

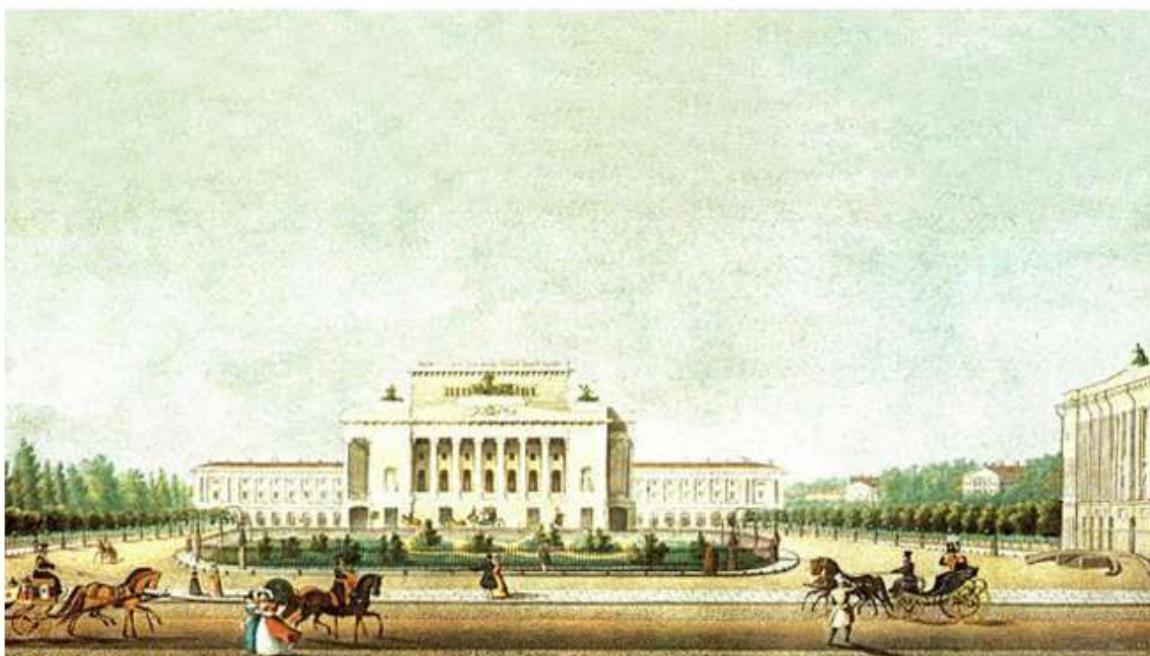
Андрей Юрьев

Каратыгинский Гамлет как герой постдекабристской эпохи

К 190-летию основания Александринской
сцены и 220-летию со дня рождения ее
крупнейшего трагика Василия Каратыгина

«О, зачем я пошел? Зачем я позволил себе
смотреть на профанацию величайшего из
человеческих созданий, на это низведение
в грязь страшных вопросов человеческой
души?»¹, – писал в 1846 г. Аполлон
Григорьев о каратыгинском Гамлете.

«...Только отъявленное безвкусие может
находить лучшими его ролями роли
Гамлета и Отелло»², – утверждал Виссарион
Белинский в статье 1845 г.



Вид Александринского театра со стороны Невского проспекта. 1830-е годы

«Актер, отзавшийся на смерть Пушкина холодными, брезгливыми строчками, написанными в манере светской скандальной хроники, не мог хорошо играть Гамлета»³, заявит Б.В. Алперс спустя столетие и вынесет прославленному трагику суровый приговор: «его Гамлет приближался к пародии на шекспировского героя. В датском принце Каратыгин вытравил глубокую человеческую тему. Он превратил Гамлета в неудачного претендента на престол. Темой трагедии стала борьба за власть»⁴.

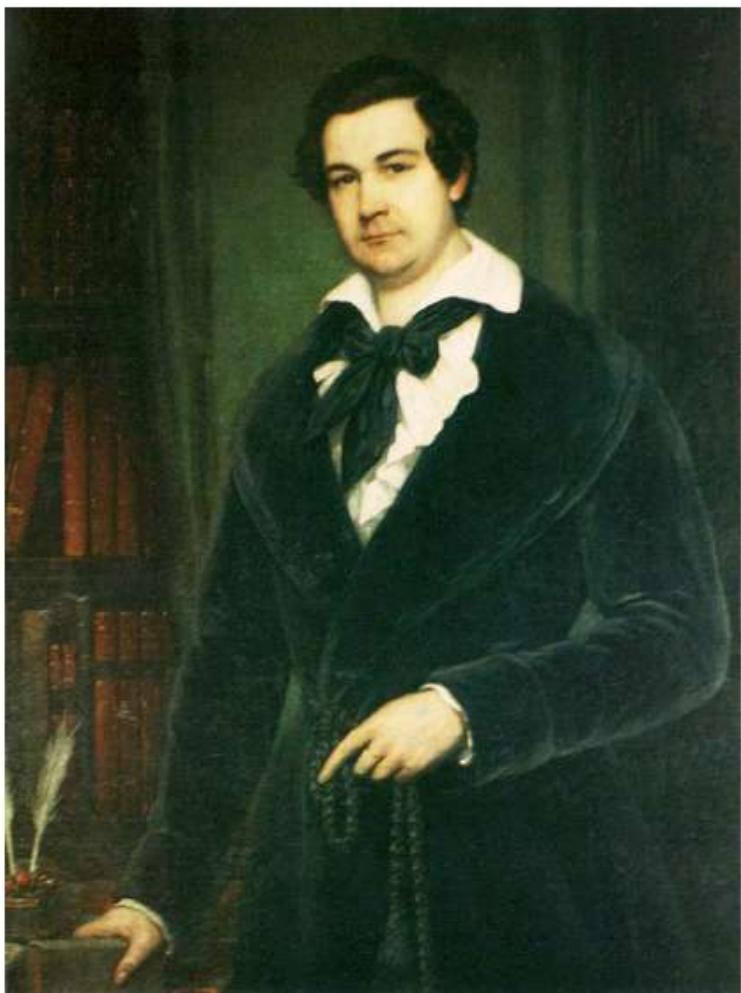
Пускай обвинение Каратыгина в том, что тот отзывался на смерть Пушкина «холодными, брезгливыми строчками», выглядит, мягко говоря, неубедительно⁵, в отечественном театроведении минувшего века получила широкое распространение негативная оценка и исполнения роли Гамлета, и в целом искусства прославленного актера, названного А.И. Герценом «лейб-гвардейским трагиком», который «удивительно шел николаевскому времени и военной столице его»⁶. Клеймо «апологета существующего строя» и «любимца Николая I» почти всегда заслоняло собою все остальное⁷.

Социологизирующая тенденция, в значительной мере опиравшаяся на критические высказывания Виссариона Белинского и Аполлона Григорьева, допускала очевидное противоречие. Приходилось искать объяснение тому, что «демократизм» Мочалова хорош и прогрессивен, а успех каратыгинского Гамлета у широкого демократического зрителя

плох и реакционен. Аргументы были найдены: «Каратыгин, упитанный и самоуверенный, в данной роли являлся выражением бодрой, краснощекой, поднимающей свою голову буржуазии»⁸; «апраксинцы и гостинодворцы <...> бешено аплодировали мелодраматическому пафосу Гамлета–Каратыгина»⁹.

Такое объяснение подкреплялось фактологией: «После того как в 1836 г. балет был переведен в Большой театр, привилегированная публика постепенно оставляет “простонародную” “Александринку”, где играл Каратыгин. Драматические спектакли посещались главным образом купцами, приказчиками, средними и мелкими чиновниками, приезжими помещиками. Из всех сценических жанров они предпочитали мелодраму с ее сложной интригой, неожиданностями и ужасами, аффектированными страстями. <...> В русле мелодрамы воспринимались также Шекспир и Шиллер. <...> На этот круг зрителей в основном и ориентировался Каратыгин»¹⁰.

Однако столь простое объяснение вступало в противоречие с другой данностью: к указанному кругу зрителей никак не отнести ни барона Е.Ф. Розена, утверждавшего, что в роли Гамлета Каратыгин «далеко превзошел все свои прежние блестательнейшие успехи», «достигнул меридиана своей художественной орбиты и стал наравне с величайшими сценическими артистами»¹¹, ни князя В.Ф. Одоевского, писавшего в рецензии на спектакль Александринского театра: «Мы не удивились необыкновенному действию, которое произвел г. Каратыгин-ст^{арший} в этой роли: ибо, положа руку на сердце и не унижая ничьих талантов, мы едва ли не в нем одном на нашей сцене и, может быть, во всей Европе, видим развитие важной части сценики, т.е. полное согласие между искусством понимать характер лица и искусством не противоречить на сцене своему убеждению, едва ли не в нем одном видим это счастливое сочетание физических способностей со знанием своего искусства и благородной к нему страстию, сочетание, которое дает ему право на звание одного из первых сценических художников своего века. <...> По общему сознанию, теперь на европейской сцене никто не в состоянии исполнить в таком совершенстве роль Гамлета»¹². Не отнести к невзыскательным любителям мелодрамы и А.И. Герцена, – называя Каратыгина «лейб-гвардейским трагиком» в годы эмиграции, он, видимо, забыл о своем давнем письме к невесте, датированном 18 декабря 1839 г.: «Я сейчас возвратился с “Гамлета”, и, поверишь ли, не токмо слезы лились из глаз моих; но я рыдал. Нет, не читать, это надо видеть



Портрет В.А. Каратыгина
работы В.А. Тропинина.
1842 г.

(*voir c'est avoir*) для того, чтобы усвоить себе. Сцена с Офелией и потом та, когда Гамлет хочет после того, как король убежал с представления, были превосходно сыграны Каратыгиным, и безумная Офелия была хороша. Что это за сила гения так уловить жизнь во всей необъятности ее от Гамлета до могильщика! А сам Гамлет страшный и великий. Прав Гете: Шекспир творит, как Бог, тут ни дополнять, ни возражать нечего, его создание есть, потому что есть, его создание имеет непреложную реальность и истинность. <...> Я воротился домой весь взволнованный... Теперь вижу темную ночь, и бледный Гамлет показывает на конце шпаги череп и говорит: "Тут были губы, а теперь ха-ха!.." Ты сделаешься больна после этой пьесы»¹³.

В этом признании обращают на себя внимание два обстоятельства: каратыгинский Гамлет не противопоставляется шекспировскому, но с ним отождествляется, а среди сцен, произведших на Герцена самое сильное впечатление, оказываются те, за которые Каратыгину достались от авторитетнейших критиков¹⁴. Итак, приходится либо отнести



В.А. Каратыгин в роли Гамлете
в трагедии У. Шекспира. 1837 г.

восторги Одоевского и Герцена к проявлениям «отъяленного безвкусия» (по выражению Белинского), либо искать разрешение противоречий в какой-то иной плоскости.

Попытка аргументированного пересмотра глубоко укоренившегося негативного представления о каратыгинском Гамлете была предпринята нашей театроведческой наукой лишь в постсоветский период¹⁵. Однако трудно не согласиться с замечанием современного историка русского театра С.И. Цимбаловой: «В <...> работе “Любимцы Мельпомены” Н.Б. Владимирова и Г.А. Романова дали полный перечень голосов “за” и “против” Каратыгина, но ясности это не прибавило. Напротив, исследователи признают, что данный сюжет [т. е. сюжет “Гамлет – Каратыгин”. – А.Ю.] обречен оставаться “исключительной загадкой”»¹⁶.

По мнению современников, Гамлет ознаменовал собой новый этап в творческой биографии актера. «Представление шекспировского Гамлете составляет эпоху в сценическом поприще В.А. Каратыгина», – писал В.С. Межевич спустя четыре года после премьеры¹⁷. «Эта роль – самый важный, самый ценный перл в трагическом венце Каратыгина, – утверждал тогда же В.М. Строев. – Когда узнали, что Каратыгин будет играть шекспировского Гамлете, тихого, скромного, сосредоточивающего в душе бурю чувств своих, все с понятным



Б.А. Каратыгин в роли Гамлета
в трагедии С.И. Висковатова. 1830 г.

нетерпением хотели видеть, как знаменитый артист выполнит эту роль, столь несогласную с его средствами, с его неукротимою пылкостью, с его обыкновенною методою игры. Гамлет, скрывающий помыслы и душу от всех окружающих, <...> не мог отличаться резкими движениями, громкими звуками, наружными принадлежностями таланта Каратыгина. <...>. Каратыгин понял Гамлета как следовало; бросил обыкновенные эффекты, которые всегда верно действуют на массу зрителей»¹⁸.

Барон Розен, отвергший сыгранного Каратыгиным ранее Отелло (актер, по мнению критика, приоравливал свою игру ко вкусу необразованного большинства), отмечал, что в роли датского принца исполнитель отбросил «все те средства, которыми прежде потрясал большинство зрителей, был прост и естествен до поразительности»¹⁹.

И даже Белинский, увидевший каратыгинского Гамлета во время гастролей актера в Москве в апреле 1838 г. и категорически его не принял, признал в своей краткой рецензии, что «г. Каратыгин *совершенно* переменил характер своей игры и переменил к лучшему [курсив мой. – А.Ю.]»²⁰.

Отмеченный критиками поворот станет понятнее, если вспомнить, что с конца 1820-х гг. в репертуаре актера абсолютно преобладал мелодраматический репертуар. «Каратыгин много и с явным пристрастием



Портрет князя
В.Ф. Одоевского
работы А. Покровского.
1844 г.

играл роли разрушающих и разрушенных страстью одержимостью “злодеев” новой драмы или мелодрамы», – отмечает современный исследователь²¹. Как раз в связи с влиянием, какое оказал на искусство актера этот репертуар, Ф.В. Булгарин сетовал: «Весьма жаль, что он часто жертвует своим талантом удовольствию толпы, и без нужды приходит в исступление»²².

Наперекор позднейшим утверждениям, что Каратыгин придавал своему Гамлету «мелодраматический пафос», все ранние отзывы свидетельствуют об отказе от грубых мелодраматических эффектов, которых, судя по всему, было много в роли Отелло, сыгранной актером в декабре 1836 г. (т. е. за десять месяцев до петербургской премьеры «Гамлета» в переводе Н.А. Полевого). Есть, пожалуй, все основания утверждать, что именно роль Гамлета стала для Каратыгина решительным поворотом в сторону трагического репертуара – но уже не классицистского, как в 1820-е гг., а *романтизированного шекспировского*. Вопреки хронологической последовательности не с Отелло, а с Гамлета начинается «шекспировская» фаза в творчестве актера.

Решение сыграть Гамлета в трагедии Шекспира было принято Каратыгиным после долгих колебаний. Премьера состоялась в Александринском театре 4 октября 1837 г. – спустя почти восемь месяцев после первого представления перевода Полевого в Москве с Мочаловым в



А.И. Герцен.
Рисунок А.Л. Витберга. 1836 г.

главной роли. «После московской премьеры “Гамлета” театралы северной столицы ждали реакции В.А. Каратыгина, но он не торопился, – отмечают Н.Б. Владимира и Г.А. Романова. – Был какой-то вызов в том, что 26 февраля 1837 года в Александринском театре играли вискова-товскую пьесу»²⁵. Только после того как князю В.Ф. Одоевскому удалось уговорить Каратыгина взяться за шекспировского Гамлета, актер приступил к работе над ролью.

О причинах колебаний Каратыгина догадаться нетрудно. Можно не сомневаться, что актеру был хорошо известен распространенный в России того времени взгляд на Гамлета как на слабого героя – взгляд, подкреплявшийся авторитетом Гете и получивший яркое выражение в достаточно вольном даже для того времени переводе Полевого, в котором была акцентирована тема «ничтожности» мира, а Гамлет становился отражением нового героя – не волевого, а рефлексирующего. Трактовка переводчиком трагедии Шекспира отражала кризис русского общества постдекабристского периода, разочарование в самой возможности реализовать освободительные идеи и уход в мир «метафизических глубин», получивший наиболее последовательное художественное воплощение в цикле В.Ф. Одоевского «Русские ночи», различные части которого публиковались в столичных журналах и альманахах 1830-х гг. и были заметно проникнуты духом германского идеализма. Для Каратыгина



Барон Е.Ф. Розен.
1830-е гг.

такая трактовка была неприемлема, ибо вступала в резкое противоречие с его актерской органикой. Но дело не только в этом. Эрудированный и чуткий к переменам в духовном климате, актер не мог игнорировать требования времени. Поэтому совсем не считаться с трактовкой Гамлета как «слабого» рефлексирующего героя он не решался, чем и объясняется не только его медлительность в принятии решения сыграть шекспировского героя, но и появившаяся в канун премьеры неуверенность в себе. За три дня до первого представления Каратыгин просил Одоевского: «Вы обещали, князь, дать мне *Вильгельма Мейстера*, нельзя ли прислать его теперь же? Гамлет идет в понедельник, и мне хочется припомнить читанное»²⁴. 6 октября (т. е. уже после спектакля) Каратыгин, возвращая Одоевскому книгу Гете, писал: «примите искреннюю мою благодарность, успех превзошел мои ожидания. <...> Посылаю обратно *Вильгельма Мейстера*, хотя он был мне не большая подмога; а весьма бы Полевой сделал хорошо, если б прочитал его прежде, чем начать перевод Гамлета»²⁵.

Сквозящая в этих словах ирония свидетельствует и о том, что Каратыгин не был удовлетворен текстом Полевого, и о том, что гетеевский взгляд на Гамлета вызывал у него сомнения. Чтение «*Вильгельма Мейстера*» могло лишь способствовать сдержанности средств, которыми воспользовался Каратыгин в своей игре, но не отказу от выработанной

актером интерпретации. В самом деле, сдержанность исполнительской манеры отмечали все первые рецензенты спектакля. Так, барон Розен писал: «Первое появление Гамлете было истинно поразительно. Признаюсь, я никогда не ожидал, чтоб энергический Карагыгин мог до такой степени и в таком совершенстве олицетворить эту глубокую, умильную грусть, которая неспасаемо снедает внутреннего человека и делает Гамлете *Гамлетом*! Публика, обыкновенно потрясаемая только бурными движениями страстей и исступления, рукоплескала виду безмолвной печали! <...> С этой минуты я был совершенно уверен, что Карагыгин сыграет превосходно всю роль, ибо выражение этой самоубийственной грусти доказало, что роль понята в глубочайшем ее значении»²⁶.

Сходные наблюдения находим в рецензии В.М. Строева: «С первого появления Гамлете – Карагыгина мы успокоились за этого умного артиста и убедились, что г. Карагыгин понимает Шекспира не так, как Дюсис. Обыкновенные эффекты, которыми действовал г. Карагыгин на массу зрителей, брошены; но по расстроенному, бледному лицу, по впалым, унылым глазам вы видите, что он скажет вам сейчас:

Боже мой! Великий Боже!
Как гнусны, бесполезны, как ничтожны
Деяния человека земле.

Печаль его увеличивается, когда он узнает, что тень его отца скитаются ночью по саду дворца. В сцене свидания с тенью Карагыгин произносит только несколько слов, но произносит их так, что они западают в душу. <...> Известный монолог – быть или не быть – прочтен с трогательною простотою, без малейшего крика, без малейшего резкого движения. Весь ум, весь смысл монолога выразился в чертах художника»²⁷.

Вместе с тем оба рецензента признавали, что на протяжении всего спектакля в игре Карагыгина были и резкие, патетические места. Среди таковых критиками особо выделялось торжество Гамлете после «Мышеловки»: «В сцене трагедии, – писал Строев, – г-н Карагыгин принял совершенно новое, смелое положение, на которое может отважиться только он один. По окончании этой сцены артист захотел с таким злобным торжеством, что зрители совершенно увлеклись его игрою исыпали его громкими рукоплесканиями»²⁸. Выводы обоих рецензентов совпадали: по мнению барона Розена, карагыгинский Гамлет – воплощение силы²⁹, а Строев отмечал, что «за колоссальною, величественною фигурою Гамлете–Карагыгина исчезли все другие



Ф.-Ж. Тальма в роли Гамлете в переложении Ж.-Ф. Дюсиса

действующие лица»³⁰. При этом публика получала достаточно оснований согласиться и с таким наблюдением барона Розена: «Несчастный перевес разума над другими качествами души – определитель характера Гамлете и виновник его погибели. <...> Вот как я понимаю роль Гамлете, и г-н Кааратыгин понял ее не иначе»³¹.

Через несколько месяцев после премьеры, во время своих московских гастролей, Кааратыгин вносит в свою игру корректизы, более уверенно акцентируя силу и величие Гамлете уже при первом его появлении: «Он шел поступью благородной, с величием царственным, – писал В.С. Межевич. – Громкие, единодушные рукоплескания встретили г. Кааратыгина и провожали его до тех пор, пока он стал на свое место, – и за этим громовым аплодисманом последовала тишина глубокая, мертвая... С напряженным вниманием искали мы на лице Гамлете выражения той бесконечной грусти, той поэтической задумчивости, которые в игре г. Мочалова, бывало, невольно заставляли публику рукоплескать прежде, нежели Гамлет начинал речь свою с королем и с матерью; поза г. Кааратыгина была прекрасна, но физиономия его оставалась немою, неподвижною: в ней не высказывалась душа Гамлете, не просвечивались думы, ее волновавшие... Мы смотрели на стан, рост г. Кааратыгина и не

могли свыкнуться с мыслию – видеть в нем Гамлета, юного, слабого, Гамлета, каким представляло его себе наше воображение, того Гамлета, который, в горьком сознании, сам смеется над своим бессилием»³².

Здесь уже совершенно очевиден *вызов*, с которым актер противопоставлял свое понимание Гамлета общераспространенному представлению о шекспировском герое – представлению, от коего не могли отрешиться многие, не исключая Виссариона Белинского и Аполлона Григорьева³³. «Гамлет для людей тридцатых годов тем и велик, что не Герой, он их современник, – замечает С.И. Цимбалова. – А Карагыгин именно Герой. С прописной буквы. Тут уж дело не в том, что Карагыгин не понял Гамлета или не справился с ролью: он так именно ее понял и так с нею справился, как мог и должен был понять и справиться Герой. Герой, который в жертвы, даже если это “жертва века”, не предназначен, но, независимый от обстоятельств и независимо от них, всегда нацелен на борьбу. Возможно и даже очень вероятно, что для Гамлета–Карагыгина борьба не на жизнь – на смерть велась за трон, но так здесь “овеществлены” закон и справедливость <...>. Битву этот Герой ведет не с самим собой, не в хаосе собственной души, но против целого мира – всегда несовершенного, всегда агрессивного и низкого. Для него с его “царственным величием” задача вправить суставы вывихнутому веку не непосильна – напротив, реальна и, в прямом смысле слова, идеальна. Тут сверхвысокий личностный максимум»³⁴.

В этих выводах много верного, но трудно согласиться с тем, что карагыгинский герой вовсе не был жертвой века, не знал внутренних противоречий и не вел борьбы с собой. Не дает исследователь и ответа на вопрос, разрешалось ли и, если да, то как разрешалось актером хорошо известное противоречие между шекспировским Гамлетеом и фабулой трагедии мести. Если карагыгинский Гамлет не отличался слабостью воли, то его медлительность должна была иметь какое-то иное объяснение. И оно возникало.

Почти все рецензенты отмечали, что после сцены с Призраком героем Карагыгина овладевало «истинное помешательство», избавление от которого, по наблюдению барона Розена, начиналось с монолога «Быть или не быть»³⁵. Подтверждением тому, что безумие принца не было притворным, служила и текстовая купюра, сделанная Карагыгиным в сцене с матерью: исключалась вся реплика Гамлетеа, содержащая слова: «Открой ему [Клавдию] всю правду, расскажи, / Что не безумец в самом деле Гамлет, / Но сумасшедшим только притворился»³⁶.



Ф.-Ж. Тальма в роли
Гамлета в переложении
Ж.-Ф. Дюсиса
(сцена с матерью)

Однако временное сумасшествие Гамлета не только служило объяснением непоследовательности его действий. Тут Каратыгин несомненно связывал создававшийся им образ с темой душевного хаоса, распада – темой, впервые мощно заявленной в романтизме Генрихом фон Клейстом, принципиально важной для всего европейского позднеромантического театра, волновавшей молодого Лермонтова (вспомним хотя бы четвертый акт «Маскарада») и отнюдь не чуждой содержанию шекспировской трагедии³⁷. То, что каратыгинский герой находил в себе силы для преодоления душевной смуты, выходил победителем из борьбы с накатывающим на него безумием, придавало образу поистине *тиганическую мощь*. Однако резкие эмоциональные взрывы, случавшиеся и после монолога «Быть или не быть», свидетельствовали о недостижимости навсегда утраченной гармонии. Смятение чувств выражалось актером характерной для романтического театра *игрой на контрастах*, исключавшей плавные переходы, резкой сменой противоположных страстей,

охватывавших героя. В сцене с матерью Гамлет–Каратыгин угрожал Гертруде кинжалом, но в тот самый момент, когда был уже близок к тому, чтобы поразить ее, внезапно падал перед нею на колени и разражался рыданиями. «Нет, это было уже не искусство, не дарование, а что-то выше дарования и искусства!.. – писал анонимный рецензент московских гастролей Каратыгина. – Когда после убийства Полония Гамлет, истерзанный душевным мучением, падает на колени перед матерью и молит ее обратиться к добру – театр потрясся от рукоплесканий, и вместе с Гамлетом плакали многие...»³⁸.

«Эта сцена была нам знакома», – отмечал В.С. Межевич, характеризуя игру Каратыгина при появлении в спальне королевы незримого Призрака. И добавлял: «прекрасное всегда прекрасно – от Шекспира или от Дюсиса оно происходит»³⁹. Очевидно, что в сцене с матерью Каратыгин во многом повторял свои приемы из аналогичной сцены спектакля по трагедии Висковатова, в которой актер решительно заменил классицистскую коллизию долга и чувства коллизией, близкой романтической драме: напряженнейшей борьбой противоположных *страстей* – в данном случае жажды мщения за гибель отца и страхом перед убийством преступной матери⁴⁰. Но если прежний каратыгинский Гамлет был не властен над своими страстями и обретал спасение от них лишь благодаря неожиданно наступавшей благополучной развязке, то новый Гамлет при каждом следующем бурном взрыве душевной стихии превозмогал себя силой воли, казавшейся безграничной. По свидетельству В.С. Межевича, Каратыгин так заканчивал сцену с матерью: «Гамлет, который сперва с такою нежностью, любовию, с таким сердечным участием говорил матери своей:

И раз еще, о мать моя, прости мне,
потом вдруг холодно и сурово спрашивает ее:
Известно вам, я в Англию поеду?

и нежный ответ сына переменяет на холодную учтивость: “спокойной ночи!”, сердечные слова “мать моя!” на недоверчивое полуироническое выражение: “спокойной ночи, королева!”»⁴¹.

Этот надменный гордец, названный Герценом «страшным и великим» и обретавший явное сходство с сильными, «демоническими» героями Байрона и Лермонтова, не мог одолеть лишь втайне уготованную ему «ничтожными» противниками *смерть* – пускай и ей он был в состоянии смело бросить вызов. В сцене на кладбище череп, поднятый



В.А. Каратыгин в роли
Арбенина.
Рисунок А.П. Брюллова.
1852 г.

Гамлетом над собою на кончике шпаги, становился символом судьбы, побеждавшей непокорного борющегося титана...

Каратыгинский Гамлет, безусловно, подводил черту под целой эпохой русской истории. Актер, начинавший свой творческий путь среди людей декабристского круга и высоко ими ценившийся, словно заново вспоминал о своем прежнем героическом идеале, который в силу изменившихся исторических реалий – в удушиловой для всякой волевой натуры общественной атмосфере 1830-х гг. – трансформировался в образ лермонтовского Арбенина, сыгранного актером значительно позднее⁴². И демонстрировал обреченность этого идеала. Именно в таком контексте возникла у Каратыгина несомненно важная для него в «Гамлете» тема борьбы за престол, которая была обусловлена не властолюбием героя, а его желанием и узаконить, и воплотить в этом слишком далеком от совершенства мире высший нравственный идеал.

Тщетность этого максималистского желания постепенно осознавалась каратыгинским Гамлетом в ходе действия. Ничтожному коронованному злодею, окруженному толпой угодливых, жалких и коварных льстецов-пигмеев, этот титан мог противопоставить лишь свое неотразимое величие, «царственную осанку», мог публично разоблачать своего главного антагониста (как в сцене «Мышеловки»), унижать его, погибнуть с ним в finale (по логике романтического двойничества), но сделать идеальное реальным он был не в силах, если даже мать свою не мог «обратить к добру»...

Как некогда шекспировская трагедия запечатлела кризис ренесансно-гуманистической картины мира, так теперь спектакль Александринского театра стал окончательным расставанием русского общества с выдвинутым прежде декабристами идеалом сильной и цельной личности, способной, полагаясь лишь на себя, побеждать хаос, вершить справедливый суд и свободно творить историю.

¹ Григорьев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. С. 34.

² Белинский В.Г. О драме и театре. В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 295.

³ Алперс Б.В. Театр Мочалова и Щепкина. М.: Искусство, 1979. С. 50.

⁴ Там же. С. 231.

⁵ В описании актером обстоятельств смерти Пушкина не найти ни холода, ни, тем более, брезгливоści по отношению к погившему поэту, которого петербургский трагик знал лично. Приведем лишь небольшую выдержку из подразумеваемого Алперсом письма Каратахина своему давнему наставнику, П.А. Катенину, датированного 19 марта 1837 г.: «Боже мой, как люди злы! Если бы знали, как радовались, забавлялись на его счет; везде толковали об этом с прибавлениями, и теперь только почувствовали ему цену! <...> Пушкина нет, очень жалко! Я тужил об нем как об родном. <...> Об театре напишет Вам жена, а у меня рука не подымается» (*[Без подписи]*. Василий Андреевич Каратахин. Письма его к П.А. Катенину // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 289).

⁶ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 17. С. 269.

⁷ При том, что исследователи не могли игнорировать очевидный факт: «Значение Каратахина для популяризации Шекспира в России было велико, и не только одни приверженцы господствующего режима восхищались им. Вокруг его творчества разгорались горячие споры. Были демократически настроенные зрители, которые считали его “почти гениальным истолкователем вечных и всесветных типов величайшего сердцеведа” и утверждали, что он “бесподобно играл Гамлета, Лира, Отелло”» (Левин Ю.Д. Русский романтизм // Шекспир и русская культура / отв. ред. М. П. Алексеев. М., Л.: Наука, 1965. С. 297–298).

⁸ Брянский А.М. Театр в эпоху крепостничества // Сто лет. Александринский театр – Театр Госдрамы / отв. ред. О.Я. Боярский. Л.: Изд-во Дирекции Ленинградских государственных театров, 1932. С. 107.

⁹ Державин К.Н. Эпохи Александринской сцены. Л.: ЛЕНГИХЛ, 1932. С. 59.

¹⁰ Левин Ю.Д. Указ. соч. С. 300.

- ¹¹ Барон Розен [Розен Е.Ф.] Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлете // Северная пчела. 1838, № 17. 21 янв. С. 65, 67.
- ¹² Кн. В.О. [Одоевский В.Ф.] Русский театр в С. Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837, № 45. 6 нояб. С. 439–440. С этим утверждением перекликается чуть более позднее свидетельство безымянного обозревателя «Северной пчелы», сообщавшего, что на одном из представлений «Гамлете» Каратыгину «усерднее всех аплодировал англичанин, не знающий ни слова по-русски, но знающий наизусть Гамлете. Этот англичанин сказал, что он видел Кина и лучших актеров английских в Гамлете, но отдает преимущество г. Каратыгину за выражение лица, интонации голоса и благородство игры» (*Без подписи*). Смесь // Северная пчела. 1838, № 31. 7 февр. С. 122–123).
- ¹³ Герцен А.И. Указ. изд. Т. 22. С. 65.
- ¹⁴ Не принявшие трактовку Каратыгина рецензенты отмечали, что в сцене с Офелией после монолога «Быть или не быть» Гамлет, в отличие от мочаловского героя, выказывал в отношении своей возлюбленной лишь негодование и высокомерно желчное презрение, не проявляя ни малейших проблесков жалости и сочувствия, а после «мышеловки» становился на четвереньки и полз по сцене с натужно громким смехом.
- ¹⁵ См.: Владимирова Н.Б., Романова Г.А. Любимцы Мельпомены: В. Каратыгин и П. Мочалов. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 1999. С. 104–112, 116–119.
- ¹⁶ Цимбалова С.И. Протагонист – Маска – Амплуа: Петербургская русская сцена первой половины XIX века. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. С. 85.
- ¹⁷ Л.Л. [Межевич В.С.] Шекспир, русские переводчики и русская критика // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 1. <Раздел «Смесь»>. С. 9.
- ¹⁸ В.В. В. [Строев В.М.] В.А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. Кн. 1. [Приложения]: Портретная галерея русских сценических артистов. С. 7.
- ¹⁹ Барон Розен [Розен Е.Ф.] Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлете // Северная пчела. 1838, № 17. 21 янв. С. 65.
- ²⁰ Белинский В.Г. Указ. изд. Т. 1. С. 168.
- ²¹ Цимбалова С.И. Указ. соч. С. 67.
- ²² Ф. Б. [Булгарин Ф.В.] Взгляд на русскую сцену // Северная пчела. 1836, № 48. 28 февр. С. 192.
- ²³ См.: Владимирова Н.Б., Романова Г.А. Указ. соч. С. 109. Речь идет о классицистской трагедии С.И. Висковатова, имевшей своим источником переложение Дюсиса, «Гамлет» (1810), которую Каратыгин играл

с 1824 г. на протяжении тринадцати лет с несколькими длительными перерывами.

²⁴ [Без подписи]. Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский архив. 1864. Т. 1. Стлб. 845.

²⁵ Там же.

²⁶ Барон Розен [Розен Е.Ф.] Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // Северная пчела. 1838, № 17. 21 янв. С. 67.

²⁷ В. В. В. [Строев В.М.] Александринский театр // Северная пчела. 1837, № 248. 2 нояб. С. 990–991.

²⁸ Там же. С. 991.

²⁹ «В эстетике, как и в природе, есть два прототипа: сила и грация. Я рассуждал о первой, о Гамлете – Каратыгине» (Барон Розен [Розен Е.Ф.] Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // Северная пчела. 1838, № 17. 21 янв. С. 67).

³⁰ В. В. В. [Строев В.М.] Александринский театр // Северная пчела. 1837, № 248. 2 нояб. С. 992.

³¹ Барон Розен [Розен Е.Ф.] Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // Северная пчела. 1838, № 17. 21 янв. С. 67.

³² Л.Л. [Межевич В.С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 23. 4 июня. С. 456.

³³ Примечательно, что Белинский, захваченный вдохновенно импровизационной, огненно страстной и вместе с тем лирически исповедальной игрой Мочалова в «Гамлете», которую критик противопоставлял эффектному, но внутренне холодному, по его мнению, «сальерилизму» Каратыгина, все же упрекнул московского трагика в том, что «актер, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо мене, нежели сколько должен иметь ее шекспировский Гамлет. Торжество сценического гения <...> состоит в совершенной гармонии актера с поэтом, следовательно, на этот раз Мочалов показал более огня и дикой моши своего таланта, нежели умения понимать играемую им роль и выполнять ее вследствие верного о ней понятия» (Белинский В.Г. Указ. изд. Т. 1. С. 149–150).

³⁴ Цимбалова С.И. Указ. соч. С. 86–87.

³⁵ Барон Розен [Розен Е.Ф.] Петербургский театр. Каратыгин в роли Гамлета // Северная пчела. 1838, № 17. 21 янв. С. 67.

- ³⁶ На это обратил внимание В.С. Межевич (см.: Л.Л. [Межевич В.С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 25. 18 июня. С. 497), чье наблюдение подтверждается двумя суфлерскими экземплярами спектакля, хранящимися в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке (Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов, инв. №№ 52083, 1325). Попутно заметим, что именно в отзывах на московские гастроли актера впервые упоминается о том, что после «Мышеловки» Каратыгин не только злобно хохотал, но и становился на четвереньки (чего, по всей видимости, не было на первых представлениях в северной столице). У В.С. Межевича, признававшего достоинства игры петербургского трагика в других сценах, это вызвало решительное отторжение: «Что за странная у него поза, когда встревоженный король удаляется? – Г-н Каратыгин пополз на руках и на ногах. А этот хохот – как он тяжел для слуха, потому что в нем видно напряжение, насилие, слишком неприятное: это хохот из широкой груди, но не из глубины сердца» (Там же). О том, что актер не отказался от такого решения позднее, свидетельствует памфлет Аполлона Григорьева 1846 г.: «Но что скажу я о сцене комедии? о натянутом ползанье змею по сцене, о натянутом, резком, неприятном смехе <...>?» (Григорьев А.А. Указ. изд. С. 37).
- ³⁷ По очень точному наблюдению А.В. Бартошевича, «внутренним центром поэтического пространства трагедии, к которому стягиваются все элементы образной структуры, становятся метафоры болезни, гниения, распада. Образами разлагающейся, гниющей плоти, охваченной чудовищной порчей, текст насыщен до отказа. Словно яд, влитый в ухо старому Гамлету, постепенно и неотвратимо проникает “в природные врата и ходы тела” человечества, отравляя Данию и весь мир. Проказа поражает всех, великих и ничтожных, преступников и благородных страдальцев. Ее тлетворное дыхание готово коснуться и Гамлета» (Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М.: Искусство, 1994. С. 24).
- ³⁸ [Без подписи]. Московский театр. Г-н Каратыгин на Московском театре // Северная пчела. 1838, № 100. 5 мая. С. 399.
- ³⁹ Л.Л. [Межевич В.С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 25. 18 июня. С. 497.
- ⁴⁰ Показательно, что именно так трактовал сцену с матерью Франсуа-Жозеф Тальма, играя Гамлета в переложении Дюсиса. Из описания мадам де Сталь 1814 г.: «Когда Гамлет заставляет свою мать поклясться

над урной с пеплом ее супруга, что она не принимала участия в преступлении, она колеблется, смущается и кончает тем, что сознается в своей вине. Тогда Гамлет вынимает кинжал, который его отец велел вонзить в материнскую грудь; в момент, когда он готов пронзить мать, его охватывает нежность и жалость; обернувшись к тени отца, он кричит:

Сжальтесь, о, сжальтесь, отец!

Бросается к ногам своей матери, лежащей в обмороке, и произносит два стиха:

Да, в преступлении твоем и грех и скверна,
Но милость Божия и к грешникам безмерна».

(цит. по: Хрестоматия по истории зарубежного театра / под ред. Л.И. Гительмана. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007. С. 218). Заметим, что наставник Карагыгина, П.А. Катенин, неоднократно видел Тальма в Париже и мог описать своему подопечному потрясавшую зрителей игру на резких эмоциональных контрастах, которой славился французский трагик, предвосхитивший романтическую театральную эстетику 1820–30-х гг.

⁴¹ Л.Л. [Межевич В.С.] Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838, № 25. 18 июня. С. 497.

⁴² Карагыгин появится на сцене Александринского театра в роли Арбенина лишь в конце октября 1852 г. – за пять месяцев до своей смерти. В силу цензурных ограничений были представлены отдельные сцены лермонтовской драмы, причем без четвертого акта, в котором актер мог бы развернуть потрясающую картину безумия своего демонического героя. Из-за невозможности воплотить на сцене оригинальный вариант представление заканчивалось самоубийством Арбенина сразу после смерти Нины – с мелодраматически-эффектной, но нелепой вставной репликой под занавес: «Умри же ты, злодей!».