Олег ФЕЛЬДМАН

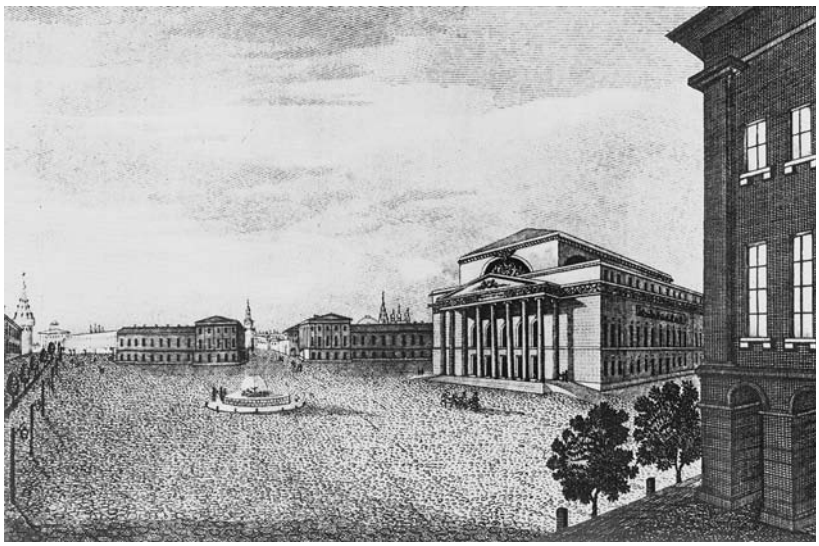
«ВОЛШЕБНЫЙ КРАЙ! ТАМ В СТАРЫ ГОДЫ…»

РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА*

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

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

К началу 1820-х годов властная притягательность национального театра была неоспорима. Интенсивность театральных исканий – если говорить о сценической практике и опытах

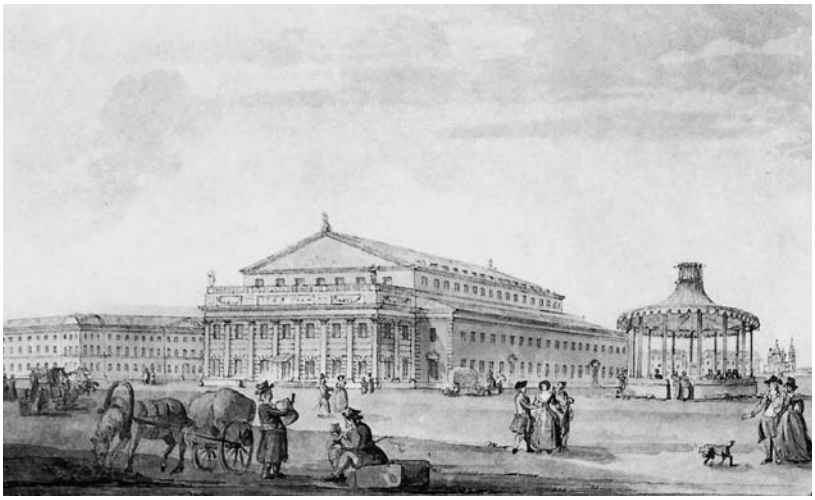


«Предполагаемый вид проектируемой Театральной площади в Москве». Гравюра Д. Аркадьева по рисунку К.О. Брауна, 1824

**Глава «Драматический театр» из 14 тома «Истории русского искусства», работу над которой ведет Государственный институт искусствознания*

[1] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1964. Т. 10. С. 55. Далее: Пушкин. Первая глава «Евгения Онегина» была завершена в октябре 1823 г.; театральные строфы введены в ее текст в сентябре 1824 г.; в черновом варианте они начинались словами: «Веселый край!..», а об А.А.Шаховском говорилось: «Живых комедий пестрый рой / Там вывел колкий Шаховской / И увенчался легкой славой».

[2] Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878–1896. Т. 2. С. 19. Вяземский не принадлежал к практикам театра, иронически оценивал свои случайные опыты сочинения и переводов пьес, не занимался театральной критикой, но в высказываниях на театральные темы точно обозначал место театра в современной культуре, ощущая его нераскрытые возможности.



Большой Каменный театр в Петербурге. Рисунок Д. Кваренги. Конец XVIII века

драматургов – возрастала в первой четверти века от сезона к сезону.

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

Взаимодействие сцены и современной драматургии всю первую треть века было конфликтным и плодотворным. В целом текущий репертуар уступал уровню сценических достижений, но в своих высших проявлениях драматургия предлагала масштабную разработку задач, зарождавшихся в театральной повседневности. К середине 1820-х годов динамика театрального процесса всего более выявилась в появлении комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) и пушкинского «Бориса годунова» (1825). Были одержаны непреходящие победы в сложнейших сценических жанрах – театр приобрел блистательный образец современной политической комедии, свободно вторгавшейся во все противоречия современности, и «опыт трагедии народной», без пристрастий и односторонности воссоздававшей пружины национальной истории и открытой всем проявлениям народной жизни и всем средствам сценической выразительности. Эти пьесы предлагали окончательные выводы из опыта исканий, одушевлявших театр. Оставшись при своем появлении вне сцены, они выразили потенциал назревавших преобразований. Множественность путей, по которым устремляется театральный процесс в эпохи расцвета, обнаруживала себя победоносно[3].

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

Такова общая логика театрального процесса первой трети века.

[3] *Театральный процесс первой четверти XIX в. воссоздан в кн.: История русского драматического театра, т. 2 (М., 1977. Далее: ИРДТ), где по полноте материала особо ценны написанные Т.М.Родиной разделы о репертуаре и составленная Т.М.Ельницкой репертуарная сводка. Фактография истории театра этого периода обобщена Б.Н.Асеевым в разработке «Русский драматический дореволюционный театр» (М., 1969. Раздел 3. Ч. 1). В кн.: Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки (Л., 1959. Далее: Гозенпуд) систематизированы материалы о промежуточных явлениях (комическая опера, водевиль и т.п.), в равной мере принадлежавших музыкальному и драматическому театрам. Прежде неизвестные данные о многих драматургах приведены в словаре «Русские писатели. 1800–1917» (т. 1–4, М., 1989–1999, издание продолжается). Свидетельства современников о творчестве актеров этого периода собраны в «Хрестоматии по истории русского актерского искусства конца XVIII – первой половины XIX веков» (составители Н.Б.Владимирова и А.П.Кулиш, СПб, 2005). О петербургском театре начала XIX века см.: Петровская И.Ф., Сомина В.В. Театральный Петербург. Обозрение-путеводитель. СПб., 1994. С. 95–129. Этот период жизни московского театра отражен в кн.: Гриц Т.С. М.С.Щепкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966; Ласкина М.Н. П.С.Мочалов. Летопись жизни и творчества. М., 2000. Анализ эстетического своеобразия театра этих десятилетий дан П.А.Марковым в статьях «Эпоха накануне Малого театра» и «Малый театр 1830–1840-х годов» в кн.: «Московский Малый театр. 1824-1924» (М., 1924); перепечатано в кн.: Марков П.А.О театре. Т.1. М., 1974. С.8–102. См. также первые разделы статьи С.В.Владимирова «Об исторических предпосылках возникновения режис-*

1

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

И.А. Дмитревский. Портрет работы неизвестного художника

господствовавших недавно эстетических программ сказывались уже в павловское царствование.

Симптомы предстоящего обновления на рубеже веков проявились в творчестве А.С. Яковлева (1773–1817), ведущего актера заметно ослабевшей петербургской труппы. Он пришел на сцену в 1794 году со стороны, из гостинодворцев; к дебютам его готовил поверивший в его силы И.А. Дмитревский, единственный из сверстников Ф.Г. Волкова продолжавший играть на сцене и влиявший на ход театральных дел. Великолепные данные Яковлева позволяли видеть в нем долгожданного наследника классицистской традиции в ее высших проявлениях, ждать от новичка огненной силы темперамента и совершенства мощно вылепленной формы. Культивируя вулканическую эмоциональность Яковлева, Дмитревский надеялся подчинить ее ясным стилистическим заданиям. Он называл Яковлева лучшим учеником, но «упрямцем и большим неслухом»[5]. На всем протяжении своего победоносно начинавшегося актерского пути

А.С. Яковлев. Портрет работы И. Клюквина

суры в сб. «У истоков режиссуры» (Л., 1976). Взаимоотношения сцены и зрительного зала, сформированные первыми десятилетиями XIX в. воссозданы в кн.: Игнатов И.Н. Театр и зрители. М., 1916; Гроссман Л.П. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926.

[4] Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 100, 195. Далее: Вигель. С середины 1800-х годов Вигель (1786–1856) был среди тех, кто выражал мнение наиболее активной части петербургского зрительного зала. Возможно, он использовал в мемуарах старые записи дневникового характера (см. замечания П.А. Плетнева в кн.: Вигель. Т. 1. С. 39).

[5] См.: Жихарев С.П. Записки современника: Редакция, статьи и комментарии Б.М. Эйхенбаума. М.-Л., 1955. С. 568, 610, 361–362. Далее: Жихарев. В книге объединены собственно «Записки современника», состоящие из двух частей («Дневник студента» и «Дневник чиновника»), и «Воспоминания старого театрала». Жихарев (1788–1860) несомненно с юности вел дневники, рукопись которых не известна, и перерабатывал их, готовя к печати в 1850-х годах (см. наблюдения Эйхенбаума в кн. Жихарев. С. 725; ср.: Гозенпуд. С. 325). Почти все указанные в дневниках даты спектаклей не совпадают с документально установленными датами исполнения тех же пьес в Москве и Петербурге. В ряде случаев в газетных объявлениях и других источниках могли не отразиться упомянутые Жихаревым спектакли, но в целом приходится признать, что Жихарев произвольно разместил под теми или другими датами свои впечатления от давних спектаклей, опираясь, очевидно, на недатированные юношеские записи. К его «Дневникам» приходится относиться как к мемуарам, выполненным в дневниковой форме.

Яковлев работал импульсивно, был отзывчив ко всем художественным веяниям и пробовал играть, как сам признавался, «и так, и сяк»[6]. Случалось, его подводило доверие к решениям устоявшимся. Роли, не стоившие усилий, приносили ему больший внешний успех, чем те, которыми он дорожил. Публика покорно шла за ним, но не всегда откликалась на смелость его открытий.

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

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

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

Смолоду, с 1780-х годов, сотрудничавший с московской труппой, Малиновский (1762–1840) разделял воспитанный новиковцами антиклассицистский взгляд на театр, и принадлежал к тем, кто полагал, что А.П. Сумароков ориентацией на Расина помешал русскому театру возникнуть «на верном основании». Едва ли не

[6] *Жихарев. С. 610.*

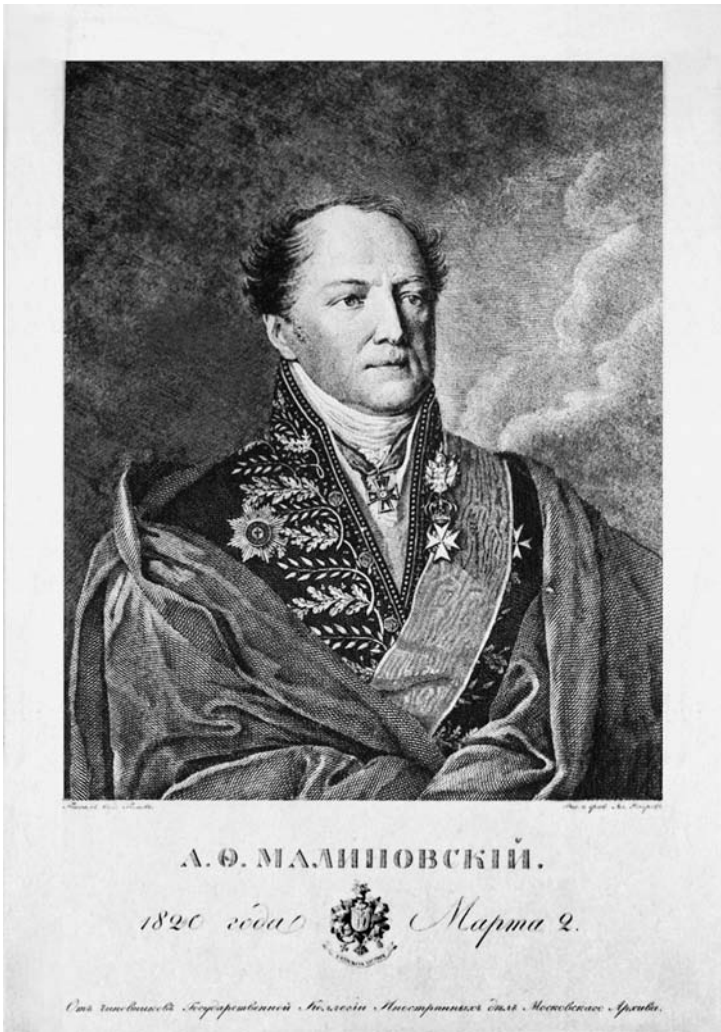
[7] *Глинка С.Н. Очерки жизни и избранные сочинения А.П.Сумарокова. Ч. 3. СПб., 1841. С. 7, 10.*

[8] *Русский архив. 1893. № 8. С. 573.*

[9] *С конца XVIII в. Москва предпочитала пьесы Коцебу с сюжетами из партикулярной жизни. Его «исторические драмы» («Дева солнца», «Эдуард в Шотландии», «Гусситы под Наумбургом»), показанные в середине 1800-х гг. в Петербурге, проникали в Москву с запозданием. Его драма «Испанцы в Перу, или Смерть Роллы», пародируемая Д.Т.Ленским в водевиле «Лев Гурыч Синичкин», вошла в русский репертуар лишь в 1810-е гг.*

[10] *См.: Пантеон. 1850. № 1. С. 5.*

[11] *См.: Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д.Д. Благово. М., 1989. С. 154.*



А.Ф. Малиновский. Гравюра А. Фролова (Флорова) по портрету работы Ф. Попова, 1820

первым в 1808 году – после триумфов В.А. Озерова – он заявил, что Россия ждет своего Шекспира, который «обымет дух народа русского во всех веках»[12].

Несколько десятилетий Малиновский поставлял переводы Коцебу в печать и на сцену. В Москве посмеивались, что он, не зная немецкого языка, только «исправлял слог» переводов, сделанных подчиненными ему по Московскому архиву Иностранной коллегии «архивными юношами». Этот круг молодых приверженцев москвича Н.М. Карамзина (да и сам Карамзин) ценил тогда пьесы Коцебу. Позднее свидетельство Александра Тургенева связывает эти переводы с юношеским «Дружеским литературным обществом», объединявшим Андрея и Александра Тургеневых, А.С. Кайсарова, В.А. Жуковского, А.Ф. Мерзлякова[13]. В их кругу замышлялись переводы вольтеровской тираноборческой трагедии

[12] См.: Русский вестник. 1808. № 7. С. 109–124. Эта статья А.Ф.Малиновского является расширенным вариантом «Записок, принадлежащих к истории русского театра», напечатанных в «Собрании некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре» (ч. 2, М., 1790); в 1822 году она, не утратившая актуальности, была перепечатана «Северным архивом» (ч. 4, № 21).

[13] Тургенев А.И. Хроника русского. Дневники. М.–Л., 1964. С. 118. «С поправками Жуковского появился в печати почти весь театр Коцебу», – уверенно сообщает историк П.И. Бартенев (Русский архив. 1877. № 8. С. 487). Пьеса Коцебу «Ложный стыд», исполнявшаяся в 1801 г. в Москве в переводе В.А.Жуковского, по простоте языка и ясности в разработке темы преодоления предрассудков «ложного стыда» во имя оценки истинных свойств личности, была лучшей русской обработкой пьес Коцебу.

[14] О творческих позициях Н.Н.Сандунова и его пьесе «Солдатская школа» см.: Родина Т.М. Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961. С. 35–40. В декабре 1801 г. «Солдатская школа» была сыграна студентами Московского Благородного пансиона; А.С.Кайсаров в роли старика Стодума заслужил похвалу автора, который «был на пробе», «учил» исполнителей и после спектакля «прыгал от радости». Спектакль и исполнение Кайсарова заинтересовали выдающегося московского актера В.П.Померанцева, которому предстояло бы играть Стодума, будь пьеса показана в Петровском театре. Эти сведения из писем Кайсарова приведены Ю.М.Лотманом в статье «Андрей Тургенев в "Дружеском литературном обществе"» (ЛН. Т. 60. Кн. 1. Ч. 2. С. 337). Возможно, «Сол-

Н.Н. Сандунов. Портрет работы неизвестного художника. Нач. XIX века

(«Смерть Цезаря»), шекспировской («Макбет»), шиллеровской («Дон Карлос», «Коварство и любовь»). Увлечение шиллеровским театром было принесено в Россию этим кружком. Но подобные начинания не были выявлены вовне, как оставалась в стороне от сцены и зарождавшаяся в Москве русская радикальная сентименталистская драма, ориентированная на Шиллера, – прежде всего лучшие пьесы и переводы профессора Московского университета Н.Н. Сандунова[14]. Преодолеть слабость отечественной «коцебятины» на рубеже веков пытался Н.М. Карамзин, позднее Н.И. Гнедич, их опыты прозаических драм не были завершены[15]. В начале нового века «коцебятина» оставалась туманным предчувствием того, что не было найдено драматургией и сценой.

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

Элементарный сюжет «Старинных святок» (благополучный вариант «Ромео и Джульетты») был каркасом для дивертисмента из святочных игр и величальных песен, что позволяло вводить в спектакль обращенные к зрительному залу отклики на текущие события; известны яркие описания возгоравшихся при этом демонстраций[17]. Вставные величания включались в роль боярышни Настасьи Прекрасной, исполнявшуюся Е.С. Сандуновой

Е.С. Сандунова. Литография А.Е. Мюнстера по рисунку П.Ф. Бореля с оригинала, помеченного годом возвращения Сандуновой на московскую сцену («рис. 1823 г.»). Из издания комедии П.Н. Арапова «Лизанька (актриса Сандунова), или При случае и нет бывает лучше да» (СПб., 1858). Использованный Борелем оригинал не известен

датская школа» под измененным названием – «Иосиф, или Добрый сын» – сыграна в декабре 1801 г. в Петербурге (см.: ИРДТ. Т. 2. С. 65).

[15] О незавершенных драматических опытах Н.М.Карамзина и Н.И.Гнедича см. в статье Р.Ю.Данилевского «Шиллер и становление русского романтизма» в сб.: «Ранние романтические веяния» (Л., 1972).

[16] Московский телеграф. 1829. № 23. С. 386.

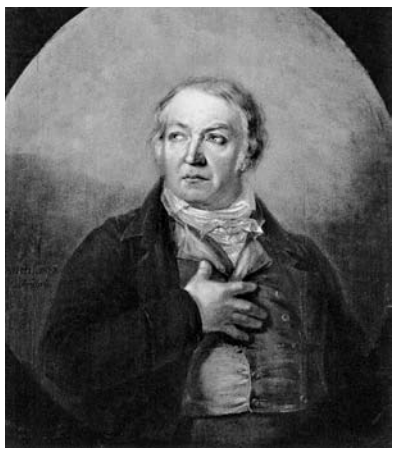
[17] Приобрели, в частности, популярность описания московского спектакля, состоявшегося 30 июля 1812 г., когда объявленная заранее «Модная лавка» И.А.Крылова была заменена «Старинными святками». 15 августа 1812 г. М.Т.Каченовский в «Вестнике Европы» (№ 15, с. 230, «Московские записки», подпись: К.) сообщал: «Сия неожиданная перемена сделана по случаю полученных известий об одержанных над злейшим сопостатом важных победах при Кобрине и при Клястицах. После горячайшего благодарения поутру в тот же день Господу Богу, принесенного с коленопреклонением во святом Его храме, приятно было ввечеру в училище нравов и месте невинной забавы пролить радостные слезы в честь знаменитых защитников Отечества. Воспето величание царю Александру при полном хоре

(1777–1826). «Артистка в высокой степени, певица с необыкновенным голосом и актриса с мимикою превосходной»[18], – писал о ней Н.А. Полевой, вспоминая юношеские впечатления от театра допожарной Москвы. Во вставных номерах «Старинных святок» Сандунова легко переходила от общения с партнерами к обращению к зрителям, напрямую соединяя сцену и зал, растворяя образ Настасьи и свое актерское я в переживаниях, которые объединяли собравшихся.

2

Стремясь преодолеть «охлаждение публики» к петербургскому театру, В.В. Капнист (он при Павле I короткое время руководил в Петербурге драматической труппой) в сезон 1800/01 года пригласил на первое положение актеров из Москвы[19]. Это были Я.Е. Шушерин и его гражданская жена Н.Ф. Каллиграфова, М.С. Сахарова (Синявская) и ее муж Н.Д. Сахаров, а также А.Е. Пономарев. Капнист надеялся на их московскую славу и на репертуарные пристрастия Москвы. Для дебютов они выбрали популярные в Москве мещанские драмы и слезные комедии и имели «успех совершенный»[20].

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



Я.Е. Шушерин.
Силуэт работы И.-Ф. Антинга и портрет работы К.Я. Рейхеля
(оба изображения атрибутированы предположительно)

музыки с трубами и литаврами, потом г-жа Сандунова продолжала: "Слава храброму генералу Тормасову, поразившему силы вражеские! Слава храброму графу Витгенштейну, поразившему силы вражеские! Слава храброму Кульневу, умершему за Отечество!". По требованию восхищенной публики актриса повторила величание при всеобщем плеске». Ср.: Всеволодский-Генгросс В.Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. С. 155. Об этом же эпизоде см.: Полевой Н.А. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра. 1840. № 7. С. 23. Сражение под Клястицами происходило 19 июля 1812 г., Я.П.Кульнев скончался 22 июля. Объявления об исполнении «Старинных святок» в Москве в конце июля – августе 1812 г. в «Московских ведомостях» не выявлены; на 30 июля газета анонсировала «Модную лавку», см.: ИРДТ. Т. 2. С. 494.

[18] Репертуар русского театра. 1840. № 2. С. 8.

[19] См.: Арапов П.Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 143. Далее: Арапов. В основе «Летописи» помимо записей Арапова, которые он вел с 1814 г., лежат «дневниковые журналы» А.В.Каратыгина, актера и режиссера петербургской труппы; он с 1794 по 1832 г. «отмечал ежедневно (число в число, последовательно по годам) все, что происходило на русской [петербургской] сцене, со всею подробностью». Подлинник «Журнала» (56 тетрадей) хранится в Пушкинском доме. Обзор истории московских театров дан Араповым в «Очерке постепенного хода и усовершенствования русского театра» («Драматический альбом». М., 1850; далее: Драматический альбом). Как и «Летопись», «Очерк» при очевидной субъективности отдельных оценок сохраняет значение первоисточника.

[20] См.: Арапов. С. 143.

ему было равно присуще «строгое наблюдение надлежащей умеренности»[22]. Он прибегал к характерной окраске не только комических ролей, таких, как слуга-негр Ксури в «Попугае» Коцебу, которого играл до глубокой старости, преображаясь в юного доброжелательного непоседу. Тот же метод он применял в трагедии и драме. Соревнуясь с Яковлевым, он в «Сыне любви» подчинял облик Фрица и логику его поведения легко узнаваемому образу «простого солдата». В «Дидоне» он вводил в роль Ярба живописно поданные экзотические мотивы (гримировался чернокожим, менял пластику изобретательно сочиненным костюмом) и необычность внешнего рисунка соединял с усложнением внутренней характеристики, преодолевая однозначность «злодейской» сценической маски. Его неистовый Ярб был погружен в трагическое «борение чувств», и нельзя было предвидеть, «как он произнесет такой-то стих, такой-то монолог»[23]. Владея зерном образа, актер свободно следовал развитию темперамента и чувству меры.

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

3

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

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

Директор императорских театров А.Л. Нарышкин в повседневные обстоятельства не вникал, передоверив драматическую труппу А.А. Шаховскому, с 1802 года

[21] См.: Аксаков С.Т. Яков Емельянович Шушерин и современные ему и театральные знаменитости // Аксаков С.Т. Собр. соч. Т. 2. М., 1955. С. 377. Далее: Аксаков. Мемуарный очерк Аксакова с бесспорной убедительностью передает воззрения Шушерина, но конкретные факты сдвинуты мемуаристом, и текст нуждается в выверенном историко-театральном комментарии, что лишь укрепит его документальную ценность. Такой комментарий в значительной мере дан В.Н. Всеволодским-Генгроссом в кн. «Русский театр второй половины XIX века» (М., 1961), см.: ИРДТ. Т. 1. М. 368 370.

[22] Вестник Европы. 1811. № 19. С. 238.

[23] Северный вестник. 1804. № 2. С. 239

[24] Жихарев, с. 612–613.

[25] Аксаков. Т. 3. С. 421. Ср.: Там же. Т. 2. С. 358–359.

[26] См.: Русские просветители. Т. 1, М., 1966. С. 229-231.

[27] Этот вывод сделал В.П. Погожев, на рубеже XIX–XX веков систематизировавший документы из архивов императорских театров. См.: Погожев В.П. Столетие организаци императорских московских театров. Вып. 1. Кн. 1–3. СПб., 1906–1908; то же: Ежегодник императорский театров. Сезон 1904/05. Приложение.

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

Он выделялся среди «просвещенных театралов», заметно влиявших на театральный процесс тех лет[31]. Столичный круг «просвещенных театралов» составляли меценаты, драматурги, переводчики, служащие при театре и театральные завсегдатаи. Среди них были те, кто превращался – официально или полуофициально – в практиков театра. Помимо Шаховского это Н.И. Гнедич и П.А. Катенин в Петербурге, Ф.Ф. Кокошкин, М.Н. Загоскин, А.Н. Верстовский, отчасти С.Т. Аксаков в Москве. Почти все они обладали незаурядными актерскими данными, играли в «благородных спектаклях», но по обычаям эпохи не могли перейти на сцену профессиональную (светское театральное любительство в начале века имело большее значение для профессионального театра, чем крепостные труппы).

Среди рассказов о занятиях Шаховского с актерами впос-

[28] Московский телеграф. 1828. № 22. С. 206.

[29] Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 318.

[30] Аксаков. Т. 3. С. 65.

[31] Это определение ввел Б.В. Алперс в книге «Актерское искусство в России», изданной в 1945 году в качестве первого тома задуманного (и не завершенного) трехтомника. Готовя книгу к переизданию, автор в конце жизни назвал ее «Театр Мочалова и Щепкина» (М., 1977). Она остается одной из самых властных концептуально книг русского театроведения. Но разделы о «просвещенных театралах» в ней наиболее спорны. Первым отметив масштабы влияния «просвещенных театралов» на театр начала XIX в., автор дал ему негативную оценку, вытекавшую из концепции актерского искусства, которую он развивал. Его книга написана в обоснование духовной сущности подлинного актерского искусства – в защиту его от обездушенного ремесла и в еще большей степени от подчинения его опустошающему эстетскому формотворчеству (так оценивал Б.В. Алперс все проявления классицистской поэтики в театре дощепкинской эпохи). Эта суровая концепция заставляла отнести «просвещенных театралов» к эстетам, дорожившим лишь формой актерского искусства. В их устремлениях Б.В.Алперс видел «перевес мастерства над творчеством» и отказывал им в способности вести актеров к овладению духовными глубинами искусства. Но в занятиях Н.И.Гнедича с Е.С.Семеновой и П.А.Катенина с В.А.Каратыгиным новизна внешних приемов рождалась как итог разработки внутренних задач, что приводило актеров к постижению великих образов мировой драматургии (Федра, Сид). Нераздельность разработки внешних и внутренних задач можно проследить и в рассказах современников о Шаховском-педагоге.

ледствии возобладали пристрастные суждения тех, кто порвал с ним, и дружеские анекдоты о его неистовствах в разгар репетиций. Одни мемуаристы создавали явно тенденциозный миф о Шаховском – педагоге-дрессировщике, другие помнили, что он умел научить актеров «отыскивать тонкости и так называемые эффекты на самих пробах»[32]. Театральные летописи полны сведений о его способности угадывать подлинное амплуа актера. Появившегося из провинции претендентом на роли любовников С.А. Рождественского он перевел на амплуа простака и «поставил его в глазах знатоков дела едва ли не на первый план»[33]. Он «насильно вытащил» В.Ф. Рыкалова из «благородных отцов» и «сделал из ничего не значущего актера одного из величайших классических комиков в свете», раскрыв в добродушном неуклюжем великане с неблагозвучным голосом непредвиденную «энергию в игре» (в мольеровском «Мещанине во дворянстве» Рыкалов–Журден «в продолжение всех пяти актов почти не сходил со сцены» и заканчивал спектакль с «таким же одушевлением и веселостью», с какими начинал, образ не знал развития, но его заразительность не иссякала[34]). Сделавшись невзначай знаменитым комиком, Рыкалов горевал о потере прежнего амплуа. Также роптал, «желая играть прежние роли», и А.Е. Пономарев, когда его «не совсем по его охоте» Шаховской перевел из амплуа слуг на амплуа «гримов», «карикатурных стариков», и он занял место «первого в этом роде», смягчая жесткие контуры нового амплуа своим «неповоротливым комизмом»[35]. Возможности этих выдающихся актеров Шаховской

А.А. Шаховской. Гравюра из альманаха «Русская Талия на 1825 год» и литография из кн. «Сто русских литераторов», 1839

видел точнее, чем они сами. Он убедил М.С. Сахарову, еще недавно прославленную московскую премьершу, принять роли наперсниц в трагедиях: она «прекрасно читала стихи» и уступила просьбе Шаховского «содействовать на сцене молодым актрисам», Е.С. Семеновой и М.И. Вальберховой, назначаемым на центральные роли[36]. Драматическая и оперная труппа работали совместно, и Шаховской поручал начинающему певцу В.М. Самойлову центральные молодые роли в драмах без пения, побуждая его развивать актерскую технику, и сумел пробудить в нем незаурядную сценическую инициативу.

Заслуга Шаховского в создании петербургской школы комедийной игры к 1820-м годам была неоспорима; его методы

[32] *Репертуар и Пантеон. 1847. № 1.С. 110.*

[33] *Жихарев. С. 600.*

[34] *Там же. С. 526.*

[35] *Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 17.*

[36] *Жихарев. С. 554, 585.*

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

Попытки Шаховского найти новый стиль исполнения стихотворной трагедии не получили общего признания. На протяжении 1800-х – 1810-х годов споры о стиле игры в трагедии для театрального мира были не менее значимы, чем разгоревшийся в литературной среде в 1816 году спор о поэтике баллады, в котором на стороне В.А.Жуковского выступил Н.И. Гнедич, а в обоснование позиций П.А. Катенина высказался А.С. Грибоедов. Обновление искусства трагедии прошло несколько этапов, Шаховской дважды встречал серьезных оппонентов. Его покинули крупнейшие трагические актеры – Е.С. Семенова, В.А. Каратыгин, А.М. Колосова, в будущем жена В.А. Каратыгина, в молодости претендовавшая на трагическое амплуа. Сталкивались разные концепции трагического искусства и не совпадавшие мироощущения. Шаховской был сторонником «говорной» читки трагического стиха, последователем Монвеля и Офрена, выдающихся французских актеров, тяготевших к опрощению трагической игры. Спор с Шаховским после недолгой успешной совместной работы начал Гнедич, в занятиях с Семеновой сумевший воссоздать высокий поэтический стиль сценического поведения. К концу 1810-х годов в спор с ними вступил П.А. Катенин, наставник юного В.А. Каратыгина. Споря с тяготением Шаховского к простоте, и с увлечением Гнедича ясной гармонической отвлеченностью сценического языка, Катенин вел к смелости в соединении контрастных красок, возвышенных и прозаических, низких. Разворачивался плодотворный процесс творческого противостояния и неизбежных взаимовлияний, выдающиеся свершения имела каждая споривша сторона.

В 1811 году Шаховской создал внутри петербургской труппы «молодую труппу» своих учеников, дававшую самостоятельно один-два спектакля в неделю; «новобранцы <…> в короткое время не уступали опытным актерам», и к 1815 году почти все они – И.И. Сосницкий, Я.Г. Брянский, А.Н. Рамазанов, А.Е. Асенкова, Е.Я. Воробьева (Сосницкая), А.М. Степанова (Брянская), М.В. Величкин,

[37] *Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 304.*

П.А. Катенин.
Портрет работы неизвестного художника

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

В.В. Боченков, А.М. Пальников – заняли центральное положение в петербургском театре[38]. В 1818 году Шаховской задумывал новую «молодую труппу», в нее должны были войти В.А. Каратыгин, А.М. Колосова, В.В. Рыкалов, А.И. Вальберхова, И.П. Борецкий, В.В. Баранов[39]. Она не оформилась из-за отставки Шаховского, следствия его конфликта с новым директором П.И. Тюфякиным. Вторично организовать «молодую труппу» ему удалось в 1822 году после возвращения в театр (сначала полуофициального, затем официального) при директорстве А.А. Майкова; среди других в нее вошли П.А. Каратыгин, Л.О. Дюрова (Дюр, в замужестве Каратыгина), М.А. Азаревичева, участвовавшие одновременно в спектаклях основной труппы[40]. Изгнание Шаховского из петербургского театра в начале 1826 года прервало его эксперименты.

4

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

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

[38] См.: Арапов. С. 210. Со слов Шаховского С.Т.Аксаков сообщает, что созданием «молодой труппы» тот занялся, «не видя никакой возможности переучить или переделать на свой лад старых [актеров] и даже не старых, но уже закоренелых в старой методе», и потому «выбрал несколько молодых людей и образовал по-своему» (Аксаков. Т. 3, С.70).

[39] Каратыгин П.А. Записки. Л., 1970. С. 70. Далее: Каратыгин.

[40] Там же. С. 100-101.

[41] Вяземский. Т. 7. С. 94; Т. 1. С. 117.

[42] Цит. по: Лотман Ю.М. С.А. Кайсаров и литературная борьба его времени // Ученые записки Тартуского государственного университета. Т. 63. Тарту, 1958. С. 73. Далее: Кайсаров.

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

[44] Аглая. 1810. № 10. С. 100.

[45] Там же.

говаривал И.И. Дмитриев, "Ефрем, российских стран маляр"», «механическая часть <…> шла также не в лучшем размере», «в костюмах играли первые роли китайка, коломенок и крашенина»; «актеры-аристократы» имели собственный гардероб, а на игравшего щеголей Украсова «работал один из лучших московских портных»[46].

Создание в Москве казенной труппы взамен разрушившейся антрепризы М.Е. Медокса пришлось на 1806 год, поводом стал пожар, уничтоживший в 1805 году Петровский театр. В прошлые годы возникали и отчасти были опробованы иные организационные решения. Московский главнокомандующий в 1790 году предлагал передать театр Благородному собранию[47]. Нечто подобное изредка практиковалось в провинциальных«дворянских»городах, куда на зиму съезжались окрестные помещики, и где Дворянские собрания от случая к случаю субсидировали появлявшиеся на сезон труппы и предоставляли им свои залы. В Москве Благородному собранию предстояло бы гарантировать труппе стабильность, оно не решилось, проект отпал. В конце 1790-х годов официальную привилегию на ведение театрального дела получил московский Воспитательный дом, имевший право устраивать для воспитанников ремесленные мастерские и, в частности, не раз начинавший обучать питомцев актерскому ремеслу и даже затевавший свой театр; в этом случае московский театр оказывался в системе учреждений, входивших в ведомство императрицы Марии Федоровны[48]. Попытки оставить театр в частных руках продолжались, и потому ведущие московские актеры в 1799 году «просили отдать им его на откуп»[49]. Идея актерского самоуправления питалась настроениями, заложенными московскими мартинистами, и была отвергнута начальством. В ее продуктивность мало верил кое-кто из театралов, но воспитанная новиковским кругом молодежь была на стороне актеров: «Театр отдан кн. Волхонскому. Что это значит? За что отнимать хлеб у бедных актеров?» – негодовал А.С. Кайсаров[50]. Владелец крепостной труппы и

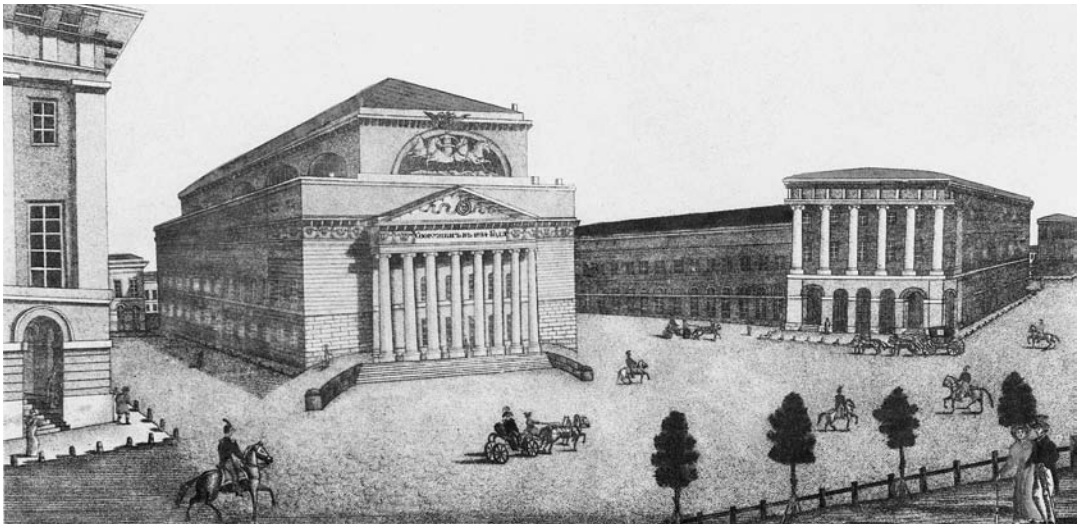
[46] Пантеон. 1850. № 1. С. 5. Цитирована эпиграмма И.И.Дмитриева: «Глядите, вот Ефрем, домовый наш маляр».

[47] См.: Всеволодский-Генгросс В.Н. История театрального образования в России. Т.1. СПб., 1913. С. 354–355.

[48] См.: Там же. С. 253, 359.

[49] См.: Драматический альбом. С. 50.

[50] Кайсаров. С. 73; ср.: Глинка С.Н. Записки. М.,1895. С. 181.



«Вид Петровского Большого и Малого театров в Москве». Гравюра Р. Курятникова. Вторая половина 1820-х годов

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

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

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

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

известный острослов, встретил открытие предложением приписать к театру две тысячи крепостных в качестве зрителей, поскольку «на одну публику надеяться нельзя»[56]. О юных театралах, окружавших Арбатский театр, рассказал Н.А. Полевой, вспоминавший, как в предвоенной Москве он, пятнадцатилетний, «ветренничал» и «по три раза в неделю посещал театр»: «Все мы хаживали в партер, без афишки угадывали лица, считали

С.Ф. Мочалов.
Портрет работы неизвестного художника

[51] *Шаликов П.И. Путешествие в Малороссию. М., 1803. С. 78–79.*

[52] *Жихарев. С. 188.*

[53] *Об этом сообщал М.П. Волконскому московский главнокомандующий А.А.Беклешов; цит. по: Гозенпуд. С. 265.*

[54] *См.: Иван Вальберх. Из архива балетмейстера. М.-Л., 1948. С. 83, 92.*

[55] *Там же. С. 144.*

[56] *Русский архив, 1873. Т. 2. Стлб. 1985.*

себя большими знатоками, хлопали до усталости, судили, рядили, имели своих любимцев и любимиц, и конца не было нашим спорам за пьесы и артистов»[57].

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

В 1812 году спектакли были прекращены лишь 30 августа, после Бородинского сражения, до того дня актеры «были удерживаемы» в Москве. Спешная эвакуация была организована из рук вон плохо, уезжали кто как мог, А.А. Майков (он управлял театром с 1810 года) сумел обеспечить отъезд театральной школы. Ведущие московские актеры вступили в петербургскую труппу, и не все вернулись в Москву. В освобожденной Москве спектакли были возобновлены

«Изгнание из Москвы французских актрис». Гравюра А.Г. Венецианова, 1812

[57] Репертуар русского театра, 1840. № 2. С. 8.

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

[59] Автором этого перевода обычно называют профессора Московского университета Семена Алексеевича Смирнова, но М.А.Дмитриев («Главы из воспоминаний моей жизни», М., 1998, С.114 и 568) упоминает, что перевод сделал «любитель литературы» Семен Васильевич Смирнов.

[60] П.С.Мочалов. М., 1953. С. 66. Далее: Мочалов. Еще в 1806 г. ничто не предвещало в С.Ф.Мочалове «будущего трагедианта» (Жихарев. С. 632).

[61] Раут. Кн. 3. М., 1854. С. 268; Пантеон, 1845. № 8. С. 483.

[62] Журнал драматической на 1811 год. № 4. С. 302.

30 августа 1814 года «Старинными святками». Арбатский театр сгорел (легенда утверждала, что с него начался московский пожар), сначала играли в домашнем театре П.А. Позднякова на Никитской (где при Наполеоне давались французские спектакли), затем до 1818 года в домашнем театре огромного дворца Апраксиных на Знаменке, в 1818–1824 годах – снова в театре Пашкова («помещение было очень скудное, и сравнить нельзя с апраксинским театром»[63]).

В документах конца 1810-х годов московский театр фигурировал как «расстроенный происшествиями 1812 года», «близкий к разрушению». Была очевидна необходимость «приискивать людей, которые <…> составили бы собою на всякий будущий случай запас и обеспечение верного течения дел»[64]. С 1822-го по 1832 год театром руководил Ф.Ф. Кокошкин, ему удалось разрешить часть скопившихся противоречий. Незаурядный актер-любитель, он оставался закоренелым классицистом, но точно чувствовал природу актерского творчества и, умея сосредоточить актера на внутренних линиях образа, вел к строгому отбору приемов, учил проницательности и чувству меры. Он сумел заново собрать труппу из тех, кого «или отыскал и отличил в толпе, или образовал советом и одобрением»[65]. В конце 1810-х годов заметное место в труппе заняли брат и сестра П.С. и М.С. Мочаловы. В 1824 году были зачислены М.Д. Львова-Синецкая (она дебютировала еще в 1815 году) и Д.Т. Ленский. В середине 1820-х годов из театральной школы пришли В.И. Живокини, Н.В. Репина, А.М. Сабуров, П.Г. Степанов, Н.М. Никифоров, В.И. Рязанцев (перешедший в 1828 году в петербургскую труппу, в чем Кокошкин видел «явную его неблагодарность»). Важнейшим звеном этой программы стало приглашение М.С. Щепкина. В 1823 году помощником Кокошкина был назначен М.Н. Загоскин. «Ни денег, ни

[63] *Рассказы бабушки. С. 154.*

[64] *Цит. по: Ежегодник императорских театров. Сезон 1904/05. Приложение. С. 170, 192, 233.*

[65] *Репертуар и Пантеон. 1843. № 1. С. 106.*

Ф.Ф. Кокошкин. Литография Тюлева по рисунку Ф. Крюгера

М.Н. Загоскин. Портрет работы Л.С. Бороздиной-Стромыловой

А.Н. Верстовский. Портрет работы П.Ф. Соколова. 1810-е гг.

гардеробу, ни декораций – словом, ничего, кроме долгов, беспорядков и презрения, которое успели возбудить в публике к русскому театру, сделав из него какую-то собачью комедию, – писал Загоскин Гнедичу 15 апреля 1823 года, упомянув далее о приглашении Щепкина. – Есть истинные таланты – большие надежды, и один актер, какого почли бы находкою и на парижском театре. Он был актером в Полтаве, непостижимое разнообразие – ум, натура, искусство, в нем есть все, кроме чванства и уверенности в своем даровании – играя превосходно, он думает, что только что сносен»[66].

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

5

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

В первые годы нового столетия заметно сказался интерес к сюжетам из частной жизни и даже к изображению простонародной среды.

Успех, «дотоле у нас неслыханный», завоевали слабые образцы сентименталисткой российской «коцебятины» – пьеса Н.И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802) и пьеса В.М. Федорова «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1803); недолгое время их авторы, как помнилось Вигелю, «одни владели русской сценой»[71]. Обе пьесы воспринимались как картины партикулярной жизни. Это были вариации на тему «Бедной Лизы» Карамзина, связь со знаменитой повестью была залогом их популярности. Но перелагая повесть на сценический язык, ни Ильин, ни Федоров не решились развить намеченные Карамзиным ситуации. Они адаптировали первоисточник, отказывались от трагической развязки, оставляли Лизу в живых и делали в финале счастливой, опуская тему социального неравенства. Чтобы владеть вниманием зрителей, они с легкостью измышляли перипетии сюжета, каждый по-своему наделил Лизу новой биографией и новым

[66] Загоскин М.Н. Сочинения. М., 1987. Т. 2. С.714.

[67] См.: Каратыгин. С. 150.

[68] С.А.Юрьев видел у П.С.Мочалова тетрадки ролей, размеченные А.А.Шаховским (Русская мысль. 1883. № 8. С. 182). А.И.Шуберт рассказывала, что Кокошкина и Шаховского долго «вспоминали как хороших учителей» (Шуберт А.И. Моя жизнь. Л., 1929. С. 33). И.А.Гончаров, в начале 1830-х гг. студент Московского университета, в конце жизни писал П.Д.Боборыкину о московских актерах времен своей юности, изложив господствовавший в Москве взгляд на причину расцвета московской труппы: «Их спасала не одна собственная природная сила, а еще целая школа, можно сказать, драматическая академия, где с Кокошкиным во главе усердно трудились на литературно-драматическом поприще и писатели (и актеры) – князь Шаховской, Загоскин, Писарев и целый огромный тогда круг московских любителей и знатоков театра, где толпились, учились, играли, формировались и сами любители, и артисты. Кокошкин с утра до вечера был, почти жил в театре, которого был директором, имел сцену и дома возился сам с артистами. Здесь литература и театр подавали друг другу руки» (Гончаров И.А. Собр. соч. Т.8. М., 1952. С.454).

[69] См.: Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1978. С. 178.

[70] Там же. С. 169.

[71] Вигель. Т. 1. С. 194.

окружением. Фабулы обеих пьес строились на нежданных узнаваниях, выяснялось, что Лиза дворянская дочь. Ильин первым использовал этот мотив, Федоров повторил его. Ильин сосредотачивался на переживаниях добродетельных персонажей и избегал отрицательных красок. Федоров усложнил сюжет таинственной, под Коцебу, историей отца Лизы, вводил мотивы коварства и несостоявшегося предательства. Драматургов, а за ними актеров и зрителей увлекала эмоциональная насыщенность благополучно завершавшихся событий, счастливые финалы отвечали настроениям начала века, продиктовавшим вскоре В.А. Озерову благополучную развязку трагедии об Эдипе.

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

Роль старосты Федота в «Лизе» Ильина была одной из последних ролей А.М. Крутицкого (1754–1803), крупнейшего актера в сходившем со сцены старшем поколении петербургской труппы. Мастер смелой живописной игры, он в финале спектакля «так искусно рассказывал о буре и как он [во время кораблекрушения] нашел Лизу, что многие зрители думали все это видеть перед своими глазами».

А.Д. Каратыгина в роли Ольги-Прекрасны из «Начального управления Олега» Екатерины II. Гравюра Л. Геккена-уэра. На паспарту: «Прекрасна или Ольга, в святом крещении Елена, великая княгиня всероссийская. Родилась в 886, скончалась в 964»

Рассказ Федота о спасенной им когда-то малышке обосновывал счастливую развязку, и этот монолог Крутицкого «был главной причиной энтузиазма зрителей при первом представлении "Лизы"»[74]. Школа классицизма сообщила искусству Крутицкого ясность логики, чувство перспективы и умение передать масштаб событий. Легко оперируя красками быта, используя «ухватки простонародные, но как-то облагороженные»[75], он умел отводить им подчиненное место. Сменивший Крутицкого в роли Федота В.Ф. Рыкалов вел роль иначе, «восхищал трогательным простодушием»[76].

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

[72] Жихарев, С. 362. Театралы шутили, что А.Д.Каратыгина, замечательная лирическая актриса, игравшая во множестве стихотворных трагедий, «по собственному признанию, никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами» (Пушкин, Т. 7.С. 2). Сохранилось единственное изображение А.Д. Каратыгиной – ее портрет в роли Ольги Прекрасны из «Начального правления Олега». Обычно его ошибочно относят к роли Ольги в «Пожарском» М.В. Крюковского.

[73] Аглая. 1810. Ноябрь. С. 46.

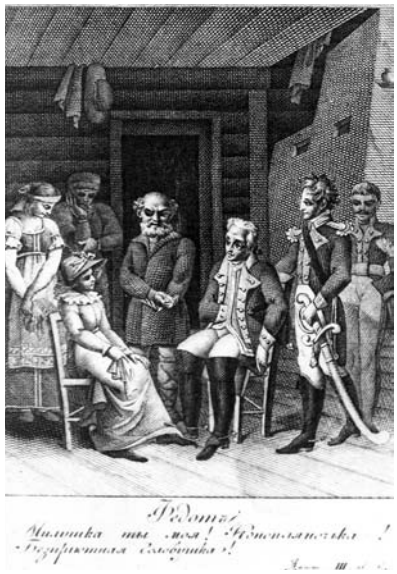
[74] См.: Северный вестник. 1804. № 2. С. 217–220. На фронтисписе отдельного издания пьесы Ильина (СПб., 1817) изображен именно этот предфинальный эпизод «Лизы» – рассказ Федота, который слушают все персонажи пьесы.

[75] Пантеон. 1840. № 1. С. 81.

[76] Репертуар русского театра. 1840. №. 4. С. 5.

6

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



«Лиза, или Торжество благодарности». Гравюра из издания пьесы. СПб., 1817

1802 году) восхищался четкостью и свободой актера в подчинении замыслу автора, послушностью его внешней и внутренней техники[79]. В сценическом поведении Померанцева отсутствовала акцентировка пластического, речевого и мимического рисунка.

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

Роль интригана-подьячего Клима Гавриловича С.Н. Сандунов обращал

[77] *Жихарев. С. 67.*

[78] *С. Глинка. С. 156.*

[79] *Карамзин Н.М. Избр. соч. М.– Л., 1964. Т. 2. С. 88.*

[80] *Вестник Европы. 1806. № 20. С. 285.*

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

В ролях стариков-«гримов» возобладала склонность Сандунова к несмягченным краскам, свойственным московской труппе в той же мере, что и одухотворенное постижение национальной психологии в искусстве Померанцевых. Вигель считал, что Сандунов выбирает сниженный стиль в силу своего понимания правды («думая искусно подражать природе, Сандунов был чрезвычайно подл на сцене»[85]). Другие попрекали Сандунова тем, что он «старался придать игре своей более отвратительных фарсов», чтобы «парадиз хохотал во все горло»[86]. Так устремленность к правде и потворство дурным вкусам создавали, соединяясь, ту меру комизма, под властью которой игра московских комиков часто делалась «карикатурна и грязна». Об этом Щепкин говорил Пушкину в 1836 году накануне премьеры «Ревизора»[87].

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

С.Н. Сандунов. Гравюра А.А. Осипова по рисунку Ф. Кинеля. Выполнена для не вышедшего в свет выпуска «Пантеона русских авторов»

[81] *См.: Жихарев. С. 67; Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 1. № 2. С. 96-97.*

[82] *Исчерпанность закрепившейся сценической маски сказалась в 1800-е гг. в творчестве москвича А.А. Украсова (1757–1839). Он, «несмотря на преклонные лета, оставался на ролях вертопрахов» и, «привыкнув представлять петиметров минувшего столетия», в сценическом поведении «все более удалялся от истины», комедийная маска воспринималась как примелькавшийся сценический персонаж (см.: Пантеон. 1850. № 1. С. 5).*

[83] *Северный вестник. 1804. № 1. С. 83.*

[84] *Жихарев. С. 261.*

[85] *Вигель. Т. 1. С. 114.*

[86] *Московский вестник. 1809. Ч. 4. № 7. С. 106.*

[87] *См.: Пушкин. Т. 10. С. 576.*

[88] *См.: Репертуар русского театра. 1841. Кн. 12. С. 22.*

журналов «Патриот» и «Северный вестник» был знаменателен.

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

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

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

Иную, шутливую вариацию «крестьянского жанра» предлагала одноактная комическая опера А.Я. Княжнина «Ям, или Почтовая станция» (1805), дважды продолженная автором («Посиделки, следствие Яма»,1808, и «Девишник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок», 1809). В ироническом стихотворном сопоставлении Петербурга и Москвы П.А. Вяземский противопоставлял А. Княжнина москвичу Н. Ильину («У вас Княжнин, / У нас Ильин»), подразумевая несхожесть их крестьянских пьес. Сын и внук выдающихся драматургов, Я.Б. Княжнина и А.П. Сумарокова, А. Княжнин демонстративно сохранял статус дилетанта, автора безделок[91]. В Петербурге «Ям» впервые был сыгран в один вечер с большой французской пьесой в бенефис актрисы М. Монготье, «принадлежавшей к обеим труппам»[92], французской и русской, ей Княжнин галантно назначил роль крестьянки Параши. Этим определялся первоначальный тон нежданно разросшейся трилогии, стилизовавшей поселянский быт и насмешливо рисовавшей простофилю Филатку. В первой пьесе Филатка был второстепенным персонажем, в последующих выдвинулся в центр. Шаржированная маска не лишенного обаяния глупца и возникшая в третьей пьесе парная ей маска его подруги Федоры восходили к давним бурлескным традициям. В Петербурге А.Е. Пономарев играл Филатку бесхитростным, «в самом желании смешить приметна была благоразумная осторожность»[93], его подход к роли отвечал взгляду автора и восхищал А.Я. Княжнина. В Москве Филатку шутовски играл А.В. Лисицын, адресовавшийся обычно к райку и склонный «к увеличению всего того, что почитает он смешным для своей публики»[94]. Культивируя плоский сценический примитив, он разрабатывал «отвратительные стороны» роли и наполнял ее «несносными фарсами», которые С.Т. Аксаков не мог

[89] *Патриот. 1804. Ч. 2. Май. С. 237.*

[90] *Северный вестник. 1804. Ч. 3. № 7. С. 29–39.*

[91] *См. статью К.Ю. Рогова о А.Я. Княжнине в словаре «Русские писатели. 1800–1917». Т. 2. С. 568–569.*

[92] *Арапов. С. 171.*

[93] *Вестник Европы. 1811. № 23. С. 229.*

[94] *Там же. 1810. № 23. С. 237.*

вспоминать «без внутреннего и мучительного содрогания»[95].

Маска Филатки быстро получила собственную жизнь. С 1810-х годов Филатку вводили в дивертисменты, в 1831 году о нем вспомнил А.А. Шаховской (в интермедии «Сват Гаврилыч»), и тогда же эту маску стал эксплуатировать П.Г. Григорьев, грубость водевилей которого («Филатка и Мирошка – соперники», «Еще Филатка и Мирошка» и др.) далеко отстояла от галантных шуток А.Я.Княжнина. Водевили Григорьева закрепляли навык «представлять дураков», диктовавший беззастенчивость сценического дуракаваляния при откровенно уничижительной оценке персонажа. Носители этого амплуа в театральном мире считались плебеями, но имели поклонников во всех слоях зрителей.

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

7

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

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

Ее национальная окраска была достигнута простейшим

[95] *Аксаков. Т. 3. С. 553.*

[96] *Дамский журнал. 1824. № 8. С. 77.*

[97] *См.: Пушкин. Т. 7. С. 184.*

[98] *В 1805 г. прозвучало предложение завести театры двух типов, для «просвещенной публики» и для простого народа. Его автор Н.П.Брусилов исходил из узко трактуемых просветительских намерений и верил, что сословный театр будет действенно воспитывать свое сословие, демонстрируя ему его пороки (см.: Журнал российской словесности. 1805. № 2. С. 58–70). Не получившие отклика пожелания Брусилова обозначили проблему, ждавшую разработки, идеи создания театров для низовой аудитории появлялись и на полвека раньше, в 1760-х гг., они будут воскресать и десятилетия спустя в разных вариантах – утопических, культуртрегерских, охранительных, коммерческих.*

[99] *См.: Белинский. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955. С. 271.*

[100] *Арапов. С. 163-164.*

[101] *Жихарев. С. 401–402.*

путем – заменой немецких имен и названий древнеславянскими (ждать от Краснопольского творческой переработки оригинала не приходилось, он переводил «очень равнодушно, как ученик по лексикону»[102]). Доставить популярность ей должно было нагромождение сюжетных перипетий и постановочных эффектов при заметном расширении диапазона острот невысокого свойства. Трижды продолжаемая «Русалка» во всех вариантах строилась на «великолепии, превращениях и полупохабных остротах»[103]. Утверждался новый сценический жанр, претендовавший на национальный колорит, эксплуатировавший принцип свободного сюжетостроения и культивировавший непринужденное смешение постановочных приемов.

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

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

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

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

Другим источником популярности всех четырех частей «Русалки» была разраставшаяся стихия шутовства. Наиболее запоминавшимся эпизодом четвертой пьесы стала едва намеченная в тексте встреча шутов Тарабара и Кифара, строившаяся на импровизации – шуты «чихают и начинают разговор тем, что один говорит здравствуй, а другой отвечает благодарствуй»[111]. Знаменитый петербургский Тарабар, выдающийся певец и комический актер Я.С. Воробьев (1769–1809) в своем

[102] *Там же. С. 476.*

[103] *Вестник Европы. 1810. № 21. С. 74. В 1804 г. Краснопольский приспособил вторую часть «Русалки», в 1805-м – третью, в 1807-м А.А. Шаховской досочинил четвертую.*

[104] *Северный вестник. 1804. Ч. 4. № XI. С. 210.*

[105] *Московский курьер. 1805. Ч. 1. С. 94 и 337.*

[106] *Дмитриев М.А. Московские элегии. М., 1985. С. 170.*

[107] *Русский архив. 1869. Ч. 1. С. 126.*

[108] *Арапов. С. 164.*

[109] *Вестник Европы. 1809. Ч. 48. № 21. С. 77. К этому возобновлению следует отнести легенду о том, будто для костюмов «Русалки» в Москве нашли «настоящий шелковый бархат, золотой галун, сибирский соболь» (Драматический альбом. С. 60).*

[110] *См.: Гозенпуд. С. 282.*

[111] *Жихарев. С. 621. Ср.: Арапов. С. 182.*

сценическом поведении «никак не сближался с русским бытом»[112]. Прирожденный буффон, чья «сообщительная веселость безошибочно радовала сердце», Воробьев побеждал не разработкой роли, а свободой сценического существования, к которой привык в репертуаре итальянской комической оперы. Перенять эту свободу было нелегко московскому Тарабару Н.В. Волкову, командированному к Воробьеву «учиться тарабарской грамоте»[113].

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

Повторить успех «Русалки» сумели авторы «Князя-невидимки» (1805), ей уступавшего литературно и драматургически. Это была переделка французской феерии Апде, сделанная по заказу композитора К.А. Кавоса много работавшим на театр посредственным переводчиком Е.Ф. Лифановым[116]. Он заимствовал использованные Краснопольским краски времени и места. Издана пьеса была под названием «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник», поведение слуги Личарды составляло ее главный интерес. «Сюжет был волшебный, запутанный, почти без здравого смысла»[117], – вспоминал Р.М. Зотов. Перегруженный спектакль на премьере тянулся чуть не до рассвета, при повторении его сократили на треть, и он оказался слаженнее «Русалок». «Это ужасная галиматья, – записал Жихарев. – Зато великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний – изумительна»[118]. Декорации, выполненные для «Князя-невидимки» художниками Д. Корсини («рыцарский очарованный замок вдали») и П. Гонзага («зала судилища»), помнились долго[119].

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

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

Жуковский предполагал переработать образец «низовой» драматургии («Чертову мельницу»

[112] *Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 15–16.*

[113] *Жихарев. С. 315.*

[114] *Журнал драматический на 1811 год. № 5. С. 8, 9; Драматический вестник. 1808. № 27. С. 12–13.*

[115] *Державин Г.Р. Сочинения. Т. 6. СПб., 1871. С. 156.*

[116] *См.: Гозенпуд. С. 291.*

[117] *Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 10.*

[118] *Жихарев. С. 518–519.*

[119] *Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 12.*

Генслера, сочинителя «Русалки»), его «Богатырь Алеша Попович» не был завершен[120].

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

В начале 1812 года А.Ф. Мерзляков вспоминал, что «Русалка» при своем появлении воспринималась как отрицание всех других сценических жанров и потеснить ее удалось лишь трагедиям Озерова: «Озеров разрушил очарование и снова обратил вкус публики на предметы важнейшие»[123].

8

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

Славу принес Озерову «Эдип в Афинах» (1804). Озеров опирался на обработку темы Софокла французским драматургом Ж. Дюсисом, но изображение бедствий Эдипа соединил с прославлением афинской государственности, в созданной им фигуре Тезея, гуманного носителя идей справедливого мироустройства, видели решенный театральными средствами парадный портрет молодого Александра I.

В.А. Озеров. Портрет работы Рамбауэра (?). Начало XIX в.

[120] См.: Гозенпуд А.А.. Театральные интересы В.А.Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович» // Театр и драматургия, Л., 1967. С. 171–187.

[121] Вигель. С. 329, 335.

[122] Жихарев. С. 401–402.

[123] Труды Общества любителей российской словесности. 1812. Ч. 1. С. 110.

Объединение самостоятельных линий Эдипа и Тезея и счастливый финал трагедии были поэтически оправданы верой в торжество светлого начала, счастливая развязка предрешила успех спектакля. По одной легенде она была подсказана А.Н. Олениным, по другой – И.А. Дмитревским, она в равной мере отвечала общим тенденциям художественного развития и непосредственным настроениям зрительного зала

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

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

Усилиями Шаховского была достигнута та одухотворенность, с которой Я.Е. Шушерин и Е.С. Семенова играли Эдипа и Антигону. Стилистическая новизна, отмечавшая исполнение Шушерина,

А.Н. Оленин. Рисунок О.А. Кипренского, 1813

проступала в сопоставлении с тем, как тогда же в Москве играл Эдипа П.А. Плавильщиков. Оба актера были в поре зрелости, у обоих в прошлом были роли не менее значительные, но для обоих Эдип оказался вершиной творчества. В разные десятилетия оба они были связаны с театрами Москвы и Петербурга, и эти сценические традиции разно сказывались в их искусстве. Приверженность к московской «коцебятине» смягчала рисунок классицистстских ролей, сыгранных Шушериным в 1800-х годах в Петербурге, а твердость рационалистически выверенных оценок, воспитанная в Плавильщикове Пе-

«Эдип в Афинах» В.А. Озерова. Иллюстрация к I акту (гравюра М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова, фронтиспис первого издания «Эдипа в Афинах», СПб., 1805). Гравюра повторена в кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828

Иллюстратором выбран финальный эпизод 1 акта, когда Тезей (он слева) отвечает демагогу Креону: «Мой меч союзник мне / И подданных любовь к отеческой стране!» (начало реплики было приведено на паспарту). Место действия отвечает ремарке: «Театр представляет поле, впереди разбит царский шатер; вдали с одной стороны виден город Афины, с другой – храм эвменид».

[124] См.: Арапов. С.168.

[125] Стиль озеровских спектаклей отразился в иллюстрациях, сопровождавших первые издания пьес. Эти гравюры дают свободную композицию, возникавшую на основе театральных впечатлений и авторских ремарок, и «по-видимому, достаточно точно воспроизводят гримы и костюмы игравших в трагедиях актеров», а также детали оформления (см.: Всеволодский-Генгросс В.Н. История русского театра: В 2-х т. Л.;-М., 1929. Т. 1. С. 571-572).

«Эдип в Афинах» В.А. Озерова.
Два варианта иллюстраций к 5 акту (гравюры М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова), первый из отдельного издания пьесы, СПб., 1805, повторен в кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1816; второй из кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828
Изображен финал трагедии – Эдип, поддерживаемый Полиником и Антигоной; в центре сраженный молнией Креон и – на первом плане справа – Первосвященник, указывающий Тезею и зрителям на совершившееся торжество справедливости и милосердия

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

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

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

[126] *Вестник Европы. 1815. № 10. С. 157.*

П.А. Плавильщиков. Гравюра А.А. Осипова. Из кн.: «Пантеон славных российских мужей». СПб., 1816. Повторено в «Сочинения Петра Плавильщикова». СПб., 1816

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

Роль Антигоны в «Эдипе в Афинах» положила начало славе Е.С. Семеновой (1786–1849). В театральном училище в 1802 году под руководством Дмитревского она играла в пьесах Коцебу (Наталия в «Изгнанном семействе, или Корсиканцах» и София в «Примирении двух братьев»), и их выбор был тем знаменательнее, что на десять лет раньше, когда Дмитревский готовил дебюты Яковлева, он разучивал с ним Сумарокова. Шушерин позже настаивал, что в этих школьных выступлениях проявилось в беспримесной чистоте важнейшее свойство дарования Семеновой – способность самозабвенного погружения в сценические ситуации. На большой сцене она дебютировала в 1803 году в комедии Вольтера «Нанина». Антигону с нею готовил Шаховской. Поглощенность актрисы ситуациями трагедии была такова, что на премьере ее Антигона вопреки тексту вырвалась из рук стражи и умчалась за кулисы вслед за уведенным со сцены Эдипом, и статистам-стражникам пришлось насильно вернуть ее на сцену, чтобы продолжить

[127] *Жихарев. С. 585.*

[128] *Жихарев. С. 591.*

[129] *Аксаков. Т. 2. С. 372; ср.: Жихарев. С. 586–587.*

1806.

Въ Четвертокъ, Ноября 1го, ИМПЕРАТОРСКИМИ Россійскими Акторами представлена будетъ:

ЭДИПЪ ВЪ АѲИНАХЪ,

Трагедія въ 5ти дѣйствіяхъ, соч. Г. Озерова.

Дѣйствующіе:

Тезей, Царь Аѳинскій, г. *Злов*. Эдипъ, бывшій Царь Ѳивскій, г. *Плавильщиковъ*. Антигона, дочь его, гжа *Воробьева*. Полиникъ, сынъ его, г. *Мочаловъ*. Креонъ, посланникъ Этеокла, Царя Ѳивскаго, г. *Колпаковъ*. Нарцесъ, наперсникъ Креона, г. *Черкасовъ*. Первосвященникъ храма, Эвменидъ, г. *Кондаковъ*. Вѣстникъ, г. *Медвѣдевъ*. Жрецы; Аѳиняне; народъ Аѳинскій; стража Тезея; воины Креона.

За оною послѣдуетъ:

АЛХИМИСТЪ,

Комедія въ одномъ дѣйствіи.

Дѣйствующіе:

Всезнающій, мнимой Алхимистъ, г. *Куровъ*. Рубакинъ, драгунской Ротмистръ; Криспинъ вояжиръ; дворянинъ Арзамасской, Разгильдяй; Кокетка Вѣтхокрасова; Сторпьяновъ, живописецъ; Докторъ Смертодавъ; Здравосудовъ: всѣ оныя лица будетъ играть г. *Сандуновъ*.

Сей Спектакль въ пользу Актера Г. Мочалова, который ласкаетъ себя надеждою, что Почтеннѣйшая Публика удостоитъ оный благосклоннымъ своимъ присутствіемъ.

Начало въ 6 часовъ по полудни.

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

«Фингал»
В.А. Озерова.
Иллюстрация к 1 акту (гравюра А.Г. Ухтомского по рисунку И. Иванова из кн.: «Fingal. Tragédie en trois actes», СПб., 1808), две иллюстрации к 2 акту (гравюра А.Г. Ухтомского по рисунку И.А. Иванова из той же книги и гравюра М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова из кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828) и иллюстрация к 3 акту (гравюра А.Г. Ухтомского по рисунку И.А. Иванова).
На первой гравюре – Моина, охваченная воспоминаниями о том, что ее брат был убит в бою ее женихом; вторая и третья

спектакль. Внутренняя линия роли не была порвана – зрители приняли случившееся как должное[130]. И Антигону, и последовавшие за нею роли Моины и Ксении в трагедиях Озерова «Фингал» и «Димитрий Донской» внимательные наблюдатели относили позже к «трогательным», «нежным» ролям Семеновой, подчеркивая значимость перемен в ее искусстве после ее встречи с драматургией Расина в 1810–1820-х годах[131].

Написанная Озеровым на сюжет из оссиановских поэм шотландского поэта Д. Макферсона лирическая трагедия «Фингал» (1805), своего рода предвестье романтических баллад Жуковского, была поставлена Шаховским в Петербурге с участием всех трех трупп – драматической, оперной и балетной. Спектакль соединял «премного такого, что занимает вместе и слух, и взор, и воображение»[132]. Созданное О.А. Козловским музыкальное сопровождение укрупняло нехитрые перипетии пьесы и позволяло назвать композитора соавтором драматурга (пьеса была издана вместе с нотной партитурой Козловского). Эскизы декораций принадлежали П. Гонзага и Д. Корсини, костюмы сочинял А.Н. Оленин, искавший для них оссиановский колорит. В предусмотренных Озеровым вставных номерах участвовали певцы В.М. и С.В. Самойловы и балерина Е.И. Колосова, сражения и танцы ставил А.В. Вальвиль. Жихарев отметил, что Яковлев (Фингал), Семенова (Моина) и Шушерин (Старн) «все трое играли хорошо», «из них Шушерин лучше всех, потому что в занимаемой им роли есть страсть, жажда мщения, которой он мог воспользоваться»[133]. Шушерин, как обычно, учитывал все возможности текста. Семенова и Яковлев «прекрасно читали прекрасные идиллические

гравюры воспроизводят центральный эпизод 2 акта, когда Фингал вынужден напомнить разгневанному Старну, что он уже побывал в его стране победителем, и Моина готова вмешаться в столкновение отца и жениха; четвертая гравюра, перегруженная композиционно, передает наиболее динамичный эпизод 3 акта – нападение на Фингала воинов во главе со Старном, решившим погубить жениха дочери

стихи и обворожили зрителей прелестью своей наружности». Ортодоксальные классицисты считали, что «балеты и сражения в сей трагедии нимало ее не украшают», поскольку «трагедии пишутся более для ума и для сердца, а не для глаз»[134], оппоненты Озерова не принимали достигнутый театром синтез. Но в стойкости зрительского успеха «Фингалу» уступал даже «Димитрий Донской», появление которого в 1807 году было воспринято как явление чрезвычайное.

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

Уже при появлении пьесы вольное обращение Озерова с историческим материалом и его концепция трагического оспаривались его оппонентами, среди которых были Г.Р. Державин и А.С. Шишков. Лирический мир трагедий Озерова был чужд Державину, он не мог принять те их свойства, которые покоряли зрителя, считал противозаконным стремление Озерова соединить элегию и героическую патетику, витийство «народной толпы просветителя» и «дев слез ремесло»[136]. К «Димитрию

[130] *См.: Аксаков. Т. 2. С. 379.*

[131] *Благонамеренный. 1819. № 11. С. 322–323.*

[132] *Северный вестник. 1805. № 12. С. 263.*

[133] *Жихарев. С. 492–493.*

[134] *Любитель словесности. 1806. Ч. 1. № 1. С. 89. Достоинства спектакля одна из эпиграмм сводила к этим внешним моментам: «Музыку отмени и отмени балеты, / Одежду воинов, сребристые полеты, / И сладкий арфы глас, и громкий бардов хор – / Прощай, трагедия! Останется лишь вздор».*

[135] *Жихарев. С. 323–326.*

[136] *См.: Державин Г.Р. Сочинения. Т. 2. С. 560.*

Е.С. Семенова.
Рисунок О.А. Кипренского, 1815

«Димитрий Донской» В.А. Озерова. Иллюстрации к I акту (гравюра М.И. Иванова по рисунку И.А. Иванова) и к 5 акту (гравюра И.В. Ческого по рисунку И.А. Иванова) из кн.: «Сочинения В.А. Озерова», СПб., 1828.
На первой гравюре – центральный эпизод 1 акта: изгнание Димитрием ханского посла из своего шатра.
Вторая гравюра отвечает авторской ремарке к 3 явлению 5 акта: «Димитрий, раненый, в виде простого воина показывается на горе при последних двух стихах предыдущего явления и, выждав, чтоб все удалились, сходит с горы тихо и опираясь на меч». Иллюстратор передал элегическое решение одного из центральных эпизодов героической трагедии: опирающийся на меч Димитрий с пригорка следит за удаляющимися со сцены Ксенией, ее наперсницей Избраной и боярином-вестником, сообщившим Ксении – и зрителям – об исходе Куликовской битвы и о подвиге неведомого простого ратника, обеспечившего победу русских

Донскому» он был особенно строг, утверждая, что пьеса «не имела порядочного плана и характеры великих князей весьма были подлы»[137]. Смысл его суждений прояснен в рукописном разборе пьесы, сделанном Шишковым (вернее, в его «резких и часто бранных отметках» на полях ее печатного экземпляра). Для Шишкова, как и для Державина, озеровский Димитрий «не герой, собирающий князей для защиты отечества, а Селадон или Дон Кишот», сентиментальный влюбленный в ситуации любовного треугольника (Димитрий – Ксения – князь Тверской) и энтузиаст-одиночка там, где следовало быть стратегом[138].

Но найденная Озеровым концепция театрального зрелища торжествовала безоговорочно. Озеровский Димитрий жил во власти чувств, они превращали его – способного защищать свою любовь в вечер перед Куликовской битвой – в вершителя общенационального дела. Жихарев описал бурные реакции зрителей премьеры («рукоплескания, топот, крики “браво” и проч.»), разгоравшиеся в ответ на публицистические афоризмы озеровского текста. Вместе с тем Яковлев ясно вел сюжетную линию роли и достигал яркости ее основных узлов. «Особливо вызов соперника во втором акте, мрачное отчаяние в четвертом и возвращение его с поля битвы в пятом были всегда отлично выполнены», – вспоминал Зотов, имея в виду неожиданно разгоравшееся столкновение Димитрия с Тверским (второй акт), финал четвертого акта (когда Димитрий, поверив, что теряет Ксению, решает участвовать в битве простым воином) и появление раненого Димитрия в костюме простого воина в пятом акте[139]. Патриотический порыв в «Димитрии Донском» не знал декларативности, политические аллюзии пьесы не были ни навязчивы, ни рационалистичны, лиризм трагедии обращал театр в дни ее представлений в центр духовной жизни столицы. Вспоминая в «Евгении Онегине» вызванные спектаклями Озерова «невольны дани народных слез, рукоплесканий», Пушкин имел в виду легендарные триумфы «Димитрия Донского»[140].

[137] Там же. Т. 3. С. 698.

[138] См.: Записки ОР ГБЛ. Вып. 18. М., 1956. С. 142. См. также: Русский архив. 1869. № 12. Стлб. 2043.

[139] Репертуар русского театра. 1840. Кн. 4. С.4.

[140] П.А. Плетневу помнилось то представление «Димитрия Донского» в Петербурге в 1812 г., во время которого при известии о победе русского воинства над полчищами Мамая (второе явление пятого акта), в момент, когда «вдохновенная Семенова произносила стихи сии:
О, милосердный Бог!
Ты наш услышал глас;

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

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

Е.С. Семенова в роли Ксении из трагедии В.А. Озерова «Димитрий Донской». Гравюра А.А. Осипова по рисунку Е. Эстеррейха, 1821

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

Державин вступил в состязание с Озеровым и написал несколько пьес – его творческая мысль рвалась к подлинному историческому материалу и к расширению возможностей сцены, но он не находил новых формальных решений. В предисловии к «героическому представлению с хорами и речитативами», названному «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806), он заявлял, что «взял характеры действующих лиц (дабы тем зрелище удостоверительнее казалось) из самих деяний, бытописаниями и

Не до конца еще прогневался на нас
И русских осенил ты силою своею! –
незабвенный Кутузов в набожном умилении встал в своей ложе и, обливаясь слезами, крестился в виду всех восторженных зрителей» (Плетнев П.А. Сочинения и переписка. Т. 1. СПб., 1885. С. 32.

[141] Магазин свободно-каменьщический. 1784. Ч. 2. С. 15.

[142] Вестник Европы. 1810. Ч. 4. С. 210.

преданиями нам свидетельствуемых», но признавался, что отступил от документальных источников, когда выстраивал сюжет, и «события, в разных местах и временах случавшиеся, по правилам драматическим привел <…> в одну точку». Он использовал «разные декорации, музыку, танцы и даже виды самого волшебства», но основным героям поручал только «пространные монологи», избавляя их «от пения и плясок, им неприличных, предоставя то единственно статистам»[143]. Три слоя – документальный, декламационный и дивертисментный – не сливались в этой счастливо завершающейся трагедии с фейерверками. В «Ироде и Мариамне» (1807) Державин думал вернуть ситуацию, по-классицистки обработанную Вольтером (трагедия «Мариамна»), в библейскую атмосферу, которая эту ситуацию породила, – он обильно заимствовал из Библии «жестокие кровожаждующие выражения», превратившиеся в отяжеливший действие громоздкий орнамент[144]. В трагедиях из русской истории («Евпраксия» и «Темный», 1808) он вновь пытался опереться на летописные сведения, но по-прежнему не доверял действительным фактам и, чтобы сделать действие «игривым, вероподобным и трагическим», приближался к приемам остросюжетной мелодрамы, сводя исторический колорит к археологическим курьезам, «странным для нынешнего времени»[145]. Его неудачные поздние драматические опыты были рождены мечтой о достоверном и колоритном сценическом воссоздании прошлого, попыткой «сколько можно во всей полноте удержать разнообразие и чудесность» сценического действия[146].

9

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

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

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

ПОЖАРСКОЙ

ТРАГЕДІЯ ВЪ ТРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

сочиненіе М. Крюковскаго.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

«Пожарской». Титульный лист первого издания трагедии М.В. Крюковского. СПб., 1807

[143] *Державин Г.Р. Сочинения. Т. 4. С. 131–135.*

[144] *Там же. С. 216.*

[145] *Там же. С. 385, 386.*

[146] *Там же. С. 582.*

[147] *Дмитриев М.А. Московские элегии. М., 1985. С. 170.*

НЕСЛЫХАННОЕ ДИВО,

ИЛИ

ЧЕСТНОЙ СЕКРЕТАРЬ,

КОМЕДІЯ

ВЪ ТРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ,

ВЪ СТИХАХЪ.

Соч. Судовщ.

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

нерушимое благодушие делало его героя, замшелого взяточника, неколебимым в житейских правилах.

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

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

[148] *См.: Дризен Н.В. Материалы к истории русского театра. М., 1913. С. 122; Переселенков С.А. Затерявшиеся пьесы Н.Н.Сандунова // Бирюч петроградских государственных академических театров. П., 1920. С. 114; ИРДТ. Т. 2. С. 68.*

[149] *Вяземский. Т. 7. С. 125, 122.*

[150] *Раут. 1852. Кн. 3. С. 391.*

[151] *Вяземский. Т. 7. С. 83.*

[152] *Репертуар русского театра,. 1840. Кн. 11. С. 4.*

[153] *Вигель. Т. 1. С. 331.*

[154] *Там же; ср. наблюдения А.А. Гозенпуда во вступительной статье к кн.: Шаховской А.А. Комедии, стихотворения. Л., 1961. С. 12–18.*

[155] *Державин. Т. 6. С. 166.*

имеет средоточием Москву»[151]. В Петербурге «Вести» не шли, в Москве о них вспомнили в конце июля 1812 года и в предостережение болтунам дважды сыграли за месяц до Бородинского сражения.

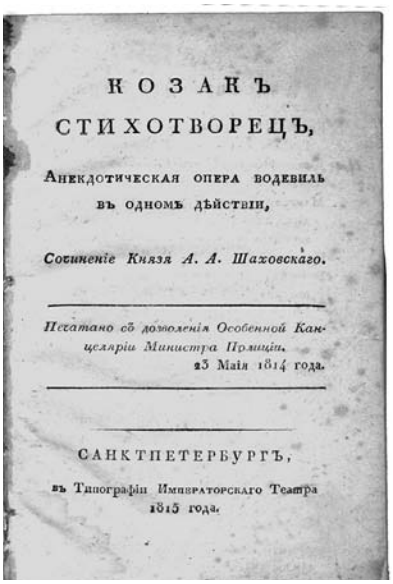
А.А. Шаховской в своих ранних опытах испробовал многие возможности комедийных жанров. В восемнадцать лет он дебютировал «Женской шуткой» (1795), рассчитанной на «рукоплескания <…> за такие остроты, которые сами рукоплескатели совестились повторить при сестрах и дочерях»[152]; позже он корил себя за эту пьесу и уничтожил ее единственный список в архиве театра. «Новый Стерн» (1805) был задуман им по-аристофановски – как памфлет на злобу дня, претендующий на общее внимание. Но мечтая о широком резонансе, Шаховской осмелился напасть лишь на того, кого «почитал себе под силу», и ограничился литературной полемикой, включившись в спор сторонников «старого» и «нового» слога на стороне «старовера» А.С. Шишкова, автора «Рассуждения о старом и новом слоге», отрицавшего нововведения Н.М. Карамзина. Поскольку «Петербург мало дорожил тогда Москвою», москвич Карамзин казался Шаховскому не страшен[153]. Было лукавство и в том, что, «шепнув всем на ухо, что он метит на Карамзина», Шаховской вслух уверял, что берется «истребить отвратительную сентиментальность» бесталанных карамзинистов, и осмеивал, пародийно цитируя, тексты П.И. Шаликова и В.В. Измайлова[154]. Еще до премьеры «Нового Стерна» Державин предвидел, что она вызовет «между Москвой и Петербургом великую литературную бурю»[155]. Внимание литературного мира было завоевано: на Шаховского, автора «Нового Стерна», молодые карамзинисты «сердились даже более, чем на самого Шишкова»[156].

Ф.В. Ростопчин. Гравюра Н. Рейнхольда

Следующим опытом Шаховского была буффонада «Любовная почта» (1806), сочиненная в подражание Реньяру для лучших петербургских комиков – Я.С. Воробьева (ему назначалась лишенная бытовых примет

фарсовая роль владельца крепостного оркестра), Х.Ф. Рахмановой (она к тому времени «сделалась из очень посредственной театральной любовницы превосходной комической старухой»[157]) и А.Е. Пономарева. О буффонном стиле исполнения «Любовной почты» у Жихарева сказано: «Лучше не разыграли бы ее и французские актеры»[158].

Транжирин из «Полубарских затей» (1808) был единственным персонажем Шаховского, имя которого на время стало нарицательным. Яркость обобщения была достигнута, но осмеивая «страсть к холопским театрам», Шаховской в своем растянутом перифразе мольеровского «Мещанина во дворянстве» обходил коренные противоречия ситуации: глупо транжирит состояние на театральные забавы не природный барин, а недалекий выскочка, судьбы крепостных актеров пьеса не касалась (совсем скоро Грибоедов упомянет «распроданных по одиночке» крепостных танцоров). Заведомая облегченность


КОЗАКЪ
СТИХОТВОРЕЦЪ,
Анекдотическая опера водевиль
въ одномъ дѣйствіи,
Сочиненіе Князя А. А. Шаховскаго.
Печатано съ дозволенія Особенной Канцеляріи Министра Полиціи.
25 Маія 1814 года.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ,
въ Типографіи Императорскаго Театра
1815 года.

«Козак-стихотворец». Титульный лист оперы-водевиля А.А. Шаховского, 1815

И.А. Крылов. Рисунок О.А. Кипренского, 1816

«Полубарских затей» повела к иронически-благодушному тону исполнения; роль Транжирина автор относил к «забавным характерным ролям», В.Ф. Рыкалов вел ее «весело и с большой комической силой»[159]. Короткий водевиль «Козак-стихотворец» (1812) Шаховской сочинил для «молодой труппы» своих учеников, и сразу определившийся успех всех исполнителей в лирических и характерных ролях, очерченных с эскизной легкостью, был победой их учителя.

На 1800-е годы пришлись последние театральные опыты И.А. Крылова. Работа над «Модной лавкой» (1806) и «Уроком дочкам» (1807) была полна для Крылова глубокого смысла. «Только этот раз

[156] *Аксаков. Т. 4. 1910. С. 89.*

[157] *Репертуар русского театра. 1840. № 6. С. 7.*

[158] *Жихарев. С. 552.*

[159] *Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 17.*

в жизни пытался сей рассеянный, по-видимому, ко всему равнодушный, но глубокомысленный писатель сделать переворот в общественном мнении»[160], – определял его побуждения Вигель. Казалось, именно Крылову предстоит выявить и обобщить назревавшие в театре тенденции.

В «Модной лавке» Крылов рисовал современный быт, не боясь «ругательств», которые, по словам критиков, «выходили почти из границ благопристойности». Он сдвигал традиционные маски: классицисты пеняли ему, что положительный герой «не довольно любезен, чтобы заставить зрителя за него бояться», и рекомендовали строить образ традиционнее. Удивляло «совершенное отсутствие самого автора», это было принципиальным завоеванием русской драматургии[161]. Восхищая в чтении, «Модная лавка» еще более выигрывала на сцене, причиной был темперамент Крылова-драматурга, направлявший стремительное нагромождение ситуаций. В «Уроке дочкам», вольной вариации мольеровских «Ученых женщин», Крылов строил интригу самостоятельно – смекалистый слуга дурачил барышень по собственному расчету, а не по воле господина, как у Мольера. Обе пьесы много игрались. В «Модной лавке» В.Ф. Рыкалов и Х.Ф. Рахманова (провинциалы Сумбуровы) и А.Е. Пономарев (их старик-лакей) демонстрировали веселую меткость наблюдательности и совершенство комедийного мастерства, а Г.И. Жебелев и Е.И. Ежова азартно карикатурили французских авантюристов; Крылов убедил А.И. Белье перейти из балета в драматическую труппу и помог ей найти для роли Маши узнаваемую характерность «магазинной девушки»[162]. Это был успех, «но не тот, которого ожидал Крылов», как холодно отметил Вигель[163]. Ни «Модная лавка», ни «Урок дочкам» не открыли ключевых противоречий современной России – так, как когда-то «Недоросль» и (в скором будущем) «Горе от ума». На театр работал писатель гениальной одаренности, чуткий к специфике сцены, знавший Россию, но явления непреходящего не возникло.

10

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

Опрощение стиля исполнения трагедии почти десятилетие, с 1807 года, искал Шаховской. Поначалуоносвобождалисполнение старых пьес от ветшавших речевых и пластических эффектов. Серьезные надежды он возлагал на дебют девятнадцатилетней М.И. Вальберховой (1788–1867), дочери балетмейстера И.И. Вальберха, «актрисы умной, с истинным дарованием и отличавшейся в то время обворожительной наружностью»[164].

[160] *Вигель. Т. 1. С. 329.*

[161] *См.: Драматический вестник. 1808. № 1. С. 13; Жихарев. С. 506.*

[162] *Жихарев. С. 549. См.: Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера, Л.-М., 1940. С. 144–145.*

[163] *Вигель. Т. 1. С. 329.*

[164] *Жихарев. С. 564.*

Ей предстояло поделить с А.Д. Каратыгиной амплуа «молодых цариц» (Е.С. Семенова занимала амплуа «первых любовниц»). Шаховской возобновил для нее трагедии Княжнина («Софонизба», «Росслав»), облегчая своей правкой их тексты, иначе они «переломали бы язык молодой актрисе»[165]. Вслед за тем она «сыграла очень хорошо, так, что сам князь [Шаховской] не ожидал», центральную роль в «Дидоне» Княжнина[166], и «могла бы даже снискать заслуженную славу, – вспоминал Жихарев, – если б мы не имели уже Семеновой»[167].

Яковлев в возобновлениях старых трагедий искал новый стиль поведения. В «Софонизбе» он, играя Массиниссу, отказался от бросских внешних приемов, и театральная молва готова была считать, что он впервые передал «все чувства, одушевлявшие его грудь»[168]. В «Росславе» он пробовал опростить речь[169]. Эти пробы можно связать с влиянием Шаховского, но тот настаивал, что Яковлев всегда следовал лишь собственной природе, и она «заставила его *говорить* в трагедии вопреки тогдашней декламации»[170]. Параллельно в драме Яковлев все чаще избегал повышенной экспрессии. «Проще, трогательнее и величественнее нельзя было сыграть истинного гражданина отечества»[171], – вспоминал Р.М. Зотов Яковлева–Вольфа из «Гусситов под Наумбургом» Коцебу (1806). Ключевую сцену пьесы («когда несчастный отец затруднялся в выборе детища, которое до́лжно было отправить в лагерь свирепых гусситов, когда он утешал безутешную мать») Яковлев и Каратыгина проводили самозабвенно, «сердце надрывалось, – вспоминал мемуарист, – и все мы рыдали в театре»[172].

Е.С. Семенова. Гравюра Н.И. Уткина по рисунку О.А. Кипренского (ср. илл. 244). На паспарту четверостишие Н.И.Гнедича: «Любимица бессмертной Мельпомены! / В России первая успела ты открыть / Искусство тайное – как сердцу говорить; / Твои черты потомству драгоценны!» Приложена к изданию трагедии Вольтера «Танкред» в переводе Н.И. Гнедича. 1816. Повторена в «Русской Талии на 1825 год»

Тогда же, в 1806 году, Яковлев убедил Шаховского, считавшего недостоверным сюжет «Железной маски» Г. Цшокке в переделке Краснопольского, ввести ее в репертуар и «бывал отличен» в роли безвинно погибающего Юлия[173].

В 1808 году Е.С. Семенова под влиянием салона А.Н. Оленина и под впечатлением гастролей выдающейся французской актрисы м-ль Жорж приняла решение «составить лучшую методу для чтения и игры»[174]. Намерение актрисы не выглядело бесспорным. Приятие гастролей Жорж не было всеобщим. К тем, кого не удовлетворял ее актерский метод, принадлежал Озеров, считавший, что «ее искусство не доходило до того совершенства, чтобы скрываться от зрителей и не казаться подражанием природе, но самою природою»[175]. Озеров отказывал французской актрисе в тех свойствах, которые были ему драгоценны в Семеновой, чье искусство – отвечая господствовавшей мере условности в

[165] *Жихарев. С. 601.*

[166] *Вальберх И. Из архива балетмейстера. С. 106.*

[167] *Жихарев. С. 619.*

[168] *Репертуар и пантеон. 1842. № 5. С. 4.*

[169] *Яковлев однажды решился «произнести тихо, скромно, но с твердостью» знаменитый афоризм: «Росслав и в лаврах я, и в узах я Росслав!» – и в ответ не услыхал «ни хлопанчика», после чего в следующий раз «рявкнул на этом стихе, инже самому стало совестно», но зал ответил овацией (см.: Жихарев. С. 610).*

[170] *Репертуар русского театра. 1840. Кн. 11. С. 11–12.*

[171] *Репертуар и пантеон, 1842. № 5. С. 7.*

[172] *Репертуар и Пантеон. 1842. № 5. С. 4–8.*

[173] *Лицей. 1806. Ч. 4. Кн. 2. С. 81.*

[174] *NN [Гнедич Н.И.]. Письмо о переводе и представлении трагедии «Ифигения в Авлиде». СПб., 1815.*

[175] *Русский архив. 1869. Ч. 1. С. 122.*

восприятии актерской игры – казалось «самою природою».

Помочь Семеновой овладеть иным соотношением «природы» и «искусства», освоив сильные стороны сценической традиции, которой принадлежала Жорж, взялся Н.И. Гнедич. Он стал негласным, а вскоре почти официальным руководителем Семеновой, ее режиссером и репетитором после того, как в 1809 году она отказалась работать с Шаховским. Стремлению Шаховского к опрощению трагического стиля Гнедич противопоставлял уверенность в том, что «нужнее чрезмерить величие человека, нежели унижать его», и призывал «подражать тем ваятелям древности, которые произведениям своим давали образцы благороднейшие и величество, превосходящее природу земную»[176]. Он видел, что по складу дарования Семенова «не любила заниматься красками мелкими» и легко сосредотачивалась на основных линиях роли. Это отвечало природе высокой трагедии, позже это будет присуще М.Н. Ермоловой. В репетициях с Семеновой Гнедич выявлял заложенный в стихе ритм движения страстей и разрабатывал музыкальную структуру сценического переживания. Он иначе, чем Шаховской, выстраивал соотношение психологического рисунка и стихотворной формы. Стих должен был жить, оставаться стихом, раскрываться в драгоценности своей фактуры (вопреки качеству переводов!), музыка формы должна была совпадать с музыкой содержания. Школа Гнедича вела Семенову к овладению сложностью побуждений ее героинь и позволяла достигать наглядности течения переживаний, чего, собственно, и требовал классицистский текст. Уроки Гнедича в

А.С. Яковлев. Гравюра С.Ф. Галактионова по рисунку Е. Эстеррейха. Из кн.: «Сочинения Алексея Яковлева, придворного российского актера». СПб., 1827. Надпись на паспарту: «Завистников имел, соперников не знал» (автор — драматург Б.М. Федоров). Впервые в кн.: Кропотов А.Ф. Пантеон славных российских мужей. СПб., 1816

глазах Шушерина и Аксакова были насилием над творческой природой актрисы, напрасным возвращением к изживаемому классицистскому шаблону, так же думали и Шаховской, и Судовщиков[177]. Но итогом совместных усилий Гнедича и Семеновой было постижение поэтической природы трагических страстей, открывался путь к масштабным творческим обобщениям. Возникал новый поэтический язык сценического поведения, новые речевые и пластические приемы, отвечавшие сути обновляемых художественных задач.

Гнедич еще в 1807 году участвовал в делах петербургского театра – при подготовке «Димитрия Донского» он «читал [труппе] пьесу и руководил артистов в произношении стихов»[178]. В конце того же года при постановке шекспировского «Леара» («Король Лир» в переделке Дюсиса, переработанной Гнедичем) совместно репетировавшие пьесу Гнедич и Шаховской в работе с Шушериным (Леар) и Семеновой

[176] *Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. № 8. С. 145.*

[177] *См.: Аксаков. Т. 2. С. 351–353; Жихарев. С. 615–616.*

[178] *Арапов. С. 177.*

(Эльдемона-Корделия) достигли эмоциональной открытости, проясненного развития страстей и выдержанности стиля. Долго помнившийся «неслыханный» успех их спектакля был результатом того, что Шушерин не поступился «верностью внутреннему чувству» (воспитанной в нем «коцебятиной»), а Шаховской и Гнедич удерживали его от «тривиальности»[179].

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

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

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

[179] *Ср.: Аксаков. Т. 2. С. 380–381.*

[180] *Аксаков. Т. 2. С. 352–353.*

[181] *Цветник. 1809. № 4. С. 142–143. Ср.: Жихарев. С. 616.*

[182] *Московский телеграф. 1829. № 2. С. 270.*

[183] *Жихарев. С. 610.*

[184] *См.: Цветник. 1809. № 2. С. 289–291; Северный Меркурий. 1809. № 3. С. 227.*

[185] *Жихарев. С. 582.*

[186] *Цветник. 1809. № 5. С. 255.*

Поликсена стала последней ролью, репетируя которую Семенова слушалась указаний Шаховского.

Несовпадение устремлений Семеновой и Яковлева вылилось в конфликт на премьере вольтеровской «Заиры» (1809, коллективный перевод Ю.А. Нелединского-Мелецкого, Н.И. Гнедича, М.Е. Лобанова, А.А. Шаховского и С.П. Жихарева, срочно выполненный по инициативе Шаховского для бенефиса Семеновой; Яковлев окрестил его переводом «семи Симеонов»). Актеры и их руководители не пришли к согласию в споре о стиле трагической игры – об опрощении речи либо о ее напевности, о заземленности мотивировок либо об их поэтической масштабности. Яковлев «был рад роли Оросмана <…> и по вдохновению прекрасно ее исполнил»[187]. Но со стороны могло казаться, что намеренно сниженной игрой он в союзе с другими партнерами умышленно мешал Семеновой–Заире, «держал ее за руки, как должно было ей играть пантомимою, тянул ее к себе, как ей надобно было стоять от него на несколько шагов»[188]. В конце того же года Яковлев строго и сдержанно сыграл Радамиста в «Радамисте и Зенобии» П. Кребийона (переведенном для Вальберховой С.И. Висковатовым), не допустив «ни одного неуместного крика, ни одного не обдуманного движения», был «мрачен, холоден, угрюм, неумолим»[189].

Упрочить свои позиции Шаховской мечтал «Деборой» (1810), сочиненной им в соавторстве с Л.Н. Неваховичем оптимистической трагедией на библейский сюжет о торжестве правой веры. Он мобилизовал все – смену декораций («предхрамие», «чертог судилища», «темница со сводами, чрез отверстия которых видны переходы»), музыку Козловского, слаженный малочисленный актерский ансамбль. Он гордился, что кульминационная тирада звучала у Вальберховой–Деборы «твердо и вдохновенно», «как бы вырвавшись из воспламененной души актрисы», и заставляла зрителя верить, что духовная сила героини обратила подосланного к ней убийцу в ее защитника[190]. Он гордился и тем, что на премьере Яковлев–Лавидон воспринял «вспыхом души» спасительный предфинальный поворот событий и действовал импровизационно,

[187] *Жихарев. С. 602.*

[188] *Цветник. 1809. № 11. С. 240.*

[189] *Репертуар и пантеон. 1842. № 5. С. 4.*

[190] *Шаховской написал об этом в предисловии к изданию «Деборы» (СПб, 1811), на фронтисписе которого изображена эта сцена.*

«Дебора»
А.А. Шаховского.
Иллюстрация к 4 акту.
Гравюра
А.Г. Ухтомского по рисунку И.А. Иванова.
Из первого издания пьесы. СПб., 1811

на «внезапном движении, не предписанном автором»[191]. Это были кульминации центральных ролей и переломы сюжета, Вальберхова и Яковлев достигали в них полноты перевоплощения, их поведение становилось импровизационно непреднамеренным, таких проявлений творческой природы актера искал Шаховской. И режиссер напоминал Яковлеву, что ему не удавалось на последующих спектаклях повторить чисто технически поразивший зрителей эффект.

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

А.С. Яковлев. Гравюра Г. Иванова по рисунку В. Лукьянова (1818?). На паспарту: «В восторг кто приводил игры своей искусством, / Кто от природы был столь щедро одарен, / Что слезы исторгал своим сильнейшим чувством, / В знак памяти того – он здесь изображен. В.Л.»

Через Расина Гнедич возвращал театр к Еврипиду, и тем нерасторжимее становились позднеклассицистские и преромантические тенденции в творчестве Семеновой. И чем упрямее Яковлев, играя Ореста, ломал принятый на трагической сцене «этикет» поведения, чем непринужденнее он пользовался неожиданными дополнительными красками, тем неуместнее выглядели его вольности.

Наступало «лучшее, – по словам П.А.Катенина[192], – время» Семеновой; ей удавалось все – и «исполненная сильнейшей страсти» роль

[191] *Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. № 5. С. 25.*

[192] *Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 273.*

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

Для Вальберховой преображенцы С.П. Потемкин и П.Ф. Шапошников перевели трагедии Расина «Гофолия» (1810) и «Британик» (1812). Обе роли она сыграла достойно, как и Семирамиду в трагедии Вольтера (1811), но ее удачи меркли в сопоставлении с параллельно возникавшими созданиями Семеновой. Причиной ее поражения – помимо разномасштабности дарований – была победа метода, найденного Гнедичем, над более перспективным, казалось бы, методом опрощения, который развивал Шаховской. Весной 1812 года Вальберхова оставила сцену, чтобы вернуться в 1815 году на другое амплуа.

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

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

Продолжение в следующем номере

[193] *Благонамеренный. 1819. № 11. С. 322–323.*

[194] *Арапов. С. 212.*

[195] *Репертуар и пантеон. 1842. № 5. С. 4.*

[196] *Там же.*

[197] *Жихарев. С. 582.*

[198] *Репертуар и пантеон 1842, № 5, С.4.*