии своих талантов». Амплуа «петиметров» от А.В. Каратыгина, всегда оставшегося 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 близки традиционным сценическим маскам, эти персонажи – повеса, серьезный молодой человек, светская дама – выглядели людьми «самого утонченного вкуса»²³. «Светскость» перестала быть комедийной сценической краской. Общий успех делили А.Н. Рамазанов (гусар

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»²². 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

²² Бестужев А.А. Критика. «Лилецкие воды, или Урок кокеткам» // *Сын отечества*. 1819. № 6. С. 257, 273.

²³ См.: Зотов 1859. С. 40–41.

Истоки, традиции, рифмы



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 предвестием того изображения светского быта, которое вскоре возникнет в первой главе «Евгения Онегина».

15
Споры, разгоревшиеся вокруг «Урока кокеткам», спустя месяц после премьеры были изображены на петербургской сцене в пьесе М.Н. 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

злословный 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)²⁴. Авторы «Студента» вне сюжета азартно глумились над цитируемыми глупцом-студентом стихотворными строками Карамзина, Жуковского, Батюшкова, В.Л. 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 – потому, возможно, что Шаховской не стал солидаризироваться с дерзостями «младоархаистов». «Наш цензор всегдашний»²⁵, – назовет его Грибоедов в 1820 году в письме Катенину.

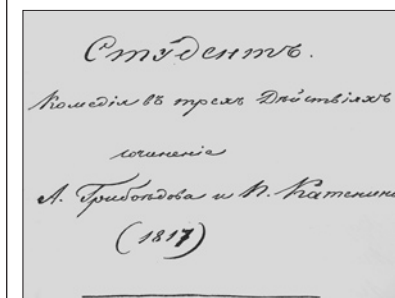
16
Созданный «Уроком кокеткам» сценический стиль закрепили «светские» комедии, самое яркое явление в комедийном театре рубежа 1810-х – 1820-х годов. Их ранним образцом были «Молодые супруги», дебют Грибоедова-драматурга (1815). По настоянию Шаховского, он, «ленивый, сонный и при том на срок»²⁶ – к бенефису Н.С. Семеновой – переделал

²⁴ Считается, что сюжет «Студента» направлен против Загоскина, но смысловая нагрузка легко сработавшей сюжетной конструкции в «Студенте» минимальна. Явившийся в Москву из провинции глупец к финалу всеми брошен, его окружение подано беззлостью, 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.

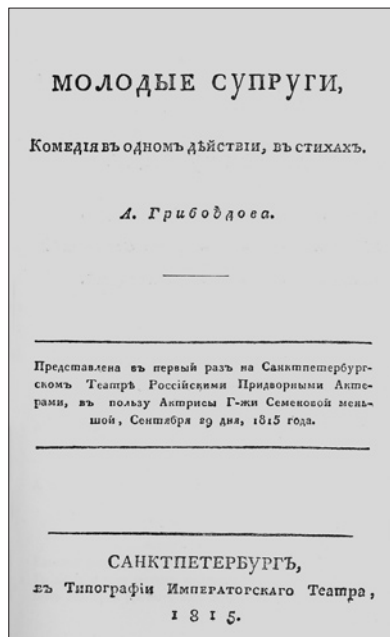
²⁵ Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1988. С. 470.

²⁶ См.: Водилев. Домашний театр // *Северный Меркурий*. 1831. № 23. С. 94; ср.: Грибоедов 1988. С. 674.

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



Pro memoria

переводом пьесы Н.-Т. Барта (под тем же названием она с 1770-х годов игралась в Москве). «Семенова торопила меня, чтоб я не задержал ее бенефиса»²⁸, – объяснял Грибоедов причину сотрудничества с Жандром, оно было тем естественнее, что для того же бенефиса Е.С. Семеновой по подстрочнику Грибоедова Жандр переводил «Семелу» Шиллера. Комедия «была разыграна отчетливо», Вальберхова и А.М. Брянская дурачили – по сюжету – А.Н. Рамазанова, чтобы подразнить своих поклонников, Сосницкого и Брянского²⁹. Подобные обновления переносили на сцену возникавший в быту стиль поведения и речи, впервые уловленный «Уроком кокеткам».

Попытка наскоро обновить перевод «Фигаровой женитьбы» Бомарше, сделанный тридцать лет назад А.Ф. Лабзиным, показала ограниченность формировавшегося стиля. В 1816 году «кто-то из тогдашних режиссеров» (несомненно,



«Молодые супруги». Титульный лист комедии А.С. Грибоедова. СПб., 1815

²⁸ Из театрального отчета Д.Н. Баркова в обществе «Зеленая лампа» (Декабристы и их время. 1928. С. 25). Спустя полвека младший современник Грибоедова актер и водевильщик П.А. Каратыгин называет «дубовыми» стихи «Молодых супругов» (Каратыгин П.А. Записки. Л., 1970. С. 71).

²⁹ Грибоедов 1988. С. 448.

²⁹ См.: Арапов 1861. С. 263.

«Притворная неверность». Титульный лист комедии А.А. Жандра и А.С. Грибоедова. СПб., 1818

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»²⁷ легко дались исполнителям. Пьесу показали спустя неделю после премьеры «Урока кокеткам», играли Сосницкий, Е. 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 Жандра, сделанным в предбенефисной горячке вольным

Истоки, традиции, рифмы



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» А.Е. Асенкова, Фигаро – «слуга» А.Н. Рамазанов. Актерам мешала устарелость языка и не давались масштабы замысла Бомарше, краски их амплуа не сливались с фактурой текста и своей определенностью заслонили персонажей пьесы³⁰.

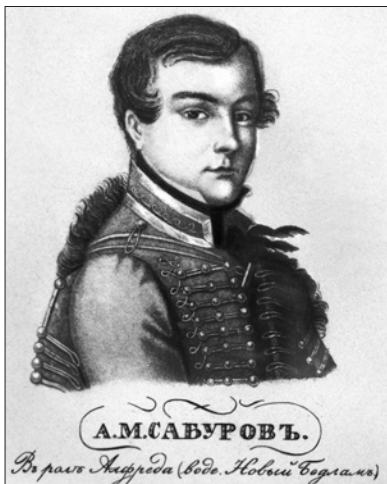
Вариациями знакомых пьес были завоевавшие популярность комедии Н.И. Хмельницкого «Говорун» (1817) и «Воздушные замки» (1818). Источник первой – комедия Л. Буасси, второй – комедия Ж.-Ф. Коллена д'Арлевиля, обе под теми же, что у Хмельницкого, названиями игрались в России с 1807 года в прозаических переложениях Н.И. Ильина (первую еще в 1760-х годах 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 пугаи», 1819, «Нерешительный» и «Карантин», 1820) Хмельницкий дарил для бенефисов И.И. и Е.Я. Сосницким.

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 И.И. Вальберха) играть, меняясь до неузнаваемости, всемерых 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 паркетe. Московский исполнитель тех же ролей А.М. Сабуров вел их с большей «комической замысловатостью», рисунок его поведения был более дробен и согрет открытой радостью пребывания на сцене, контакт со



³⁰ См.: Жандр А.А. Театральная критика // Сын отечества. 1829. № 12. С. 350.

И.И. Сосницкий в роли бенефицианта в переведенном А.А. Шаховским водевиле М. Теолона и Этьена «Бенефициант». Рисунок И.П. Брюллова. 1826



использовал скульптурный портрет Вольтера работы Ж. Гудона. По мнению Грибоедова, на этот раз актер был «чрезвычайно хорош и добавлял автора», хотя и не стал усложнять «картину неизбежной дряхлости» ответами «протекшей жизни, громкой, деятельной, разнообразной»³⁴. 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, передразнивая учителя, Фальстафа не создал³⁵.

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

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

³¹ См.: Р-ъ А. Некрология А.М. Сабурова // Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 22.

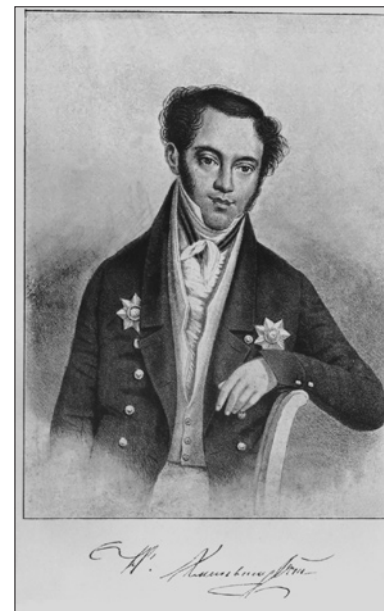
³² Цит. по: Бертенсон С.Л. Дед русской сцены. П., 1916. С. 15, 36, 39.

³³ Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л.-М., 1940. С. 195.

³⁴ Грибоедов 1988. С.501.

³⁵ См.: Аксаков 1955–1956. Т. 3. С. 32.

зрителями – доверительнее и шутивее³¹. Начиная тогда же московский буфф В.И. Живокини говорил, что Сосницкий в отличие от москвичей умеет «совсем не играть»³². Ученик балетмейстера Дидло, Сосницкий славился исполнением мазурки, танцевал ее «легко, зефирно, но вместе с тем увлекательно», «на его, – по свидетельству балетмейстера А.П. Глушковского, – были простые, без всякого топтанья, но фигуру свою он держал благородно и картинно»³³. Стоит отметить, что насмешливо поданное ярко характерное «топтанье» 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 шутника-карикатуриста 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



(1822), сделанном по какому-то французскому образцу, новостью было появление семи юных актрис в мундирах сорванцов-кадетов. Из-за этой выдумки и гривуазности мнимо недосказанных куплетов с припевом «Траладери-дери» Шаховской противился постановке «Новой шалости», но «никто не мог запомнить, чтоб какой-нибудь водевиль произвел такой фурор»³⁶. Спустя полгода в торжественный спектакль, посвященный памяти скончавшегося

Н.И. Хмельницкий. Автотипия П.О. Яблонского по рисунку К. Басдова

³⁶ Аранов 1861. С. 317.

«Школа женщин» Мольера в переводе Н.И. Хмельницкого. Иллюстрация к 3 акту. Гравюра Вейса по рисунку А.В. Нотбека. Из кн. «Театр Николая Хмельницкого», СПб., 1830, ч. 2

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 преобразованиями Вальберхова овладела не сразу.

Пробы Хмельницкого иногда расценивались как вызывающие. В его водевиле «Новая шалость, или Театральное сражение»



<i>Pro memoria</i>	
Дмитревского, Шаховской включил пролог «Новости на Парнасе», и в нем доказывал, что на Парнасе не место прощелыге Водевилью, распевавшему прославившееся «Трала-дери-дера». Это вызвало «шиканье и свист» поклонников «Новой шалости», негодовавших такяростно, что «дирекция нашлась вынужденною поднять в зале люстру, и только тем заставила публику выйти вон»³⁷. Хмельницкий следовал вкусам веселящейся столичной молодежи, совсем недавно группировавшейся вокруг «Зеленой лампы», эта часть «левого фланга» была за «Новую шалость». 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 в «Русской Талии» сцены из водевиля «Греческие бредни, или Ифигения в Тавриде наизнанку», предвестье «Прекрасной Елены» Оффенбаха, появившейся сорок лет спустя. Не увидевшие сцены «Греческие бредни» в 1850-х годах поступили в театральную цензуру, и цензор вступился за античных богов, запротив «осмеяние на сцене веры, какова бы она ни была»³⁸. Избранная Хмельницким позиция мастера театральных безделок в начале 1820-х годов воспринималась как связывающая его силы³⁹. Он начинал тогда писать комедию на бродячий сюжет, положенный позже Гоголем в основу «Ревизора» («Арзамасские гуси») и работал над переводом «Тартюфа». Его ранняя переделка «Шалостей влюбленных» 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 году 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. 17 За полуудачами комедий Шаховского в послевоенное десятилетие нередко стояли серьезные творческие задачи, не получавшие полновесных решений. В 1815 году, еще до «Урока кокеткам», он показал комическую оперу «Откупщик Бражкин, или Продажа села», в которой откупщик зарился на господское поместье, крестьяне учили беспечного барина уму-разуму 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 сыгранный единожды «Бражкин» выпал из репертуара⁴⁰. 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	³⁷ Арапов 1861. С. 326. ³⁸ Дризен Н.В. <i>Драматическая цензура двух эпох. П., 1917. С. 99.</i> ³⁹ «Кто не пожелает г. Хмельницкому, оставя "Говорунов" и "Воздушные замки" познакомиться покороче с Мольером», — писал в 1821 г. Н.И.Греч (Г. [Греч Н.И.]. <i>Антикритика // Сын отечества. 1821. № 12. С. 219.</i> ⁴⁰ См.: Гозенпуд 1959. С. 365.

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
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. Свинына не прибавляло пьесе интереса. Пятиактная комедия Шаховского об оскудении дворянства («Пустодомы», 1819) «опередила свое время» (по мнению Арапова), и ее персонажи – доверивший хозяйство мошеннику-управляющему прожектор Радугин, разоряющие господ проходимцы-слуги – «показались неестественными»⁴¹. 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»⁴². 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 типов⁴³. Внешний успех был завоеван «Чванством Транжирина» (1822). Шаховской вернулся к герою не сходявших 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 стацил, Да в нем и ходит», – сказано о Загоскине в памфлете Грибоедова «Лубочный театр»⁴⁴). 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 эпигонном 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 смиренных слабостей, задирают безответных провинциалов в столице или горячатся против беспорядков, которых нет или которые можно бы оставить в покое»⁴⁵.	⁴¹ Арапов 1861. С. 281. ⁴² Аксаков 1955–1956. Т. 3. С. 83. ⁴³ См.: Г. [Греч Н.И.] <i>О представлении в бенефис г-жи Вальберховой // Сын отечества. 1820. № 4. С. 182; Шаховской А.А. Письмо к издателю // Сын отечества. 1820. № 8. С. 68–80.</i> ⁴⁴ Грибоедов 1988. С. 330. ⁴⁵ Вяземский 1878–1896. Т. 5. С. 115.

Pro memoria



Попыткой «рассматривать душу человеческую во всех ее изменениях, причиняемых волнением страстей» был «Урок женатым» (1823)⁴⁶. Шаховской сочинил свой вариант русского «мариводежа» (тогда же с второй «молодой труппой» он показал «Игру любви и случая» Мариво в переводе П.А. Корсакова). Это была стихотворная переделка повести «Взыскательность молодой девушки», переведенной с французского Жуковским. Ее персонажи вели психологическую – не комедийную – игру друг с другом, этим «Урок женатым» отличался от «Молодых супругов». Роли предназначались Брянскому и Л.О. Дюровой, с ними в начале 1820-х годов 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.
Акварель

сюжетных поворотов, умела 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»⁴⁸, – описывал рецензент петербургскую постановку мелодрамы Пиксерекура «Пизарро, или Завоеватель Перу» (1805, перевод Е.Ф. Лифанова). Спустя полтора

⁴⁶ Д. [Барков Д.Н.] Санктпетербургский театр // Сын отечества. 1823. № 8. С. 26.

⁴⁷ Арапов 1861. С. 277–278.

⁴⁸ Русский спектакль // Северный вестник. 1805. № 11. С. 194.

18

А.В. Каратыгин, режиссер петербургской труппы и ее летописец, считал, что показанная в его бенефис пьеса И.-Ф. Кастелли «Убийца и сирота» (1819, перевод Р.М. Зотова) была «одной из первых мелодрам, появившихся на русском театре»⁴⁷. Спектакль запомнился лишь тем, что роль немого Викторина в нем исполняли балерины – сначала Е.И. Колосова, затем А.А. Лихутина.

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

Истоки, традиции, рифмы

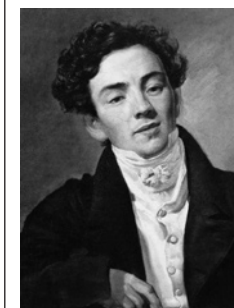


десятилетия другая мелодрама Пиксерекура «Христофор Колумб, или Открытие Нового света» (1821, перевод Р.М. Зотова) стала в Петербурге торжеством театрального машиниста Грифа, демонстрировавшего «полеты птиц и движение корабля во время морской бури». Двухэтажная декорация первого акта изображала «внутренность 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 экзотические гримы «ужасно расписанных» островитян⁴⁹.

Постановочные эффекты могли становиться главной приманкой мелодрамы. «Виктор, или Дитя в лесу» Пиксерекура (1817, перевод Д.Н. Баркова), показанный в бенефис А.Д. Каратыгиной, был «беспрерывным сцеплением военных эволюций и сражений»⁵⁰. Двадцатилетний переводчик два года спустя отрешивался: «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»⁵¹. 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»⁵². В мелодраме «Жоко, бразильская обезьяна» Габриэля и Э. Рошфора (1827, перевод Р.М. Зотова) пантомимическая роль обезьяны была поручена танцовщику Монруа⁵³.

Роли страдающих героинь в петербургских спектаклях популярных мелодрам выпадали Вальберховой, они не меняли ее строгих актерских навыков. Ей предназначалась Анета в переведенной И.И. Вальберхом «Сороке-воровке» (1816) Л.-Ш. Кенье и Т. Добиньи; успех актрисы делил А.Н. Рамазанов, наделавший неподдельным обаянием



А.Н. Рамазанов.
Портрет работы
К.П. Брюллова.
1821–1822

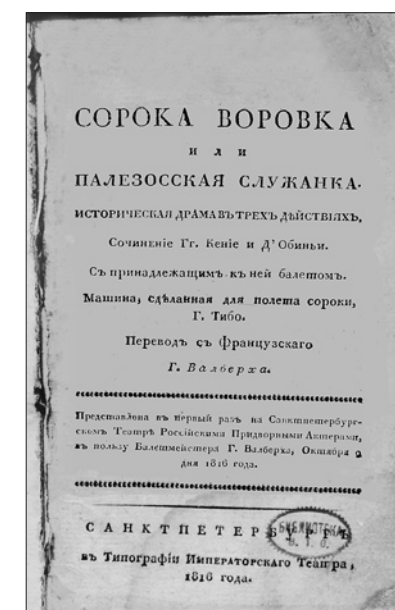
⁴⁹ Арапов 1861. С. 304.

⁵⁰ «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. С. 18–19).

⁵¹ Декабристы и их время 1928. С. 27.

⁵² Арапов 1861. С. 295; ср.: Каратыгин 1970. С. 105–110.

⁵³ Вяземский 1878–1896. Т. 7. С. 176.



«Сорока-воровка». Титульный лист мелодрамы Л.-Ш. Кенье и Т. Бодуэна Добиньи в переводе И.И. Вальберха. СПб., 1816

Pro memoria



слабоумного добряка Блезю, невольного спасителя невинно осужденной Анеты, выследившего проделки вороватой сороки. Она же играла Терезу в «Терезе, или Женевской сироте» В. Дюканжа (1822, перевод А.Г. Волкова), 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 сопровождается указанием: «Молния, движение»⁵⁴.

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

19

К 1820-м годам театральную политику правительства определяла фраза из письма царя А.А. Аракчееву: «Я предпочитаю иметь дурной спектакль, нежели хороший, но составленный из наглецов»⁵⁵.

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. Тютякина». Директор

театров П.И. Тютякин, по словам П.А. Каратыгина, «напоминал собою наших удельных князей с их грубой татарщиной»⁵⁶. 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 твоё замечание о русских начальниках»⁵⁷.

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 царю⁵⁸. Оба они могли пострадать из-за дружбы с Катениным, самым деятельным представителем «левого фланга»⁵⁹.

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 Милорадович заметил это и послал к его эскадронному командиру приказ, чтобы Щербатов и прочие офицеры не всеаплодировали»⁶⁰, – отмечено в журнале-дневнике Андрея Каратыгина. Подобные распоряжения становились нормой. А.И. Тургенев сообщал Вяземскому из Петербурга, что за «гласное шиканье» на первом спектакле вновь созданной французской труппы



М.А. Милорадович.
Рисунок А.С. Пушкина.
1819

⁵⁴ См.: ИРДТ. Т. 2. С. 285–286.

⁵⁵ Александр I – графу Аракчееву // Русская старина. 1873. № 7. С. 269; ср.: Там же. С. 576–577.

⁵⁶ Каратыгин 1970. С. 94.

⁵⁷ Остафьевский архив. Т. 2. С. 53 и 62.

⁵⁸ См.: Каратыгин 1970. С. 99; Танеев С.В. Из прошлого императорских театров. Вып. 2. СПб., 1886. С. 35–38.

⁵⁹ См.: Каратыгин 1970. С. 99.

⁶⁰ Цит. по: Лебедев В.А. Журнал театрального артиста Андрея Каратыгина // «О театре». Кн. 2. Л., 1927. С. 110.

Истоки, традиции, рифмы



«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?»⁶¹ – 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 года, в этот спектакль бенефициант П.И. Толченев «упросил» Е.С. Семенову впервые сыграть вместе с В.А. Каратыгиным. Каратыгин дебютировал в 1820 году под руководством Катенина, учеником которого стал еще в 1818 году после недолгих частных 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»⁶². 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 покоря 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»⁶³, 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 Семеновой». На другой день Милорадович запретил Катенину посещать спектакли Семеновой. В рапорте императору, находившемуся за границей, Милорадович сообщал, что «Катенин дерзок и подбирает в партере партии, дабы господствовать в оном», после чего Александр I распорядился выслать Катенина из Петербурга⁶⁴. 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 всё и всех, так что хоть беги вон»⁶⁵. Но меры, принятые против Катенина, были предупреждением своеволию «левого фланга» театральной залы.

Катенин был выслан 7 ноября 1822 года, а 14 декабря был сыгран «Сид» Корнеля в его переводе, самое яркое завоевание театра

⁶¹ Остафьевский архив. 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 театра, для всех театралов пора – конец царствования Александра I. Тяжела она была и для актеров. <...> Всё, 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 выставять какую-нибудь бездарность за счет человека даровитого: вступился бы непременно и наш бы себе хлопот» (Грибоедов в воспоминаниях 1980. С. 232, 234).

⁶² Жандр А.А. О первых двух дебютах г. Каратыгина-младшего // Сын отечества. 1820. № 23. С. 175.

⁶³ Курганов А. Театр // Благонамеренный. 1822. № 43. С. 144. В дневнике А.В. Каратыгина сказано, что Азаревичеву «хотят и кричали [вызывали. – О.Ф.], но слабо». Ср.: Из дневника А.В. Каратыгина // Русская старина. 1880. № 10. С. 272.

⁶⁴ Цит. по: Кубасов Ив. Театральные интриги в 1822 году // Русская старина. 1901. № 11. С. 297–298.

⁶⁵ Воспоминания Бестужевых. М., 1951. С. 284.

декабристской поры. Исполнение В.А. 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 детализировки 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 зрителей⁶⁶. «Сид» шел совсем мало, но это не заслоняло масштабов победы. Строка в «Онегине»: «Там наш Катенин воскресил Корнеля гений величавый», – подразумевала «Сиду», 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»⁶⁷. В 1824 году он впервые сыграл шекспировского Гамлета (в переделке С.И. 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»⁶⁸, – писал в 1824 году 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 зрителя – не раз менять стиль игры и пересматривать вчерашние решения.

Тем же подходом к исполнению трагедии пыталась овладеть А.М. Колосова, дебютировавшая в сезон 1818/19 года 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, исчезающим тогда, когда следовало «дать волю чувствам»⁶⁹. Трагическим

В.А. Каратыгин в роли Гамлета. Гравюра из альманаха «Русская Талия на 1825 год»

⁶⁶ Ис-в И. Критика. Разбор перевода корнелиевой трагедии «Сид» с кратким замечанием на представление оной // Благонамеренный. 1823. № 15. С. 197, 204, 208.

⁶⁷ Каратыгин В.А. Письма его к П.А. Катенину // Русская старина. 1880. № 10. С. 287.

⁶⁸ Грибоедов 1988. С. 497.

⁶⁹ См.: Н.Н. Гнедич Н.И. О втором представлении трагедии «Гораци» // Сын отечества. 1819. № 39. С. 279; Пушкин Т. 7. С. 10.



темпераментом она не обладала, попытка соревнования с Семеновой свелось 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 году перевел смягченной разговорной прозой Жуковский, не поставивший своего имени на афише («нехочу выезжать на сцену в пустом переводе посредственной комедии»⁷⁰). «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»)⁷¹. Грибоедов судил строже: «В комедии могла бы быть превосходна, <...> только кривляет свое лицо непомерно, передразнивает кого-то, думаю, что Мариво [Марс?]; потому что пленилась ее игрою, как сама мне сказывала, собственную природу

выпустила из виду и редко на нее нападает»⁷².

20
Вернувшись в 1822 году в театр после почти двухлетнего отсутствия Е.С. Семенова с одинаковой внутренней свободой играла Медею и свои ранние «нежные» роли⁷³. В «Медее» прежний рисунок получал удвоенную яркость, возрастала власть актрисы над зрителями. «Чувствовали мы истинную прелесть ужаса!»⁷⁴ – признавался один из них. В большом монологе Медеи (видение 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 вероломства⁷⁵.

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, оттенить игру свою при каждом

А.М. Колосова. Литография В.В. Баранова. 1821

⁷⁰ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1960. Т. 4. С. 557.

⁷¹ Остафьевский архив. Т. 3. С. 86.

⁷² Грибоедов 1988. С. 504–505. По смыслу письма имя драматурга Мариво следовало бы заменить именем актрисы Марс, это либо описка (шутка?) Грибоедова, либо неточное чтение первого публикатора; автограф цитируемого письма неизвестен.

⁷³ См.: Яковлев М.-л. [М.А. Яковлев]. Театр // Благонамеренный. 1822. № 46. С. 252. В 1824 г. при возобновлении для очередного бенефиса Семеновой 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. См. с. 210.

⁷⁴ – ин. [А.П. Очкин]. Письмо к Н.М. Я-ву // Благонамеренный. 1823. № 19. С. 55.

⁷⁵ Яковлев М.-л. [М.А. Яковлев]. Театр // Благонамеренный. 1822. № 46. С. 249–252.

<i>Pro memoria</i>	
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»⁷⁶, – 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»⁷⁷. 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 году, 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»⁷⁸, – писал в 1822 году П.А. Плетнев, утверждая, что крупнейшим из русских актеров, даже Дмитревскому и Крутицкому «недоставало изучения своего занятия», и что оно поведет Семенову «к дальнейшим 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 неожиданно оборвавшейся линии репертуара. О глубине постижения замыслов Расина, достигавшейся Семеновой, и о культивируемом 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 беспрестанного говорить и делать то, что ее совесть беспрестанно осуждает. Добродетельная по сердцу своему, но преступная по воле божества, Федра с первого появления на сцену возбуждает сострадание: она	⁷⁶Сомов О.М. <i>Театр // Сын отечества</i>. 1822. № 15. С. 37. ⁷⁷–ин. [А.П.Очкин]. <i>Письмо к М.П.Луну // Благонамеренный</i>. 1822. № 18. С. 187. ⁷⁸Плетнев 1822. С. 233.

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
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, всё, что любовь имеет восхитительного, трогательного и мучительного: трепещущую робость, стыд, забвение самой себя, жар, сладострастие, иступление, 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, встающие в душе Федры, <...> не должны помрачать лице Федры чернотой страстей Медейных. <...> Но более всего чувство стыда требует в роле сей разнообразия и оттенков»⁷⁹. 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 годов 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»⁸⁰. 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».	⁷⁹Анонимная статья «Общие замечания о роли Федры расиновой», содержащая разбор действенной линии роли и требования к ее внешнему рисунку, сохранилась в архиве Дирекции театров. Ее автором несомненно был Н.И. Гнедич. Опубл.: Танеев С.В. <i>Из прошлого императорских театров</i>. Вып. 2. СПб., 1886. С. 26–27. ⁸⁰См.: Сомов О.М. <i>Российский театр // Сын отечества</i>. 1823. № 46. С. 247–250.

Pro memoria	
	Е.С. Семенова. Рисунок О.А. Кипренского. 1824
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 особенно выразительностью произносил стихи, отличающиеся подражательной гармонией, изображающие быстроту действия или глубокое чувство горести»⁸¹). 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»⁸². Спектакль достигал точности в воплощении поэтической структуры пьесы, – стихи последнего монолога Тезея («Все ненавистно мне, и самый дар богов...») у Толченова «вырвались из груди его болезненными стонами». В предыдущие годы множились нарекания на несоорганизованность трагических спектаклей⁸³. 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

⁸¹ Там же. С. 242, 250, 254.

⁸² И. Ч. [И. Б. Чеславский]. Замечания на игру г. Каратыгина в трагедии «Ифигения в Авлиде» // *Благонамеренный*. 1823. № 18. С. 376.

⁸³ «Мы не имеем почти ни одной трагедии, где бы все играли сносно: один-два человека трогают, а другие смешат – и целая пьеса 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. С. 120–121).

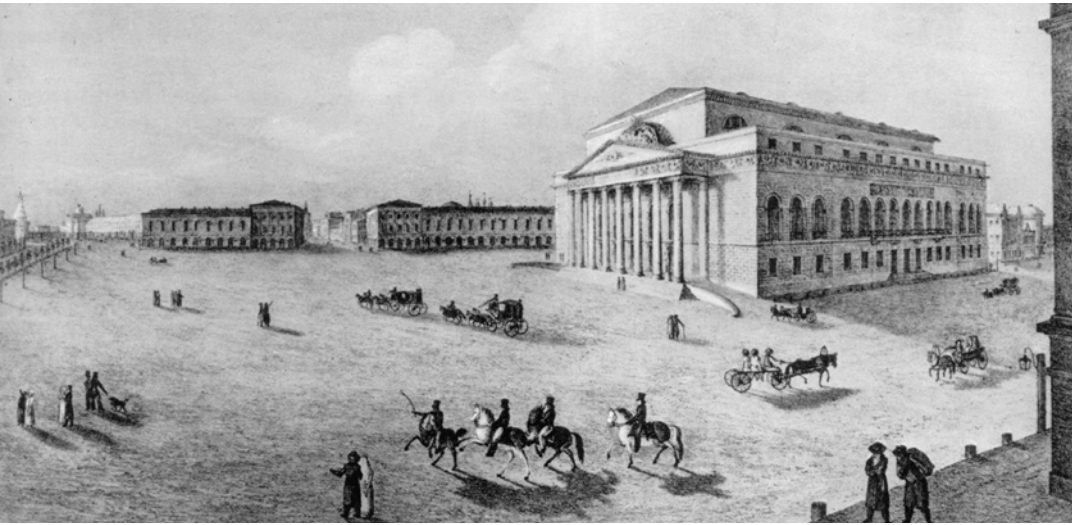
Истоки, традиции, рифмы	
представление «Танкреда», Д.Н. Барков вслед за похвалами Семенов и Каратыгину писал: «С удовольствием заметили мы в представлении сие, что и прочие актеры старались даже не весьма значительные роли сыграть как должно, и сие производило сильное влияние на зрителей. <...> Ровность игры их, согласие целого (ensemble) суть единственные причины успеха пьесы»⁸⁴. В разборе очередного представления «Ифигении в Авлиде» И.Б. Чеславский фиксировал сложно разработанную реакцию Каратыгина–Ахилла на вест о судьбе Ифигении и далее писал: «Все прочие актеры, не говоря уже о г-же Семенов, соответствовали ему в положениях своих, и разительная картина этого явления представлена была совершенно»⁸⁵. 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 затверждению 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, действию статистов, словом, поставил пьесу в надлежащий, безошибочный, правдоподобный ход»⁸⁶. Письмо формулировало опыт, накопленный в спектаклях 1823 года (до возвращения Шаховского на службу в театр в 1824 году), а появилось оно в 1826 году, после удаления Шаховского из Петербурга. Оно датировано 23 февраля 1826 года; 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»⁸⁷. 21 В 1823 году в Москве П.С. Мочалов (1800–1848) впервые сыграл

⁸⁴ Д. [Д. Н. Барков]. Санктпетербургский театр // *Сын отечества*. 1823. № 9. С. 79.

⁸⁵ И. Ч. [И. Б. Чеславский]. Замечания на игру г. Каратыгина в трагедии «Ифигения в Авлиде» // *Благонамеренный*. 1823. № 17. С. 320.

⁸⁶ «Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений». Публикация А. Я. Алтышуллера // *Театр*. 1952. № 11. С. 139–140. См. также: Танеев 1885–1886. Вып. 3. С. 11–12; Вып. 2. С. 50–52; Медведева 1964. С. 263–265 и 295–296.

⁸⁷ См.: *Любитель театра. Театр* // *Благонамеренный*. 1822. № 5. С. 197.

Pro memoria	Эм
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 непрдуманые, но изливающиеся прямо из сердца, потрясающие нашу душу, и которые нельзя ни заучить, ни приобрести трудом или навыком»⁸⁸, – 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
	⁸⁸ См.: Любитель театра. Замечания на представление шекспировской трагедии «Отелло» на императорском московском театре // Благонамеренный. 1823. № 20. С. 105–106, 108. Театральная площадь в Москве. Гравюра. 1830-е годы (?). Выполнена на основе гравюры Д. Аркадьева (1824). См. Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 214.

Истоки, традиции, рифмы	Эм
	П.С. Мочалов в роли Фингала из трагедии В.А. Озерова «Фингал». Литография Н.В. Баранова. Из «Драматического альбома на 1826 год»
их внешний рисунок, не «пробовал их интонациями, позами, движениями»⁸⁹, 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 препятствий – 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»⁹⁰, – писал в 1833 году 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
	⁸⁹ Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о Мочалове. М., 1953. С. 68–69. ⁹⁰ Любитель театра. Письмо об игре г. Мочалова на петербургском театре // Молва. 1833. № 82. С. 326.

<i>Pro memoria</i>	
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 отрицал 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 забыть 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»⁹¹, – 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. 22 М.С. Щепкин дебютировал в Москве в сентябре 1822 года и вошел в московскую труппу в 1823 году. Он с 1805 года 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 году 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 году эта труппа угасла, и Щепкин вступил в неустойчивую коммерческую труппу И.Ф. Штейна и О.И. Калиновского, кочевавшую по южной России. В 1818 году 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. Жизнь 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	⁹¹ См.: Мочалов 1953. С. 68–69.

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
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 году 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 дворянства⁹². В этих театрах складывался актерский метод Щепкина. Его репертуар был огромен, успех сопутствовал ему и в шутовской роли Бабы Яги в одноименной комической опере Д.П. Горчакова и в требовавшей высокого пафоса роли Первосвященника из озеровского «Эдипа в Афинах». В ярмарочных спектаклях он дурачился по-скоморошьи (об этом рассказывал видевший его в 1810 году 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 годов и заставила ощутить, что «искусство настолько высоко, насколько близко к природе»⁹³. Уходя от элементарного ремесла, он на протяжении 1810-х годов 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 годах В.Г. Белинскому казалось, что сложилась жизнь Щепкина иначе, трагические роли – вплоть до короля Лира – были бы доступны ему. Высшим достижением Щепкина в провинциальные сезоны стали написанные для него И.П. Котляревским лирико-комедийные роли Чупруна в «Москале-чаривнике» и Макогоненки в «Наталке-Полтавке». Стилистически и по духу они предвосхищали 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»⁹⁴. 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 М.Д. Львова-Синецкая (Прелестина-Селимена) передала «оттенки и изгибы дикции кокетки высшего общества»⁹⁵. Арнольд в мольеровской «Школе женщин» (1825) стал одной из первых московских побед	⁹² См.: М.С.Щепкин. Жизнь и творчество. М., 1984. Т. 1. С. 20–21; Т. 2. С. 238. Далее: Щепкин. ⁹³ Там же. Т. 1. С. 105. ⁹⁴ Там же. Т. 2. С. 4. ⁹⁵ Драматический альбом. М., 1850. С. 47.

Pro memoria	<i>Эм</i>
	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, ныне в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
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 остроумам⁹⁶.
	⁹⁶Щепкин. Т. 2. С. 7.

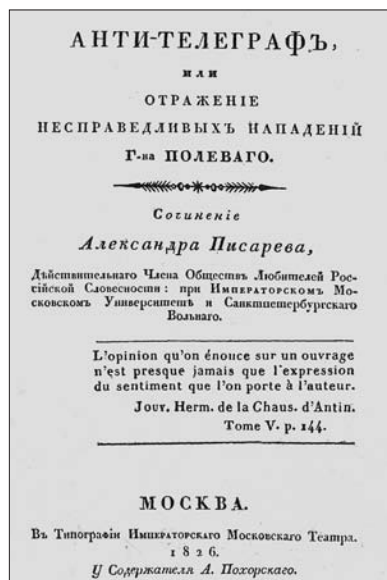
Истоки, традиции, рифмы	<i>Эм</i>
Способность оставаться интересным для зрителей в каждое сценическое мгновение и управлять их вниманием до финала событий Щепкин выработал еще в провинции. Уже тогда он умел «схватить сущность лица и передать ее посвоему»⁹⁷. Лучшие среди его бесчисленных водеvilных ролей 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 вмешается в чужие дела, невзначай обездоливает самого себя, но уходит со сцены таким же кипучим, каким пришел. Увидев «Хлопотуна» в конце 1830-х годов, в совсем другую эпоху, Белинский был пленен «радужной, блестящей игрой ума»⁹⁸, 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 годов. В драматических опытах А.И. 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 водеvilных 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» Р. 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»⁹⁹. В союзе с М.А. Дмитриевым Писарев вел войну эпиграмм против Грибоедова и Вяземского после
	⁹⁷Там же. С. 271. ⁹⁸Белинский В.Г. О драме и театре. М., 1983. Т. 1. С. 223. ⁹⁹Драматические прибавления к журналу «Московский вестник». 1828. № 8. С. 395. Тем же путем появился водеvil Писарева «Забавы калифа» (1825), поновление комической оперы Д.П. Горчакова «Калиф на час». М.Д. Львова-Синецкая. Литография К. Гампельна. Из издания комедии-водевиля Э. Скриба, Ж.-Ф. Локруа и Ж. Жабо де Буэна в переводе Д.Т. Ленского «Крестная маменька», М., 1831



премьеры их водевиля «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 шутивее, 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 году 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 Дмитриева, доставлял их в кресла Грибоедову

и Вяземскому, затем переправлял ответы из кресел в ложу¹⁰⁰. Друзья Вяземского и Грибоедова полагали, что те напрасно тратят силы. В молодости Грибоедов ценил подобную тактику литературной борьбы¹⁰¹. Но год спустя, к 1825 году его позиция изменилась. 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!!!»¹⁰²).

В 1825 году Писарев потерпел поражение в полемике с издателем «Московского телеграфа» Н.А. Полевым, который «был тогда в апогее своей славы, и



Н.А. Полевой.
Портрет работы
Людвига. 1833

¹⁰⁰ См.: Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века. Т. 1. М. – Л., 1931. С. 185; Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998. С. 221–222.

¹⁰¹ В 1817 г. на мелкие замечания М.Н. Загоскина о стиле «Молодых супругов» Грибоедов ответил злой «фарсею» (памфлетом) «Лубочный театр» и веселился, наблюдая, как ее читали «в театре во всех углах» по копиям, размноженным его приятелями (Грибоедов. С. 446).

¹⁰² Грибоедов. С. 516.

«Анти-телеграф». Титульный лист полемической брошюры А.И. Писарева, направленная против Н.А. Полевого. 1826

большинство публики было на его стороне»¹⁰³. 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 Мочалова перевод шекспировского «Гамлета», осуществленный в середине 1830-х годов.

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»¹⁰⁴.

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

23

В первой половине 1820-х годов 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, подчинясь 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 представляли в его спектаклях «в виде какого-то чудного поэтического салада»¹⁰⁵ – 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 Е.С. 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. Сознвая 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

¹⁰³ Аксаков. Т. 3. С. 146. См.: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 186–189.

Полемике с Н.А. Полевым А.И. Писарев посвятил брошюру «Анти-телеграф, или Оправдание несправедливых нападок г-на Полевого», написанную поверхностно и желчно.

¹⁰⁴ Работу Писарева над водевилями друзья объясняли различно: Аксаков считал его водевили подарками актерам, М.А. Дмитриев знал, что бенефицианты платят необеспеченному Писареву по установившейся таксе за каждый водевиль (см.: Аксаков. Т. 3. С. 135; Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. С. 205.).

¹⁰⁵ Грибоедов. С. 499.

Pro memoria

«Бурю» (1821), превратив ее в «волшебство-романтическое зрелище в стихах и прозе с музыкальным прологом "Кораблекрушение"» («действие пролога происходит на открытом море: корабль несется по волнам, он достигнут бурей, от упавшей молнии зажигается, разбивается на части и тонет»; на премьере «буря произвела замечательный эффект»¹⁰⁶). Несколько раз Шаховской обращался к Вальтер 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 года и, по словам Аполлона Григорьева, был сложен настолько «рачительно», что «мир, созданный великим романтистом, довольно живо действовал на зрителя именно потому, что у князя Шаховского он уцелел весь вполне»¹⁰⁷. Сценические результаты вновь были выше литературного уровня сделанной Шаховским первоосновы.

Другие его переделки романов Вальтер 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»¹⁰⁸. Жандр для бенефиса Каратыгина по французскому переводу романа Вальтер Скотта «Пират» написал романтическую комедию «Морской разбойник» (1823, «в



А.А. Шаховской.
Рисунок А.С. Пушкина.
1821

¹⁰⁶ Арапов. С. 306.

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 был¹⁰⁹. Над этими зрелищами смеялся Хмельницкий в комедии-шутке «Светский случай»: «И что, помилуй, за охота / Сидеть до завтраго 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»¹¹⁰.

Инсценируя поэмы Пушкина, Шаховской назвал трилогиями свои переработки эпизода из «Руслана и Людмилы» («Финн»,

¹⁰⁷ Отечественные записки. 1850.
№ 3. С. 77.

¹⁰⁸ Аксаков. Т. 3. С. 78 и 130.

¹⁰⁹ Арапов. С. 347.

¹¹⁰ Арапов. С. 353.

Истоки, традиции, рифмы

1824) и «Бахчисарайского фонтана» («Керим-Гирей, Крымский хан», 1825). Катенин считал это следствием «старых уроков», которые когда-то преподавал 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»¹¹¹. Шаховской упрощал изложенные Катениным принципы, используя 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 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»¹¹². 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 перекраивает в пользу Дюр, Брянского и пр.: на днях, кажется, соорудил трилогию из «Медведя и Пустынника» Крылова»¹¹³, – иронизировал над Шаховским Грибоедов в письме Катенину 17 октября 1824 года, 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 и И.А. Крылова.

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»¹¹⁴.

Параллельно театр обращался к выдающимся образцам русской поэзии, воссоздающим художественные миры далеких эпох и стран. В 1823 году в бенефис Брянского шел дивертисмент «Венецианская регата, или Бег на гондолах», Брянский и Каратыгин «представляли гондольеров-победителей, читали стихи из Тассовой поэмы, переведенной К.Н. Батюшковым». Тогда же в бенефис Сосницкого была разыграна шарада «Баллада» (ранее исполненная в домашнем спектакле Всеволожских), в ней Е. 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»; в другой ее бенефис шло «театральное представление лирической поэмы И.И. Дмитриева "Ермак" с дивертисментом "Праздник в Сибири"»¹¹⁵.

24

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

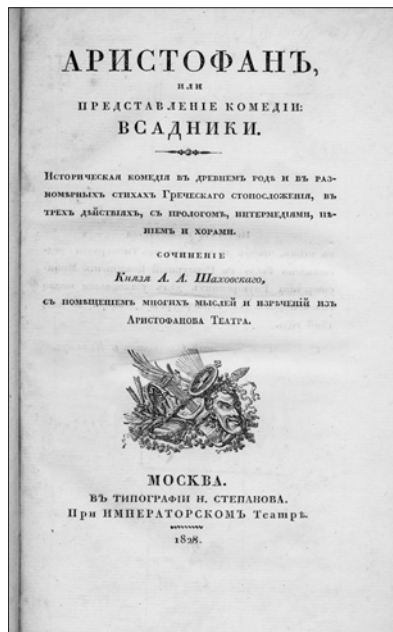
¹¹¹ Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 57 и 250.

¹¹² Арапов. С. 362.

¹¹³ Грибоедов. С. 503.

¹¹⁴ «Мы, русские, последние пришли на попрание 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 нам воспользоваться» («Московский вестник». 1827. № 6. С. 168). Предположение об авторстве этой статьи см. в статье Г.В. Зыковой о А.И. Писареве (Русские писатели. Т. 4). А.А. Гозентуд считал ее автором С.П. Шевырева (см.: Русско-европейские литературные связи. М.-Л., 1966. С. 47).

¹¹⁵ Арапов. С. 337, 335, 364.



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 политической комедией, 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»¹¹⁶. 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 Алкиной нейтрализует врагов Аристофана и укрепляет 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 Алкиной «благородство, чистый и скорый выговор, выразительный взгляд, веселость, хитрость, прельщения, силу, насмешливость,



«Аристофан, или Представление комедии Всадники». Титульный лист комедии А.А. Шаховского. М., 1828

¹¹⁶ Шаховской А.А. Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828. С. VI–VII.

Л.О. Дюрова. Литография из издания комедии А.А. Шаховского «Урок женатым», СПб., 1823

глубокую чувствительность и даже трагический жар»¹¹⁷. Премьера «Аристофана» пришлось на день смерти Александра I.

25

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»¹¹⁸, так он писал из михайловской ссылки высланному в деревню Катенину. Сближение с салоном («чердаком») Шаховского в конце 1810-х годов 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 А.М. Колосовой, «почти не имел голоса»¹¹⁹, но «Борис Годунов» лет пять спустя стал откликом Пушкина на настроения, одушевившие «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 году:

«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 отличается смелостью воображения и силою выражений. Напротив того, французская

трагедия возникла в передних чертогах и потому подчинилась светским приличиям и осталась в тесных пределах первобытной своей колыбели»¹²⁰.

Это противопоставление восходило к трактату А. 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») ¹²¹. Эта полемика свидетельствовала о распространенности в России театральных идей европейского романтизма и об актуальности противопоставления «народной» и «придворной» трагедии.

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 Жандром трагедии Ж. Ротру «Венцеслав» и пьес Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, из переводов С. Марина («Меропа»

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Пушкин. Т.10. С. 180.

¹¹⁹ Пушкин в воспоминаниях современников. Л., 1950. С. 159.

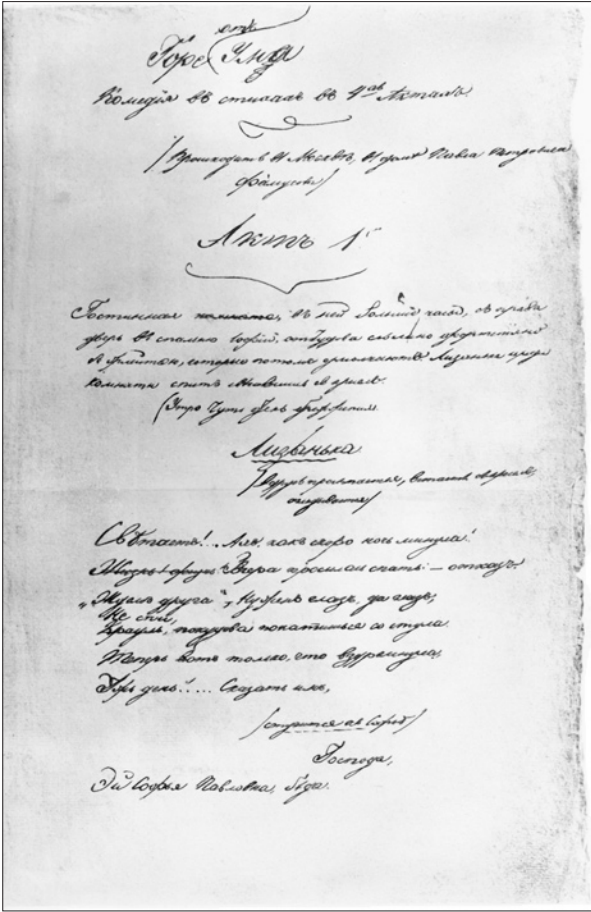
¹²⁰ Русская Талия на 1825 год. С. 344–345.

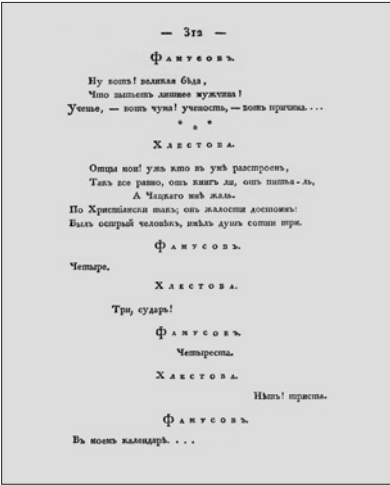
¹²¹ См.: Московский телеграф. 1825. № 2. С. 164–166; Там же. № 3, Антикритика. С. 1–13; № 4, Антикритика. С. 1–6; Северная пчела. 1825. № 14.



«Русская Талия на 1825 год». Титульный лист

Pro memoria	<i>Эм</i>
Вольтера), П.А. Корсакова («Силла Жуи»), Н.Ф. Павлова («Мария Стюарт» 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 Пушкиным¹²², Катенин раскрывал тему трагического противостояния личности неразумному миру; его Андромаха, стоически осознавая совершавшееся, бес- сильно 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»¹²³. 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 тревожное ожидание чего-то неопределенного, в воздухе чувствовалось приближение кризиса», – вспоминал современник, считавший, что «это была та тень, которую грядущие события бросают перед собой»¹²⁴. 26 Грибоедов создал напряженно ожидаемую театром декабристской поры пьесу о современной – современную политическую комедию. Ситуация рубежа 1810-х–1820-х годов 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	¹²² См.: Пушкин. Т. 7. С. 216. ¹²³ Там же. ¹²⁴ Русская старина. 1901. № 11. С. 297.

Истоки, традиции, рифмы	<i>Эм</i>
просторечия и красноречия современности. Пьеса соединила сатиру и поэзию в восприятии современного быта, что почти не давалось «светской» комедии, и была наполнена лирическим пафосом, исток которого был не только в декабристских настроениях, но и в критицизме, заложенном московскими маринистами¹²⁵. Метод и жанр «Горя от ума» определены свободным взглядом на современность и открытым судом над нею. Границы изображаемого 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	 «Горе от ума». Первый лист так называемого «музейного автографа» А.С. Грибоедова 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, которга и ¹²⁵ См.: Русский архив. 1893. № 8. С. 577.

Pro memoria	
 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 чрезвычайно явлением даже в дни разлива бесцензурной декабристской лирики. Сохраняя публицистическую самооценку, эти афоризмы и эпиграммы не разрушали правду действия, они диктовали ему меру условности. Возникла 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 маски¹²⁶. 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 пословицами¹²⁷. Поэтика «Горя от ума» определена тем, что драматург не скрывает единомыслия с Чацким и насмешку над его 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

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

¹²⁶ См.: Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 223.

¹²⁷ В 1840 г. В.Г.Белинский многими примерами показывал, что комические персонажи Грибоедова «часто проговариваются против себя», «изменяют себе, говоря против себя эпиграммы на общество» (Белинский В.Г. О драме и театре. М., 1983. Т.1. С. 359). Восторжествовавшие впоследствии в драме законы бытового письма не раз заставляли критиков сожалеть, что герои Грибоедова «с какой-то непонятной наивностью, в которой повинен автор, сами говорят о себе то, что о них должен был бы сказать сатирик» (Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1911. С.18).

Истоки, традиции, рифмы	
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 «распро-данных по одиночке» крепостных, позволяет представить, на какую реакцию были рассчитаны подобные включения авторского голоса в ткань пьесы¹²⁸. Пьеса Грибоедова окружена легендами о прототипах ее персонажей¹²⁹. Метод легко разгадываемых портретных карикатур, испробованный комедиографией начала века, тайл возможность острой переключки с настроениями публики. Попытки разгадать прототипы персонажей при появлении «Горя от ума», по словам К.А. Полевого, «много способствовали успеху»¹³⁰. 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 году случай поставил эксперимент с грибоедовским текстом. Провинциальное начальство приняло несколько страниц «Горя от ума» (переписанный от	 А.С. Грибоедов. Акварель В. Мошкова. 1827

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 безверьи профессоры, и говорить это тогда, когда не безызвестно ему, что в педагогическом институте воспитывались начальники его»¹³¹. 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 содержащаяся 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

¹²⁸ Беляев А.П. Воспоминания о пережитом и переучуствованном. СПб., 1889. С.155.

¹²⁹ Еще в 1823 г. до ссылки Пушкина дошел слух, будто Грибоедов «написал комедию на Чедеева», чего одобрить Пушкин не мог. Один из родственников Грибоедова растерянно признавался: «Знакомства и родственные связи были у нас одни и те же, но я никогда в то время не встречал ни Фамусова, ни Репетилова, ни всех этих комических типов».

¹³⁰ Московский телеграф. 1833. № 18. С. 245.

¹³¹ Этот документ не раз публиковался по различным спискам; см.: Русская старина. 1873. № 12. С. 996–997; 1874. № 1. С. 119–200; 1892, № 6, с. 469–470; Литературное наследство. 1946. Т. 47–48. С. 297.

Pro memoria	
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 занимательности¹³². 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 Чехов считали изображение Софьи неудачей Грибоедова. Едва ли не первым А. Блок в черновой строфе поэмы «Возмездие» включил в содержание «Горя от ума» – как его важнейший компонент – неясность, смуту, неоднозначность коллизии Чацкого и Софьи¹³³. Рядом с символическим обобщенным противопоставлением «шумного бала» Фамусова «бреду» Чацкого «о невозможном» конфликт Софьи и Чацкого развивается – по Блоку – на грани нерасторжимых противоположностей: Софью можно считать «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 rendez-vous» (если воспользоваться названием статьи Н.Г. Чернышевского), разработанной позже русской прозой. 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 молевским «Мизантропом», внешне совпадал и с основной коллизией романтической драмы. Но в «Горе от ума» нет пессимистической предопределенности, с какой воспринимала конфликт личности и общества романтическая драма, как не могло быть и снятия противоречий, свойственного развязкам «светских» комедий. Непримиимо 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 искусство «не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений»¹³⁴. 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 ¹³² Грибоедов. С. 509. ¹³³ А. Блок в черновой редакции поэмы «Возмездие» писал о Грибоедове и «Горе от ума»: «... И службы пыл не помешал Ему увидеть в сне тревожном Бред Чацкого о невозможном, И Фамусова шумный бал, И Лизы пухленькие губки, И, довершенье всех чудес, Ты, Софья, вестница небес Или бесенок мелкий в юбке». ¹³⁴ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 32.

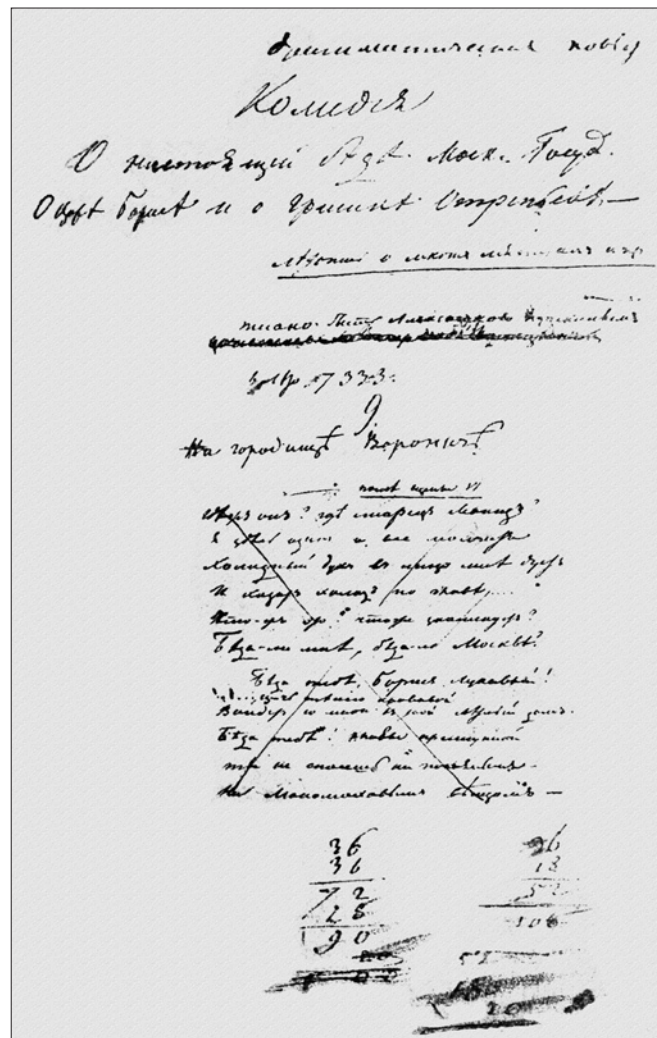
Истоки, традиции, рифмы	
чередовании буден и праздников («то бережешься, то обед»), в неизменно повторяющемся круговороте смертей и рождений – недаром Фамусов «зван на погребенье» и в те же дни должен «у вдовы, у докторши крестить». Вместе с тем современность предстала у Грибоедова как мгновение необратимо движущейся истории, ход которой заставляет о недавнем забытом 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 «миллионом 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. 27 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 века выражена в его заметке, датированной 1823 годом: «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»¹³⁵. Русский язык и Россию в целом Пушкин оценивал тогда как материал подлежащий обработке. Завершая вслед Карамзину преобразование русского языка, Пушкин в середине 1820-х годов утверждал, что русской поэзии пора овладеть «суммой идей гораздо познательнее»¹³⁶, выдвигал идею предстоящего оформления русской прозы («проза наша так мало еще обработана»¹³⁷) и закономерно пришел к идее преобразования театра. Замысел «народной трагедии» в середине 1820-х годов 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 допозарной 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 годов Пушкин перерастает, едва наметив, свои замыслы трагедии о легендарном  А.С. Пушкин. Автопортреты. 1826 ¹³⁵ Пушкин. Т. 7. С. 512. ¹³⁶ Там же. С. 27. ¹³⁷ Там же. С. 16 и 18.



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 предпринял «опыт народной трагедии», опираясь на шекспировскую традицию в ее важнейших социальных и эстетических аспектах и разрушая все предрассудки, окружавшие современный театр.

В «Борисе Годунове» перед зрителем-народом должен был предстать его исторический путь, воссозданный 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 полицейщины¹³⁸). 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»¹³⁹.

Карамзин создал документальный эпос, воссоздавший политическую историю страны. Разумеется, он не рушил традицию XVIII века, когда занятия историей считались родом официальной службы, и правительственная администра-



ция 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»¹⁴⁰. 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.

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. Писана бысть Алексахкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче»)



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. Светлое развитие происшествий – сознательный драматургический прием, противоположный затемненному, интригующему. Пушкин отказался от обостренной интриги, хотя выбрал сюжет, не раз привлекавший русских и европейских драматургов яркостью 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 изображением 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 вдохновение¹⁴¹, в третьих (по наблюдению Вяземского) Пушкин «только что тешился»¹⁴². 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, мародеры-пристава спяну упускают беглого монаха, на поле сражения солдаты не понимают язык полководцев, которых не выручает даже сквернословие (Пушкин находчиво использует «изысканность необходимых иногда простонародных выражений»¹⁴³). Совещание в царской думе становится столкновением Годунова с «дураком» (такова сценическая функция патриарха: «Грибоедов критиковал мое изображение

¹³⁸ См.: Винокур Г.О. Комментарий к «Борису Годунову» в кн.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л., 1935. С. 488.

¹³⁹ Пушкин. Т. 7. С. 218.

¹⁴⁰ Цит. по: Миллюков П.Н. Главные течения русской исторической мысли. СПб., 1913. С. 17.

¹⁴¹ Пушкин. Т. 10. С. 783.

¹⁴² Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. Пг., 1921. С. 42.

¹⁴³ Пушкин. Т. 7. С. 38.

Pro memoria	
Иова – патриарх действительно был человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака»¹⁴⁴, – признавался Пушкин). Даже в нападении юродивого на царя есть комический элемент. Сопоставление сценария «Бориса Годунова» и практики театра первой четверти XIX века 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 условности¹⁴⁵.  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 вычленил 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 знал и 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 был скрывать, а Марина не желает слышать того, что должна была выведывать.	¹⁴⁴ Там же. Т. 10. С. 734. ¹⁴⁵ «Одно мгновение ока, один тихий шорох, и великолепные черты превращаются в очаровательную рошу», – свидетельствует об эффектности «чистых перемен» посетитель спектаклей московского домашнего театра богача П.А.Познякова. См.: Журнал драматический на 1811 год. № 3. С. 203. «Борис Годунов» А.С. Пушкина. Титульный лист первого издания (СПб., 1831)

Истоки, традиции, рифмы	
Вслед за победным осознанием безусловности достигнутых результатов (вызвавших у него знаменитую хвалу себе: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»¹⁴⁶) к Пушкину пришло предвидение «неуспеха» пьесы. Развернув программу преобразования 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 внимания¹⁴⁷. Это противоречие имеет ключевой смысл. Уже в конце 1820-х годов 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»¹⁴⁸. Мысль о зависимости обновления театра от общественного обновления неотвратимо возникала в духовном развитии Европы первой половины XIX века. Ее корни уходили к эпохе назревания великих буржуазных революций. Органичность ее возникновения точно выразил молодой Р.Вагнер: «Размышляя о возможности	коренных изменений театрального строя, я невольно натолкнулся на мысль о совершенной непригодности политических и социальных условий современной жизни»¹⁴⁹. Оценивая масштабы творческих открытий автора «Бориса Годунова», А. Мицкевич писал: «И ты Шекспиром будешь, если судьба позволит»¹⁵⁰. Пушкин не раз приступал к изложению своих размышлений о необходимости преобразования театра, попытка создания театрального 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 вставших 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 конспектах¹⁵¹. Выдвинутые «Борисом Годуновым» философские и эстетические проблемы (столкновение морали и политики в историческом

¹⁴⁶ Пушкин. Т. 10. С. 188.

¹⁴⁷ Там же. Т. 7. С. 626.

¹⁴⁸ Там же. С. 217.

¹⁴⁹ Вагнер Р. Моя жизнь. М., 1911. Т. 4. С. 398.

¹⁵⁰ Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1954. С. 94–95.

¹⁵¹ 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 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» стала восприниматься как доступная сцена.



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.

28

В первые сезоны николаевского царствования на петербургском театре лежала тень общего оцепенения, сковавшего столицу, «круг театральных посетителей не возобновлялся»¹⁵². От руководства спектаклями был удален Шаховской. В 1826 году Семенова навсегда покинула театр. Катенинская «Андромаха» (1827) прошла незаметно и не разбудила, по словам Пушкина, сцену, «опустелую после Семеновой»¹⁵³.

В 1827 году Вяземский отметил: «Наш театр со всеми принадлежностями стоит так одиноко, обра-

щает на себя такое маловажное и второстепенное внимание»¹⁵⁴. Три года спустя в книге о 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»¹⁵⁵.

Уже в 1828 году 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»¹⁵⁶. Происходило несомненное

¹⁵² Театральный альманах. 1830. С. 10.

¹⁵³ Пушкин. Т. 7. С. 216.

¹⁵⁴ Вяземский. Т. 1. С. 311.

¹⁵⁵ Вяземский. Т. 5. С. 111, 120–121.

¹⁵⁶ Атеней. 1828. № 17. С. 69. Выступления против А.А. Шаховского получали разную форму. В 1822 г. юный П.Н. Арапов осмелел его в водевиле «Статья из газет, или Женех 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 кто-то 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. 701–702.

Карикатура на А.А. Шаховского. Обложка водевиля П.Н. Арапова «Статья из газет, или Женех 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



понижение роли организатора спектакля. Именно в конце 1820-х годов определилось, что режиссура еще долго будет сведена к обязанностям техническим и режиссер останется лицом второстепенным. В живом развитии театра первых десятилетий XIX века назревало нечто большее, нежели то, что осталось жить из его опыта впоследствии, когда оформились иные творческие задачи.

29

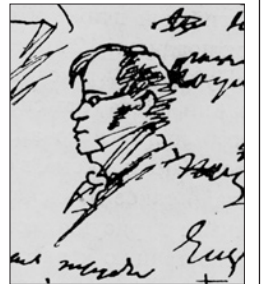
Дела московского театра во вторую половину 1820-х годов шли оживленнее, чем в Петербурге, здесь благоприятнее сложилась внутри-театральная ситуация. Эти сезоны Аксаков, долголетний наблюдатель и участник московской театральной жизни, называл одной из лучших ее эпох¹⁵⁷. Перебравшийся в Москву Шаховской в эту пору «мастерски обдумывал постановку всякой многосложной пьесы», умел держать актеров во внутренней мобилизованности, придавать игре «быстроту, движение»¹⁵⁸. Он повторил в Москве свои недавние петербургские премьеры. «Какая пиитическая жизнь у греков! Какие прекрасные воспоминания!»¹⁵⁹ – записал в дневнике М.П. 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 также четко, как исполнители главных ролей и эпизодов¹⁶⁰. Показав в Москве свои «Притчи, или Эзоп у Ксанфа» (1826), Шаховской считал, что петербургский Эзоп (Брянский) читает басни с большей простотой, чем Щепкин; соглашаясь с ним, Аксаков настаивал, что Щепкин дает более яркий образ «лукавого раба», «кипящего внутренним негодованием» и под маской покорности сочиняющего басни неспроста¹⁶¹.

30

Ожесточившаяся в 1826 году тактика цензуры к 1828 году стала меняться, и ее давление ненадолго (до 1830 года) 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 торгующее купечество и просветившееся мещанство»¹⁶².

Назревала потребность обновления устаревавших сценических форм. На сцену были допущены Шиллер и Бомарше, но знаком наступавших перемен стало появление в театрах обеих столиц мелодрамы В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (она лишь в 1827 году 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 Р.М. Зотов. В Москве «Жизнь игрока» сближалась с традицией «коцебятины»; в



П.А. Вяземский. Рисунок А.С. Пушкина. 1825

¹⁵⁷ См.: Аксаков. Т. 3. С. 71.

¹⁵⁸ Арапов. С. 343; Щепкин. Т. 2. С. 148.

¹⁵⁹ Пушкин и его современники. Вып. 23–24. П., 1916. С. 75.

¹⁶⁰ Аксаков. Т. 3. С. 66. Ср.: Каратыгин. С. 150.

¹⁶¹ Аксаков. Т. 3. С. 77.

¹⁶² Театральный альманах. 1830. С. 12.

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, резкими жестами, криками и преувеличенным выражением чувств», заполнять паузы перенапряженной мимикой, а для кульминационных моментов сочинять усложненные пантомимические этюды¹⁶³. Его подход к роли был жестким – и в юности, в первом акте, и тридцать 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. С.П. Шевырев считал, что в «Жизни игрока» Каратагин «передал тип

высшего злодейства», «ужасное было доведено им до крайней степени совершенства»¹⁶⁴, а Мочалов вслед за московским переводчиком идеализировал героя пьесы. Целью Каратыгина было «только ужасать», Мочалов – «заставлял плакать»¹⁶⁵.

Мочалов строил роль на открытой борьбе страстей и «умел оттенить каждый возраст не только особой физиономией, но и особыми наклонениями голоса, то светлого и быстрого, то твердого и одичалого»¹⁶⁶. 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

¹⁶³ Исторический вестник. 1896. № 8. С. 301.

¹⁶⁴ Молва. 1833. № 54. С. 215.

¹⁶⁵ Северная пчела. 1829. 12 декабря.

¹⁶⁶ Молва. 1833. № 79. С. 319.

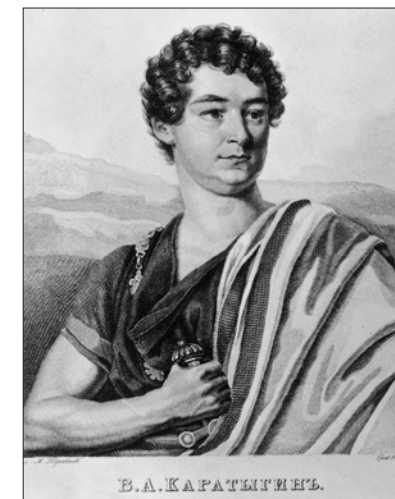


«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа. Эскиз декорации А. Каноппи к 3 акту. Петербург, 1828

«страдальцем, изнеможенным 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 черно-бурыми волосами», а Щепкин (Варнер) – в «отвратительных лохмотьях». «На сцене такая натура, кажется, не позволительна», – выговаривал им критик, но так воспринимался романтический стиль в московском театре конца 1820-х годов¹⁶⁷.

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 проще, натуральнее»¹⁶⁸. 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 А.М. Каратыгиной выглядела «какой-то героиней»¹⁶⁹.

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»¹⁷⁰. «Самая неловкость его, эти пожиманья плечами, очень в другое время неуклюжие <...>, шли здесь совершенно к его положению и открывали испуганному зрителю волнение его сердца»¹⁷¹, – вспоминал М.П. 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»¹⁷². М.Е. Лобанов, переводчик «Федры», в январе 1828 года писал Гнедичу: ««Разбойников» Шиллера 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»¹⁷³. Каратыгин выстраивал роль Карла эффектно и броско, «фантастический костюм атамана удивительно шел к его колоссальному росту»¹⁷⁴, 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

В.А. Каратыгин. Гравюра Ф.И. Иордана по рисунку М.И. Теребенева. Из кн.: «Букет. Карманная книжка для любителей и любителей театра на 1829 год»

¹⁶⁷ Драматические прибавления к журналу «Московский вестник». 1828. № 5; цит. по: Бобров Е.А. Литература и просвещение в России XIX в. Т. 3. Казань, 1902. С. 19.

¹⁶⁸ Аксаков. Т. 3. С. 447.

¹⁶⁹ См.: Каратыгин П.А. Записки. Т. 2. Л., 1930. С. 257.

¹⁷⁰ См.: Мочалов. С. 369.

¹⁷¹ Антракт. 1868. № 25.

¹⁷² Аксаков. Т. 3. С. 464.

¹⁷³ Исторический вестник. 1880. № 8. С. 679.

¹⁷⁴ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 359.

<i>Pro memoria</i>	
его уже в этом положении через всю сцену, как будто человек катится по рельсам»¹⁷⁵); 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»¹⁷⁶. Монолог в устах Мочалова был «лава всеувлекающая <...>, а не придуманные заранее театральные шутки»¹⁷⁷. 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»¹⁷⁸. 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 возвращался¹⁷⁹. В 1830 г. лишь на одно представление в бенефис Каратыгина был разрешен лично Николаем I	¹⁷⁵ Цит. по: Каратыгин П.А. Записки. Т. 2. С. 395. ¹⁷⁶ Московский телеграф. 1829. № 2. С. 273, 287. ¹⁷⁷ Белинский. Т. 1. С. 25–26. 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, действовало на мою духовную сторону очень плодотворно» (Достоевский Ф.М. О искусстве. М., 1973. С. 446). ¹⁷⁸ Современник. 1856. № 1. С. 102–103. ¹⁷⁹ Аксаков. Т. 3. С. 509. ¹⁸⁰ Северная пчела. 1830. 18 января. ¹⁸¹ Исторический вестник. 1886. Т. 23. С. 144. ¹⁸² Сын отечества. 1829. № 12. С. 355, 358.

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»¹⁸⁰. Героизация оставалась 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»¹⁸¹. Новый перевод Д.Н. 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 монолог¹⁸².

31

Программным комедийным спектаклем московского театра стал мольеровский «Скупой» (1830) со Щепкиным–Гарпагоном. 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

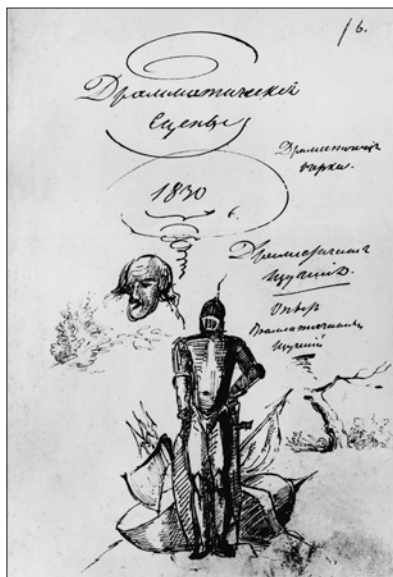
<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
анализа владевших Гарпагоном страстей в их истинности. Молодые друзья Щепкина призывали его к смелости сценических приспособлений и к сниженной характеристике Гарпагона; их советы носили романтическую окраску, но отчасти совпадали с рекомендациями Кокошкина. Щепкин с бесстрашной 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 пробежал по вашим жилам». Первоначально Щепкин прибегал к внешнему изображению старости, «шемшил», но в середине 1830-х годов он достиг полноты перевоплощения, «перешел телом и душой в Гарпагона», «переменил	свой голос, свое лицо, свою походку», а на рубеже 1830-х–1840-х годов 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 вслед за тем, как с течением лет менялся он сам. В конце 1850-х годов «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»¹⁸³.

32

Осенью 1830 года Пушкин завершил «маленькие трагедии» – «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Тогда же он варьировал оставшееся в рукописи название

М.С. Щепкин в роли Гарпагона («Скупой» Мольера в переводе С.Т. Аксакова). Рисунок В.И. Сизова

¹⁸³ См.: Щепкин. Т. 1. С. 27–28.



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 году («Скупой. 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 года 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 завершённые тогда же четыре короткие пьесы (четвертой стала обработка переведенной с английского сцены из драматической поэмы Д. 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 конфликтов¹⁸⁴. 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»¹⁸⁵.

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 произвольных кризисных проявлениях, в моменты максимального напряжения. Не историю страсти, а ее истину делал он

А.С. Пушкин.
Рукописная обложка
«маленьких трагедий».
1830

1984 «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 С.М. *Драматургия Пушкина и русская драматургия*. — В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы» (М.-Л., 1941. С. 399—400).

¹⁸⁵ Герцен А.И. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. М., 1954–1965. Т. 7. С. 130.



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 Пушкина¹⁸⁶. Не раз была раскрыта точность исторического мышления автора «маленьких трагедий» и безупречность воссоздания в них «местных» исторических и национальных красок¹⁸⁷. 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»¹⁸⁸.

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 становится 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»¹⁸⁹. 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»¹⁹⁰. Он одержим тоской по недостижимому равенству с гением. Его 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 безоговорочно.

Русской литературе предстоял анализ человеческого материала,

¹⁸⁶ А.А.Ахматова с максимальной убедительностью сделала это применительно к «Каменному гостю». См.: Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 2, М.-Л., 1958. С. 189–195.

¹⁸⁷ См. наблюдения Г.А.Гуковского в его книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М.-Л., 1958).

¹⁸⁸ Пушкин. Т. 6. С. 207; Т. 10. С. 338.

¹⁸⁹ Русская мысль. 1915. № 5. С. 16–21.

¹⁹⁰ Белинский. Т. 7. С. 559.

Pro memoria	Эм
искаженного историческими обстоятельствами, совсем скоро в центр ее внимания встанут «лишние люди» и «маленький человек». «Евгением Онегиным» и «Повестями Белкина», завершёнными в болдинскую осень 1830 года, Пушкин начал разработку этих тем; чуть позже он связалих, 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 истину человеческих характеров и беспристрастием открытых финалов отвечал ценнейшим свойствам драматического искусства, выдвигая перед театром задачи максимальной сложности. 33 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 попыткой 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 обречались на ослабленное звучание, и хотя в Москве и Петербурге ее зрительский успех был чрезвычайен, «на сцене она не имела такого успеха, какого должно было ожидать», как запомнилось Ксенофону Полевому¹⁹¹. 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 году отрывках первого акта) «дерзким насмешником и весельчаком». Его трактовку «Северная пчела» назвала ошибочной – не напоминал ли этот дерзкий повеса	¹⁹¹ «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 101. Фрагмент афиши бенефиса М.И. Вальберховой – первое исполнение отрывков из «Горя от ума» 2 декабря 1829 г. в Петербурге



Истоки, традиции, рифмы	Эм
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 блеск¹⁹². 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»¹⁹³. Исполнители эпизодических ролей с наслаждением и немалой изобретательностью воссоздавали	«Горе от ума» в Александринском театре. Эпизоды 3-го (бал) и 4-го актов (П.А. Каратыгин – Загорецкий, И.И. Сосницкий – Репетилов). Литографии П.Ф. Бореля из кн. «А.С. Грибоедов и его сочинения». СПб., 1858 ¹⁹² См.: Там же. С. 20, 79–81. ¹⁹³ См.: Там же. С. 22, 125.



М.С. Щепкин – 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 актерами, явно позирующими перед фотоаппаратом на фоне рисованного задника (камин с зеркалом слева, угол рамы живописного полотна высоко справа) и среди мебели 1840-х гг., расставленной на небрежно постеленном ковре, изображающем паркет. Впервые в кн.: Грибоедов А.С. *Горе от ума*. М., 1887 (фототипия М.М. Панова)

на сцене «добрую старушку Москву с ее странностями, причудами и капризами»¹⁹⁴. 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 деталей. Это был метод беззлобной эпиграммы, лишь установкой на меткость отвечавший методу пьесы. Успех П.Г. Степанова в бессловесной роли князя Тугоуховского не был курьезом: совсем еще молодой Степанов был актером не крупного дарования, но превосходной школы. В его работе всегда был ощутим «быстрый и верный резец истинного мастера», он действовал как весельчак-имитатор, дразня воображение зрителя и предлагая угадать образцы, от которых 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, оставшихся от времени Екатерины»¹⁹⁵. Тем же методом укрупнения узнаваемых комедийных деталей пользовался И.В. Орлов в роли Скалозуба. Добродушные сценические карикатуры создавали Н.М. Никифоров и А.Ф. Богданов в ролях г. Н 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

¹⁹⁴Надеждин Н.И. *Литературная критика. Эстетика*. С. 284.

¹⁹⁵См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 23, 336.

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»¹⁹⁶, – писал его младший современник. На премьере Щепкин сближал роль с той сценической маской, которую выработал в комедиях Шаховского и Загоскина. Но уже в 1835 году Белинский утверждал, что в Фамусове Щепкин «глубоко понял поэта и, несмотря на свою от него зависимость, сам является творцом»¹⁹⁷. 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»¹⁹⁸. Смелостью масштабности 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». Вест 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, уйду лучше к себе спать»¹⁹⁹. 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 мирозерцания, 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»²⁰⁰ – 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 исполнении, закреплена речевая рисунка не препятствовала творческой свободе актера. Во всеоружии мастерства, завещанного 1810–1820-ми годами, 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 требования к правде интонации и к музыке стиха.

34

Русский водевиль, переводный и отечественный, бурная экспансия

¹⁹⁶Щепкин. Т. 2. С. 96.

¹⁹⁷Белинский. Т. 1. С. 25.

¹⁹⁸Там же. С. 179.

¹⁹⁹См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 116.

²⁰⁰См.: Там же. С. 340–344.



персонажей, требовал легкости существования на сцене.

Ситуация менялась, и в 1830 году в водевиле Д.Т. Ленского «Муж и жена» (1830) прозвучал куплет: «Все, 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 губительным, 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 – Д.Т. Ленский, П.А. Каратыгин.



Д.Т. Ленский.
Литография из «Драматического альбома» по рисунку Удалова. 1850



П.А. Каратыгин.
Гравюра

²⁰¹ Макаров М.Н. *Старина московских театров // Пантеон. 1850. № 1. С. 9.*

Н.О. Дюр.
Литография Пищалкина

которого началась в затягивавшуюся пору безрепертуарья около 1830 года и продолжалась два десятилетия, представлял собой стремительно разрастающийся мир неравноценных явлений.

Когда в 1800-е годы 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»²⁰¹. К 1820-м годам, 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 вздор» определял словесную ткань, приемы сюжетостроения и характеристику

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 Н.М. Никифоров в Малом театре), а мог стать весельчаком, гулякой и франтом (так сыграет его полвека спустя молодой К.С. Станиславский). Роль Жовиала, стряпчего по профессии и куплетиста по призванию, сочинявшего куплеты по любому поводу («Стряпчий под столом»), Ленский писал для москвича В.И. Живокини, и Живокини смешил тем, как куплетист мешает стряпчему, тормозя сюжет куплетами. В Петербурге Н.О. Дюр играл Жовиала 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) П. Каратыгин, используя популярность Булгарина и Н. Полевого, изобразил встречу двух журналистов, петербуржца Сарказмова и москвича Баклушина; играя их, Рязанцев и Дюрслегкаимитировали Булгарина и Полевого, оба журналиста-прототипа благосклонно откликнулись на эту шутку. В водевиле «Горе



В.И. Рязанцев.
Портрет работы неизвестного художника. 1820-е

без ума» (1831) Каратыгин осмелел досаждавшего ему театрального критика М.А. Яковлева и считал себя победителем, вспоминая, как на сцене Дюр передразнивал журналиста, сидевшего в зале²⁰². 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 и трюкам, к устойчивым маскам персонажей, способным варьироваться до бесконечности. 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 П.Г. Степанов в том же водевиле пародировал,

²⁰² См.: Каратыгин. С. 175–179, 189–191.

Pro memoria



сопоставляя, трагический стиль Каратыгина («плаксивый и вместе ревуший голос») и Мочалова («подергивая плечами и как бы силясь выскочить из самого себя»), и заслужил похвалу Белинского²⁰³. В следующее десятилетие возникали попытки создания крупной водевильной формы.

35

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»²⁰⁴.

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»²⁰⁵. Две ее картины были отданы инсценированию 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. Полевого²⁰⁶, сокрушившим ее репутацию, но (по наблюдениям А. Григорьева) пьеса несколько десятилетий имела сценический успех «по крайней мере равный с пьесами Шекспира»²⁰⁷. Полевой бранил «Двумужницу» поделом. Но при слабости драматургии – рыхлом сценарии, затянутых дивертисментных вставках и неразработанности эпизодов, движущих сюжет, при эскизности характеристик, пьеса использовала чутко

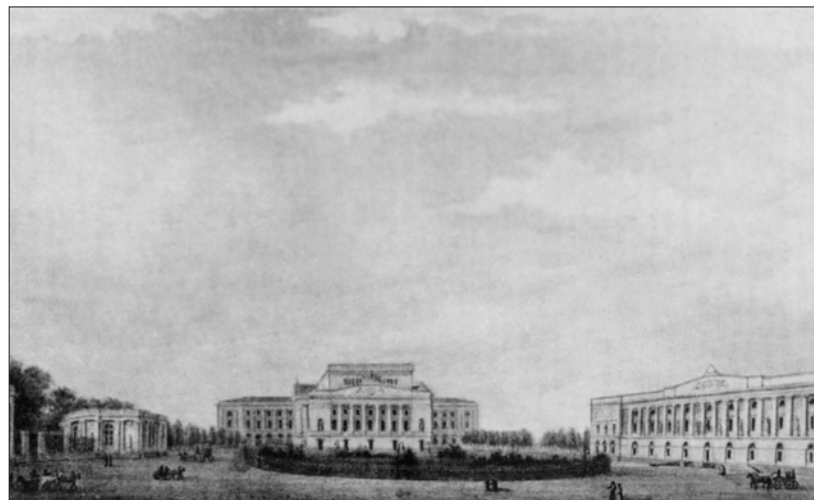
²⁰³ См.: Северная пчела. 1833. 7 ноября; Белинский. Т. 1. С. 209–210.

²⁰⁴ Молва. 1833. № 1. С. 1.

²⁰⁵ Там же. № 10. С. 39.

²⁰⁶ См.: Русский театральный фельетон. Л., 1991. С. 80–94.

²⁰⁷ Отечественные записки. 1849. № 11. С. 165–166.



«Вид площади между библиотекой и павильоном Аничкова дворца перед новым Каменным театром по проекту К.И. Росси. 1828 г.»

Истоки, традиции, рифмы



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 А.Н. 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».

36

В текущем репертуаре начала 1830-х годов заметное место занимали переводы В. Каратыгина, и

смена его репертуарных пристрастий – в 1830-е годы и позже – была выразительна. В 1829 году он имел успех в роли герцога Гиза в комедии А. Дюма «Генрих III 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 году под названием «Кровавая рука» он перевел немецкую переделку «Врача своей чести» Кальдерона, на фоне новейших мелодрам она показалась зрителям «слишком мрачной»; а переведенная им тогда же «Изора, или Бешеная» (французская мелодрама нескольких авторов) «производила фурор», в главной роли А.М. Каратыгина «ползала по сцене и чуть ли не кусалась»²⁰⁸ – 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, воспринималась как отрицание ханжества. Петербургскую постановку «Антони» (1832) Пушкин упоминает в наброске к «Египетским ночам» как знак распада омертвевших представлений о нравственности. В 1833 году Каратыгин показал две пьесы А. Дюма в своих переводах – («Ричард д'Арлингтон» и «Итальянка, или Яд и кинжал»), обе «особого фурора не произвели», но А.М. Каратыгиной помнилось, что именно они «произвели совершенный переворот на нашей сцене», и классицизм «вытеснен

²⁰⁸ Вольф А.И. Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 24.

Pro memoria	<i>Эм</i>
	
был романтизмом»²⁰⁹. Стиль игры Каратыгина в первой половине 1830-х годов воспринимался как «смешение классической пластики, нередко классической декламации с романтической естественностью, часто доведенной до самой низкой тривиальности»²¹⁰, – 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»²¹¹. Об освобождающем воздействии этого исполнения вспоминал в 1859 году 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 П.С. Мочалов в роли Мейнау из комедии А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Литография В.Г. Каракалпакова. 1837	
²⁰⁹ Цит. по: Каратыгин П.А. Записки. Т. 2, С. 169–170. ²¹⁰ Молва. 1835. № 16. С. 262. ²¹¹ Молва. 1833. № 8. С. 31.	

Истоки, традиции, рифмы	<i>Эм</i>
веяния известным образом на нас не подействовали»²¹². На начало 1830-х годов 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»²¹³. В 1831 году в «Прародительнице» 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 – передаваемые были им с ужасающе истинною и естественностью»²¹⁴. В 1832 году он впервые сыграл барона Мейнау в «Ненависти к людям и раскаянии» Коцебу, и ее герой, по словам А. Григорьева, выросал у Мочалова «в лицо, полное почти Байроновской меланхолии» (жгучей меланхолии, подчеркивал Григорьев); динамика исполнения питалась тем, что «под пеплом души таились еще искры чувства»²¹⁵. На петербургских гастроях 1833 года Мочалов предстал актером, который в удачных ролях «как бы перерождается, оставляя за сценой всё 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»²¹⁶. 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»²¹⁷. Весной 1833 года Каратыгин гастролировал в Москве, и спровоцированное его гастроями 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 о назначении человека в мире, стихийное «веяние эпохи» русского романтизма.	
²¹² Григорьев А.А. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 113. ²¹³ Белинский. Т. 1. С. 22. ²¹⁴ Аксаков. Т. 3. С. 534. ²¹⁵ Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 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 (см. с. 250). ²¹⁶ Молва. 1833. № 81. С. 321. ²¹⁷ Там же. № 80. С. 319–320; № 81. С. 321.	