85.334
Г887

Коллекция
прижизненных
изданий

n 14

n 16

n. 17

85-334
Г88

ЛЕОНИД ГРОССМАН

ПУШКИН В ТЕАТРАЛЬНЫХ КРЕСЛАХ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
БРОКГАУЗ-ЕФРОН
1926


БРОКГАУЗЪ·ЕФРОНЪ
С.П.Б.



85.334
Г887

ЛЕОНИД ГРОССМАН

ПУШКИН В ТЕАТРАЛЬНЫХ КРЕСЛАХ

КАРТИНЫ РУССКОЙ СЦЕНЫ

1817—1820 годов

С 1071635
N 166
пов

БРОКГАУЗ-ЕФРОН
1926

[illegible]

ОБЛОЖКА РАБОТЫ
В. М. КОНАШЕВИЧА

С 1941 839

ТИПОГРАФИЯ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
Ленинград, Тучков пер., 1
Ленинградский Гублит № 5923. Зак. № 126. Тираж 3000 экз.

Волгоградская областная
библиотека
им. М. Горького



Острая шутка Шаховского и горестный пафос Озерова; восковые свечи, партерные лавки и оркестр из крепостных музыкантов; в публике трости, плащи и подзорные трубки; на сцене щиты и копья, мантии и каски, глазетовые кирасы и фольговые короны; в мифологических плясках трезубец Нептуна и золотой кадуцей Гермеса среди несущихся туник и пеплумов фантастической пантомимы Карла Дидло; в оперном репертуаре Моцарт, Гретри и Чимароза; в комедии Мольер, Бомарше и Княжнин; веселые интриги и счастливые недоразумения заплетаются и протекают на фоне декоративных перспектив Гонзаго, под льющиеся переливы мелодических каватин маэстро Антонолини; напевная декламация стихотворных монологов чередуется со звонкими куплетами первых водевилей; на подмостках — Истомина и Колосова; в креслах стареющий Крылов и юный Грибоедов; всюду пыль, пышность, рифмы и припевы модных арий;—вот русский театр к концу александровской эпохи.

Он явственно хранил на своем облике следы старинной итальянской комедии. Быть может, общие традиции европейской сцены донесли до петербургских кулис предания

венецианских масок. Но, может быть, и актеры-импровизаторы, развернувшие у нас при Анне Иоанновне весь узорчатый веер своих фиаб, оставили какие-то неуловимые воспоминания в обычаях и навыках русской сцены. Это отражалось на репертуаре, на амплуа, на пристрастиях исполнителей и вкусах публики.

Это была пора особой, сложной, изысканной и давно утраченной терминологии, когда роли, пьесы и постановки выработали свой обширный и пестрый словарь. Комики назывались в то время итальянским словом буффо, актеры вообще часто обозначались на французский манер сюжетами, балерины именовались танцорками, а танцовщики—«дансёрами». Знаменитая шекспировская трагедия шла под заглавием «Король Леар», а в иностранных комедиях имена героев своеобразно перекраивались на русский лад: мольеровский Альцест назывался Крутоном (не от французской гренки, конечно, а от российского «крутого нрава»), а Селимена — более звучно и удачно — именовалась Прелестиной.

Состав труппы делился по преданиям старого театра. В драматических амплуа числились роли наперсниц, злодеек, невинных или простодушных, петиметров, педантов, тиранов и комических мужичков; существовали специальные роли буф-арлекин, карикатура и деми-карактёр; имелись также «амплуа ливреи» и «филаток» (т.-е. дурачков или простаков).

Но при этом дроблении списка ролей, многие актеры, особенно из молодых, не были прикреплены к определенному кругу типов, ни даже к особому сценическому жанру. Один и тот же исполнитель декламировал в трагедии, острил в водевиле, пел в опере и позировал в пантомиме. Комедийный премьер Сосницкий охотно выступал в балете; знаменитая танцовщица Истомина играла в водевилях «роли с речами». Аксаков в своих воспоминаниях назы-

вает одну актрису, исполнявшую роли первых любовниц в трагедиях, драмах, комедиях и операх.

Это было время, когда на русской сцене господствовало изумительное разнообразие и богатство театральных



К. Кавос

Рис. Оленина 1878 г. из собр. Альб. Н. Бенуа

жанров. Каждый вид знал свои бесконечные подразделения. Комедия делилась на высокую, легкую и анекдотическую; балет распадался на пантомимный, волшебный, комический, романтический, героический и даже трагический (напр. «Инеса де Кастро»). Среди опер различали лирическую,

историческую, комическую, оперу-водевиль, оперу «с большим спектаклем», «волшебную оперу с хорами, полетами, превращениями и танцами» или же «с балетами, эволюциями и великолепным спектаклем». Одно из таких громоздких произведений называлось в придачу и «россиískим сочинением» вероятно потому, что авторами его были два итальянца — Катерино Кавос и Антонолини.

Эти основные виды спектаклей дополнялись мелодрамой, «мифологическим представлением», интермедией-дивертисментом, «исторической драмой с танцами».

Едва ли можно указать еще эпоху, когда такое изумительное разнообразие сценических видов заполняло наш театр.

Актеры и зрители были в то время связаны сложной сетью художественных и личных отношений, — и это несмотря на господствовавшее в обществе пренебрежение к актерскому званию. Зритель, который зачастую был и драматургом, и театральным педагогом, жил интересами кулис и оказывал свое заметное воздействие на судьбы репертуара и характер исполнения. В партере и креслах находились поэты-переводчики, водевилисты, знаменитые чтецы, опытные знатоки сцены, перевидавшие всех корифеев парижского театра и учившие русских знаменитостей последним приемам трагической декламации.

По тогдашнему своеобразному представлению переводчики пьес считались как бы их авторами. Они до такой степени сливались в сознании зрителя с подлинными драматургами, что после представления, напр., трагедии Вольтера в 1809 году театр упорно вызывал «автора», пока, наконец, переводчик не догадался выйти на вызовы вместе с Семеновой и Яковлевым. По этому поводу театральный обозреватель современного альманаха не без иронии замечает, что несмотря на дружные крики знатоков из райка

и партера «надменный автор, как будто глухой, лежал покойно в могиле»...

К прославленным корифеям сцены относились в то время не без некоторого почтения. Но остальная актерская масса вызывала к себе со стороны общества явно презрительное отношение. В актере еще видели остатки скомороха, ярмарочного лицедея или бродячего комедианта, созданного на потеху «порядочных людей». Культурный европеец Вигель мог в то время свободно заменить термин «актерский мир» сочным речением «закулисная сволочь». Эти худородные отщепенцы сцены в глазах тогдашнего зрителя мало чем отличались от дрессированных животных или придворных шутов. Их постоянно ставили в самое унизительное положение. Так, например, вошло в обычай, что бенефицианты развозили по городу билеты на свой спектакль, раздавая лично завлекательные афиши и принимая подачки от всевозможных «милостивцев».



Ф. Ф. Вигель

«Были тогда в нашей драматической, оперной и балетной труппах, рассказывает современник, несколько почтенных отцов семейств, которые, отправляясь на эти унизительные промыслы, облекались в шутовские костюмы, в париках, с разрисованными физиономиями. Мало того, брали с собою своих ребятишек, наряженных в русские или цыганские платья, и заставляли их плясать под аккомпанимент гитары или торбона. Эта конкуренция с шарманщиками или уличными гаэрами удавалась и артистам импе-

раторских театров. Никому из них это не казалось ни дико, ни оскорбительно». Одна мемуаристка вспоминает видного петербургского комика, который вползал на четвереньках к купцам-театралам, положив билет себе на лысую голову.

Если общество относилось к актеру с надменной презрительностью, власть применяла к нему меры беспощадной жестокости. За малейшее ослушание актеров заключали в казематы Петропавловской крепости, как это было со знаменитым Каратыгиным, посмевшим присесть в присутствии директора императорских театров; их сажали в подвальные солдатские караулки театральных зданий, препровождали в полицейские арестные дома. По самым простым вопросам текущего репертуара, за неизбежные в общей художественной работе возражения и особые мнения, артист рисковал угодить в исправительную яму. Смирительные дома и съезжие постоянно угрожали актеру за каждое самостоятельное суждение.

Несколько иным было отношение к актрисам. Гвардейская молодежь и представители сановной знати смотрели на артисток, как на обширный гинекей, отличающийся от крепостного гарема лишь своим блеском, утонченностью и богатством выбора. Воспитанницы театральных училищ, танцовщицы, фигурантки, статистки и корифейки, «первые сюжеты» в комедии и драме,—все они служили предметом вожделений, страстей и бесчисленных романических авантюр с запутанными интригами, смелыми похищениями и кровавыми поединками.

Театральность властно врывалась тогда в любовные нравы. В этом лишний раз сказывалось органическое влечение эпохи к спектаклям, ее жажда сказочных зрелищ, исполненных смелости и умения, находчивости и опыта, блеска, изменчивости, новизны и трагизма. Само время отличалось тогда той театральной одержимостью, которая сообщает возбуждение общественной

жизни и открывает блистательные периоды сценического расцвета.

На театре господствовали большие жанры: героическая трагедия, высокая комедия, мифологическая пантомима, балет-феерия, классическая опера — вот, что определяло



Нимфодора Семенова

репертуар и решительно преобладало над мелодрамой, водевилем и популярными композициями новейших либреттистов.

Высокий театральный стиль направлял на сцене это стремительное движенне образов и масок во всех разнообразных и сложных формах тогдашнего репертуара от Расиновой трагедии до легких интермедий. Всюду чувствовалось это дыхание высокого и трудного мастерства, захватившего в свой очерченный круг драматургов, режиссеров, балетмейстеров, всю обширную армию тогдашних исполни-

телей—от прославленного первого трагика до незаметного и безмолвного «аксессуара»...

Сложный, пестрый, нарядный и внутренне разорванный мир, скрывающий под лентами арлекинад и пернатыми шлемами трагедий надрывы гнетущего быта и раны железного века! Сколько нужно было выдержки и бодрости, выдумки и фантазии, неистощимых вдохновений и неподдельных дарований, чтоб наполнить черное небо этой пасмурной эпохи призрачными тенями радости и всеми красочными отблесками истории, искусства и легенды...

В этот многоликий и радужный мир, в момент его высшего оживления и расцвета, вступил юноша, почти отрок, с нескладной маской мулата и мудрыми глазами поэта. Охваченный жадною восприимчивостью и горячими вожделениями великого артиста, он вошел в этот несущийся хоровод театральных празднеств, прикоснулся к их соблазнам и унес с собою в бурную и горькую жизнь радостное воспоминание об этом мелькнувшем видении. Беглыми бликами отразилось оно в его поэмах, посланиях и посвящениях, дойдя до нас свозь грани бессмертных строф своими рассеянными лучами.

Взойдем же к их источнику. Вступим вслед за поэтом в это карнавальное шествие. Попытаемся уловить, какие творческие следы оставил в его памяти этот мгновенно блеснувший перед ним магический мир трубы, личины и кинжала.





ГЛАВА ПЕРВАЯ

В зрительном зале

Все ярусы окинул взором...
«Евгений Онегин», I, 21.

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галлереи,
При свете оплывающих свечей.
И, равнодушен к суете актеров,
Сбирающих рукоплесканий жатву,
Я не услышу, обращенный к рампе,
Двойною рифмой оперенный стих:
— Как эти покрывала мне постылы...

Эти стихи современного поэта [1]) воскрешают перед нами не только парижский театр XVII века. Они применимы целиком и к русскому зрительному залу пушкинской

---

[1]) О. Мандельштам.

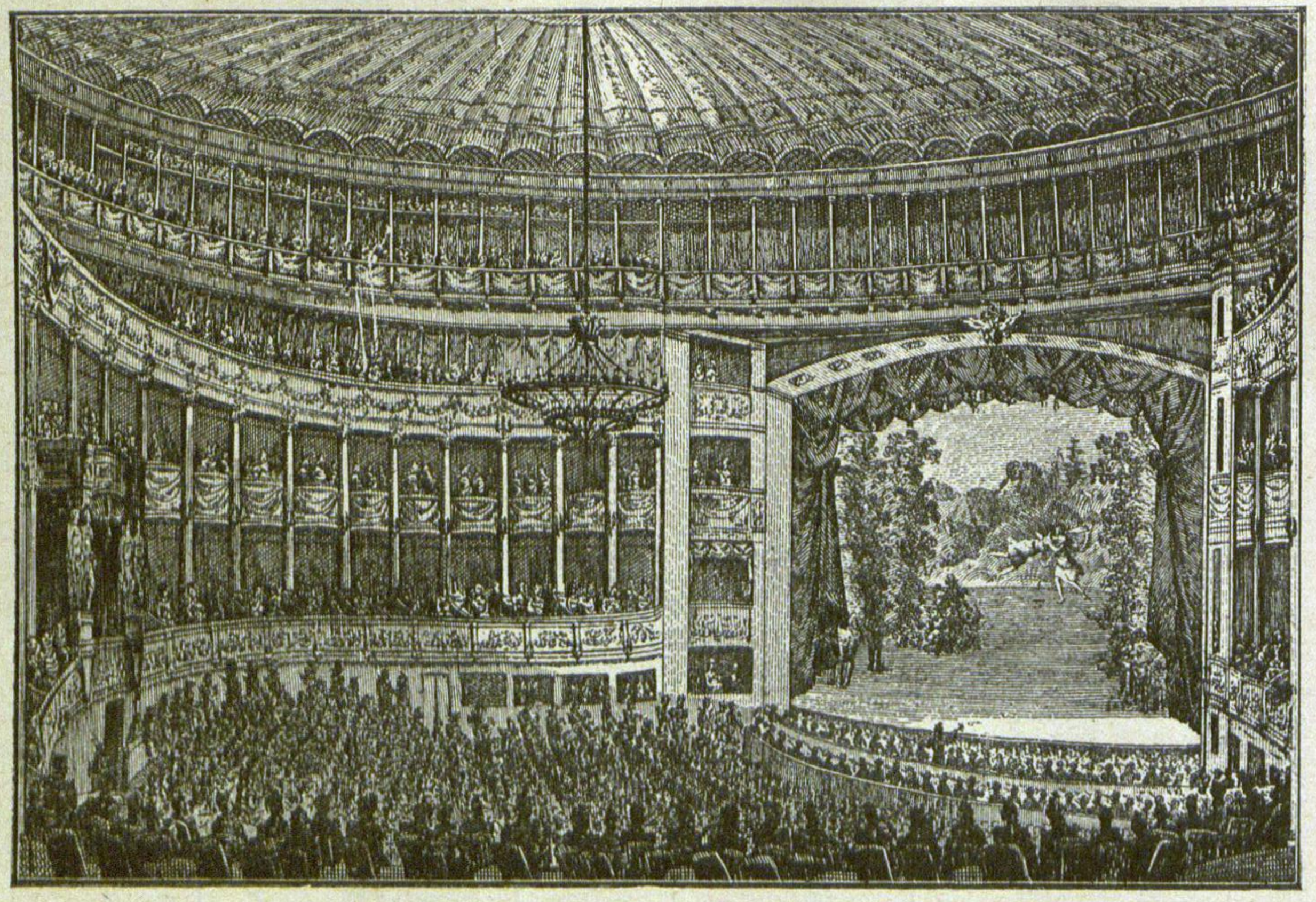
поры, еще хранившему во всей чистоте тип европейского театра предшествующих столетий.

Многоярусная храмина, мягко озаренная оплывающими свечами массивной люстры и легких трехсвечных жирандолей; взволнованный и глухо плещущий раек под нависшими сводами огромного плафона; а там внизу, над самым провалом оркестра, великолепная Федра-Семенова, роняя плеч классическую шаль, бросает в насторожившуюся столпу торжественные двустишия Расина в неожиданном обличьи высокопарных славянизмов. И многоголовую толпу, планомерно разбросанную по сложным разделам здания — от кресел до галлереи — невидимо сливает в одном томительном и сладостном ощущении этот «негодованьем раскаленный слог»...

Вступим в эту завороженную трагическими стихами пеструю массу слушателей. Оглядим это огромное и хитрое строение, втянувшее в себя для единого художественного впечатления две тысячи зрителей из дворца и сената, коллегий и гвардейских казарм, редакций и лицеев, немецких булочных и гостиннодворских лавок.

I

Архитектура русских театров копировала тип здания, выработанный итальянскими зодчими Возрождения. Недаром петербургские «комедиантские дома» строились преимущественно итальянцами—Растрелли, Гваренги, Джироламо Боном, Валериани, Перезинотти, Бригонци, Казасси. Формула «рангового театра с ложами» была усвоена и вполне соответствовала кастовым требованиям эпохи. Кресла для сановников и придворных, стоячий партер для среднего чиновничества и «буржуа», раек для толпы, ложи для женщин и их спутников—так приблизительно размещалась на спектакле петербургская публика начала прошлого столетия.



Большой театр в пушкинское время

Главным отличием тогдашнего театрального зала от позднейшего было разделение всей его нижней площади на «кресла» и «партер». Отсюда странное для нас различие этих двух терминов, впоследствии ставших синонимичными. Вспомним в Онегине:

Театр уж полон. Ложи блещут,
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут...

Эти главные части зрительного зала неизменно упоминаются в современных свидетельствах. Вяземский в одной из эпиграмм на Шаховского по поводу провала его комедии писал:

При свисте кресл, партера и райка,
Сошел со сцены твой «Коварный».

План зала делился на оркестр, который также подчас служил для зрителей, на несколько рядов кресел (около десяти) и затем на обширную площадь партера, где размещалось свыше тысячи зрителей [1]). Три или четыре яруса лож поднимались над партером усеченными овалами, завершаясь обширным верхним этажем — галлереей, парадизом или «райком».

Строение здания отчетливо отражало социальную структуру публики. Уже в XVIII веке распределение театральных мест соответствовало общественной иерархии зрителей. «Знатнейшие и иностранные обоего пола персоны сидели в партере по классам», сообщает камерфурьерский журнал 1750 года. В пушкинское время менее оффициально, но не менее отчетливо сказывалась в театре строгая сословная

---

[1]) Так в Малом театре (на месте бывш. Александринского сквера) помещалось в партере 1200 человек. Построенный итальянским импрессарио Казасси, театр этот считался наилучшим, так как в нем «отовсюду было видно и слышно». Труппы играли еще в большом театре и, одно время, в немецком (здание штаба).

С 1071635

группировка зрителей, что в свою очередь определяло их художественную физиономию.

Самый живой, восприимчивый и впечатлительный посетитель спектакля находился за креслами и в райке. Это любопытнейший тип старого театрала, достойный пристального внимания историка. Зритель партера являл по своему социальному составу промежуточный слой между знатью первых кресел и «чернью» райка. Он представлял обширный сектор тогдашней «интеллигенции», куда сходились педагоги, журналисты, молодежь, даже гвардейские офицеры. Это была самая оживленная и разумеется наиболее понимающая часть публики.— «Мы, знатоки, свидетельствует Полевой, особенно сходились в партер (нынешние места за креслами)».



Жихарев

Здесь именно толпились тонкие ценители драмы, страстные любители театра, его теоретики и поклонники. Часть зрителей, при полных сборах, была вынуждена стоять, причем на больших спектаклях создавалась невероятная давка. «Партер был буквально набит битком, описывает Жихарев первое представление трагедии Крюковского «Пожарский». Мы заметили М. А. Лобанова, молодого преподавателя русской словесности у Строгановых, в числе несчастных партерных пациентов: он опоздал найти себе место и принужден был жаться между стоящими».—«К. С. Семенову видел я в «Меропе», описывает Н. Полевой гастроли знаменитой артистки в Москве,—но плохо, ибо театр был

Волгоградская областная библиотека им. М. Горького

полон до такой степени, что в партере мы задыхались набитые, как сельди, в боченке»...

Партер петербургских театров воспринял многие черты итальянских и французских театров. В европейских зрительных залах еще в XVIII веке образовались эти общедоступные места, где публика размещалась стоя. Партер французской комедии в XVII столетии славился своей теснотой. В виду незначительной платы, сюда проникала наименее чопорная и наиболее восприимчивая часть зрителей—художники, литераторы, студенты, клерки. Эти зрители громко выражали свое одобрение и порицание, не останавливаясь перед восторженными возгласами или смелыми насмешками.

«Шутник партера» был носителем самой острой, живой и непосредственной театральной критики. Он оказывался в силу этого самым влиятельным зрителем, от которого зависел успех или провал пьесы. В театре он подавал инициативу свистков или аплодисментов. «Суд партера», а не лож или кресел—вот, с чем наиболее считались актеры, импрессарио и драматурги. Партер стал синонимом театра, произносящего свое суждение. Недаром в первых стихах Пушкина он упоминается именно в этом смысле:

Dis moi, pourquoi l'Escamoteur
Est-il sifflé par le parterre?..

Это обычная терминология эпохи. «Партер смеялся беспрестанно, следовательно цель комедии была достигнута», отмечает Арапов по поводу новой пьесы Загоскина. «Автор... грешит перед партером», пишет Грибоедов в своей сатире «Лубочный театр».

Один из водевилей Хмельницкого заканчивался куплетами:

Все пустились в водевили,
А что пользы, например,
Если мы не угодили
И не хлопает партер?

Этот мотив варьировался персонажами на все лады.— «Я надеюсь, за старанье пощадит меня партер»... «...И на все свои дебюты насажу друзей в партер»... и т. д.

Только в конце XVIII века в Париже была сделана попытка устроить в Одеоне «сидячий партер», т. е. установить в нем скамьи. Но это сильно сокращало в нем количество зрителей и значительно понижало его ожи-

 Вот почему многие актеры, авторы пьес и любители театра горячо отстаивали старинный «стоячий партер», блестяще доказавший свою восприимчивость и отзывчивость. У нас сторонником этого устройства был известный театральный деятель, драматург и мемуарист Рафаил Зотов, придававший огромное значение «образованию нисшего сословия зрителей». «Партер—говорит он в своих театральных воспоминаниях—составляет как бы необходимую принадлежность театра. Без партера не развивается в среднем сословии страсти к театру. Жизнь, придаваемая партером, поощряет актеров и заставляет их опасаться найти тут строгих и образованных судей»...



II

Один старинный фельетон Булгарина довольно выпукло изображает социальный облик каждого зрительного участка той поры. Обратимся к этой оригинальной топографии.

Раек посещался захудалыми писцами, приказчиками модных магазинов, лакеями, служанками, камердинерами, конторскими артельщиками, таможенными сторожами. Здесь собиралась самая невзыскательная и наиболее благодарная публика. «Я с завистью посматриваю в раек—говорит в булгаринском фельетоне зритель первоярусной ложи—в раек, где беззаботные и трудолюбивые люди наслаждаются в полной мере спектаклем... Здесь, в ложе 1-го яруса из приличия мне нельзя обнаружить ощущения, производимого в душе пьесою или игрою актера, а блаженные посетители райка, восхищенные каждым воплем актера, каждым сильным его движением, топаньем, размахиванием рук и падением на землю, громогласно изъявляют свою радость и награждают деятельного артиста рукоплесканием и вызовом на сцену»...

Булгаринский писец, ставший ходатаем и стряпчим, переходит из галлереи в партер. Здесь происходят деловые свидания его с клиентами, ведутся в антрактах переговоры с повытчиками и мелкими чиновниками. В партере же помещаются добровольные клакеры, которых один из современников так и обозначает термином д р у з е й п а р т е р а; они «хлопают при каждом слове, кричат браво при каждой размашке и вызывают после каждой пьесы».

Когда практика мелкого дельца расширилась и захватила «круг высших чиновников»», он ощутил потребность «непременно играть роль человека п о р я д о ч н о г о...» — «Разумеется, заключает он, что при этом я перешагнул из партера в кресла»... Женитьба переводит его на новое

театральное место, т. к. «порядочному человеку среднего состояния должно с женою помещаться по крайней мере в ложе 3-го яруса»... Понемногу и постепенно, через ряд лет, по настоянию подросших дочерей, не желающих отставать от богатых и знатных подруг, старый театрал утверждается в ложе первого яруса, где он обречен на молчание, неподвижность и скуку [1]).

Денежная база играла таким образом решающую роль в этом сложном распределении зрителей. Так, многолюдство партера объяснялось в значительной степени и доступностью его цены. В то время, как кресла стоили два рубля с полтиною, за вход в партер платили всего рубль медью [2]).

Бесплатных мест в театре было очень немного.

Спектакль в значительной степени сохранял характер придворного зрелища, и против контрабандных зрителей принимались энергичные меры. Еще в 1800 году для контроля входных билетов было учреждено особое дежурство обер-офицеров и чинов воинской команды. Комитет по театральным делам точно устанавливал список лиц, имеющих право на «безденежное» пользование местами в театрах: три ложи предоставлялись для директора, актеров и главнокомандующего; семь кресел для различных должностных и военных лиц. В этом отношении соблюдался строгий и мелочной формализм. Так из представленного списка

---

[1]) Любопытный социологический разрез современного немецкого театра в Петербурге дает мимоходом Вигель. В отличие от французского театра, спектакли германской труппы не собирают знати; даже «немцы лучшего тона» не посещают их. Представления эти предназначены лишь для «трудящегося у нас немецкого населения. Пасторы, аптекари, профессоры и медики занимают в нем кресла; семейства их—ложи всех ярусов; булочники, портные, сапожники—партер; подмастерья их, вероятно, раек».

[2]) Только при театральной дирекции Тюфякина цены эти были удвоены.

бесплатных зрителей «государь усмотрел», что «некий отставной за ранами в отечественную войну капитан Ивашкевич получал бесплатно место за креслами». При утверждении списка было постановлено «продолжать давать место за креслами и капитану Ивашкевичу, но с тем, чтобы сумма, следующая за это место принята была на счет комитета раненых». Аракчеев «дал о том предписание означенному комитету», и капитан Ивашкевич продолжал пользоваться даровым местом.



Щеголь 1817—1820 гг.

На всем этом сказывались вероятно отголоски старого театрального законодательства Франции, строго запрещавшего допускать бесплатных посетителей на королевские спектакли.

В тех же целях благопристойности и порядка вечерние представления начинались и заканчивались сравнительно рано. Спектакль обычно протекал между 6 и 9 часами [1]). Онегин, покидавший кресла незадолго до окончания представления, в сущности оставлял театр в момент теперешнего начала зрелищ. Собираться же на спектакль—осо-

[1]) В 1801 году было отдано распоряжение о начале спектаклей в 5 час. и окончании в 8 час. (Арх. б. мин. имп. двора, картон 7443, дело 43).

бенно посетителям партера—приходилось иногда задолго до начала представления, в 3—4 часа пополудни. На всех больших спектаклях партер начинал роиться, гудеть и «кипеть» задолго до поднятия занавеса.

Все это происходило в полумраке. Тогдашняя техника допускала освещение зала лишь к началу спектакля. Огромное здание, вмещающее тысячную толпу, освещалось маслом и воском. Сальные плошки, обычные в XVIII в., уже не применялись в больших петербургских театрах александровской эпохи.

Сложность и опасность тогдашнего способа освещения сказывались в постоянных пожарах театральных зданий. Мало помогали особые противопожарные меры—увеличение выходов, устройство больших водоемов и проч. Уже в старом большом театре (XVIII в.) находились под кровлей четыре огромных водохранилища с восемью мехами и двумя насосами. Это, впрочем, не помешало пожару уничтожить здание театра до основания.

Таким образом громадное здание освещалось бесчисленными масляными лампами, угрожавшими при малейшей неосторожности стихийным бедствием. Восковые свечи применялись для освещения оркестра, запасных фонарей, для жирандолей и для бутафорских целей. Зрительный зал требовал особых приспособлений. Над потолком театра находилась горница для зажигания и спуска люстры. Здесь устанавливалась специальная машина. Освещение сдавалось с подряда. Так, известный театральный деятель, артист администратор и строитель Антонио Казасси в Августе 1797 года заключил по торгам годовой контракт с Дирекцией на содержание освещения в Каменном Театре. В 1798 г. он снял с торгов четыре свечных лавки по 800 р. в год. Арбатский театр в Москве, оплачивал в 1811 г. по 100 руб. за освещение спектакля. К этому времени уборные артистов уже освещались кенкетами. Каждый исполнитель

неизменно получал перед спектаклем по две свечи для лапчатых бра своего зеркала.

В таком огромном многоярусном театре, еще напоминавшем комедиантские залы и оперные манежи предшествующего века, при свете тусклых ламп и оплывающих свечей, под шумный плеск нетерпеливого партера, зритель начала столетия, вооруженный двойным лорнетом или подзорной трубкой, среди шуток, хлопков и общего говора, ожидал того торжественного момента, когда занавес, расписанный гениальной кистью «живописного мастера» Пьетро Гонзаго [1]), взовьется, наконец, над гнутой жестью рампы.

---

[1]) Сообщим несколько сведений об этом выдающемся декораторе. Гонзаго был приглашен в Россию в 1787 году Н. Б. Юсуповым. Ученик Гальмани, он прославился своими декорациями в Венеции и был вызван в Рим для открытия театра Арджентино на карнавал. «Декорации Гонзаго, сообщает Арапов, до пожара Венецианского театра Фениче, выставлялись во время карнавала, как образцы возможного совершенства сценической живописи, и он-то писал тогда декорации для эрмитажного и публичного (т. е. Большого) петербургского театров». Н. Кукольник в «Художественной газете» 1857 г. называет Гонзаго «величайшим декоратором в России». Перу Гонзаго принадлежат две книги (на французском языке)—«Музыка глаз или театральная оптика», П. 1807 и «О ремесле театрального декоратора»—П. 1807. В последней книге Гонзаго проводит мысль, что «живопись не есть только искусство подражания, но прежде всего искусство изображения, основанием для которого служат образование и память, науки точные и систематичные».



ГЛАВА ВТОРАЯ

Актеры и театралы

Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?

Пушкин. Мои замечания об русском театре.

I

Оглядим зрительный зал в момент, предшествующий спектаклю, когда сложное театральное здание глубоко вздохнуло, ожило, заколыхалось, зашумело и сплошь заполнилось радостно-возбужденной толпой.

Предоставим слово Пушкину.

«Перед началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми. «Откуда ты?»—От Семеновой, от Сосницкого, от Колосовой, от Истоминой».—«Как ты щастлив»!—«Сегодня она поет—она танцует—похлопаем ей—вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такие ножки! такой талант!»—Занавес подымается. Молодой человек, его приятели, переходя с места на место восхищаются и хлопают».

Эти петербургские дэнди, гениально зачерченные и в Пушкинском романе, вообще привлекали внимание современников. Старинный фельетонист живо описывает, как в театральный зал «с шумом вбегает молодой человек, одетый по последней моде, устремляет лорнет во все стороны, кланяется всем, будто вызванный на сцену актер, бегает, шепчется с одним, говорит громко с другим, вынимает часы, побрякивает печатками, то спускает с плеч, то поправляет свою соболью шубу... Он будто зажигательным стеклом, привлекает своим лорнетом лучи прелестных взоров из лож всех четырех ярусов...»

Эта театральная молодежь занимала обычно абонированные кресла слева, откуда и получила свое шутливое прозвище «левого фланга». Здесь располагались и члены знаменитого кружка «Зеленая Лампа»,—тесного дружеского сообщества, в котором вольнолюбивые устремления и политические замыслы несомненно уживались рядом с практикой веселых волокитств и закулисных похождений.

Все участники кружка были страстные театралы. Основатель содружества Никита Всеволожский, сын московского театрального деятеля, считался драматургом-диллетантом; А. Д. Улыбышев был даровитым музыкальным критиком, написавшим ценную монографию о Моцарте. Д. Н. Барков, о котором Пушкин вспоминает в шутливом обращении к Нимфодоре Семеновой, состоял постоянным театральным референтом «Зеленой Лампы». Каверин, Щербинин, Мансуров, Юрьев, Якубович, Родзянко, Энгельгардт, Я. Н. Толстой принадлежали к наиболее видным театралам эпохи.

Это отразилось на обращениях к ним Пушкина. В послании к Юрьеву он говорит о «легких крыльях Терпсихоры», в посвящении к Мансурову вспоминает о танцовщице Крыловой и французской актрисе Ласси, а к младшему Всеволожскому обращает характерную строфу:

Приди, счастливый царь кулис,
Театра злой летописатель,
Младых трагических актрис
Непостоянный обожатель.

На левом фланге, среди членов «Зеленой Лампы», нередко появлялся Гнедич. Обезображенный оспою, с вы-



Н. В. Всеволожский и П. Б. Мансуров
(верховые на втором плане).

текшим глазом, «вовсе невзрачный собой», как говорили деликатные современники, знаменитый переводчик Илиады сохранял в толпе торжественно-величественный вид подлинного служителя муз. Недоброжелатели прозвали его даже «ходульником» за патетическую важность его речей и жестов.

Громогласная театральность его декламации славилась среди знатоков и заслужила ему знаменитую ученицу

в лице Семеновой. В уроках с трагической актрисой он развертывал свои обширные филологические познания и проявлял во всей полноте свой потрясающий дар воодушевленной декламации. Эксцентричность манер, острая афористичность разговора, громадная начитанность и сложное искусство ритмического чтения — все это в связи с почетным поэтическим признанием—выделяло эту характерную фигуру из круга тогдашних театралов. Завсегдатаям партера и кресел был хорошо знаком этот величественный и безобразный собеседник Гомера.

Гнедич чутко следил за ростом русского театра. Ценя его расцвет, он придавал громадное значение его социальному воздействию на массы. Поэт-классик особенно заботился о театральных впечатлениях общественных низов. По его мнению, «несколько хороших пьес и хороших актеров нечувствительно могут переменить образ мыслей и поведение наших слуг, ремесленников и рабочих людей, и заставить их, вместо питейных домов, проводить время в театре».

В старом зрительном зале это был несомненно интереснейший теоретик сцены, замечательный историк и эстетик театра, тонкий ценитель и критик его текущих явлений.

Таков был этот тесный кружок культурных театралов, актеров-любителей, переводчиков и драматургов. К нему принадлежали еще Грибоедов, Жандр, Лобанов, Бегичев, наконец, именитые литераторы — Хмельницкий, Катенин и Шаховской.

Неподалеку от них в первых рядах кресел размещалась та часть публики, которая, по свидетельству Пушкина — «слишком занята судьбою Европы и отечества, слишком утомлена трудами, слишком глубокомысленна, слишком важна, слишком осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве

драматического искусства (к тому же—Русского), и если в половине седьмого часа одни и те же лица являются



Гнедич

из казарм и совета занять первые ряды абонированных кресел, то это более для них условный этикет, нежели приятное отдохновение».

Эта косная часть зрительного зала могла оказывать тлетворное воздействие и на сцену. «Сии великие люди

нашего времени, носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные может быть в одних только балетах, не должны ли необходимо охлаждать игру самых ревностных наших Артистов»?...

Таков приговор, вынесенный Пушкиным, этому слою зрителей. Известно, впрочем, что в действительности он далеко не чуждался его. Пущин, уже вступивший в тайное общество, корил своего друга за то, что в театре он «любил вертеться у оркестра, около Орлова, Чернышева, Киселева», которые «с покровительственной улыбкой выслушивали его шутки и остроты...»

Остановим наше внимание на одном наиболее заметном представителе этого парадного синклита. Оговоримся, впрочем, что интересы театра, хотя бы и в своеобразном преломлении военного администратора и стареющего селадона, ему были не вовсе чужды. Имя его тесно переплетается с судьбами всех видных актеров конца александровской эпохи и мелькает в биографии молодого Пушкина. Каждый большой спектакль непременно насчитывал его в числе своих зрителей.

Это один из прославленных генералов 1812 года, петербургский военный губернатор Милорадович, который вскоре—в день 14 декабря 1825 года—отправится с утреннего завтрака у танцовщицы Телешевой на сенатскую площадь, где и будет убит Каховским.

Вспыльчивый, но отходчивый, властолюбивый, но не лишенный иногда способности к благородному жесту, он славился своим пристрастием к танцоркам и театральным воспитанницам. Южный темперамент сказывался в этих проявлениях бурной и чувственной натуры, как и в горбатом очерке его выразительного профиля. Он принадлежал

к числу наиболее блистательных зрителей, увешанных орденами и лентами, ослепляющих — даже при тогдашнем освещении—шитьем и знаками парадных мундиров.



М. А. Милорадович

Это разнообразие одежды военных, чиновников и статских сообщало зрительному залу живописную пестроту.

Любопытную картину театра на парадном спектакле

дает в своих записках Жихарев. Он описывает публику, собравшуюся на премьеру «Дмитрия Донского» Озерова.

«... Буквально некуда было уронить яблока. В ложах сидело человек по десяти, а партер был набит битком с трех часов пополудни. Были любопытные, которые, не успев добыть билетов, платили по 10 руб. и более за место в оркестре между музыкантами. Все особы высшего общества, разубранные и разукрашенные как будто на какое-нибудь торжество, помещались в ложах бельэтажа и в первых рядах кресел и, несмотря на обычное свое равнодушие, увлекались общим восторгом и также апплодировали и кричали б р а в о! наравне с нами.

В половине шестого часа я пришел в театр и занял свое место в пятом ряду кресел. Только некоторые нумера в первых рядах и несколько лож в бельэтаже не были еще заняты, а впрочем все места были уже наполнены. Нетерпение партера ознаменовалось апплодисментами и стучанием палками; оно возрастало с минуты на минуту — и не мудрено: три часа стоять на одном месте не безделка, я испытал это истязание... Однако-ж мало-по-малу наполнились все места, оркестр настроил инструменты, дирижер подошел к своему пюпитру; но шесть часов еще не било, и главный директор не показывался еще в своей ложе. Но вот прибыл и он, нетерпеливо ожидаемый Александр Львович, в голубой ленте по камзолу, окинул взглядом театр, кивнул головой дирижеру, оркестр заиграл симфонию, и все притихли, как бы в ожидании какого-нибудь необыкновенного, таинственного происшествия. Наконец, с последним аккордом музыки занавес взвился и представление началось».



И. И. Пущин

Публика держала себя свободно, молодежь охотно шутила, резвилась, сама забавляла зрительный зал. Так однажды Пушкин в большом театре, находясь в ложе Колосовых, привел в веселое настроение своих соседей. В то время он, после горячки обрив голову, носил парик. «В самой патетической сцене, Пушкин, жалуясь на жару, снял с себя парик и начал им обмахиваться, как веером. Это рассмешило сидевших в соседних ложах, обратило на нас внимание и находившихся в креслах. Мы стали унимать

шалуна, он же со стула соскользнул на пол и сел у нас в ногах, прячась за барьер; наконец, кое-как надвинул



Я. Н. Толстой

парик на голову как шапку: нельзя было без смеху смотреть на него»...

Несмотря на свою многолюдность, зрительный зал сохранял некоторые черты интимной семейственности. Общество кресел, партера и лож состояло почти сплошь из добрых знакомых. Театральный зал не был лишен неко-

торых признаков клуба, гуляния или кафэ. «Саша Пушкин» оставался здесь в своем обычном кругу, общаясь с теми же людьми, с которыми он встречался в различных холостых компаниях. Это были его всегдашние собеседники, с которыми он любил спорить, острить, резвиться, прожигать жизнь и которым иногда, разгоряченный увлекательной беседой, он читал на заре животрепещущие фрагменты своей первой поэмы.

Попробуем вглядеться пристальнее в некоторые лица этих зрителей старого театра.

II

Огромный, тучный, с короткой шеей и непомерным животом, быстрый и подвижной, как ртутный шарик, перекатывался по проходам, на мгновения задерживался и катился дальше, блистая своей зеркальной лысиной, какой-то всеобщий знакомец и неистощимый говорун. Это знаменитый знаток сцены, поэт, драматург, режиссер и первый театральный педагог столицы—шумный, возбужденный, вездесущий, всем известный князь Шаховской.

Голова его поистине поражала своим безобразием. Не то боров, не то филин, но несомненно что-то от крупного зверя или хищной птицы явственно отпечатлелось на этом уродливом, мощном и умном лице. Отдутловатые щеки, чуть тронутые рябью, пересекались крупным крючковатым носом, почти ястребиным клювом, но венчались высоким и совершенно обнаженным лбом, словно озаренным светом невидимой лампы. Совершенно круглая маска этого лунного облика была еле прорезана узкими щелями маленьких глазок, необыкновенно живых, искрящихся и зорких. Тонкая ироническая усмешка, напоминающая интригующие улыбки Леонардо, змеила подчас эти чувственные губы, склонные внезапно принимать, в редкие минуты молчания, налет брезгливой горечи и презрительной усталости.

Его безобразная внешность служила обильной пищей для остроумия современников. Сам он в молодости сокру-



А. А. Шаховской

шался «неблагосклонностью к нему натуры и фортуны»... Он даже настрочил в те годы «Послание к своему безобразию», в котором беспощадно заклеймил свою

«телесную пухлость и карманную сухость». Язвительные остряки считали его «неблагопристойно жирным». Батюшков назвал его однажды «классической карикатурой»...

Этот «брюхастый стиходей» служил постоянным источником для летучих эпиграмм и бродячих анекдотов. Рассеянный и перегруженный занятиями, фанатик декламационного искусства с комическими дефектами дикции, вечно захваченный литературными спорами и вспыхивающий, как фейерверк, от каждого возражения,—Шаховской был живою легендою театрального Петербурга.

Моральная личность драматурга также служила нередко предметом сатирической оценки. Его считали лицемером, Тартюфом, интриганом, угодником сильных. Его обвиняли в кознях против Озерова, трагически отразившихся на судьбе впечатлительного поэта. Многие считали, что услуги его графу Милорадовичу переходили границы дозволенного, и Пушкин даже бросил по адресу драматурга: — «отличный сводник»...

Пушкин, как известно, в качестве верного арзамасца, относился вначале довольно неприязненно к «Шутовскому» за его «холодный пасквиль на Карамзина». В своей заметке он осуждает драматурга за то, что тот «никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец». Но в 1818 году Катенин повез его к Шаховскому, и тот навсегда очаровал молодого поэта. В беседе, записанной Катениным, Пушкин восхищается личностью автора «Пустодомов» и отказывается от своих памфлетов на него. Чарез семь лет он вспоминает в письме к Катенину «один из лучших вечеров моей жизни, помнишь, на чердаке князя Шаховского?»... В «Онегине» он освятил имя плодовитого комедиографа крылатым двустишием:

Тут вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой...

Откуда же громкая слава этого шумного «драмодела» в эстетически избалованном театральном мирке? Что



А. Ф. Орлов

создало ему столь громкую известность среди почетных граждан кулис?

У этого неуклюжего плешивого толстяка с голосом кастрата были неоценимые заслуги перед русским театром. Это понимали уже современники его, кипевшие в одном

котле интриг, завистей, уязвленных самолюбий, полемических стычек и всяческих соревнований. Они поняли и оценили этого неутомимого мастера сцены и труженника кулис.

Это был прежде всего драматург по призванию. К концу своего поприща он оставил бесконечную серию драм, комедий, оперных либретто, ведевилей, провербов, прологов, интермедий, «волшебных представлений», «романтических комедий» и «драматических поэм». Он испробовал свои силы в разнообразнейших жанрах и был, вероятно, самым активным, самым плодовитым и неутомимым из всех русских драматургов.

При обилии любителей и диллетантов в этой области, Шаховской был едва ли не единственным театральным писателем-профессионалом, посвятившим всю свою жизнь творчеству для сцены. Для актера его времени вошло в обычай обращаться перед бенефисом к Шаховскому за новой пьесой, которая и поспевала к назначенному спектаклю. При этом драматург никогда не требовал вознаграждения, несмотря на «карманную сухость», и щедро раздаривал актерам свои рукописи.

Правильное понимание сценического искусства внушило ему особый вид пьесы — занимательной, разнообразной, живой и пестрой, обычно с плясками, песнями и хорами. Поэт и знаток сцены сочетались в нем, чтоб создать на театре ряд забавных литературных карикатур, полемических и даже подчас памфлетических образов, как знаменитые комедийные сатиры на Карамзина или Жуковского. Все это вызывало бурю протестов и создавало в зрительном зале необходимое напряжение, столкновение групп и партий, широкие отзвуки за стенами театра, в печати, устных оценках и эпиграммах.

Шаховской обладал изумительным чутьем сцены и подлинным «нервом драматургии». Он создавал свои образы

для рампы и воображал свои интриги в четком театральном разрезе. Как опытный мастер сцены, он всегда имел в виду зрителя, и как знаток театральной техники, строил пьесу с расчетом на восприятие многочисленной аудитории. Некоторые приемы его драматургического творчества следует признать образцовыми. Так он любил, чтоб около него на репетициях собирался кружок любопытных зрителей, хотя бы из хористов, фигурантов, даже плотников или ламповщиков. «Он тогда—рассказывает очевидец — беспрестанно обертывался и наблюдал, какое впечатление производит на них его комедия или драма; он подобно Мольеру готов был читать свое сочинение безграмотной кухарке». Современник повидимому не оценил этого живого и верного приема учитывать при постройке пьесы психологию зрителя.



Щеголь
1817 — 1820 гг.

Подобные же удачные и правильные опыты производил Шаховской с труппой. Он писал не только для зрителя, но и для актера. Живой и конкретный подход сказывался на таком же тонком учете сценических индивидуальностей.

«Князь Шаховской, рассказывает П. А. Каратыгин, умел мастерски пользоваться не только способностями, но даже

недостатками артистов своего времени — он умел выкраивать роли по их мерке».

Для одной актрисы с грубым и резким голосом он сочинял эффектные роли сварливых, болтливых старух. Он дал возможность блеснуть второстепенному актеру Щенникову, смешившему публику своей неуклюжей фигурой, пересоздав для русской сцены образ Калибана в «Буре».

Все для актера и зрителя! Шаховской был человек живого театра и недаром театр его времени жил репертуаром Шаховского.

Он был при этом замечательным режиссером. В эпоху, когда особенное внимание уделялось постановкам лишь опер и балетов, он применил всю строгость режиссерских требований и всю полноту монтировочных возможностей для постановки комедий и драм. Он входил во все детали мизансцены и руководил всеми пружинами спектакля. Жихарев описывает репетицию «Дмитрия Донского», когда перед ним метался по сцене тяжеловесный и неуклюжий человек, который «то учил некоторых актеров, то кричал на статистов, то делал колкие замечания актрисам, то разговаривал с Дмитревским, то болтал по французски с некоторыми актерами... Словом, князь Шаховской, несмотря на свою дородность, показался мне каким-то неуловимым существом»...

Если бы перенести человека, чуждого театральному делу и равнодушного к театральному искусству на сцену, где шла репетиция пьесы при князе Шаховском, то он бы расхохотался и счел князя за сумасшедшего,—говорит Аксаков.

«Кн. Шаховской—сообщает в своих воспоминаниях П. А. Каратыгин—был такой же фанатик своей профессии, как и Дидло; также готов был рвать на себе волосы, войдя в экстаз, также плакал от умиления, если его ученики (особенно ученицы) верно передавали его энергические

наставления; он был также неутомим, несмотря на свою необыкновенную тучность».

И только изредка, совершенно выбившись из сил, изнемогая от трехчасовой суеты, криков, возмущений, наставлений и жалоб, он опускался, наконец, на какую-нибудь скамейку на авансцене, опирался на трость и подкреплял себя табачной понюшкой, молча следя за происходившим на подмостках.

Не только текущие представления, но и вся культура театра глубоко захватывала Шаховского. В эпоху почти полного отсутствия театральной печати он выработал проект специального журнала или газеты, «в которых бы можно было помещать рецензии на пьесы, представляемые на театре, на игру актеров, разные театральные анекдоты, жизнеописания известнейших драматургов и актеров русских и иностранных—словом все, что относится до истории театра и правил сценического искусства».

Эта изумительная активность поражала современников. Режиссер, педагог, администратор—каким образом этот вездесущий театрал ухитрялся еще быть продуктивнейшим драматургом?

— Скажи пожалуйста, князь,—обратился к нему один из приятелей,—когда ты находишь время сочинять что-нибудь? По утрам у тебя должностной народ, перед обедом репитиция, по вечерам всегда общество, и прежде второго часа ты не ложишься—когда же ты пишешь?

— Он лунатик, граф,—с громким смехом отвечала жена Шаховского,—не поверите! во сне бредит стихами. Иногда думаешь, что он тебе что-нибудь сказать хочет, а он вскочил да и за перо перебирать рифмы...

Таков был один из интереснейших зрителей в театральном зале пушкинской эпохи.

III

Он имел немало противников, антагонистов и соперников. Один из них постоянно встречался с ним в первых рядах кресел и даже посещал его домашние собрания. Штабс-капитан преображенского полка, небольшого роста, подвижной и не лишенный некоторого изящества, он занимал обычно свое место с самоуверенным видом завсегдатая. В зрительном зале и за кулисами с мнением этого военного считались, как с непререкаемым приговором. Он создавал и разрушал репутации.

Этот офицер—Катенин. «Круглолицый, полнощекий и румяный, как херувим на вербе, этот мальчик вечно кипел, как кофейник на камфорке», говорит о нем злоязычный Вигель. Другие, напротив, находили в этой маленькой живой фигурке некоторое сходство с Пушкиным. Возможно, что южное происхождение (от матери—гречанки) было причиной этого сходства. Ученый, поэт, драматург, литературный критик, знаменитый декламатор, блистательный собеседник, неподражаемый остроумец, первоклассный спорщик, он принадлежал к той же категории универсальных умов, что и Грибоедов, Герцен и Хомяков. Уступая им в литературном даровании, Катенин так же поражал современников безграничной обширностью своих познаний и неодолимой увлекательностью своего разговора.

Летописец старого театра П. А. Каратыгин пишет о нем: «Катенин (критику которого всегда так уважали Пушкин и Грибоедов) был человек необыкновенного ума и образования: французский, немецкий, итальянский и латинский языки он знал в совершенстве; понимал хорошо английский язык и несколько греческий. Память его была изумительна. Можно положительно сказать, что не было ни одного всемирного исторического события, которого

бы он не мог изложить со всеми подробностями; в хронологии он никогда не затруднялся; одним словом, это была живая энциклопедия. Будучи в Париже в 1814 году (вместе с полком), он имел случай видеть все сценические знаменитости того времени: Тальму, M-elle Дюшенуа, M-elle Марс, Потье, Брюне, Молле и др.».

Это навсегда сделало его страстным театралом, знатоком сцены, даровитым чтецом, драматургом и театральным педагогом. Он славился как актер-любитель. Колосова не могла забыть его виртуозного исполнения роли хвастуна в комедии Княжнина. В качестве руководителя артистов ему пришлось столкнуться с авторитетнейшим «профессором декламации» Шаховским. Отсюда их соревнование и непримиримая вражда.

Методы их сценического преподавания были глубоко различны. Шаховской требовал от ученика полного подчинения своей трактовке и точной копии своего исполнения. Это объяснялось отчасти низкой культурной подготовкой молодых актеров. Шаховскому приходилось разъяснять на репетициях, например, что «Альбион» значит Англия, а не «альбинос», что говоря о «Стиксе» не следует указывать на небо, как то сделала одна юная актриса, оправдывая свой жест тем, что это должен быть «какой-нибудь бог Олимпа»... что знаменитого английского актера звали Гаррик, а не Рюрик и т. д.

Все это требовало подчас довольно деспотических приемов от педагога, и некоторые даровитые ученики воспринимали эту учебу, как гнет и подавление своих сил. Так, по мнению А. М. Колосовой-Каратыгиной, Шаховской не был призван руководить трагическими дарованиями. «Способ учения Шаховского состоял в том, что, прослушав чтение ученика или ученицы, князь вслед читал им сам, требуя рабского себе подражания: это было нечто вроде наигрывания или насвистывания разных песен ученым

снегирям и канарейкам. К тому ж он указывал и при каком стихе необходимо стать на правую ногу, отставя левую, и при каком следует перекинуться на левую ногу, вытянув правую, что по его мнению, придавало чтецу «величественный вид». Иной стих следовало проговорить шепотом и после «паузы», сделав обеими руками «индикцию» в сторону возле стоявшего актера, скороговоркой проговорить заключительный стих монолога. Немудрено было запомнить его технические выражение; но трудно, а для меня часто и вовсе было невозможно не сбиться с толку и не увлечься собственным чувством».

Совершенно иначе действовал Катенин. Метод его требовал прежде всего приобщения актера к обширной поэтической и исторической культуре, необходимой для него, как для художника в сложнейшей области искусства. По рассказу брата знаменитого Каратыгина, «после обычных уроков, Катенин читал ему в подстрочном переводе латинских и греческих классиков и знакомил его с драматической литературой французских, английских и немецких авторов. Можно утвердительно сказать, что окончательным своим образованием брат мой был много обязан Катенину. Занятия их были исполнены классической строгости и постоянного честного и неутомимого труда» [1]).

Катенин много и упорно трудился над переводами шедевров европейского театра—Расина, Корнеля, Мариво. В этот труд он вносил творческое начало, и русские тексты, знаменитых драматических образцов приобретали под его пером характер новых поэтических ценностей. За это воз-

---

[1]) Под конец жизни Катенин, как известно, был близок молодому Писемскому, с которым он любил беседовать на литературные и театральные темы, заниматься с ним декламацией и проч. Существует мнение, что именно Катенин выработал из Писемского замечательного чтеца с четкой дикцией и выразительной интонацией, поражавшей слушателей романиста.

создание оригиналов и своеобразную транспозицию французского трагедийного стиля в план русской драмы, он даже встречал подчас нападки в критических отзывах. Один журнальный рецензент упрекал его за пристрастие к славянизмам.

Зато Пушкин высоко ценил литературные опыты своего старшего приятеля. Быть может, не без обычной дружеской любезности он называл Катенина «пламенным поэтом». Но он мог с полной правдивостью хвалить «ученую отделку», звучность гекзаметра и весь механизм стиха Катенина. Его несомненно привлекал и общий облик ученого поэта.

«Никогда не старался он угождать господствующему вкусу в публике: напротив, шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер свою гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда, куда не сопровождало его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других».

Такой одинокий творческий подвиг всегда импонировал Пушкину. Он видимо вполне искренно ценил переводные труды Катенина и действительно восхищался прелестью их «величавой простоты». Недаром в пленительной манере своего обычного остроумия поэт поздравлял «старого Корнеля» с тем, что Сид появится на русской сцене в катенинской передаче. В послании 1828 года он признавал за поэтом-переводчиком право на «лавр Корнеля или Тасса», а в Онегине почтил его летучею хвалою:

Здесь наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый...

И когда Катенин через несколько лет писал Пушкину о своем отречении от поэзии: «Carmina nulla canam»,—

поэт отвечал ему: «Ты огорчаешь меня уверением, что оставил поэзию... Послушай, милый, запрись да примись за романтическую трагедию в 18 действиях (как трагедии Софии Алексеевны). Ты сделаешь переворот в нашей словесности и никто более тебя того не достоин».

Известно предание о первом знакомстве Пушкина с Катениным—о торжественной передаче ему трости поэтом со словами: «Я пришел к вам, как Диоген к Антисфену: побей,—но выучи».—Сохранился метко-язвительный каламбур Катенина о Пушкине: «Le jeune monsieur Arouet». Наконец, обстоятельная переписка обоих писателей свидетельствует о их прочной умственной связи и глубоком взаимном уважении.

Один только раз, значительно позже, Катенин ошибся в своем отзыве о Пушкине. Романтическая трагедия «Борис Годунов» слишком противоречила поэтике Расина, чтоб фанатический «не-романтик»,—как подписался Катенин под одним из писем к Пушкину—мог согласовать этот новаторский опыт со своим классическим исповеданием. «Кусок истории, разбитой на мелкие куски в разговорах» не мог быть признан драмою по заветам Буало.

Впоследствии, в своих «Рассуждениях и разборах» напечатанных в «Литературной Газете» Дельвига, Катенин изложил свою драматическую теорию. Не отстаивая непременно классического триединства, он признает предметом драматического искусства человека в действии.

«Кто сумеет пружины сего действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно, и горячо — независимо от романтических требований местного колорита и характерного костюма—тот заслужит похвалу знающих... Сим-то достоинством равно стяжали бессмертие и Софокл, и Шекспир, и Расин»...

Он не согласен с теоретиками романтизма о преимуществе их драмы перед античной. «Шлегель уподобляет

греческую трагедию изваянной группе, составленной из немногих фигур; романтическую — картине, где их бывает больше». Этот количественный критерий не убеждает Катенина, и малочисленность героев классической трагедии представляется ему даже композиционным качеством.

Пушкин, при всех его несомненных классических симпатиях, уже не мог остановиться на этой отходящей поэтике. Защитник ее казался ему эстетически отсталым. «Катенин... опоздал родиться и своим характером и образом мыслей весь принадлежит XVIII-му столетию», метко определял поэт. Таким верным классиком, горячим поклонником Расина, восторженным ценителем четкого, продуманного, стройного и строгого искусства, Катенин остался до конца.

Актеры новейшей формации высоко ценили его вкус, знания, опыт и обширную культуру. К нему, как мы видели, обратился за руководством Каратыгин, навсегда сохранивший чувство благодарного ученика к переводчику «Андромахи». К нему же пошла в ученье и юная Колосова.

Но в ту эпоху невинная свобода выбора сценического руководителя оказывалась сложным и опасным делом. Шаховской умел интриговать и мстить. За соревнование с его школой жестоко поплатились и Каратыгин, и Колосова, и сам Катенин.



IV

Три эпизода, связанные с их именами, характерны для тогдашних взаимоотношений театра и власти. Каких только угроз и опасностей не знали в то время артисты, драматурги и зрители!

Актеры считались вещью императора. Отсюда с одной стороны—их неприкосновенность для отзывов. Громадное и печальное последствие такого воззрения—жалкое состояние тогдашней еле прозябавшей театральной критики. «Суждения об императорском театре и актерах, находящихся на службе его величества почитаются неуместными во всяком журнале», декретировала власть в 1815 году. Случайные, беглые, обычно бесцветно хвалебные отзывы только и могли проникать в скудную и робкую печать. До самого конца александровского царствования этот порядок не удавалось сломить.

Только в 1825 г. Булгарин получил наконец разрешение печатать в «Северной Пчеле» театральные рецензии. Ему пришлось приводить соображения, что критика есть единственное средство, «чтобы превосходный артист получил должную ему награду», и при этом ручаться, что в основу отзывов будут положены «благонамеренность и тон благородный, веселый, не площадной, не педантский», причем «всякая оскорбительная личность будет чужда совершенно сим критикам»...

Только с этого момента у нас робко возникает театральная критика, как постоянный отдел печати.

Но при этой заботе о неприкосновенности актерской репутации, личность актера была открыта для самых разнузданных произволов.

Театральная летопись эпохи свидетельствует о целом ряде возмутительных случаев отношения власти к выдаю-

щимся артистам без всякого видимого основания. В начале 20-ых годов жертвой этой системы стал знаменитый Каратыгин.

В антракте одного из школьных спектаклей, рассказывает в своих воспоминаниях Колосова — «в котором участвовал младший брат Каратыгина Петр Андреевич, Василий Андреевич, разговаривая с братом в столовой, присел на угол одного из столов. Майков (временно управляющий театрами) с бранью накинулся на него за то, что он осмеливается сидеть в той комнате, через которую проходил директор. На вежливый ответ Василия Андреевича, что занявшись разговором с братом, он Майкова не видал, увидя же, не замедлил встать, директор с запальчивостью закричал, что он «должен был чувствовать близость директора». После того Майков бросился в залу школьного театра к гр. Милорадовичу с жалобой. Граф порешил посадить В. А. Каратыгина в крепость за несоблюдение субординации, и в ту же ночь (11 марта 1822 года) самовластно отправил Каратыгина в Петропавловскую крепость. Просидев в каземате сорок два часа, Каратыгин был выпущен по просьбам театральных воспитанниц, имевших на гр. Милорадовича гораздо более влияния, нежели мольбы поруганной матери безвинного арестанта, которой он отвечал, когда она в слезах упала к его ногам: «я видел кровь — меня не тронут слезы». И еще: «я люблю комедии только на сцене».



Ф. Булгарин

Гораздо сложнее оказался случай с самой Колосовой, на целый сезон устраненной от сцены за аналогичное по своей важности «преступление». Артистка живо изобразила в своих записках этот характернейший эпизод, бросающий яркий свет на лицемерный облик «властителя слабого и лукавого» и на фигуру полновластного вершителя актерских судеб — Милорадовича.

Осенью 1824 г. А. М. Колосова с блистательным успехом гастролировала в Москве. Публика не отпускала ее. Ответственность за самовольную просрочку взял на себя московский военный генерал губернатор Д. В. Голицын, указавший на закрытие петербургских театров из-за наводнения (7 ноября 1824 г.) и обещавший написать лично Милорадовичу.

«Несмотря на предстательство князя Голицына, по возвращении моем в Петербург директор театров сделал мне строжайший выговор за мою просрочку и так как театры были уже открыты, то мне для первого выхода по возвращении назначили играть самую ничтожную роль изо всего моего репертуара.

На просьбу же мою о дозволении выйти в Мизантропе ролью Селимены, мне было письменно объявлено: «что я напрасно присваиваю себе право, принадлежащее о д н и м п е р в ы м а р т и с т а м». Это явное намерение унизить достоинство молодой артистки, усердно и добросовестно занимающейся своим делом, было до того оскорбительно, что я отказалась участвовать в спектакле, назначенном мне дирекцией.

На другой день полицеймейстер Чихачев приехал ко мне на квартиру и застав дома одну матушку, объявил ей, что граф Милорадович приказал ему взять меня под арест. Испуганная матушка сказала ему, что она сама съездит за мной и через час привезет меня домой. Вместо того, не теряя времени наняла экипаж и отправила меня в Цар-

ское Село с наскоро написанною просьбою на собственное его императорского величества имя».

На другой день артистка встретилась в дворцовом саду с императором. «Приостановясь, я молча поклонилась ему. Государь, сделав несколько шагов оглянулся и, видя меня попрежнему стоящею неподвижно, возвратился ко мне и милостиво спросил:

— «Вы желаете говорить со мной?»

Артистка изложила свою просьбу.



В. Каратыгин

«Император сказал, что ему приятно, что я с пользой съездила в Париж; что мое желание усовершенствоваться делает мне честь; спросил есть ли у меня письменное к нему прошение и на утвердительный ответ предостерег меня, не вручать ему прошения в саду, но запечатать в конверт и надписав на его собственное имя «в собственные руки» отдать на почту и через четверть часа прошение будет у него в кабинете на столе.

— Теперь же, заключил государь,— вас совсем занесло снегом (снег действительно валил хлопьями) — войдите во дворец и обогрейтесь, а потом возвращайтесь к себе... Я же переговорю с графом Милорадовичем.

Тут государь вежливо раскланялся со мной и тотчас удалился».

Артистка поняла, что дело ее проиграно: Милорадович находился в числе ее врагов.

И действительно, «третьего января (1825 г.) прислана мне была бумага об отставке меня от театра за неумест-

ную жалобу государю императору, с приказанием явиться в театральную контору под арест на одни сутки».

В течение полугода Колосова оставалась устраненной от театра. Только в августе 1825 г. артистка получила прощение и могла возобновить свою деятельность.

Несколько ранее жестоко пострадал, за выражение своего театрального впечатления, известный нам Катенин. Как в целом ряде других случаев, так и в его внезапном изгнании нужно видеть результат сложной интриги, восходящей к Милорадовичу и Шаховскому. Эпизод послужил материалом для целого «дела о неприличном поведении в театре отставного полковника Катенина и о высылке его из С-Петербурга, с воспрещением въезда в обе столицы».

Для этого достаточно было пылкому зрителю во время бенефисного представления трагедии Озерова «Поликсена» (18 сентября 1822 г.) запротестовать против неправильного выхода артистов на вызовы публики. Вместо Каратыгина, возбудившего восторг зрительного зала, Семенова выводила свою ученицу Азаревичеву, дебютантку, воспитанницу театральной школы. Вступаясь, очевидно, за своего ученика, Катенин, среди аплодисментов и протестов части публики начал кричать,—по одной версии—«Каратыгина»—по другой «Семенову одну»,—по третьей «Азаревичеву не надо»... Во всяком случае Семенова была оскорблена и пожаловалась Милорадовичу. Петербургский губернатор вызвал к себе Катенина, запретил ему посещать русский театр во время выступлений Семеновой и письменно рапортовал об инциденте государю, находившемуся за границей. Вскоре пришел из Вероны ответ Александра, предписывавший немедленно выслать Катенина из Петербурга с запрещением въезда в обе столицы. Приказ был исполнен с молниеносной быстротой. — «Мне не дают даже законных 24 часов, сообщил Катенин бывшему у него, в момент приезда поли-

цеймейстера, П. А. Каратыгину — Милорадович приказал теперь же вывести меня за заставу»...

Строптивый зритель был изгнан и на несколько лет заброшен в глушь Костромской губернии. А через несколько дней после его отъезда петербургская публика восхищалась на бенефисе Каратыгина пламенными монологами «Сида» в превосходной стихотворной передаче Катенина [1]).

---

[1]) Как догадывались уже современники, строгость кары, постигшей Катенина, могла быть вызвана его репутацией «вольнодумца» и «либерала». По словам Вигеля, напр., он слышал однажды в обществе офицеров «песню, известную в самые ужасные дни революции... Мерзкие слова ее переведены надменным и жалким поэтом, полковником Катениным:

Отечество наше страдает,
Под игом твоим, о злодей!
Коль нас деспотизм угнетает,
То свергнем мы трон и царей
Свобода! Свобода!
и проч.».



V

Кулисы, уборные актрис, даже классы театральных воспитанниц—весь этот мир юных, красивых, грациозных и радостных женщин—был постоянным источником любовных приключений. Вокруг театра развертывалась особая праздничная жизнь, насыщенная эротикой и окрашенная отважным авантюризмом. Поединки, похищения, необычайныя свидания, подкупы прислуги, даже переодевания — все это сообщало любовным нравам эпохи какой-то полуфантастический и часто поистине театральный характер.

«Почетные граждане кулис» и завсегдатаи «левого фланга» влеклись к театру, как к некоторому средоточию богатых чувственных наслаждений. В каждом из этих зрителей жил

Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис.

В эпоху пренебрежительного отношения к массовому актеру, «актрисы, певицы, танцовщицы — сравнительно говоря, пользовались благосклонностью господ», свидетельствует современник. Но наружное покровительство талантливым артисткам маскировало лишь обычные приемы волокитства. «Держать» певицу или танцовщицу почиталось признаком высшего тона. «Театральные фаворитки» и «балетные одалиски» были типичным явлением времени. Русский театр порождал тогда особую «vie légère», ярко окрашивавшую быт петербургской молодежи. Любопытно, что в минуту хандры Грибоедова тянет на дачу к Шаховскому, у которого живут театральные воспитанницы, ибо «там по крайней мере можно гулять смелою рукою по лебяжьему пуху милых грудей...»

Можно поверить Головачевой-Панаевой, что Пушкин, живописно забрасывая полу модного плаща за плечо, часто

прохаживался мимо окон театральной школы, видимо влюбленный в одну из воспитанниц-танцорок.

Вокруг театральных школ разыгрывались авантюрные романы. Случались и похищения воспитанниц. Так, несколько позже, уже в николаевскую эпоху особенно прошумело



А. И. Истомина

похищение выпускной воспитанницы Кох, «обратившей на себя внимание очень важной особы», т. е. повидимому фаворитки государя. По крайней мере, сообщает современник, «похититель долго укрывал Кох в своих имениях, несмотря на строжайшее приказание Николая Павловича разыскать и его, и похищенную. Наконец, похитителя нашли и посадили в крепость»...

К таким эпизодам, которые начинались беспечно и заканчивались подчас—трагически, относится «дуэль четырех (partie carrée)», поразившая внимание современников печальным контрастом своей радостной завязки и кровавого финала.

Петербург Александровского времени любил создавать неписанные повести, полные приключений и страстей, загадочных случаев, блистательных героев и мрачных эпилогов. В 1817 году, когда вчерашний лицеист Пушкин вступал в прельстительный мир петербургских наслаждений, жизнь заплела быструю и кровавую интригу вокруг фигуры одной знаменитой танцовщицы. Мгновенно и бурно, среди спектаклей, кутежей, маскарадов и празднеств, пронеслась эта пляска любви и смерти. Она унесла одного из участников этого карнавала и затянула в свой вихрь несколько виднейших фигур веселящегося Петербурга — Грибоедова, Якубовича, Каверина, Истомину.

Попробуем восстановить сюжет этой любопытной драматической повести. Вглядимся прежде всего в лица ее главных участников.

В центре печального события—знаменитая «первая пантомимная танцовщица» Истомина. Она одинаково славилась блистательным искусством танца и своей возбуждающей и манящей красотой. «Среднего роста, стройная брюнетка с морем огня в черных и полных страсти глазах, прикрытых длинными ресницами, особенно оттенявших ее лицо»,—таков был общий облик артистки.

Сохранившийся портрет передает прелесть этих больших «томных» и выразительных глаз, великолепно очерченных тонких бровей, правильного лица несколько округлого овала, развитых форм, свидетельствующих о некоторой склонности к полноте. Острые языки сравнивали Флору-Истомину с богиней плодов Помоной. Лонгинов отмечает, что в свою цветущую пору Истомина носила на

себе отпечаток красоты именно русской. «Русская красота, так многими до страсти любимая»—вспоминается описание Грушеньки у Достоевского, при взгляде на графические и словесные изображения Истоминой. «Это тело может быть обещало формы Венеры Милосской, хотя непременно теперь уже в несколько утрированной пропорции,— это предчувствовалось. Знатоки русской женской красоты могли бы безошибочно предсказать, глядя на Грушеньку, что эта свежая еще юношеская красота к тридцати годам потеряет гармонию»...

Как бы то ни было, но восемнадцатилетняя Истомина восхищала и сводила с ума. «Страстная, увлекающаяся, она легко поддавалась вспышкам любви», свидетельствуют предания старого балета. Она была всегда окружена толпою поклонников и, видимо, любила разжигать страсти и ревность. В. Р. Зотов утверждает, что сцена из романа Зола, когда Нана, совлекая с себя все покровы, сводит с ума старого аристократа, была предвосхищена Истоминой. Какой-то «известный вельможа» был однажды единственным зрителем ее соблазнительной пляски.

Этот легкий и пылкий нрав вызвал неожиданную трагедию в кругу известных театралов.

В то время «государственной коллегии иностранных дел губернский секретарь» Грибоедов еще не был знаменитым драматургом и дипломатом. Он недавно лишь оставил гусарский полк и еще недостаточно выделился из общего круга талантливой молодежи. Но в его сложном внутреннем мире уже глухо бродили смутные творческие силы, сообщавшие подчас некоторую странность его поступкам и даже бросавшие его в явные противоречия и заблуждения. Одной из таких моральных ошибок, вызванных несомненно сложным брожением еще не нашедшей себя выдающейся натуры, был эпизод, оставивший навсегда свой горький осадок в душе поэта.

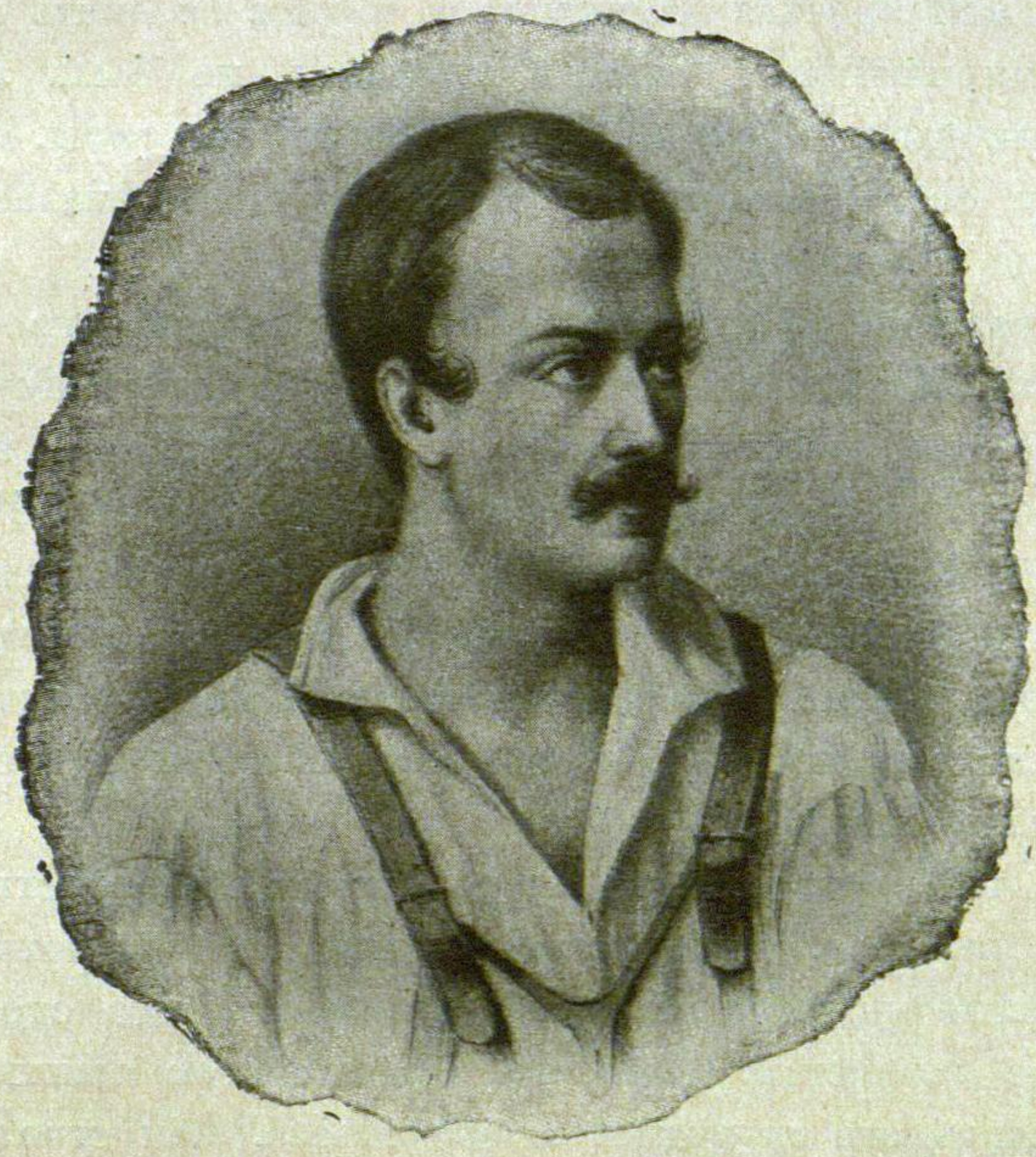
Главным виновником трагического приключения был приятель Грибоедова Александр Петрович Завадовский.

Сын известного фаворита Екатерины, он отличался некоторой надменностью и слыл чудаком. В его чопорной фигуре хотели видеть прототип грибоедовского англомана—князя Григория.

Замечателен облик другого участника знаменитого поединка—бреттера, театрала, оратора, впоследствии декабриста А. И. Якубовича. Мемуары современников полны колоритных свидетельств об этой даровитой и отважной натуре. «Это был замечательный тип военного человека: он был высокого роста, смуглое его лицо имело какое-то свирепое выражение; большие черные на выкате глаза, словно налитые кровью; сросшиеся густые брови; огромные усы, коротко остриженные волосы и черная повязка на лбу, которую он постоянно носил в то время, придавали его физиономии какое-то мрачное и вместе с тем поэтическое значение. Когда он сардонически улыбался, белые, как слоновая кость, зубы, блестели из-под усов его и две глубокие резкие черты появлялись на его щеках, и тогда эта улыбка принимала какое-то зверское выражение».

Этот вояка отличался поразительным даром слова: его рассказы о кавказской жизни и молодецкой боевой удали были неистощимы. «Он вполне мог назваться Демосфеном военного красноречия. Речь его лилась, как быстрый поток, безостановочно; можно было подумать, что он свои рассказы прежде приготовлял и выучивал их наизусть: каждое слово было на своем месте и ни в одном он никогда не запинался... Если 6, 14-го декабря (где он был одним из действующих лиц) ему довелось говорить народу, или особенно солдатам, он бы представительной своею личностью и блестящим красноречием мог сильно подействовать на толпу».

Таковы были главные участники эпизода. Фигура гусара-геттингенца Каверина достаточно знакома нам по пушкинским стихам. Наконец, жертва нелепой романтической истории, штаб-ротмистр кавалергардского полка В. А. Шере-



А. И. Якубович

метьев мало чем выделялся из общей массы тогдашней военно-театральной молодежи.

Судебные документы сообщают нам подробности этой мимолетной драмы, разыгравшейся в Петербурге осенью 1817 года.

На следственном производстве Истомина показала, что жила с кавалергардом Шереметьевым на одной квартире.

3 ноября уехала от него, поссорившись с ним из-за дурного обращения; 5-го ноября Грибоедов, увидевшись с ней в театре, пригласил ее поехать пить чай в его карете к камер-юнкеру Завадовскому. Пробыв здесь некоторое время, она была отвезена Грибоедовым ночевать к танцовщице Азарьевой; 7-го за ней приехал Шереметьев и увез ее опять к себе, где, помирившись с нею, допрашивал, не была ли она у кого-нибудь во время отсутствия из его квартиры. По усиленному его настоянию 9-го ноября она созналась ему, что была у Завадовского.

Немедленно же последовал вызов Завадовского Шереметьевым. Но одновременно приятель последнего Якубович, возмущенный двусмысленной ролью Грибоедова в этой любовной истории, вызвал в свою очередь и его. На 12-е ноября в 2 часа дня на Волковом поле была назначена «квадратная» дуэль, т. е. другими словами две почти одновременных дуэли четырех противников. В виду трагического исхода первого поединка второй был отложен и состоялся значительно позже.

Вот, что произошло на месте встречи. Шереметьев дал первый выстрел, задев пулей сюртук своего противника. Это вывело из себя Завадовского, решившего отомстить за явное намерение убить его. Напрасно секунданты стали уговаривать его пощадить Шереметьева. Сам стрелявший потребовал неуклонного выполнения дуэльных правил, угрожая возобновить поединок в случае ответного выстрела в воздух. Завадовский прицелился и нанес Шереметьеву смертельную рану в живот.

Дуэль между Грибоедовым и Якубовичем пришлось отложить [1]).

---

[1]) Она состоялась 23 ноября 1819 года в Тифлисе. Грибоедов был ранен в кисть руки. По некоторым свидетельствам, рана эта была нанесена Якубовичем намеренно, с целью лишить даровитого пианиста Грибоедова возможности заниматься любимым искусством.

Эта мимолетная драма произвела видимо сильное впечатление на Пушкина. Главные участники ее были ему близко знакомы. В тогдашних рисунках поэта сохранился эскиз, в котором отразилось повидимому его раздумье о «дуэли из-за танцорки». В кутящей компании женщина в коротеньком платье с распущенными волосами и обнаженной грудью жонглирует бутылками, сбрасывая их балетным движением ноги со стола. За спиной собутыльников проходит смерть с раскрытой пастью и жадно вытянутой рукой...

Этот эпизод надолго запомнился поэтом. В одном из писем 1825 года Пушкин вспоминает Якубовича, который «простреливал Грибоедова, хоронил Шереметьева etc.» Несколько позднее, в начале 30-х годов он набросал программу повести «Две танцовщицы» с упоминанием имен Истоминой и Завадовского. Трагический случай 1818 года глубоко отложился в памяти поэта, тревожа повидимому до конца его творческое воображение.



VI

Весь этот праздничный мир актеров, зрителей, танцовщиц, балетмейстеров и драматургов был близок юноше Пушкину. Его интересы, вкусы и увлечения ранней поры постоянно переплетались с прихотливыми судьбами этого пестрого и замкнутого круга. Принадлежа к определенной и, кажется, единственной тогда общественной группе «театралов», он усвоил характерные черты этой своеобразной касты.

Как характерно заключение пушкинского письма Я. Н. Толстому от 26 сентября 1822 г. (из Кишинева): «Что Всеволожские? что Мансуров? что Барков? что Сосницкие? что Хмельницкий? что Катенин? что Шаховской? что Ежова? что гр. Пушкин? что Семеновы? что Завадовский? что весь Театр?»

Уже царскосельская домашняя сцена Варфоломея Толстого приобщила Пушкина к театральным радостям. Крепостные актрисы знатного мецената раскрывали поэту-лицеисту увлекательную прелесть сценических воплощений Бомаршэ. Здесь он видел, вероятно, первую постановку Севильского Цирульника. Неопытные исполнительницы комедийного и сказочного репертуара отразились на его ранних посланиях, где навсегда запечатлелся облик одной

Миловидной жрицы Тальи...

Вырвавшись из лицея, он с головой погружается в этот прельстительный мир. Воспоминания театральных деятелей эпохи рисуют нам его в зрительном зале, в кругу Шаховского, Катенина, Гнедича, Колосовой, Сосницких, Каратыгиных. Мы видели, как шаловливо держал себя Саша Пушкин в ложе Колосовых, где он смешил окружающих своими резвыми выходками во время спектакля. Это была видимо

его обычная манера в обществе театралов и актеров. П. Каратыгин передает аналогичный эпизод.

«Однажды мы в длинном фургоне (называемом линией, форма которой и теперь еще не исчезла) возвращались с репетиции. Тогда против Большого театра жил некто камер-юнкер Никита Всеволодович Всеволожский, которого Дембровский учил танцовать. Это было весною, кажется, в 1818 году. Когда поровнялся наш фургон с окном, на котором тогда сидел Всеволожский и еще кто-то с плоским, приплюснутым носом, большими губами и смуглым лицом мулата—Дембровский высунулся из окна нашего фургона и начал им усердно кланяться. Мулат снял с себя парик, стал им мотать над своей головой и кричать что-то Дембровскому. Эта фарса нас всех рассмешила. Я спросил Дембровского: «Кто этот господин?» и он отвечал мне, что это сочинитель Пушкин, который тогда только что начинал входить в известность... Тут же Дембровский прибавил, что, после жестокой горячки, Пушкин выбрил голову и что-де, на-днях он написал на этот случай стихи, которые Дембровский прочел нам наизусть:

Я ускользнул от Эскулапа...».

Часто Пушкин приходил в театр, как в клуб и даже в клуб политический. Известен рассказ поэта Аркадия Родзянко о том, как Пушкин, сидя в театре, показывал находившимся подле него лицам портрет убийцы герцога Беррийского Лувеля с надписью «урок царям». Как известно, поэту пришлось дорого заплатить за эту смелую политическую демонстрацию.

Увлечение этим театральным бытом явственно сказывается на письмах, посвящениях, эпиграммах и творческих замыслах поэта. 27-го октября 1817 г. он пишет одному из уехавших «театралов» П. Б. Мансурову, что «друзья каждый день в 7 часов с $^1/_2$ поминают его в театре рукоплесканиями и вздохами». «Каждое утро крылатая дева летит на репетицию мимо окон нашего Никиты и попрежнему поднимаются на нее телескопы»; театралы вызывают Сосницкого, Шаховского и проч.

В стихотворном послании к тому же лицу развиваются аналогичные темы.

Еще характернее письмо к Всеволожскому летом 1824 г.:

«Ты помнишь Пушкина, проведшего с тобою [первые годы] столько веселых часов, Пушкина, которого ты видел и пьяного, и влюбленного, не всегда верного твоим субботам, но неизменного твоего товарища в театре, напер-сника твоих шалостей [кулисных страстей] того Пушкина который отрезвил тебя в страстную пятницу и проводил тебя под руку в церковь театральной Дирекции, да помолишься господу богу и насмотришься на госпожу Овошникову».

Молодые актрисы постоянно встречались с Пушкиным в доме Шаховского. Одна из них оставила малоизвестное описание этих встреч с поэтом. «[В доме Шаховского] очень часто, бывал Пушкин. По просьбе гостей он читал свои сочинения, между прочим несколько глав Руслана и Людмилы, которые потом появились в печати совершенно в другом виде. Читал и другие отрывки и отдельные лирические пьесы, большею частью на память почти всегда за ужином. Он всегда был весел: острил и хохотал вместе с нами, когда мы смеялись над его длинными ногтями. Нередко разрезывал кушанья и потчивал нас».

Еще отчетливее рассказ о тех же встречах А. М. Колосовой. В то время, по ее словам, — знакомцы князя Шаховского А. С. Грибоедов, П. А. Катенин, А. А. Жандр ласкали талантливого юношу, но покуда относились к нему, как старшие к младшему: «он дорожил их мнениеми, как бы гордился их приязнью. Понятно, что в их кругу Пушкин не занимал первого места и почти не имел голоса. Изредка к слову о театре и литературе, будущий гений смешил их остроумной шуткой, экспромтом или справедливым замечанием, обличавшим его тонкий эстетический вкус и далеко не юношескую наблюдательность»...

С Колосовой произошла у Пушкина острая размолвка и затем примирение, перешедшее в дружбу. Неправильно осведомленный о насмешливом будто бы отзыве Колосовой относительно его внешности, Пушкин отомстил неповин-



Александра Колосова

ной артистке злой эпиграммой, направленной также против ее наружности («Все пленяет нас в Эсфири»...) Когда недоразумение разъяснилось, Пушкин искренне покаялся в своей резкости. В 1822 г. Катенин сообщал по этому поводу Колосовой: «Саша Пушкин пишет ко мне из Кишинева и на счет ваш дает мне тысячу поручений, винится, просит прощения и расхваливает на чем свет стоит».

Перед тем Пушкин послал Катенину стихотворный дифирамб Колосовой:

Кто мне пришлет ее портрет,
Черты волшебницы прекрасной?
Талантов обожатель страстной,
Я прежде был ее поэт.
С досады, может быть, неправой,
Когда одна в дыму кадил
Красавица блистала славой,
Я свистом гимны заглушил.
Погибни злобы миг единой,
Погибни лиры ложный звук:
Она виновна, милый друг,
Пред Мельпоменой [1]) и Моиной.
Так легкомысленной душой,
О боги, смертный вас поносит;
Но вскоре трепетной рукой
Вам жертвы новые приносит.

Все это подготовило личное примирение, которое и состоялось по возвращении Пушкина в Петербург. «В тот вечер—вспоминала через полстолетие престарелая артистка—играли комедию Мариво «Обман в пользу любви» в переводе П. А. Катенина. Он привел ко мне в уборную «кающегося грешника», как называл себя Пушкин.—«Размалеванные брови»... напомнила я ему смеясь.—«Полноте, бога ради», перебил он меня, конфузясь и целуя мою руку—«кто старое помянет, тому глаз вон. Позвольте мне взять с вас честное слово, что вы никогда не будете вспоминать о моей глупости, о моем мальчишестве»?... Слово было дано: мы вполне примирились».

Такова одна из мимолетных сценок пушкинской театральной жизни. Знаменитая комедийная актриса в костюме

---

[1]) В окончательной редакции 1829 г. стоит: «Пред Селименой и Моиной». Но в роли Селимены («Мизантроп») Колосова выступила только в ноябре 1823 г. В рукописи и даже в издании 1826 г. еще значится «Мельпомена».

и гриме XVIII века, между двумя кружевными актами Мариво, заключает мир с прежним беспечным эпиграмматистом, уже создавшим величайшую русскую трагедию.

*

Так среди актеров, драматургов, диллетантов сцены, поэтов и театралов, тесно переплетаясь с этой пестрой, красочной, ярко мерцающей и вечно изменчивой жизнью кулис, протекала бурная пора юности Пушкина. Он жадно впитывал в себя эти разнообразные впечатления, идущие от рампы и кресел и незаметно образующие его вкусы, эстетические воззрения, творческие замыслы.

Обширная художественная школа разворачивалась перед ним в переполненном зрительном зале. Он любил эти праздничные, возбужденные, насыщенные искусством часы, полные видений, фантазии, смеха, пафоса и стихов. С какой радостной тревогой он вступал в этот заколдованный круг! Зал уже освещен мягким светом люстры,—но рампа еще погружена в сумрак. Тонкие знатоки сцены ведут увлекательные диспуты о романтической и классической трагедии: цитируются вдохновенные и строгие стихи; сталкиваются в борьбе ученых доводов волнующие имена Шекспира и Расина; крепостные оркестранты театральной дирекции настраивают свои инструменты для увертюры; партер начинает гудеть и раек нетерпливо плескать; вдоль рампы с медленной постепенностью зажигаются огни. Толпа в напряженном ожидании, томясь по звукам и жестам, затихает.

И взвившись, занавес шумит...

Вглядимся же в тот магический мир, который мгновенно обнажает перед нами взвившееся полотно мастера Гонзаго, раскрывая во всем его изменчивом и забавном разнообразии это волшебное царство полетов и превращений, куплетов и плясок, торжественных монологов и величественных поз.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Расцвет трагедии

Говоря о русской трагедии, говоришь о Семеновой—и, может быть, только о ней.

Пушкин. Мои замечания о русском театре.

I

Как яркая творческая личность, Семенова заслужила от своих современников немало характерных и почетных наименований. Катенин называл ее «Катериной Медичи» или «Королевой-матерью», Шаховской — «Адриенной Лекуврер», театралы из «Зеленой Лампы»—Клитемнестрой, критики «счастливой соперницей девицы Жорж» или «знаменитой Амазонкой на поприще Мельпоменином». Один московский театрал окрестил артистку «Российской Жор-

жиной», а безнадежно влюбленный в нее Гнедич сравнивал ее с величайшими светилами французской сцены:

Иди—и славой будь в трудах оживлена,
Клерон и Лекуврер венчавшей имена.

Но самым почетным, глубоким и верным было то имя, которое одинаково утвердилось за Семеновой в зрительном зале, за кулисами, в кружке театралов и в хвалебных посвящениях. Ее называли просто—Трагедия.

Артистка заслужила эту гордую артистическую фамилию. И кажется, действительно, художественное призвание редко выражается с такой полнотой, законченностью и энергией, как в первой трагической актрисе русской сцены. Она поистине принадлежала к расе «grandes tragediennes» и воплощала труднейший сценический жанр с такой победоносной выразительностью, какой не знала уже впоследствии история нашего театра.

Пушкин оставил превосходную оценку знаменитой артистки:

«... Одаренная талантом, красотою, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника. Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный, и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано. Она украсила несовершенные творения нещастного Озерова и сотворила роль Антигоны и Моины; она одушевила измеренные строки Лобанова; в ее устах понравились нам славянские стихи Катенина полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией. В пестрых переводах, составленных общими силами и которые, по несчастию,

стали нынче слишком обыкновенны, слышали мы одну Семенову, и гений актрисы удержал на сцене все сии плачевные произведения союзных поэтов, от которых каждый отец отрекается по одиночке. Семенова не имеет соперницы. Пристрастные толки и минутные жертвы принесенные новости прекратились; она осталась единодержавною царицею трагической сцены».

Высоко ценя это редкое дарование, Пушкин специально для Семеновой написал свои меткие и яркие «Замечания о русском театре». Он навсегда сохранил к ней чувство почтительного восхищения. Когда в начале 20-ых годов до Пушкина дошел слух о смерти Семеновой—оказавшийся ложным— Пушкин набросал в своей записной книжке начало стихотворения:

Ужель умолк волшебный глас
Семеновой, сей чудной музы,
И славы русской луч угас?...

Гораздо позже, когда Семенова сошла со сцены и в качестве княгини Гагариной проживала в Москве, поэт поднес ей экземпляр «Бориса Годунова» с надписью на обертке: «княгине Екатерине Семеновне Гагариной от Пушкина, Семеновой—от сочинителя».

В 1830 году в своей статье «о драме» он с грустью озирает русскую трагическую сцену, «опустелую после Семеновой»...

Чем же заслужила знаменитая артистка эти почетные посвящения, восхищенные отзывы, легендарные прозвища? Каков был ее сценический облик, ее творческая манера, общий стиль ее незабываемой игры?

II

Дочь крепостной крестьянки и учителя Кадетского корпуса, Семенова была отдана подростком в театральное



Екатерина Семенова

училище и уже семнадцати лет дебютировала на сцене. Ее призвание было сразу признано и дальнейшая деятельность обеспечена.

Внешность Семеновой замечательно соответствовала ее сценическому амплуа. Величественность, строгость, классичность черт, пластичность поз—все это как нельзя лучше отвечало образам ее репертура. Сохранившиеся

портреты видимо далеко не передают торжественной прелести ее облика, поражавшего современников. В те времена, когда умели особенно ценить женскую красоту и предъявлять к ней строгие требования, Семенова единодушно восхищала знатоков своей безукоризненной наружностью. Батюшков писал о ней:

Я видел и познал небесные черты
Богини красоты...

И это не было преувеличением поэтического дифирамба. «Величественная и грациозная красавица, с античными формами, с голосом гармоническим, прямо идущим в душу, с выразительною физиономиею» — так изображает ее старинный хроникер.

«Семенова прелестна: совершенный тип древней греческой красоты; при дневном свете она еще лучше, чем при лампах», записывает Жихарев.

«Красавица Семенова,—отмечает он в другом месте—драгоценная жемчужина нашего театра имеет все, чтоб сделаться одной из величайших актрис своего времени»...

Лучший портрет ее оставил нам П. А. Каратыгин, свидетель полного расцвета ее славы: «Природа наделила ее редкими сценическими средствами: строгий, благородный профиль ее красивого лица, напоминал древние камеи; прямой пропорциональный нос с небольшим горбом, каштановые волосы, темно-голубые, даже синеватые глаза, окаймленные длинными ресницами, умеренный рот,—все вместе обаятельно действовало на каждого, при первом взгляде на нее. Контральтовый, гармоничный тембр ее голоса был необыкновенно симпатичен и в сильных патетических сценах глубоко проникал в душу зрителя. В греческих и римских костюмах она бы могла служить скульптору великолепной моделью для воспроизведения личностей: Агриппины, Лукреции или Клитемнестры»...

При такой внешности Семенова видимо умела идеально носить костюм; она и в жизни одевалась с изысканной роскошью. Жихарев описывает ее на репетиции окутанную в белую турецкую шаль: «на шее жемчуги», на пальцах брильянтовые кольца и перстни. В роли Ксении в «Дмитрии Донском» Озерова ее голос, осанка, поступь и русское боярское одеяние, с наброшенным на плечи покрывалом— все это было истинное очарование»...

Игра Семеновой являла редкое сочетание вдохновения и дисциплины. Она осуществляла трудный синтез строгой школы и бурного артистического темперамента; обдуманность отделки, шлифовка и выучка никогда не угашали в ней элементов внутреннего подъема, порыва и даже импровизации. У нее, пишет Зотов, «все делалось каким-то художническим инстинктом, каким-то вдохновением. Выходки были нечаянны, поразительны, всегда верны».

Современники высоко ценили этот стихийный трагизм. «Она особенно отличается в изображении бурных порывов души, сообщает театральный альманах Булгарина—гнева, мести, ревности, ненависти, отчаяния—в ролях Медеи, Клитемнестры и тому подобных. «Проникнутая ролью, она забывалась на сцене, рассказывает тот же Булгарин, — и это случалось с нею довольно часто, всегда почти, когда ей надлежало выражать сильное чувство матери или оскорбленную любовь. Тогда она была уже не актриса—но настоящая мать или оскорбленная жена. В выражении лица, в голосе, в жестах, она не следовала тогда никаким правилами искусства; но увлекаясь душевными движениями, воспламенялась страстью, была точно то самое лицо в натуре, которое представляла»...

Отдельные моменты ее исполнения оставались незабываемыми театральными переживаниями зрителей. В «Танкреде» Вольтера, специально переведенном для нее Гнедичем в целях состязания с M-elle Жорж «г-жа Семенова совер-

шенно растрогала сердца зрителей... Необыкновенно эффектной была сцена, когда Аменаида бросается к трупу умершего Танкреда, как бы желая его разбудить и затем, отступая с ужасом», с тяжким шопотом произносит: «он мертв!» Сцена эта производила потрясающее впечатление. Во время московских гастролей Семеновой этот момент вызвал всеобщий благоговейный трепет: «все зрители были в ужасе и невольно приподнялись с своих мест».

Жихарев был глубоко умилен исполнением Семеновой роли Озеровской Ксении. «Она с таким чувством и с такой естественностью проговорила:

Оживаю
И слезы радости я первы проливаю...

что расцеловал бы ее, голубушку», восхищенно записывает он в своем дневнике.

Это—обычное впечатление современников. «Не знаю почему, но одно место в трагедии «Медея», вспоминал Каратыгин — так сильно на меня подействовало, так глубоко врезалось в моей памяти, что даже, по прошествии более пятидесяти лет, я как теперь ее вижу, слышу звук ея обаятельного голоса: это было именно последнее явление в 5-м акте, когда Медея, зарезав своих детей, является в исступлении к Язону: в правой руке она держит окровавленный кинжал, а левой — указывает на него, вперив свирепые глаза в изменника и говорит ему:

«Взгляни... вот кровь моя и кровь твоя дымится»...

Только первоклассные мастера сцены оставляют в памяти зрителей такие незабываемые воспоминания об отдельном жесте или мимолетной интонации.

III

Эта вдохновенная, увлекающая и порывистая игра постоянно вырабатывалась в строгой школе. Огромной заслугой Семеновой был неутомимый труд, стремление достигнуть высших образцов, уловить новые течения в драме, усвоить последние приемы европейской сцены. Пройдя через школу знаменитого Дмитревского, Шаховского, отчасти Плавильщикова,—Семенова не переставала искать новых руководителей и образцов. Несмотря на замечание Пушкина—быть может, намеренно лестное для Семеновой — игра знаменитой Жорж произвела полный переворот в ее сценической манере. Наконец строгий эллинист и классик Гнедич был ее последним наставником. «Неистовая декламация» знаменитого переводчика Гомера оказала решительное влияние на Семенову.



Дмитревский

«Гнедич всегда пел стихи, — рассказывает Жихарев, потому что, переводя Гомера он приучил слух свой к стопосложению греческого гекзаметра, чрезвычайно певучему, а сверх того это пение как нельзя более согласовалось со свойствами его голоса и произношения, и потому, услыхав актрису Жорж, он вообразил, что разгадал тайну настоящей декламации театральной, признал ее необходимым условием успеха на сцене и захотел в этом же направлении «образовать Семенову».

Он обучал знаменитую артистку планомерно, систематически, детально. Список ее роли превращался под рукою

Гнедича в сложную партитуру с особыми значками, подчеркиваниями, ремарками и проч. Жихарев видел тетрадку с ролями Семеновой, по которым прошелся карандаш Гнедича; он заметил в них «подчеркнутые и надчеркнутые слова, смотря по тому, где должно было возвышать и понижать голос, а между слов в скобках были замечания, например: с восторгом, презрением, нежно, с исступлением, ударив себя в грудь, подняв руку, опустив глаза и проч.».

Знаменитый «прелагатель слепого Гомера» гордился своим руководительством Семеновой. Он оставил на этот счет знаменательное стихотворение под характерным для той эпохи заглавием: «Графу Хвостову, который, восхищаясь игрою трагической актрисы Семеновой, говорил мне, что сам Апполон учит ее». Стихотворение заканчивается уверением, что если Феб

Шепнул вам, будто он
Семеновой учитель
Не верьте, граф, ему; спросите у нее.

Автор не сомневался, что ученица Дмитревского и Шаховского укажет на него, как на своего главного наставника.

Мы видим, что Семенова прошла обширную и трудную школу. Все это отразилось на окончательной форме ее игры и выработало сложный, богатый, и волнующий сценический образ. Тонкие и строгие критики различали в ее исполнении это сочетание школ, объединенных замечательным дарованием артистки. Аксаков рассказывает, как он вместе с известным артистом Шушериным смотрел Семенову в Танкреде. «Превозносимая игра Семеновой в этой роли представляла чудную смесь, которую мог открыть только опытный и зоркий глаз такого артиста, каким был Шушерин. Игра эта слагалась из трех элементов: первый состоял из незабытых еще вполне приемов, манеры и формы выражения всего того, что играла Семенова до

появления M-elle Жорж; во втором — слышалось неловкое ей подражание в напеве и быстрых переходах от оглушительного крика в шопот и скороговорку. Шушерину при мне сказывали, что Семенова, очарованная игрою Жорж, и день и ночь упражнялась в подражании, или лучше сказать в передразнивании ее эффектной декламации; третьим элементом, слышным более других — было чтение самого Гнедича, певучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно, всегда согласное со смыслом произносимых стихов, чего, однако, не всегда мог добиться от своей ученицы. Вся эта амальгама, озаренная поразительною сценическою красотою молодой актрисы, проникнутая внутренним огнем и чувством, передаваемая в сладких и гремящих звуках неподражаемого, очаровательного голоса, производила увлечение, восторг и вызывала гром рукоплесканий»...



Н. И. Гнедич

Мы не станем передавать здесь обстоятельств знаменитого и единственного в своем роде театрального состязания Семеновой с Жорж осенью 1811 г. в Москве, когда «обе молодые артистки, одногодки, отличавшиеся красотой и талантом, и занимавшие одно и то же амплуа, исполняли поочередно одне и те же роли по преимуществу в трагедиях Расина и Вольтера — «Андромаха», «Ифигения», «Федра», «Танкред» и «Меропа». «Г-жа Жорж исполняла, например, роль в известной пьесе на Арбатском театре во вторник, а в четверг, на том же театре ту же самую роль играла Семенова».

Общество разделилось на две партии и обе артистки имели свои несомненные триумфы. «В Расиновской «Федре» и «Семирамиде» Вольтера первенствовала Жорж; в вольтеровских «Танкреде» и «Меропе» Семенова увлекала за собою обе партии». Большинство считало Семенову победительницей. «Жорж еще ни в одной роли не была так хороша, как Семенова в Гамлете». «Г-жа Семенова в роли Аменаиды не сравнилась с M-elle Georges, но смеем сказать, превзошла ее»... «Г-жа Семенова актриса прекраснейшая,—пишет «Журнал Драматический», — она «оспаривает иногда и великое искусство девицы Жорж»...

Наконец, сама соперница с обычной пленительной вежливостью француженки сочла нужным заявить о превосходстве русской актрисы: «Я иногда деревеню мои чувства; но M-elle Semenov блистает всюду».

Во всяком случае не может быть сомнения, что игра Жорж оказалась для нашей актрисы высшей школой сценического искусства, сообщившей исключительный блеск и законченность ее исполнению.

IV

Но разрабатывая знаменитые образы французских классиков Семенова создала и русский трагический репертуар. Время расцвета ее дарования и славы совпадает с краткой драматической деятельностью Озерова. Имена их естественно связывались в представлении современников.

Там Озеров невольно дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил.

Главные женские роли в трагедиях Озерова—Антигоны, Моины и Поликсены — были написаны специально для Семеновой. Они окончательно упрочили за ней звание первой русской актрисы. «Семенова блистала в пьесах Озе-

рова, где ее дикция составляла истинную музыку при звучных стихах поэта». Здесь исполнительница Расина находила замечательный материал для своих сценических данных.



Екатерина Семенова

Ее пленительный голос мог звучать трогательной жалобой в заунывно-печальных стихах: «О горестях своих вещает Поликсена»; он поднимался до величественного и плавного пафоса в патетических признаниях: «Он звал меня в свои торжественны шатры»; он достигал, наконец, пронзительного напряжения в трагических воз-

гласах: «Каким окружена я зрелищем ужасным!» Можно представлять себе, с каким разнообразием интонаций, с какими модуляциями своего восхитительного голоса произносила Семенова такие монологи:

Еще я не зовусь супругою Фингала,
Еще союз не тверд. Уже я испытала,
Как верностью надежд нельзя ласкаться нам!
Когда веселая с Фингалом шла во храм,
Могла ль предвидеть я, что наш обряд венчальный
Применится в обряд надгробный и печальный?

И зрители действительно бывали потрясены. Игра Семеновой вызывала совершенно исключительное восхищение. «Стоя на коленях надо было смотреть ее», вспоминал Шушерин игру ее в школьных спектаклях. «Какой голос! Какое чувство! Какой огонь!»... «В Танкреде она так восхищала тогда Нелединского-Мелецкого, рассказывает в своих воспоминаниях Полевой, что он написал экспромтом стихи и их прочитали на сцене, при рукоплесканиях зрителей. Поэт воспользовался стихом:

Они предстанут здесь — страшись в том сомневаться!

и обратил его в тему мадригала, уверяя, что все заступятся, если бы кто вздумал осуждать их божественную Аменаиду»[1]).

Современная поэзия вообще изобиловала посвящениями, мадригалами, дифирамбами великой актрисе. Едва ли еще какая-либо русская исполнительница могла бы похвалиться таким обилием вдохновленных ею строф.

«Любимица бессмертной Мельпомены!» восклицал Гнедич в надписи к портрету Семеновой, исполненному Кип-

---

[1]) Этот мадригал начинался строфой:

Не сомневайся в том—предстали бы толпою
Семенова! защитники твои!
Когда бы критикой завистною и злою
Твои мрачилися талантом славны дни...



О з е р о в

ренским. Переделав для нее «Короля Леара», тот же Гнедич «при послании ей экземпляра трагедии» писал:

Прийми, Корделия, Леара своего,
Он твой; дары твои украсили его... [1]).

Гнедич был далеко не единственным поэтом вдохновленным Семеновой.—«О, дарование одно другим венчано!»

---

[1]) По поводу этих стихов Аксаков передает комический эпизод. Одновременно с поднесением книги Семеновой Гнедич подарил экземпляр своего перевода и Шушерину, с собственноручною надписью этих же стихов и только с переменою слова «Семенова» на слова: «о Шушерин!»—«Я увидел это и указал Шушерину, который

восклицал Батюшков, вспоминая в своих строфах Моину, «печальну Антигону», «Ксению стенящу». В альманахе «Аглая» автор одного дифирамба обращался к тени французского трагика:

В Семеновой твою я видел Ариану,
Корнель! и не познал различия меж них
Отдавшись дивному прелестному обману...

Семенову по справедливости ставили в ряд с первыми европейскими знаменитостями. Ее соперница Каратыгина-Колосова сравнивала ее с Жорж, Рашелью и Ристори. «Если эти три великие актрисы превосходили Семенову простотой дикции, обдуманностью и отделкой своих ролей, то ни одна не обладала ее чувствительностью и мягким, симпатическим в душу проникающим голосом».

Современный обозреватель мог писать о ней: «Сия первая русская трагическая актриса по необыкновенному своему дарованию почитается в числе первоклассных актрис образованной Европы» [1]).

немножко обиделся и при мне сказал шутя Гнедичу: «Какой вы эконом в стихах, любезный Николай Иванович! одни и те же стишки пригодились и мне, и Семеновой. Только ведь мы могли заспорить, чей Леар: ея или мой? Я желал бы знать, кому стихи написаны прежде? Вероятно мне, потому что я постарше». Гнедич ужасно смутился; уверяя, что стихи написаны Шушерину, но что он их забыл и бессознательно повторял в стихах к Семеновой. После этого пустого случая, он стал реже видаться с Шушериным»...

[1]) По свидетельству Вигеля, «созревший талант Семеновой изумлял и очаровывал даже тех, которые не понимали русского языка: до того черствые стихи Хвостова и других в устах ее делались мягки и приятны. Она заимствовала у Жорж поступь, голос, и манеры, но так же, как Жуковский, можно сказать творила, подражая».

V

Семенова оставила сцену в полном расцвете своих сил. Гордая натура артистки не могла допустить медленного угасания своих триумфов. Первые же признаки охлаждения к ней вызвали решительный и окончательный уход актрисы со сцены.

В 20-ых годах ей пришлось пережить несколько разочарований. В архивах сохранился замечательный документ, очевидно вынужденно и не без борьбы полученный от Семеновой. Это лаконичный перечень ролей, «от которых г-жа Семенова 6. отказывается и которые передаются г-же Колосовой младшей».

Название трагедий	Персонажи
Эдип в Афинах	Антигона
Эсфирь	Эсфирь
Фингал	Моина
Магомет	Пальмира
Поликсена	Поликсена
Отелло	Едельмона
Заира	Заира
Смерть Роллы	Кора
Гамлет	Офелия

(подпись) Катерина Семенова.

Это подлинный акт «отречения от престола». Лучшие роли трагического репертуара знаменитая артистка должна была передать своей юной сопернице.

Вскоре произошел новый эпизод. В 1825 году Семенова объявила режиссерам, что она, «иначе впредь играть не согласна, как с тем условием, чтоб в анонсах и в день представления была она выставляема в красной строке». С таким же заявлением артистка обратилась к Милорадовичу и Май-

кову. Получив отказ, она пишет пространную записку в дирекцию, в которой изливает свою жалобу обиженной знаменитости. В ней, между прочим, она сообщает: «Объяснив (Милорадовичу), сколь трудно было мне заслужить отличие, коего я удостоилась, просила его, как покровителя искусств, принять в рассуждение цель трудов всякого артиста и трудность приобретаемой им славы; обратить внимание на то, что сия слава и мнение публики есть главное его сокровище; и не лишать меня того, что я заслужила; не понижать меня в глазах всей публики с той степени, на которую много лет восходила я непрестанным трудом, и на которой публика видеть меня уже привыкла. Его сиятельство изволил отвечать мне, в самых лестных выражениях, кои я поставляю себе за особенную честь: «что я имею право на все отличия и на все награды; что вся публика и начальство отдает мне во всяком случае полную справедливость, а дирекция пользуется и выгодами»;—однако ж просьба моя осталась неудовлетворенной.—Я желала после сего покориться воле начальства; но чувствовала, что с упадком духа, упадет и игра моя: что при появлении на сцену, вместо того, чтоб вполне предаваться роли моей, буду я смущаться мыслию моего упадка в глазах публики, которая увидит, что я при театре лишилась прежних моих преимуществ».

На новые представления последовал ответ Милорадовича с намеком на неповиновение «высочайшей воле». Семенова покорилась, но не смирилась. Свое заявление она заканчивает замаскированным вызовом... «После такого решения, сколь не убита мыслию, что потеряла прежнее отличие в глазах публики, употреблю однакож все способы продолжать игру мою, постараюсь заглушить свойственное артисту честолюбие, буду превозмогать себя до тех пор, пока на деле увижу, что унижение лишает актера возможности играть с прежним успехом, и что если сила ролей его не согласуется

с силами душевного расположения, то он лучше сделает, ежели их оставит» (10 сентября 1825 г.).

Новый инцидент ускорил развязку. Семенова отказалась играть роль Андромахи в пьесе своего старинного недруга Катенина. Дирекция попыталась осторожно уладить эпизод. Тем не менее 6 октября 1826 г. Семенова подала заявление, что, пользуясь своим правом «отказаться от службы дирекции, известя о том за два месяца вперед», она отказывается от дальнейшей службы. Последовали запросы, попытки удержать от окончательного разрыва, но Катерина Медичи осталась непреклонной.

Семенова до конца гордо несла свое отверженное звание актрисы и с чутьем подлинной художественной натуры ставила его выше всех сиятельных титулов и великосветских званий. Когда Жихарев в тоне обычной банальной лести театралов, обратился к ней с восторженным отзывом об ее игре в Антигоне, артистка взглянула на него так презрительно и надменно, что у юного театрала отнялся язык.

Уже сойдя со сцены, однажды в Москве, участвуя в любительских спектаклях у Апраксина, Семенова столкнулась с директором московских театров Кокошкиным. На одной репетиции сановный театрал увлекся своими режиссерскими обязанностями и «стал объяснять знаменитой жрице Мельпомены экспозицию последней сцены и даже оспаривать ее мнение».

Артистка, отступив назад, с сдержанным возмущением возразила:—«Я уважаю ваше знание театра, но примите вы то в соображение, что вы учите на этих досках не княгиню Гагарину, а Семенову»...

Таков был великолепный жест протеста неумирающей «Клитемнестры».

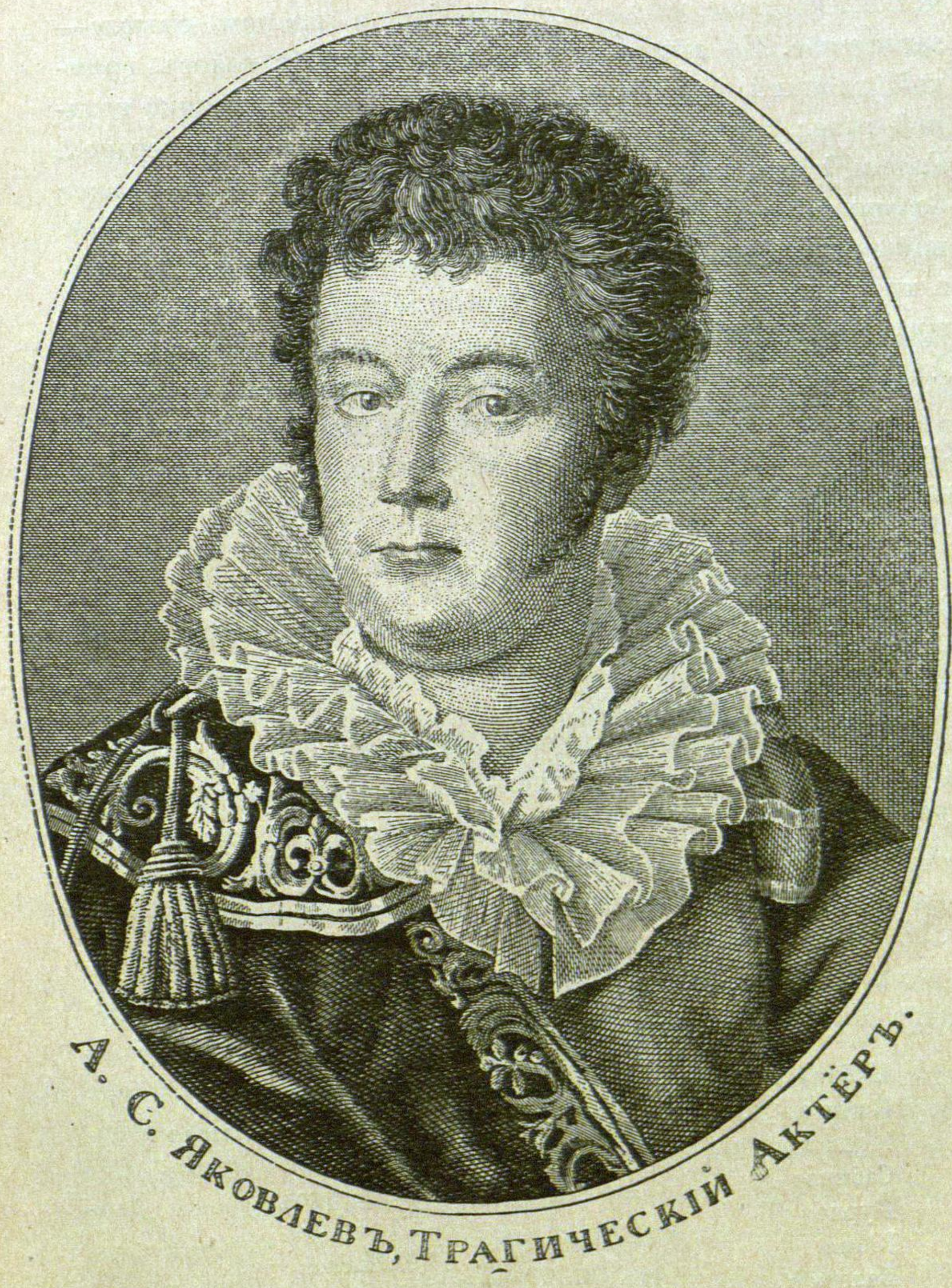
V

Постоянным партнером Семеновой в интересующее нас трехлетие был Яков Григорьевич Брянский. Он заполнил промежуток между двумя великими трагиками русской сцены — Яковлевым, скончавшимся 3 ноября 1817 г., и Каратыгиным, дебютировавшим 3 мая 1820 года.

Пушкин еще застал на сцене «русского Тальму» или «российского Лекена»,— как его называли современники,— «дикого, но пламенного Яковлева», как пишет в своих «Замечаниях» поэт; он восхищался его величественной осанкой, но осуждал неровности его игры: «Яковлев имел часто восхитительные порывы гения,—иногда порывы лубочного Тальма». Поэт намекает очевидно на те приемы «громыхания» и «рыкания», которые знаменитому трагику приходилось пускать в ход для удовлетворения массового зрителя, требовавшего воплей, возгласов и неистовых криков.

Театральная эстетика зрительного зала вырабатывала в то время своеобразные законы: «Тон обыкновенного разговора неприличен для трагедии в стихах»,—отмечал под влиянием общего мнения современный рецензент.

И тем не менее Яковлеву удавалось подниматься над этой условной поэтикой старого партера. Ценители и знатоки восхищались артистом: «Кажется природа наделила его, пишет о Яковлеве Жихарев, всеми возможными дарами, чтобы занимать первое место на трагической сцене. Какая мужественная красота, какая величавость и какой орган!» «Яковлев был прекрасный мужчина,—описывает Булгарин— довольно высокого роста, стройный. Черты лица его имели правильный очерк, и с первого взгляда он походил на Тальму. Движения его и позы, когда он не слишком горячился, были благородны и величественны; взор пламенный



А. С. Яковлевъ, Трагическій Актёръ.

и игра физиономии одушевленная. В римской тоге, в греческом костюме или в латах он был в полном смысле— загляденье. Но лучше всего в нем был звук голоса, громкий, звонкий, как говорится серебристый, настоящий грудной голос, исходивший из сердца и проникавший в сердце... Главный его недостаток состоял в том, что, зная вкус большинства зрителей, он жертвовал ему изящной стороной искусства... для возбуждения рукоплесканий... Но в трагедиях Озерова... он играл нежно, с надлежащим приличием и глубоким чувством. В Эдипе, Фингале, Димитрие Донском он был превосходен».

Лицейский приятель Пушкина Илличевский встретил смерть Яковлева торжественной эпитафией, горестно оплакавшей «российского Лекена»:

Разил он ужасом и жалостью сердца.

Восхищение современников выразилось и в надписи Б. М. Федорова к портрету трагика: «Завистников имел — соперников не знал».

Осенью 1817 г., со смертью Яковлева, амплуа его заменил Брянский. В течение трех лет он считался первым трагиком. Имя его постоянно сочетается в списках исполнителей с именами Семеновой и Валберховой.

Вот одна из типичных афиш того времени. 29 октября 1817 года была поставлена трагедия «Горации» в 4-ех действиях в стихах Петра Корнеля, переведенная с французского Чепяговым, Жандром, Шаховским и Катениным:

Публий Гораций	Толченов
Камила	Семенова большая
Марк Гораций	Брянский
Сабина	Валберхова
Куриаций	Щеников
Юлия	Брянская
Валерий	Сосницкий
Елагиан	Иконин

«Яковлев умер,—пишет Пушкин—Брянский заступил его, но не заменил его. Брянский может быть, благопристойнее вообще, имеет более благородства на сцене, более уважения к публике, тверже знает свои роли, не останавливает представлений внезапными своими болезнями, но за то какая холодность! какой однообразный тяжелый напев»...

Отзыв Пушкина, повидимому, с большой верностью определяет основные черты Брянского.



Брянский

«Для комедии недоставало ему веселости, так же как небесного огня для драмы», пишет о нем Вольф. Он был чрезвычайно холоден, неизменно свидетельствуют современные зрители, требуя от трагического актера прежде всего огня и порыва.

Но при этом недостатке темперамента Брянский отличался рядом несомненных достоинств. Приятная внешность, прекрасный, звучный и сильный голос, отчетливая и чистая дикция. Дар отделанной и выразительной декламации был ему в высокой степени свойствен. В основу своего исполнения он полагал обширный и кропотливый труд изучения сценического образа, тщательной и тонкой отделки его. Противник традиционных трагических штампов он не признавал выспренних возгласов или дутого пафоса. Он исключал из своей сценической системы резкие телодвижения и размашистые жесты. Он считал, что сильное чувство должно выражаться в тонком умении разнообразить голосовые интонации, утончать приемы мимической игры.

Брянский одним из первых отступил от традиционного напева классической читки во имя большей жизненности и простоты тона. Публика, воспитанная на иных приемах, не могла привыкнуть к сдержанности его исполнения. Но многие знатоки—и в том числе его учитель Шаховской—высоко ценили благородство его тона и общую грацию его сценической манеры. Впоследствии он был признан и оценен, как один из столпов эпохи театрального расцвета, и Белинский, видавший Брянского уже в зрелую пору, называет его «одной из ярких звезд классического созвездия». Отметим, что в 1832 г. Брянский исполнял роль Сальери в пушкинской драме.

В интересующую нас театральную эпоху Пушкина Брянский нес на себе первое амплуа в трагедии. Он был неизменным партнером Семеновой. Пушкин должен был видеть его в репертуаре Озерова, Корнеля, Расина, Шекспира. В некоторых ролях Брянский продолжал традиции Яковлева. Так, по свидетельству современной критики, роль Отелло он исполнял в духе своего знаменитого предшественника.

Любопытно отметить, что такая преемственность не составляла в то время исключения: сценические предания переходили от одного поколения к другому, и установившийся театральный образ нередко переживал своего исполнителя.

VI

К значительным событиям занимающего нас театрального периода относятся дебюты А. М. Колосовой-младшей впоследствии Каратыгиной. Позднее в двадцатых годах, по указаниям знаменитой M-elle Марс, она утвердилась на амплуа главных ролей в высокой комедии, но в пер-

вые годы своего пребывания на сцене выступала преимущественно в трагедии и даже прочилась многими в преемницы Семеновой. Верный поклонник великой «Клитемнестры», Пушкин отнесся вначале неприязненно к ее молодой сопернице. К этому повидимому присоединились какие-то светские пересуды (слухи о насмешке Колосовой над внешностью Пушкина). Это отразилось на известной эпиграмме («Все пленяет нас в Эсфири...») и вероятно на прозаическом отзыве в «Рассуждениях о русском театре».

«Но при всей предвзятости этой оценки в ней чувствуется все же некоторая плененность автора очарованием молодой артистки, с которой впоследствии он окончательно примирился, всемерно признавая ее крупное дарование. Восхищением дышет известное послание 1821 года «Кто мне пришлет ее портрет» и небольшой рукописный набросок, найденный в черновиках Пушкина:

Амур тебя обрел, сам Феб тебя готовил
На славу нашей сцены;
Ее надеждой будешь ты.....
Моина нашей сцены,
. . . . . .
Когда явилась ты пред нами в первый раз
На пышных играх Мельпомены,
У тихих алтарей любви...

Брюсов отнес это стихотворение к Е. С. Семеновой, без всяких оговорок на том основании, что «Пушкин был страстный поклонник Семеновой», и «Моина» — ее роль». Между тем эти отрывки (1818 — 1819 г.) никоим образом не могут относиться к этой актрисе. Они написаны в 1818—1819 г., когда Семенова была в зените своей славы; и определение «надежда нашей сцены», менее всего подходило к артистке, которая уже в течение 16 — 17 лет с шумным успехом подвизалась на подмостках (через 5 — 6 лет она совсем оставила театр).

Пушкин никак не мог отнести к Семеновой такие личные строки, как «когда явилась ты пред нами в первый раз», ибо в момент дебюта Семеновой ему еще не было трех лет (Семенова дебютировала 3 февраля 1802 г.). Между тем дебют 17-летней Колосовой был ему знаком непосредственно. Приведенные стихи совпадают с аналогичным описанием первого выступления Колосовой в «Заметках о русском театре».

«В скромной одежде Антигоны при плесках полного Театра, молодая милая, робкая Колосова явилась недавно на поприще Мельпомены. 17 лет, прекрасные глаза, прекрасные зубы (следовательно чистая приятная улыбка), нежный недостаток в выговоре обворожили судей трагических талантов. Приговор почти единогласный назвал Сашеньку Колосову надежной наследницей Семеновой. Во все продолжение игры ее рукоплескания не прерывались. По окончании трагедии она была вызвана криками исступления, и когда Г-жа Колосова-большая, filiae pulchrae mater pulchrior, в русской одежде, блистая материнскою гордостью вышла в последующем балете, все загремело, все закричало. Счастливая мать плакала, и молча благодарила упоенную толпу. Пример единственный в истории нашего Театра».

К этому следует прибавить, что «Моиной» Пушкин называет именно Колосову в стихотворении «Кто мне пришлет ее портрет». К 17-летней начинающей артистке вполне уместно было приложить название «надежда нашей сцены», «надежда Парнасса»... и проч. Мы думаем поэтому, что приведенные выше стихотворные отрывки следует отнести к Колосовой (как это и предлагал в свое время Морозов). Они дают объяснение и следующим стихам из посланий к Катенину (1821).

«Талантов обожатель страстный
Я прежде был ее поэт»...

Но восхищение молодой дебютанткой по каким-то причинам быстро сменилось разочарованием. Зимой или

ранней весной 1819 г. была написана эпиграмма «Все пленяет нас в Эсфири» и «Замечания о русском театре», в которых Пушкин после восторженной оценки делает весьма суровые оговорки:

«... Чем же все кончилось? Восторг к ее таланту и красоте мало-по-малу охолодел, похвалы стали умереннее, рукоплескания утихли; перестали ее сравнивать с несравненною Семеновой; вскоре стала она являться перед опустелым театром. — Наконец в ее бенефис, когда она играла роль Заиры, — все заснули и проснулись только тогда, когда христианка Заира, умерщвленная в пятом действии трагедии, показалась в конце довольно скучного водевиля в малиновом сарафане в золотой повязке и пошла плясать по русски с большою приятностью на голос: «Во саду ли в огороде».

В дальнейшем Пушкин рекомендует молодой актрисе прежде всего «исправить свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы *р*, очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене»...

Из этого отзыва можно заключить, что Пушкин присутствовал на всех четырех спектаклях, создавших первую славу Колосовой. Реальным комментарием к его рецензии может служить справка из воспоминаний Каратыгиной.

«Первый мой дебют в роли Антигоны происходил 16 декабря 1818 года; второй — Моина (в трагедии Фингал) 30 декабря; третий — Эсфирь Расина, 3 января 1819 года... Первый мой бенефис (состоял) из трагедии Заира Вольтера и дивертиссемента, в котором я плясала по русски с моей матушкой»... [1]).

---

[1]) Об этом спектакле находим подробности у Аранова: «8 декабря первый бенефис А. М. Колосовой. Давали сначала трагедию Заира, в которой Оросмана играл Брянский, Лузиньяна—Борецкий, Заиру—Колосова, Нерестана—Булатов, Шатильона—Толченов, Фатиму — Яблочкина. После трагедии шли Мнимые разбой-

Но стать преемницей Семеновой, — как и предсказывал Пушкин,—Колосовой не удалось. Уже в первую эпоху ее деятельности, когда трагическое амплуа «молодых принцесс» считалось ее главным поприщем, она начала выступать в классических комедийных ролях. К этой полосе ее ранних исполнений мы еще вернемся.

VII

Со времен Анненкова исследователи, основываясь на свидетельстве самого Пушкина, указывают обыкновенно, что поэт собрал вокруг «Бориса Годунова» свои мысли о драматическом искусстве, рожденные чтением и собственными размышлениями. При этом неизменно опускается тот огромный опыт в трагическом искусстве, какой вынес Пушкин из своего петербургского театрального трехлетия.

В известном письме к Раевскому о сущности трагедии Пушкин непосредственно ссылается на факты зрительного зала. Свою эстетику условной драмы, свободной от законов правдоподобия, он основывает на органических свойствах театра: «Какое к черту правдоподобие возможно в зале, разделенном на две половины, из которых одна занята двумя тысячами человек, подразумеваемых невидимыми для находящихся на сцене»... Вот почему «истинные гении трагедии никогда не хлопотали о другом правдоподобии, кроме правдоподобия характеров и положений. Посмотрите, как храбро Корнель распорядился с «Сидом»:

ники или Суматоха в трактире, опера-водевиль в I действ. перев. с франц. Я. Н. Толстым, с дивертиссментом, муз. Сапиенца. Обе Колосовы, мать и дочь, плясали в заключение русскую пляску. Между пиэсами Фильд играл фантазию на фортепьяно».

а, вы желаете закона 24 часов? Извольте! И затем он наваливает происшествий на четыре месяца»...



Александра Колосова

Эта драматическая поэтика во многом несомненно питалась впечатлениями петербургских сезонов 1817—1820 годов. В то время Пушкин, быть может, наиболее углубленно переживал волнующие впечатления от трагедии. Сложные

законы труднейшего драматического жанра раскрывались ему в живых воплощениях великих мастеров европейской драмы.

Во главе их находился автор «Сида» высокоценимый Пушкиным. Он вспоминает в «Онегине».

Корнеля гений величавый...

«Старый Корнель один остался представителем романтической трагедии, которую так славно вывел он на французскую сцену», — писал впоследствии поэт. Рядом с ним Расин —

Бессмертный подражатель,
Певец влюбленных женщин и царей.—

Расин, к которому Пушкин относился иногда критически и перед которым все же преклонялся за его великолепные стихи, «полные смысла, точности и гармонии» [1]).

Робкие переделки Шекспира, классические драмы Вольтера и наконец Озерова, которого Пушкин не любил, но за которым признавал все же, приверженность «к новейшему драматическому роду—так называемому романтическому» — вот трагический репертуар александровской эпохи, с жадным вниманием воспринятой молодым поэтом.

---

[1]) Ф. Д. Батюшков указал на связь пушкинского «Бориса Годунова» с «Гофолией» Расина, «у которого Иудейская царица переживает аналогический душевный кризис: временно восторжествовав на престоле, она замечает, что не утвердилась на нем. Возможность заговора ее тревожит и укоры совести напоминают ей, также как и Борису, о царевиче, законном наследнике престола, которого она приказала умертвить. Далее, в трагедии Расина, как и в драме Пушкина, важным действующим лицом пьесы являются не только царь или царица, а народ; темою — служит вопрос об отношениях народа и правителя, характеристика придворных, вопрос престолонаследия и даже шире,—вообще значение верховной власти».

Эти петербургские спектакли уже вызывали в нем те художественные впечатления, которые значительно позже нашли свое окончательное выражение в его статье 1830 года о драме.

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ,—судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки».

Итак «Горации», «Эсфирь», «Отелло», «Заира», «Фингал», «Эдип в Афинах», «Дмитрий Донской»—вот главные вехи трагического репертуара, занимавшего молодого Пушкина.

Эти шедевры драматической поэзии отливались у нас в сценических воплощениях высокого совершенства. Безупречное искусство Семеновой в образах Медеи, Клитемнестры, Меропы, Дездемоны, Камиллы или Ксении не переставало чаровать поэта. Оно служило ему для основания драматургических законов несравненно более мощным стимулом, чем трактаты и лекции Шлегеля. Классические создания мировой трагедии, воспринятые в партере петербургского театра, оставили навсегда свой глубокий след в творческой памяти поэта и сквозь новые наслоения книжных впечатлений и теоретических раздумий продолжали воздействовать на его драматургическую поэтику и трагическое искусство.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Балеты Дидло

Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной.

Примечания к «Евгению Онегину».

В начале прошлого века русские зрители были заворожены одним замечательным мастером сценических зрелищ. Редким сочетанием блистательной творческой фантазии, обширной литературной эрудиции, технической виртуозности и новаторской отваги ему удалось создать на петербургской сцене спектакли исключительного значения. Смелыми композициями, являвшими своеобразный синтез искусств в обновленных сценических формах, он зачаровал целое поколение театральных посетителей. Среди его поклонников, обессмертивших его творчество в классиче-

ских строфах русской лирики, находились корифеи двух поэтических поколений—Державин и Пушкин. Даже скептический Грибоедов отразил в мимолетном посвящении свое явное восхищение этим новым видом драматического искусства, установленным на русской сцене художественной волей одного вдохновенного артиста-чужестранца.

Этот мастер спектакля, пленивший у нас огромные театральные массы и поразивший фантазию наших первых поэтов, был знаменитый европейский балетмейстер—Карл-Людовик Дидло.

I

«У нас был первый в мире хореограф, писал в 1840 году один старый театрал—у нас был Дидло, не имеющий в своем ремесле ни предшественников, ни последователей. Дидло единственный, неподражаемый, истинный поэт, Байрон балета... Мифологические балеты его сочинения—настоящие поэмы. Тут видели мы весь Олимп со всею роскошью греческого воображения, видели оживленными предания древних поэтов, просветивших род человеческий. Никто, кроме Дидло, не умел так искусно пользоваться кор-де-балетом. Из этой толпы милых воздушных девиц, Дидло, как будто из цветов составлял гирлянды, букеты, венки. Каждая сцена изображала новую восхитительную картину из групп, расположенных гениально, живописно, очаровательно. Не довольствуясь землею, Дидло вознес свои живые цветы на небеса, и стал помещать группы в воздухе, в соответственность с земными группами. Он первый ввел в балеты, так называемые п о л е т ы, т.-е. воздушные сцены, и петербургскому театру стала подражать вся Европа. Среди этих живых картин, Дидло помещал отдельные танцы первых сюжетов балетной труппы».

Таковы обычные отзывы современников о знаменитом балетмейстере. «Верховный жрец хореографического искусства», восклицает его воспитанник Каратыгин 2-ой. «Один из первых и отличнейших балетмейстеров в Европе», определяет другой его ученик. «Великий хореограф», называет свою мемуарную статью его последователь Глушковский, сравнивая своего учителя с Рафаэлем, Шекспиром, и Моцартом. «Дидло был гениальный человек по своей части, пишет Зотов, он создавал все вокруг себя и все было превосходно». Даже скупая на похвалы «Северная Пчела» называет его «великим артистом», а современный театральный альманах преклоняется перед его «пиитическим дарованием в сочинении балетов». Эпитеты «гениальный», «всемогущий», «первый в мире» и т. д. неизбежно испещряют все отзывы мемуаристов и критиков об этом замечательном хореографе.

Там и Дидло венчался славой,

санкционирует Пушкин в первой главе «Онегина» это единодушное восхищение современников.

Чему обязан Дидло этой славой, успехом и всеобщим восторженным признанием?

Прежде всего — обновлению и реформе старого балета. Как всякий крупный художник, он проявлял свой дар и вырабатывал свой стиль, ломая застоявшиеся формы своего искусства и открывая ему в смелых опытах еще невидимые пути. Деятельность Дидло представляет крупнейший интерес в том общем кризисе балетного искусства, который захватил всю вторую половину XVIII века и в значительной мере завершился в опытах знаменитого петербургского балетмейстера.

Это был великий перелом в искусстве танца и пантомимы. Он отмечен громкими именами балетных деятелей— Новерра, Вестриса, Гарделя, Вигано, Дидло. В различных

направлениях и по разным основаниям эти мастера и теоретики танца преобразуют оперу-балет Люлли, отменяют традиции старого королевского спектакля и обращают балетное искусство к началам античной драмы.

В эпоху Вольтера классический балет Людовика XIV застыл в шаблонах и явно терял свою эстетическую действенность. Его условные формы господствовали и у нас в придворных театрах XVIII века. В духе этой размеренной абстрактной традиции писал свои либретто Сумароков, стремясь по признанному рецепту создать подходящий материал для выражения всевозможных отвлеченностей мимикой и танцами. Таков был, напр., его балет «Прибежище добродетели», поставленный на придворном театре в 1759 г. Он может считаться весьма типичным образцом старого либретто с его наивными хвалами «властителям», простоватой лестью и нелепым сюжетом. Сумароков верен традиции, когда в центр своей пьесы ставит «Добродетель в иносказательном виде», гонимую по всему свету, пока она не встречает «Минерву в образе Россиянки». Она вступает затем в великолепное здание на семи столбах «означающих утверждение семи свободных наук в русском государстве. Радость и удивление объемлят сердца восторженных жителей, которые с усердием и благодарностью торжествуют, что их жилище есть прибежище добродетели. Хор поет и танцует, вознося похвалами Елисавету».

Против таких нелепых, скучных и смешных выдумок и выступила плеяда реформаторов, заменившая эти пустые условности живыми формами полноправного искусства. Драматический интерес живого целого был противопоставлен холодным ухищрениям аллегорического жанра и приторным пасторалям старых композиторов. На смену условному балету с наивными воплощениями добродетелей и пороков, наук и искусств плеяда замечательных мастеров танца создает новые формы хореографических зре-

лищ—большие драматические пантомимы на сюжеты трагедий, поэм и романов.

Первым теоретиком этой группы был прославленный «Шекспир танца» Жан Жорж Новерр.

В 1760 г. он издает в Лионе свои «Письма о танце и балетах». Их основная мысль: балет должен стать драмой. Не прибегая к слову, он может достигнуть этого мимикой, пантомимой, пластикой и танцами, как средствами выражения страстей, аффектов, героических действий и поэзии. Связывая органически танцы с действием, балет может воскресить древнюю мимическую драму, стать «действенным танцем». Ему открыта вся область драматического искусства, но только при условии строгого соблюдения чистоты каждого жанра, не допускающего здесь никаких примесей и слияний.

Но господствовать в высоком искусстве танца должен трагический род, и лучшие источники для балетных композиторов—Эсхил, Эврипид или Расин. «Если великие страсти приличны трагедии, то не менее того нужны они и пантомимному роду — писал Новерр в своих письмах о балете... В картинах пляски требуются черты явственные, характеры сильные, массы смелые, различия и противоположности столь же разительные, как и искусно употребленные. Очень удивительно, что по сие время как будто совсем не знали, что свойственнейший для выражения пляски род, есть род трагический». Балет достигнет своей цели, если исторгнет у зрителя слезы — вот высший принцип поэтики Новерра.

«Хорошо составленный балет, есть живая картина страстей, нравов, обычаев и костюмов всех народов земли; следовательно, он должен быть пантомимой во всех жанрах и через посредство зрения обращаться к душе»...

Корнель в пантомиме! острили критики Новерра. Но эти насмешливые отзывы ему не были страшны. Дело его го-

ворило само за себя, и его идеи победоносно завоевывали себе все европейские сцены. Его учение о балете, как синтезе драмы, пантомимы и выразительных танцев прививалось повсеместно. В Петербурге его ученик Лепик, «Аполлон танцования», ставил его балеты „Адель де Понтье“ и «Медею и Язона». Примечательно, что в 1803 году, по повелению Александра в Петербурге было выпущено четырехтомное издание сочинений Новерра в пользу их престарелого автора.

Но петербургский балет в то время уже был в руках другого знаменитого реформатора сценического танца. Еще Павел I, незадолго до смерти «повелел ангажировать» на императорскую сцену Карла Дидло. В сентябре 1801 года знаменитый балетмейстер уже был в Петербурге.

Началась коренная реформа русского балета.

II

Активный и неутомимый, как всякая творческая натура, Дидло являл в совершенстве тип мастера танца, художника хореографии, замечательного создателя и организатора сложнейшего театрального зрелища. Слово «балетмейстер» и отдаленно не передает той огромной творческой и научно-теоретической работы, которая была связана в то время с ролью руководителя балетного спектакля. Это был одновременно драматург, композитор, режиссер и художник. Он должен был совмещать в своем лице обширнейшие познания в истории, поэзии, мифологии, пластических искусствах, теории музыки; знать до тонкости культурно-бытовую обстановку различных эпох и современную театральную технику. Все это приходилось сочетать, комбинировать, совершенствовать, извлекая из этой безбрежной эрудиции чудеса неистощимой изобретательности. Стре-

мление к своеобразному синтезу искусств предполагало неограниченную энциклопедичность познаний. И Дидло был не только художником-творцом, явившим блистательную практику своего искусства, но и теоретиком коллективного танца, выработавшим обширную поэтику своего трудного искусства. В основу его он полагал разнообразие подготовки и универсальность деятельности. Он видимо вполне разделял утверждение Новерра, что балетмейстер должен кроме вкуса, иметь познания анатома, живописца, машиниста, декоратора, музыканта, поэта и геометра.

«Чтобы быть хорошим балетмейстером, говорил Дидло,— надо употребить большую часть своего времени на чтение исторических книг, извлекать из них сюжеты для будущих созданий и прилагать всевозможное старание об успехах своих учеников. Балетмейстер должен иметь также познания о нравах и обычаях разных народов и изучить их национальные наклонности и костюмы; иметь дар поэтический, чтобы излагать приятно свои мысли в программах. Он должен знать живопись и механику, чтоб уметь составлять в балетах разного рода живописные группы и удобнее объясняться с декоратором и машинистом; а музыка для балетмейстера самая необходимая вещь, как для сочинения балетов, так и для пособия капельмейстеру»...

Но все эти заявления Дидло дают лишь отдаленное представление о его кипучей работе.

Он положительно творил неутомимо: «Дидло никогда не облегчал своего сценического труда постановкою чужих балетов», говорит его ученик Глушковский. «Деятельность этого необыкновенного хореографа была изумительна, свидетельствует Каратыгин. Он буквально целые дни вплоть до ночи посвящал своим беспрерывным занятиям. Ежедневно, по окончании классов в училище, он сочинял пантомимы, или танцы для нового балета; передавал свои идеи композиторам музыки и машинистам, составлял ри-

сунки декорациям, костюмам и даже бутафорским вещам. Он был человек очень просвещенный, начитанный и художник, вполне преданный своему искусству.»



Дидло

Но полнее всего о художественном труде Дидло свидетельствуют дошедшие до нас его литературные фрагменты— программы его балетов и, особенно, предисловия к ним, в которых ставятся на обсуждения различные вопросы балетной эстетики.

В этом смысле, для характеристики художественных принципов и творческой работы Дидло, представляет интерес программа балета «Кора и Алонзо». Стремясь к разнообразию в сюжете, костюмах, нравах и национальных обычаях, Дидло остановился на эпизоде из истории последних перуанских царей. Балетмейстер сразу обнаруживает обширную эрудицю и критическое отношение к теме.

«Сперва колебался я между Пизарром и Кортесом; но по невозможности представить на театре нашем кавалерийские маневры, я выбрал Кору, следовал повествованию Мармонтеля и выбрал для действия период войны между Гуаскаром и Аталибою». Дидло объясняет, что он увеличил количество персонажей в главном эпизоде. Считая, что нравы перуанцев «весьма тихи, просты и без живых красок», автор придал им бытовые черты диких Антисов, обожателей тигра. При создании главных ролей он имел в виду их исполнительниц—Истомину и Лихутину. Говоря о священном танце, сочиненном им для жриц солнца к празднеству дня Райми, Дидло отмечает, что «все обряды оного утверждены свидетельствами историков». Интересно рассуждение и о финале балета: «Одно волшебство может произвести чрезвычайную и неожиданную развязку, могущую удивить и поразить зрителей. В сем балете — заключает Дидло — требовались простота и величие, и я думал лучше всего кончить действие уничтожением варварского закона и просвещением целого народа идолослужителей. Если успех не будет соответствовать энтузиазму моего сердца, то да простит мне публика недостаточность действия за доброту идей» (цитируем по современному переводу, сохраняя все его особенности).

Мы видим, что балетмейстер действительно совмещал в себе драматурга и режиссера, ученого и поэта. Размах его творческой работы и одновременное напряжение памяти, фантазии, научной пытливости и сценической

изобретательности поистине поразительны. Погружаясь для своих либретто в ученые труды Мармонтеля, он ни на мгновение не упускал из виду индивидуальных качеств своих балерин и, организуя сюжет для эффектов массового зрелища, вдохновлялся замыслами возвышенной философской поэмы. Отсюда изумительное разнообразие положений, богатство образов и захватывающий драматизм его блестящих композиций.

III

Источники их обильны и разнообразны. От хвалебных нелепостей старого балета Дидло обратился к богатым сюжетным возможностям мифологии, поэзии, драмы, современной беллетристики.

Богатство и разнообразие фабулы, фантастичность образов, драматизм положений, логическое оправдание танцев сюжетными ситуациями, развитие пантомимы в качестве равноправного с плясками жанра — все это действительно выработало совершенно новую форму хореографического зрелища.

Старинный биограф Колосовой-старшей, блиставшей еще при Павле I, указывает на этот высоко-художественный характер нового танца, созданного плеядой знаменитых балетмейстеров XVIII века. «Балеты их были прекрасными поэмами полными жизни и поэзии. При таком состоянии хореографического искусства хорошие мимические артисты были необходимы; они занимали все главные роли, на которых сосредотачивался весь интерес балета и, лишенные возможности говорить, должны были немою игрою выражать все страсти». И балетные премьерши действительно состязались с первыми трагическими артистками. «Никто лучше Колосовой не мог передавать любви, рев-

ности, отчаяния, словом всех страстей, которым доступно сердце женщины».

В знаменитом балете «Венгерская хижина» (история бегства графа Рагоцкого от австрийцев) трогательные сцены с ребенком, заставляли плакать всю публику. Характерно, что Дидло вводил в свои балеты целые трагедии, между прочим «Федру» Расина. Недаром Глушковский называет исполнителей балетов Дидло «трагическими мимами».

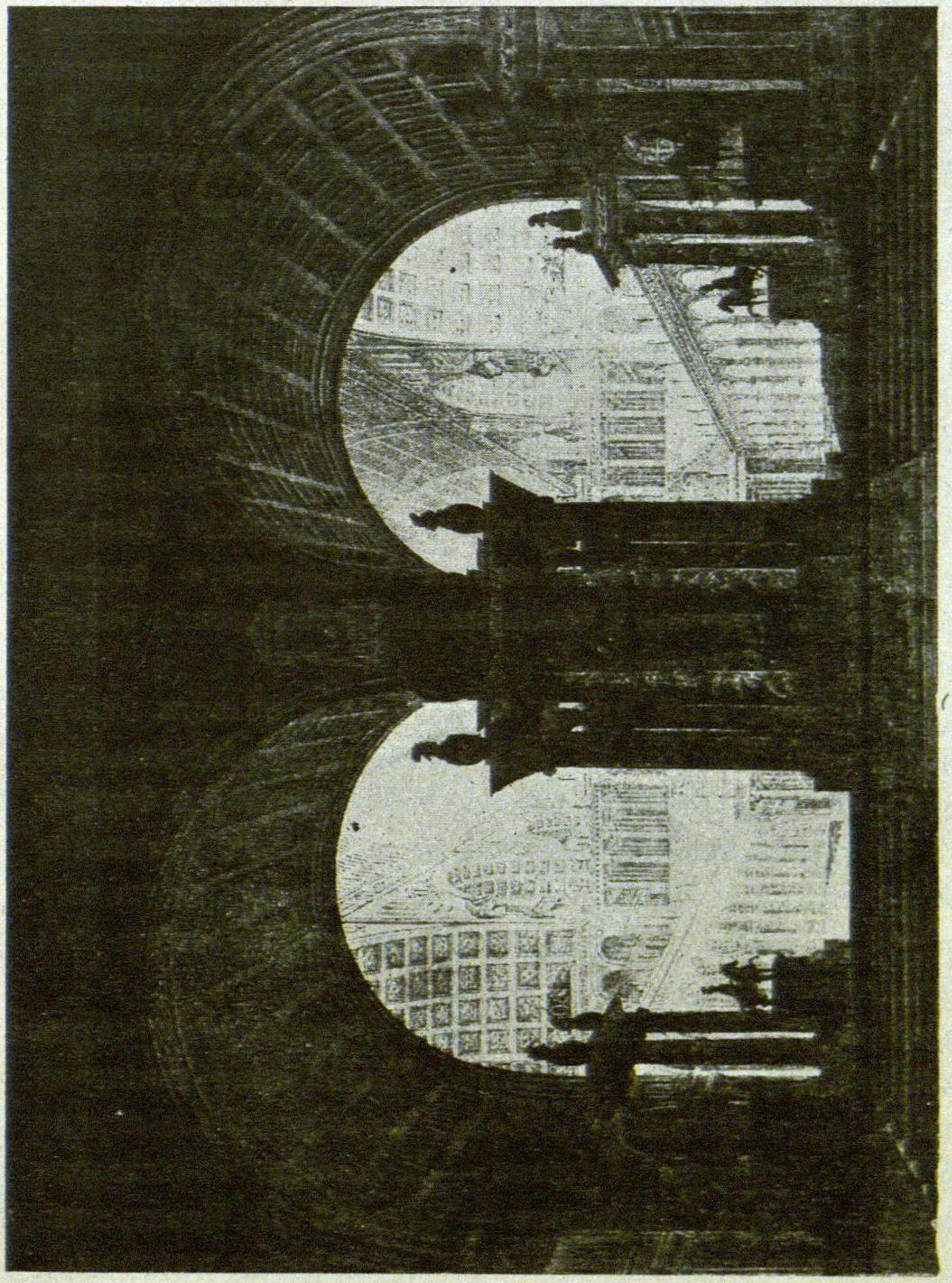
Главное достоинство танца, учил Дидло не в прыжках, а в грациозном положении корпуса и в выражении лица: ведь лицо танцовщика, передающее все оттенки страсти, заменяет слова актера.

«Танцовщица, группируя себя, должна подражать хорошей картине или статуе, потому что те в свою очередь подражают природе во всей анатомической строгости».

Драматизму сюжета соответствовало богатство, сложность и разнообразие постановки.

Дидло действительно открывал зрителю волшебное царство чудес и превращений. Так в балете «Амур и Психея» Венера появлялась на воздушной колеснице, окруженная пятьюдесятью живыми лебедями. В сцене ада один демон прилетал из самой глубины сцены, т.-е. от 12-ой кулисы до рампы и над зрителями потрясал факелом. Нередко целые полчища крылатых гениев, амуров и сильфов неслись прямо на публику, готовые обрушиться всем своим роем на зрителей, и как бы по волшебству останавливались у самой рампы.

Все это представляло собою смелые нововведения сравнительно с постановками прежних балетмейстеров. От сюжета пьесы до мельчайших тонкостей монтировочной техники — все было втянуто в глубокий кризис балетных форм, открытый на русской сцене автором «Зефира и Флоры».



Гонзаго. Проект декорации

Одна из главных реформ Дидло относилась к области балетного костюма. Современные моды XVIII века господствовали и в балете: пудренные парики, французские кафтаны, башмаки с большими пряжками для танцоров, фижмы, шиньоны и мушки для балерин. Дидло изобрел трико [1]), газовую тунику и ввел в балет исторические костюмы, уже установленные для трагических постановок Лекеном и Тальма.

Эти реформы произвели полный переворот в постановках. Когда в новом балете «Ариадна и Бахус» Дидло явился впервые в трико телесного цвета, вместо кафтана, с легкой барсовой шкурой, перекинутой через плечо, с виноградной лозой в кудрях и жезлом Вакха в руке—появление его произвело фурор. В другой раз, изображая Сильфа в опере «Коризанда», он заменил современную одежду легкой газовой туникой и сандалиями. Классический балетный костюм был установлен.

Другое изобретенье Дидло относилось к области балетной механики. Он создал полеты на сцене. Впервые он применил их в постановке своего балета «Зефир и Флора» в 1796 году в Лондоне. «Невозможно описать удивление зрителей, когда они увидели Зефира поднявшегося на воздух; рукоплескания не умолкали и всеобщий восторг был наградой славному артисту»...

Особенным успехом пользовался в то время балет «Ацис и Галатея». Музыка к сценарию Дидло была написана капельмейстером Антонолини. Роль Ациса исполняла первая танцовщица Новицкая, Галатеи — Истомина, трехглазого Полифема — Огюст, Меркурия — молодой П. Каратыгин.

Сюжет отличался напряженным и острым интересом. «Зритель ежеминутно трепещет за участь любовников.

---

[1]) Это одеяние получило свое название от имени парижского чулочного мастера Трико, выполнившего заказ Дидло.

Катастрофа, кончающая I-ый акт, совершенно неожиданна. Бедный Ацис попался, наконец, в руки ужасного Полифема. Тот с яростью опрокидывает его, схватывает его за ногу и как перо, бросает через сцену по воздуху; Ацис должен был бы раздробиться от удара, но он невредимо сохраняется Амуром, подхватывающим его на-лету и переносящим на облаке в безопасное место (все это производится с куклой, одетой Ацисом). В конце 2-го акта «Полифем застает любовников на берегу морском в самом страстном изъяснении чувств. Он отрывает от горы целый обломок скалы и с яростью бросает его на них. Гора летит и готова раздавить любовников, не ожидающих беды. Но вдруг эта скала раздвигается и из нее вылетает Амур; в то же мгновенье театр переменяется, представляя восхитительное зрелище—царство любви». В заключение вся правая сторона сцены, не имея кулис и представляя собой «целую гору, кипящую сверху до-низу народом и занимающую всю длину театра, выдвигается вперед».

Общий стиль разнообразной, взволнованной и сложной балетной постановки Дидло сообщал его композициям характер самого модного литературного направления. В них усматривали подлинные признаки р о м а н т и з м а. Уменье изобразить живописный характер эпохи, передать колорит местности, развернуть героический драматизм средневековья или красочную магию восточной сказки—все это отвечало самым заостренным требованиям современной поэтики. «Романтический балет»—вот обычное определение своеобразной драматургии Дидло, проливающей некоторый свет на известное примечание Пушкина к 1-ой главе Онегина: «один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе».

О каком «романтическом писателе» говорит Пушкин—нам неизвестно. Но несомненно, поэты самых различных направлений и школ восхищались композициями Дидло.

В январе 1808 года в Эрмитажном театре был поставлен один из его лучших балетов—«Зефир и Флора». На этом спектакле русские зрители впервые увидели полеты с движущимися крыльями.

На этом представлении в креслах изящнейшего зрительного зала находился блистательный сановник и славный поэт Державин. По словам «Северной Пчелы» 1828 г. невозможно описать того, что изображалось на лице поэта, впродолжение всего очаровательного зрелища. «Нет! воскликнул он по окончании спектакля,—нет! самое пламенное воображение поэта никогда не может породить подобного». И сейчас же, под впечатлением редкого спектакля, он написал дифирамб на знаменитую постановку «Зефира и Флоры», в котором сравнивал воздушные композиции Дидло с мистическими страницами Сведенборга. В примечании к стихотворению он поясняет, что «в то самое время, как сей славный балет был представлен в Эрмитаже, Шведенбург в своих сочинениях описывает ангельские иерархии подобно как города, где дома и ады, в коих духи живут и забавляются». Во всяком случае несомненно, что престарелый поэт нашел в постановках французского балетмейстера живой источник для вдохновенной оды:



Г. Р. Державин

Что за призраки прелестны,
Легки, светлы существа,

Сонм эфирный, сонм небесный,
Тени, лица божества
В неописанном восторге
Мой лелеют нежат дух?
Не богов ли я в чертоге?
Прав ты, прав ты, Шведенбург!

Вижу холм под облаками,
Озлащаемый лучом,
Осеняемый древами,
Ожурчаемый ключом;
. . . . . .
Духи вверх и вниз шурмуют,
Хороводы вьются вкруг,
С дружбою любовь ликуют.
Прав ты, прав ты, Шведенбург!

Прав ты, что воображеньем
Мог сих таинств доходить,
Что мы плоти с отверженьем
Будем ангелами жить.
. . . . . .
Днесь их разность в том лишь с нами,
Что наш связан с телом дух:
Будем, будем мы богами!
Прав ты, прав ты, Шведенбург!

Несколько позже, при постановке балета «Руслан и Людмила», Грибоедов в том же стиле описал танец одной из способнейших учениц Дидло — Телешевой:

О, кто она? Любовь, Харита
Иль пери для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветр ее полет.
Звездой рассыплется мгновенно,
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою, свыше окрыленной...

Мы имеем, наконец, в первой главе «Онегина» бессмертную зарисовку лучшей ученицы Дидло. Здесь в лету-

чей строфе намечена и пластическая группа, открывающая балет, и вступительный полет первой солистки.

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина. Она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит...
И вдруг прыжок, и вдруг летит...
Летит, как пух от уст Эола.
То стан совьет, то разовьет,
И быстро ножкой ножку бьет.

Это, конечно, непревзойденное изображение танца в русской поэзии. Наши лирики начала столетия следовали, быть может, традиции Вольтера, воспевавшего знаменитую Камарго. Гирляндой классических строф они навсегда увенчали художнический подвиг Дидло.

IV

Этот верховный жрец хореографии, «пиит танца» или «Байрон балета» представлял в жизни довольно комическую фигуру.

Он отличался необыкновенной худобой и феноменальной подвижностью. В раннем детстве он был обезображен оспой. Громадный нос придавал его лицу птичье выражение. Он походил на дупеля, по мнению Головачевой-Панаевой: «у него были светлые, но сердитые глаза, он постоянно кусал свои тонкие губы, и его всегда нервно передергивало»... Жихарев видел его в 1806 году в роли Аполлона. «Худой, как остов, с преогромным носом, в светло-рыжем парике, с лавровым на голове венком и с лирою в руках, он, несмотря на искусство, с каким танцовал свое па, весьма мало напоминал «светлого бога песнопений»...

Биография Дидло—это история художника, всецело посвятившего жизнь своему искусству. Он родился в Стокгольме в 1767 году, в семье танцовщика-француза. Уже в раннем детстве будущий балетмейстер отличался на придворных маскарадах, обнаруживая несомненные пластические дарования и юмор. Свое хореографическое образование он довершал в Париже у знаменитого Огюста Вестриса. Вместе с этим «фениксом танца» и не менее знаменитым Новерром он выступал в конце XVIII века в Лондоне и Париже, где танцовал, компонировал и ставил балеты. В 1801 году он был ангажирован Юсуповым в Петербург, где с блистательным успехом дебютировал в апреле 1802 года балетом «Аполлон и Дафна». Деятельность его в России продолжалась непрерывно до 1811 г., когда, «по причине тяжкой болезни», Дидло получил просимое увольнение, был щедро награжден и уехал за границу. Но уже 20 декабря Нарышкин лично приглашает Дидло вернуться в Россию, уверяя его, что публика, ученики театральной школы и управление театрами ждут с горячим нетерпением его приезда.

Перед заключением нового контракта с Дидло в 1815 году директор театров Тюфякин указывает в своих докладах, что «со времени отъезда его, балеты весьма пришли в упадок, а особливо образование в школе балетной труппы расстроилось». Вернувшись в Россию, Дидло оставался здесь еще в течение целого двадцатилетия до самой своей смерти, не переставая до конца, даже в отставке, создавать свои замечательные балетные композиции. Слава его не переставала расти.

Московская театральная дирекция в июне 1824 г., готовясь к постановке больших балетов, посылает своего «дансера Глушковского» в Петербург, считаясь с тем, что «петербургский театр, имея у себя знаменитого балетмейстера Дидло, изобилует сего рода представлениями».

Так создавалась школа Дидло. Он устанавливал традицию, которой суждено было сохраниться в живой преемственности его учеников.

Каков же был в жизни этот знаменитый хореограф?

Вот, как описывает «оригинальную личность» Дидло его ученик П. Каратыгин.

«Он был среднего роста, худощавый, рябой, с небольшой лысиной; длинный горбатый нос, серые, быстрые глаза, острый подбородок; вообще вся его наружность была не больно красива... Высокие, туго-накрахмаленные воротнички рубашки закрывали в половину его костлявые щеки. Он постоянно был в каком-то неестественном движении, точно в его жилах была ртуть, вместо крови. Голова его беспрестанно была занята сочинением какого-нибудь па, или сюжетом нового балета, и потому подвижное его лицо ежеминутно изменялось; а всю его фигуру то и дело подергивало; ноги держал он необыкновенно выворотно и имел забавную привычку одну из них каждую минуту то поднимать, то отбрасывать в сторону... Эту штуку он выкидывал, даже ходя по улице, точно он страдал пляскою св. Вита. Кто видел его в первый раз, мог бы, конечно, принять его за помешенного, до того все его движения были странны, дики и угловаты».

Это был поистине фанатик своего дела. Он составлял свои группы, организовывал танцоров и творил свои сценические поэмы в каком-то припадке самозабвения. Одна из учениц Дидло рассказывает такой случай. Во время репетиции в Эрмитаже балета «Амур и Психея» одной из танцовщиц кордебалета не достало лиры или вазы. «Дидло в бешенстве бросился бежать по Невскому, имея на одной ноге красный сапог, на другой черный, без шапки, обмотав голову каким-то газовым радужных цветов покрывалом. В этом виде он прибежал в малый театр, взял что было нужно и тем же трактом отправился

назад. Народ естественно счел его сумасшедшим и валил за ним толпою»...

Во время уроков Дидло был совершенно беспощаден. Грость его действовала во всю и не только в качестве дирижерского жезла. Ученики его возвращались из классов с синяками на руках и ногах. Дидло, видимо, и в этом отношении следовал Новерру, известному своей жестокой педагогической системой. Отсюда ряд новых прозвищ Дидло: «грозный», «крепостник» и проч.

Каратыгин оставил живую зарисовку урока Дидло. В зимнее петербургское утро, с шести часов воспитанники театрального училища отправлялись в холодную танцовальную залу; при тусклом свете сальной свечки группа подростков в течении нескольких часов неутомимо упражнялась в своих батманах, ронджамбах и прочих балетных хитростях.

«В 11 часов какой-то дребезжащий стук экипажа вдруг раздался под воротами... «M-eur Дидло! Дидло приехал!» закричало народонаселение Театрального Училища. Сам олимпийский громовержец не мог бы нагнать большего страха на слабых смертных своим появлением... Дверь с шумом растворяется и, в шляпе на затылке, в шинели, спущенной с плеч, входит грозный балетмейстер...

При одном взгляде на него, у учеников и учениц душа уходила в пятки и дрожь пробегала по всему телу.

Грозному балетмейстеру подали его длинную палку, тяжеловесный жезл его деспотизма; мы новички, стали в сторонке, и Дидло начал свой обычный класс. Тут я увидел во-очию, как он был легок на ногу и как тяжел на руку. В ком больше находил он способностей, на того больше обращал и внимания и щедрее наделял колотушками. Синяки часто служили знаками отличия будущих танцоров. Малейшая неловкость или непонятливость сопровождалась тычком, пинком или пощечиной...».

Уроки сопровождались нередко трагикомическими эпизодами. Так однажды, увлеченный ритмом Дидло, размахивая палкой, грозно наступал на своего маленького ученика, исполнявшего какой-то «тан-леве назад», пока оба они не очутились в середине зала под хрустальной люстрой, мгновенно разлетевшейся вдребезги от мощного дирижирования танцмейстера. Град хрустальных осколков осыпал обоих танцующих и покрыл кровоподтеками и царапинами лысину маэстро. Гневу его не было пределов. Но «к чести Дидло надо сказать, что при необыкновенной своей вспыльчивости, он не был злопамятен—замечает Каратыгин,—и когда я подошел к нему и со слезами начал у него просить извинения, он погладил меня по голове и дал мне только наставление, чтоб впредь я был прилежнее, а главное не подводил бы его под люстру»...

От нрава пылкого балетмейстера страдали не только его ученики, но часто и законченные артисты. За всеми деталями исполнения балетмейстер зорко следил из-за кулис. При этом он перегибался, улыбался, семенил ногами и вдруг начинал злобно «топать такт ногой». На каждого провинившегося исполнителя он набрасывался за кулисами как коршун, не делая исключения и для знаменитых солисток: «При шуме рукоплесканий, счастливая танцовщица убегала за кулисы, а тут Дидло хватал ее за плечи, тряс изо всей силы, осыпал бранью и, давал ей тумака в спину, выталкивая опять на сцену, если ее вызывали. Часто Дидло за кулисами гонялся за танцовщицей, которая, из предосторожности, убегала со сцены в противоположную сторону и пряталась от него. Взбешенного Дидло отливали водой».

Так преподавал, режиссировал и руководил русским балетом Дидло вплоть до 1831 года. Плеяда балетных знаменитостей прошла через его классы в Театральном училище и под его руководством прославилась на сцене. Имя

его гремело и неизменно вызывало восхищение зрителей, благоговейный ужас учеников и почтительное расположение дирекции.

Только при переменах в театральном управлении уже в николаевское время над престарелым балетмейстером стряслась катастрофа. Дидло не поладил с новым начальством, не подчинился какому-то распоряжению, был подвергнут—несмотря на свою европейскую славу и преклонный возраст—аресту, но на другой же день подал в отставку. Его прощальный бенефис прошел триумфально. На бурные вызовы переполненного театра старый хореограф, создавший русский балет, вышел окруженный огромной толпой танцовщиков, балерин, кордебалета и молодежи Театрального училища. Из оркестра на сцену передавались венки, и огромная толпа учеников Дидло, в глубоком волнении, прощалась с суровым и гениальным учителем, покрывая поцелуями его руки... Так закончилась сценическая карьера знаменитого хореографа.

Архивные данные сообщают некоторые дополнительные сведения об уходе Дидло. Новые порядки шли явно против него. Уже 19 апреля 1826 года старый балетмейстер получает почетную отставку. «Именной высочайший указ кабинету», за подписью Николая I, постановил производить балетмейстеру Дидло «в пенсион по смерть по 40000 руб. в год». Балетмейстер должен был прослужить еще 2 года «в благодарность за пожалованный пенсион». 20 мая Дидло подал возмущенное заявление против «системы беспрерывно отнимать у него учеников после ряда лет работы», чтоб назначать их на места костюмеров, бутафоров и проч. С большой прямолинейностью Дидло заявляет, что контора театров «ничего не смыслит в танцах» и не имеет права постановлять по этому поводу суждения. Комитет театральной дирекции постановил: «не входя в рассмотрение выражений прошения г. Дидло, объявить ему, что распределение

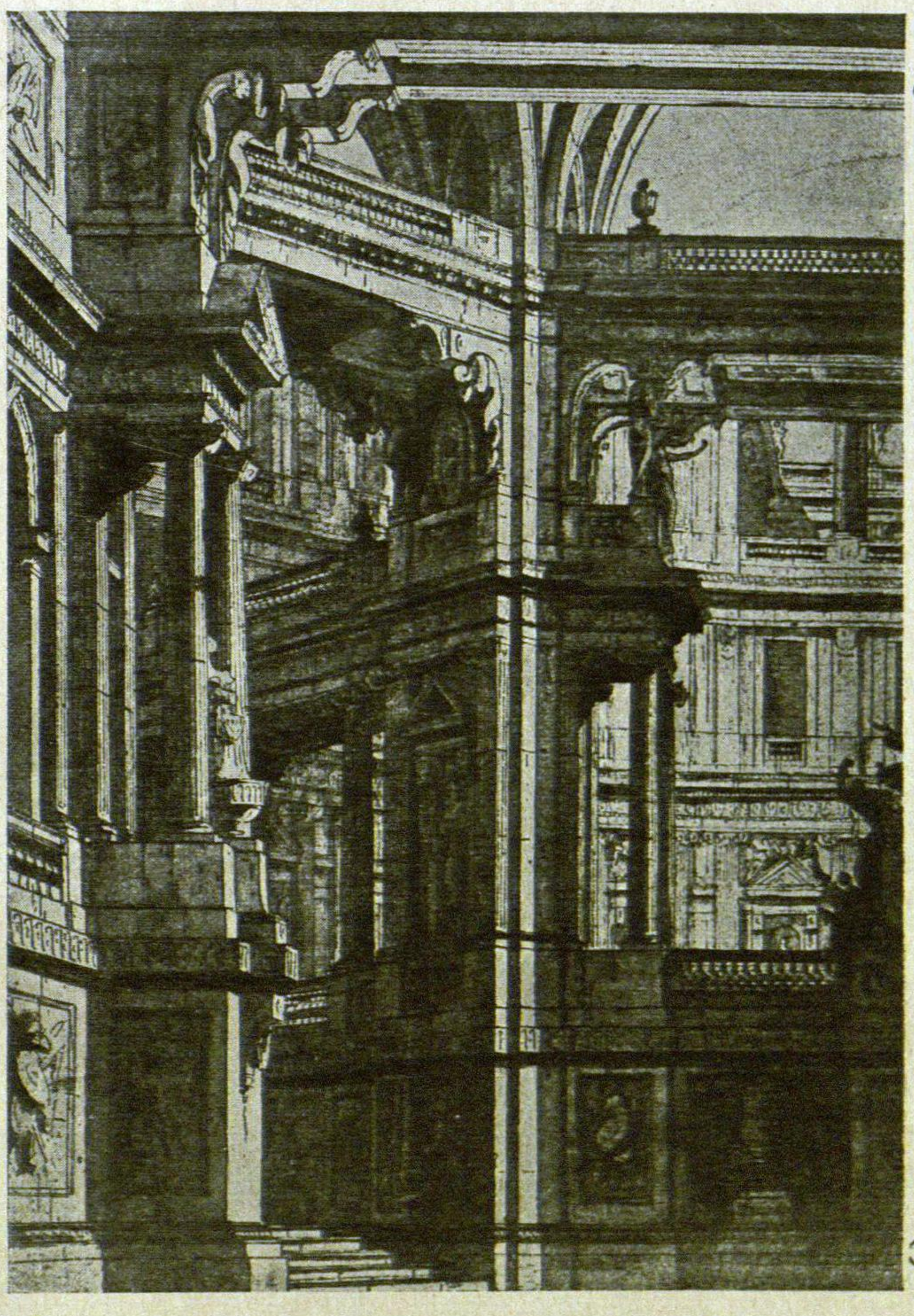
по различным частям воспитывающихся в театральной школе учинено самим комитетом, который в сем случае один только имеет таковую власть». В одной из следующих своих бумаг Комитет указывал, что Дидло «присваивает себе совершенно начальственную власть», требуя между прочим, «чтоб никогда, ни под каким предлогом, ни одного воспитанника ни воспитанницы, обучающихся танцам, от оных отдаляемо не было». Тем не менее контракт с Дидло был в марте 1827 г. продолжен по 1-ое марта 1830 г. Но уже в январе 1830 г. просьба его об отставке была уважена. Следуемый балетмейстеру бенефис не был ему предоставлен. 20 августа 1834 г. ему был выдан аттестат об окончании службы.

Существуют свидетельства, что публика не забывала Дидло и гораздо позже при возобновлении его балетов единодушно вызывала отставленного автора. Так, в 1835 году, при постановке «Кавказского пленника», первые танцовщики в ответ на вызовы бросились за кулисы, расцеловали своего учителя и вывели его к публике. Весь театр стонал и дрожал от криков и рукоплесканий, а старик плакал...

Он умер в один год со своим поклонником—поэтом Пушкиным.

Еще в 1836 году, с целью поправить расстроенное здоровье, Дидло отправился в южные губернии и 7 ноября 1837 года скончался в Киеве после шестидневной болезни. До последней минуты своей жизни он, по свидетельству близких, сочинял разные программы балетов, одна другой лучше, интереснее и блистательнее.

Так в тихой николаевской провинции кончил жизнь знаменитый реформатор европейского балета, сподвижник Вестриса и Новерра, восхищавший в течение полувека театральные толпы Парижа, Стокгольма, Лондона и Петербурга.



П. Гонзаго. Проект декорации

Но Украине молодого Гоголя, среди белых домиков и обнаженных тополей, в последний раз заплелись и развернулись его увлекательные сказочные феерии, которым уже не суждено было осуществиться в свете театральных огней и в сложных эволюциях кордебалета.

Таков был эпилог «великого хореографа». Так закатилась напряженная и клокочущая жизнь этого необычайного художника сцены, который прошел по сумрачному фону российской действительности каким-то призрачным персонажем Гофмановской сказки, щедро роняя по пути свои неистощимые легенды, фантазии и видения.

V

Пушкин, мы видели, высоко ценил балеты Дидло. Драматизм этих пантомим, насыщенных борьбой страстей и проникнутых высоким лиризмом, вполне отвечал его сценическим вкусам. Скучающая фраза Онегина: «Балеты долго я терпел, но и Дидло мне надоел» вызывает в Пушкине осуждающую оговорку: «Черта охлажденного чувства, достойная Чайльд-Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной»... В 1823 году из Кишинева он просит брата писать ему о Дидло и об Истоминой. Характерно, что в русском балете своей эпохи поэт с явным сочувствием отметил эту черту глубокой одухотворенности:

Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет?..

Явно увлеченный этим искусством, в котором он готов был признать более поэзии, «нежели в новой французской литературе», поэт и в творческом плане приблизился к нему. Произошло некоторое своеобразное сотрудничество Пушкина и Дидло. Первые поэмы молодого поэта были раз-

работаны знаменитым хореографом для его балетных либретто. В 20-х годах на русской сцене появились и «Руслан и Людмила или Низвержение Черномора», и «Кавказский пленник», в котором отличалась «черкешенка—Истомина», как писал в своих южных письмах Пушкин. О последней постановке можно судить по сохранившемуся свидетельству Глушковского.

«Дидло не упустил случая воспользоваться «Кавказским пленником» Пушкина и верно никогда еще поэт не перелагал поэта в новые формы так полно, близко, так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую немую прозу пантомимы. Местность, нравы, дикость и воинственность народа, все схвачено в этом балете... Игры, борьба, стрельба—все верно и естественно, но все прикрыто колоритом грации и поэзии. Балет сделался в руках Дидло великолепной иллюстрацией поэмы».

Но и творчество Пушкина видимо не оставалось чуждым некоторых воздействий Дидло. Увлечение поэта балетельными постановками балетов-пантомим получило своеобразное отражение в песнях его первой поэмы.

«Руслан» создавался в эпоху повышенных театральных впечатлений поэта. В предисловии ко второму изданию поэмы он сообщает, что писал ее «среди самой рассеянной жизни».—«В 7 часов с $^1/_2$ каждый день поминаем тебя в театре рукоплесканиями» сообщает он осенью 1817 года одному из своих приятелей. Текст поэмы носит подчас довольно неожиданные следы этих театральных впечатлений Пушкина.

Так, описывая «трагический момент борьбы витязя с головою», когда «булат холодный вонзился в дерзостный язык и кровь из бешеного зева рекою побежала», поэт вспоминает забавную сценку зрительного зала. Когда в поэме чудовищная голова немеет «от удивления, боли,

гнева», в памяти художника возникают современные театральные нравы:

Так иногда средь нашей сцены
Плохой питомец Мельпомены,
Внезапным свистом оглушен,
Уж ничего не видит он,
Бледнеет, ролю забывает,
Дрожит, поникнув головой,
И, заикаясь, умолкает
Перед насмешливой толпой.

Такой художественный анахронизм и явное нарушение стиля—образ современного освистанного актера, иллюстрирующий кровавую картину чудесной битвы, мог быть допущен Пушкиным лишь под напором господствующих впечатлений от спектакля. Театрал решительно восторжествовал над поэтом, и случайный эпизод вечернего представления отложился на картине сказочного сражения.

Это характерный штрих и его следует запомнить. «Руслана и Людмилу» писал завсегдатай театральных зал —

Непостоянный обожатель
Очаровательных актрис —
Почетный гражданин кулис.

И не только на случайном иллюстративном моменте, но и на целом ряде описаний, эпизодов и подробностей сюжета сказалась эта театральная восприимчивость автора.



VI

По своим источникам и образцам «Руслан и Людмила» представляет собой чрезвычайно сложный, даже мозаичный, состав. В научной литературе установлены воздействия на поэму народных сказок, волшебно рыцарских романов, Ариоста, Вольтера, Гамильтона, Радищева, Карамзина, Жуковского, даже «Славянских древностей» Попова. Не следует ли от этих книжных воздействий обратиться и к живым театральным воспоминаниям Пушкина той именно эпохи, когда писалась его первая поэма?

Мы полагаем, что это необходимо сделать. Ибо сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана и таким образом, в ряду его вдохновителей, среди поэтов, собирателей фольклора и ученых археологов, необходимо поставить и забытую фигуру знаменитого хореографа.

Уже в обстановке поэмы сказываются декоративные черты феерических балетных постановок Дидло. Сад Черномора выдержан в тонах декорации к «Зефиру и Флоре», «Коре и Алонзо» и проч. Вспомним прогулку Людмилы:

Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы;
Аллеи пальм и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд,
И кедров гордые вершины,
И золотые апельсины
Зерцалом вод отражены;
Пригорки, рощи и долины
Весны огнем оживлены;
С прохладой вьется ветер майский
Средь очарованных полей,
И свищет соловей китайский
Во мраке трепетных ветвей;

Летят алмазные фонтаны
С веселым шумом к облакам;
Под ними блещут истуканы,
И мнится живы...
... Дробясь о мраморны преграды
Жемчужной огненной дугой,
Валятся, плещут водопады.
И ручейки в тени лесной
Чуть вьются сонною волной...

Это типичная декорация к балету Дидло. Другие черты поэмы дополняют традиционную постановку пантомимы—феерии. «Высокий мостик над потоком пред ней висит на двух скалах»... «Мелькают светлые беседки» и проч.

Все эти «зерцала вод», «алмазные фонтаны», водопады, мостики, беседки являлись необходимыми аксессуарами балетных постановок Дидло. Они нужны были не только для декоративных эффектов, но и для различных приемов, сцен и группировок хореографической пантомимы. Вот почему сады здесь всегда украшены павильонами и портиками, водометами и каскадами. Дидло охотно вводит в мизансцену озеро, окруженное скалами, с которых падают водопады. В марте 1819 г. машинисты-декораторы требуют особых средств для поправки восьми фонтанов к балету «Ацис и Галатея». В другом балете Флора наблюдает, как вода источника с шумом поднимается и, образуя каскад, представляет взорам ее Зефира.

В такой же чистой балетной традиции выдержана сцена прибытия Ратмира в замок двенадцати дев.

Она манит, она поет,
И юный хан уж под стеною;
Его встречают у ворот
Девицы красные толпою.
. . . . . .
В чертоги входит хан младой,
За ним отшельниц милых рой;
Одна снимает шлем крылатый,

Другая—кованые латы,
Та меч берет, та пыльный щит...
. . . . . .
Разостлан роскошью ковер—
На нем усталый хан ложится;
Прозрачный пар над ним клубится.
Потупя полный неги взор,
Прелестные, полунагие,
В заботе нежной и немой
Вкруг хана девы молодые
Теснятся резвою толпой.

И восхищенный витязь «в кругу прелестных дев» «томится сладостным желанием»... Наступает ночь, и в одиноком чертоге, «при серебряной луне, мелькнула дева»..

Все это выдержано в типичной традиции кордебалета.— «Каждая одалиска старается привлечь его взоры и пленить сердце его», буквально читаем в либретто Дидло. Черты типичной балетной процессии явственно различаются и в сцене появления Черномора:

... Озарена
Мгновенным блеском тьма ночная,
Мгновенно дверь отворена;
Безмолвно, гордо выступая,
Нагими саблями сверкая,
Арапов длинный ряд идет
Попарно, чинно...

И в другом месте: «Пред ним арапов чудный рой—Толпы невольниц боязливых»... Все это обычные кортежи пантомимных феерий Дидло.

Один из любимых приемов балетмейстера—использование в сюжетных целях зеркала. В предисловии к программе «Молодой островитянки» Дидло говорит о важности изображения в балете «прекрасной идеи зеркала». И действительно, по свидетельству Глушковского «большой эффект производило отражение Тамаиды в зеркале, которое представляла танцовщица Осипова». В другом балете «Калиф

багдадский» евнухи, невольницы и рабы приносят богатое зеркало, перед которым одевают Зетюльбу в роскошный наряд. В балете «Роланд и Моргана» героиня в магическом зеркале показывает рыцарю судьбу его близких. Всевозможные «зеркальные эффекты» постоянно оживляют сюжеты Дидло.

Этот же прием находим в третьей песне «Руслана»:

Постель оставила Людмила
И взор невольный обратила
К высоким чистым зеркалам...

Происходит примерка волшебной шапки Черномора перед «верным стеклом»:

И что ж? О чудо старых дней!
Людмила в зеркале пропала;
Перевернула—перед ней
Людмила прежняя предстала;
Назад надела—снова нет;
Сняла—и в зеркале...

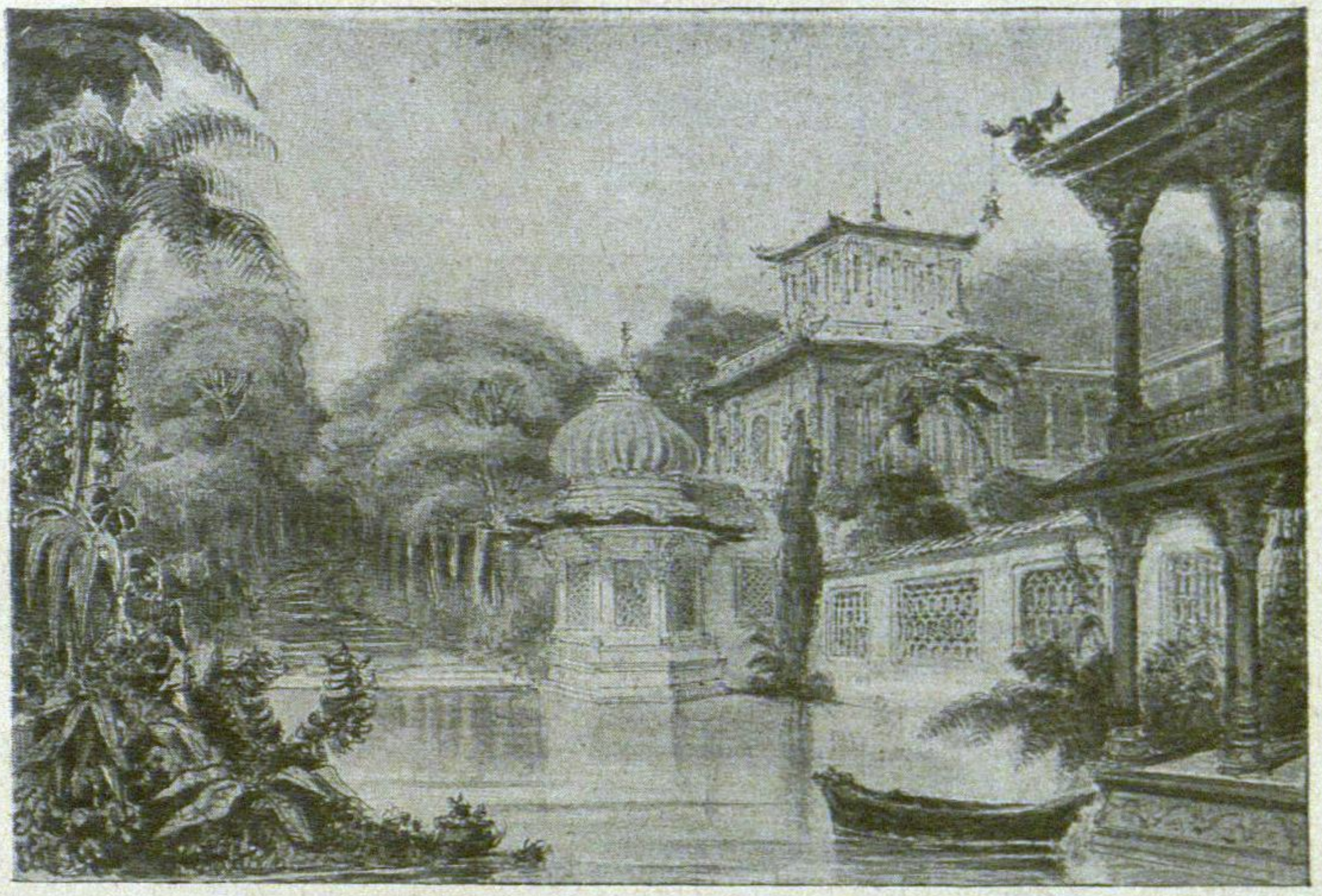
Перед богатым зеркалом Зетюльбы, по обычному приему балетных постановок, «невольники разжигают курильницы с благовонными травами». Так, когда Людмила лежит «под гордой сенью балдахина», среди парчи и яхонтов,

Кругом курильницы златые
Подъемлют ароматный пар.

Система знаменитых полетов Дидло чувствуется на каждом шагу в Пушкинской поэме. Часто это именно полеты—превращения:

В окно влетает змий крылатый:
Гремя железной чешуей,
Он в кольца быстрые согнулся
И вдруг Наиной обернулся
Пред изумленною толпой.

«Волшебница на легком облаке спускается к ней, описы-



Сады Черномора

Старинная декорация к „Руслану и Людмиле“.

вает в своей программе Дидло,—старая невольница исчезает—волшебница берет ее вид и место».

В «Руслане» читаем:

И вдруг неведомая сила,
Нежней чем вешний ветерок,
Ее на воздух поднимает,
Несет по воздуху в чертог
И осторожно опускает
Сквозь фимиам вечерних роз
На ложе грусти, ложе слез...

«Волшебница поднимается с пленным Тао на воздух—рассказывает Дидло, и летит в чертоги, в которых намерена его оставить».

В «Руслане и Людмиле» ощущаются и впечатления от старинного оркестра, сопровождающего балетную постановку. Рога и арфы—вот характерные инструменты тог-

дашних постановок. «Звук рогов возвещает приближение султана»... «Дочери Гименея бряцают на арфах» (Зефир и Флора), «Эльвира играет на арфе» («Молодая островитянка») и т. д.

В «Руслане»:

И в тишине из-за ветвей
Незримо арфа заиграла.

Роговая музыка крепостных оркестрантов упоминается в поэме постоянно:

Нашел и шлем и звонкий рог.

——

И звонкий рог веселой ловли.

——

В ревущий рог летая трубит.

——

Чу... Вдруг раздался рога звон.

——

Призывный рог, как буря воет...

И наконец, полное изображение оркестрового ансамбля:

... гласы трубны,
Рога, тимпаны, гусли, бубны
Гремят над нею.

Первая поэма Пушкина насквозь театральна. Впечатление от вечернего спектакля явно отлагалось на утренней работе поэта. Сложное сотрудничество Антонолини и Кавоса, знаменитых декораторов—Гонзаго, Каноппи или Кондратьева, машиниста Тибо и целой плеяды знаменитых танцоров, под уверенным руководством замечательного организатора всей этой сценической армии—самого Дидло, производило сильнейшее впечатление на восемнадцатилетнего поэта. Его словесная феерия явственно носит следы этих театральных восприятий. Он свободно и радостно отдавался им, широко вносил их в свою композицию и на каждом шагу отражал восхитительные детали этих сказоч-

ных драм, «исполненных живости воображения и прелести необыкновенной».

Современники были очарованы древне-русской сказкой в духе Ариосто, а литературная наука установила с тех пор многочисленные книжные источники «Руслана и Людмилы». Никто не заметил, что великий поэт дебютировал поэмой - балетом.





ГЛАВА ПЯТАЯ

Комедия и водевиль

С Мольером—исполином
Фон-Визин и Княжнин...
Городок.

I

23 сентября 1815 года русская драматургия переживала один из своих самых шумных успехов. На петербургском малом театре шла премьера «Урок кокеткам или Липецкие воды» Шаховского. Пушкин шутливо считал эту дату началом новой эры. «В лето 5 от Липецкого потопа», писал он в июле 1821 г. А. И. Тургеневу.

Это был постине исторический спектакль. Он утверждал у нас жанр легкой комедии в стихах, оставленный со времен Княжнина и Капниста; он выдвигал ряд даровитых исполнителей, которым предстояло ознаменовать своими именами целую эпоху в развитии русской комедии; острыми и задорными приемами личных характеристик он возбуждал

критическую мысль современников, отозвавшихся на сценическую сатиру потоком эпиграмм, памфлетов, насмешливых выпадов и резких оценок. И, наконец, раскалывая литературную современность на группы и партии, он привел к основанию одного из наших самых замечательных литературных обществ.

Таково было значение этого спектакля. «Урок кокетам» несомненно открывал новый период русской стихотворной комедии, которой вскоре предстоял наивысший расцвет под пером одного младшего друга Шаховского. После постановки «Липецких вод» забытый жанр снова ожил, блистая именами модных драматургов—Хмельницкого, Загоскина, Жандра, Грибоедова и даже соблазняя самого Пушкина.

Комедия имела потрясающий успех. Это был первый блистательный триумф Шаховского. «Если его «Полубарские затеи» были превосходною комедиею,—пишет один из зрителей — то в умах современников «Липецкие воды» были к л а с с и ч е с к о ю п и е с о ю». Отчасти это был несомненно успех скандала, но к такому эффекту видимо и стремился автор. Негодование, вызванное карикатурными персонажами пьесы, входило в рассчет драматурга и составляло один из элементов подготовленной им сенсации. Шаховской охотно пользовался этим острым приемом и в прежних своих произведениях, направляя свои пародии против Карамзина, Василия Пушкина или Шаликова. Недаром в ответных выпадах литературные противники клеймили его аналогичными отзывами:

Брюхастый стиходей
Достойнейших писателей злословил
И пасквили писал на сочинения их... [1]).

---

[1]) Василий Пушкин впоследствии ставил себе в заслугу, что он «злого Гашпара убил одним стихом», намекая на упоминание

Но замечательно, что сценический пасквиль, введенный в русскую драматургию Шаховским, надолго утвердился в ней и был признан удачным театральным приемом.

В литературно-сценическом отношении пьеса являла ряд несомненных достоинств. Живой и занимательный сюжет, заимствованный видимо из французской драматургии (современники отмечали сходство «Липецких вод» с комедией «La coquette») был обильно уснащен всевозможными намеками на русскую современность и даже на петербургское общество в лице его отдельных представителей. Беглый, легкий и естественный диалог производил со сцены пленительное впечатление, хотя в чтении стихотворный стиль Шаховскаго был далеко не безупречен. Особенно бросалась в глаза небрежность рифмовки (напр. «Ухваткой—фигурантской», «мог—восторг», «эффект—нет» и т. д.). Но зато персонажи пьесы действительно вели живую беседу, полную разнообразных интонаций, естественной беглости, разговорной гибкости стиха. Приведем для примера следующий фрагмент:

— Проведал он,
Что завтра то число, в которое родиться
Графиню бог привел; так выдумал сюрприз
Ей накануне дать,—и точно тем манером,
Каким в Италии для тамошних маркиз
Давал, как был еще в посольстве кавалером.
— Сюрприз? Какой и где?
— На этом месте щит
Он с именем ее огнями расцветит,
Там пустит фейерверк; здесь будет серенада,
Тут плошки, фонари зажгутся.

«Нового Стерна» в «Опасном соседе». Пушкин приветствовал впоследствии своего «дядю на Парнассе», за то, что он сумел «лоб угрюмый Шутовского — клеймить единственным стихом». Все это отголоски бурной памфлетической литературы, вызванной «Липецкими водами».

— Как я рада!
Иллюминация, и песни, и огни.

Текст пьесы, предупреждая грибоедовскую манеру, изобиловал крылатыми словами и афоризмами, иногда достаточно острыми и легко запоминающимися. В память зрителей легко западали такие летучие изречения: — «Поверь мне, фейерверк не просветит его».—«Какой же генерал не проиграл сражения».—«В болезнях, говорят, рассеянье полезно».—«Колет глаз чужое торжество».—«Без нежности, без чувств все нынешние франты». — «Вам смело можно быть профессором морали». — «Так женщин кто бранит, тот им же угождает» и проч.

Некоторые из этих афоризмов прямо обращают нас к «Горе от ума».—«Язык пустых людей всего на свете злее», приводит на память знаменитое восклицание Лизы: «Ах, злые языки страшнее пистолета»... Вообще Грибоедов несомненно учился у Шаховского и в частности вынес ряд уроков из «Липецких вод» [1]).

Но сентябрьский спектакль 1815 года, при всем его литературном значении, был прежде всего театральным событием. Он представлял значительный интерес и в отношении актерского состава. Некоторую театральную сенсацию вызывало первое выступление знаменитой Валберховой после долголетнего перерыва ее сценической деятельности. На афишах специально отмечалось: «роль графини Лелевой будет играть вновь принятая актриса г-жа Вал-

---

[1]) Укажем мимоходом на сходство последнего выхода Хлестовой («Ну бал! Ну, Фамусов» и проч.), с монологом старой княжны у Шаховского:

Ну что за общество! То харя, то урод.
Здесь вся кунскамера. Где, батюшки, родились?
Кто вас воспитывал? Чему вы научились?
С кем жили целый век? и проч.

берхова большая, которая была уволена в 1811 году, по собственному желанию».

Событие это усугублялось новым амплуа, в котором выступала прежняя соперница Екатерины Семеновой. «Трагическая актриса Валберхова — вспоминал впоследствии Зотов—впервые явилась в комедии, и тут-то публика отдала ей полную справедливость. Тут в настоящем свете выказался высокий талант этой прелестной актрисы. Ее красота, ум и образованность усиливали всеобщий к ней восторг... Вместе с нею явился Брянский в амплуа первых любовников комедии... Рамазанов и Величкин, созданные Шаховским, явились также в этой пиесе, первый в амплуа ливреи, а второй—в роли гримов... Г-жа Асенкова (мать бывшей нашей любимицы, Варвары Николаевны Асенковой, так рано похищенной смертью) явилась в амплуа субреток, и с тех пор прелестный талант ее день ото дня развивался; мы смело можем сказать, что у нас не было уже такой субретки. Но самым замечательным явлением в этой комедии был молодой человек на амплуа петиметров. Он отличался прекрасной наружностью, был ловок, развязен, и, играя роль князя, совершенно казался освоенным с приемами людей высшего общества. Одним словом, это был И. И. Сосницкий... Он удивил всех и привел в восторг публику. Это был первоклассный талант, обещавший публике величайшее наслаждение».

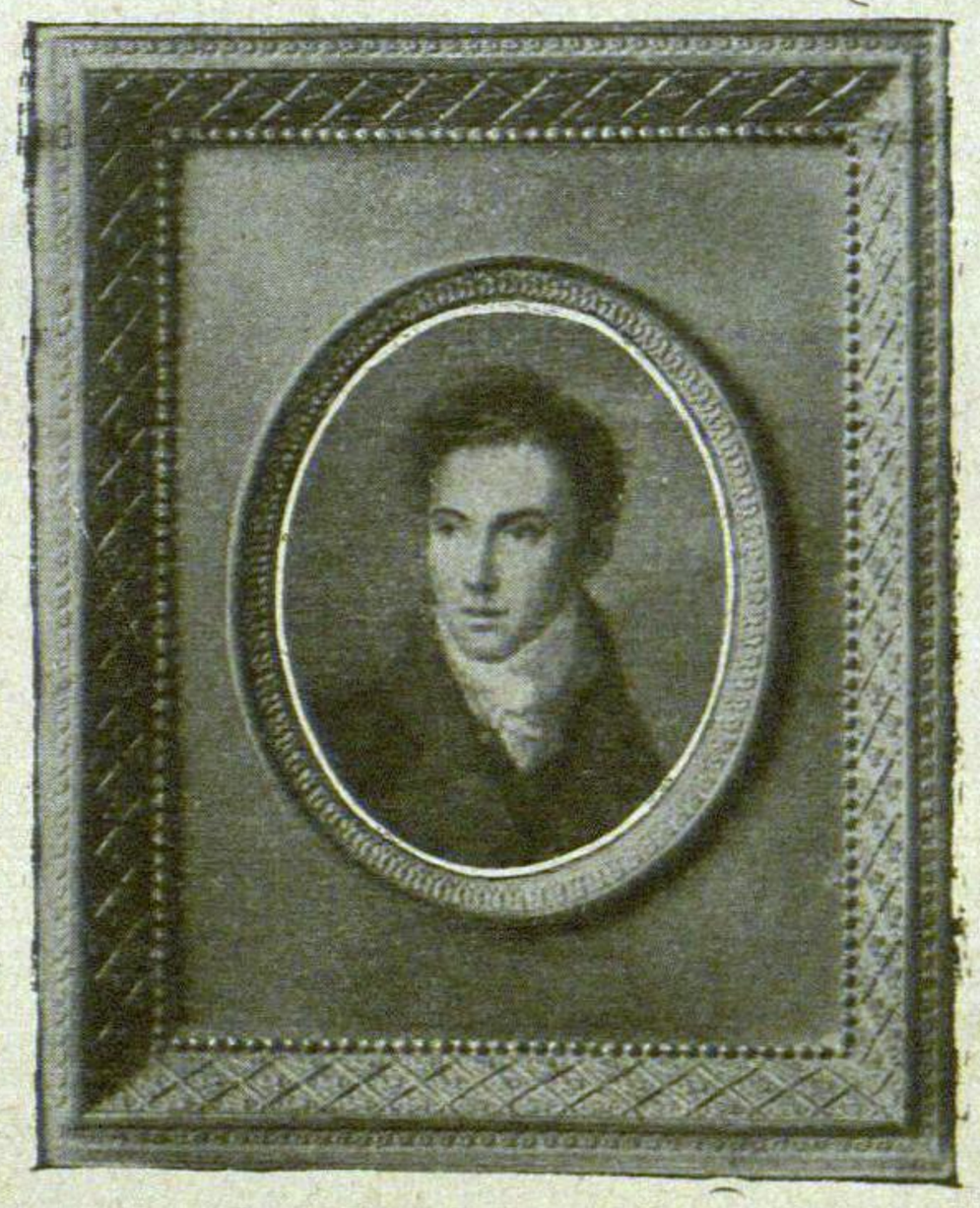
Афиша постановки действительно свидетельствует о прекрасном актерском составе премьеры:

Князь Холмский	Г-н Яковлев
Оленька	Г-жа Степанова
Графиня Лелева	Г-жа Валберхова 6.
Саша, горничная	Г-жа Асенкова
Пронский, полковник	Г-н Брянский
Княжна Холмская	Г-жа Ежова 6.
Граф Ольгин	Г-н Сосницкий
Барон Вольмар	Г-н Величкин

Угаров . . . . . Г-н Рамазанов
Фиалкин . . . . . Г-н Климовский
Семен, смотритель бань . . . . . Г-н Боченков.

Арапов снабжает этот список исполнителей беглыми рецензентскими заметками:

«Князя, дядю графини, представлял Яковлев; Оленьку невесту—хорошенькая Степанова; бранчивую княжну Холмскую—Ежова; и была очень типична в этой роли; влюбленного Пронского—Брянский, сыгравший эту роль с большим одушевлением; барона Вольмара — Величкин, который был на этот раз оригинально смешон; лихого сорванца Угарова—Рамазанов, изобразивший его очень бойко; поэта Фиалкина — Климовский; горничную Сашу — Асенкова, сыгравшая свою роль мастерски и слугу—Боченков».



В. А. Жуковский

Острую живость постановки придавала явная портретность многих героев. Сосницкий своими манерами, костюмом, всеми подробностями исполнения воспроизводил фигуру известного щеголя того времени—графа Сологуба, отца автора «Тарантаса». Старики-волокиты узнавали себя в бароне Вольмаре. Наконец, сам автор дал в тексте пьесы знаменитую карикатуру на Жуковского, не оставлявшую никаких сомнений в прототипе поэта Фиалкина.

Достаточно процитировать знаменитую сцену второго действия:

Фиалкин. Внушена мне гением баллада
И посвятить хочу графине сердца плод.
Примите...

Графиня. Что сударь?

Фиалкин. Творенье небольшое,
Но есть в нем кое-что—я выбрал модный род
Баллад.

Графиня. Я их люблю.

Саша. А прозвище какое?

Фиалкин. Омир или Омер. Еще не решено,
Как должно звать его и потому я «или» [1])
Поставил, чтоб меня журналы не бранили
. . . . . .

Графиня. Пропойте...

Фиалкин (настраивая гитару). Я готов.

Баллада.

Пел бессмертный славну Трою
Пел родных Приама чад,
Пел Ахилла, жадна к бою,
Пел Елены милый взгляд;
Но чувствительность слезами
Излила глаза певца —
Ах, мы любим не глазами,
Для любви у нас сердца;
И бессмертный под сетями.
У бессмертного слепца,
Я мысли освежить хотел игрою слов: —
Поймал под сеть свою Амур, слепец бессмертный
Бессмертного певца Омера.

Графиня (в сторону). Что за вздор!

---

[1]) В то время существовал обычай давать пьесам двойное название, соединяя оба заглавия союзом или. Поэт Милонов написал по этому поводу одному драматургу:

Твоя комедия без «или»
И на театре ей не быть...

Саша. Слепец слепца ведет, прекрасно.

Фиалкин. Ах, ваш взор
Решит судьбу слепца... и проч.

Эта сатира усиливалась пародийным отрывком последнего действия. Фиалкин говорит о мертвецах:

В балладах, ими я свой нежный вкус питаю
И полночь, и петух, и звон костей в гробах;
И чу!,. Все страшно в них, но милым все приятно,
Все восхитительно, хотя невероятно...

Эта пародия произвела потрясающее действие на друзей поэта. Оно усугубилось тем, что сам Жуковский, присутствовал на премьере «Липецких вод» и был таким образом вынужденным свидетелем своего публичного осмеяния.

«Нас сидело шестеро в третьем ряду кресел—рассказывает Вигель; Дашков, Тургенев, Блудов, Жуковский, Жихарев и я. Теперь, когда я могу судить без тогдашних предубеждений, нахожу я, что новая комедия была произведение примечательное по искусству, с каким автор победил трудность заставить светскую женщину хорошо говорить по русски, по верности характеров в ней изображенных, по веселости, заманчивости, затейливости своей и, наконец, по многим хорошим стихам, которые в ней встречаются, но лукавый дернул его ни к селу, ни к городу вклеить в нее одно действующее лицо, которое все дело перепортило. В поэте Фиалкине, в жалком вздыхателе, всеми пренебрегаемом, перед всеми согнутом, хотел он представить благородную скромность Жуковского; и дабы никто не обманулся насчет его намерения, Фиалкин твердит о своих балладах и произносит несколько известных стихов прозванного нами в шутку балладника. Можно вообразить себе положение бедного Жуковского, на которого обратилось несколько нескромных взоров. Можно себе представить удивление и гнев вокруг него сидящих друзей его.

Перчатка была брошена; еще кипящие молодостью Блудов и Дашков спешили поднять ее».

Так возникло знаменитое литературное общество «Арзамас», сыгравшее столь видную роль в литературной формации молодого Пушкина.

Мы видим, что пьеса Шаховского вполне оправдывает свою историческую славу. Первая постановка «Липецких вод» вводит нас в тот оживленный и радостный период русского комедийного искусства, который непосредственно предшествует появлению «Горе от ума».





А. И. Тургенев

II

Шаховской-драматург был во многом связан с Пушкиным. Он любил драматизировать пушкинские сюжеты и раз-

работал для сцены «Руслана и Людмилу» («Финн»), «Бахчисарайский фонтан» («Керим-Гирей») и даже «Пиковую Даму» («Хризомания или страсть к деньгам»). В свою очередь впечатление от одной ранней комедии Шаховского своеобразно отразилось на крупнейшем произведении Пушкина.

Изучение комедий Шаховского вносит в пушкиниану любопытный и до сих пор не отмеченный в ней штрих: оно дает нам возможность установить, откуда Пушкин взял фамилию Онегина.

23 Сентября 1818 года на большом театре «в пользу актрисы г-жи Ежовой» шла комедия в вольных стихах А. А. Шаховского «Не любо не слушай, а лгать не мешай». О внимании к ней молодых театралов свидетельствует впечатление, произведенное ею на Грибоедова. Не только форма вольного стиха, но и ряд отдельных моментов диалога и даже некоторые положения этой пьески Шаховского нашли довольно близкое отражение в «Горе от ума» [1]).

---

[1]) Приведем наиболее показательные в этом отношении места. Такова, напр., беседа Зарницкина с горничной Дашенькой:

Для милой вестницы у нас гостинец есть.
— А что сударь?
Безделка:
Сережки с жемчугом. Жемчуг хоть не зернист
В орешек небольшой, да уж за то как чист:
И что за милая отделка».

И далее Дашенька на попытку Зерницкина поцеловать ее заявляет:

Нет, поцелуи вы извольте поберечь
Невесте вашей...

Или следующий отрывок:

«К собачкам маленьким | княгиня пристрастилась,

Вот в этой легкой и удачно построенной пьеске неоднократно повторяется та фамилия, которой озаглавлен знаменитый роман в стихах. Персонажи пьесы неоднократно называют одного отсутствующего героя: — «Ба, это кажется Онегина рука». — «Онегин, друг ее и родственник по мужу».—«Хоть про Онегина, ты помнишь нам сказали»... — «Онегина руки не можно вам не знать»... — «Онегиных есть много»... —« Поверьте, тетушка, Онегин обманулся» и проч. Одна из таких стихотворных фраз могла остаться в памяти поэта и предстать перед ним удобной формулой в момент написания первой строфы романа в 1823 году (ср. такие же амфибрахии в именах романа Евгений, Владимир, Татьяна).

III

Русская комедия этого периода строилась по испытанным образцам европейского театра. Имена Гольдони, Реньяра, Бомарше, Мариво и особенно, конечно, Мольера—

А я уж был влюблен: так спица ей достал,
Который был так мал,
Что в день ее рождения
Привез его ей в чашке....»

Или первый выход Зерницкина:

«Я скакал фельдегерям на диво
Пять раз был выброшен... но в тридцать два часа...
. . . . . .
Из Петербурга к вам не всякой бы поспел,
За то уж я не пил не ел»... и проч.

Имеются также совпаденья отдельных выражений: «обрыскал я весь свет»... «такая гиль»... «да нынче уж не то, что было» и проч. Мы не приводим соответственных мест «Горе от ума» по их общеизвестности. Комедия Шаховского была издана в 1818 году.

определяют круг традиций, воспринятых плеядой драматургов Пушкинской эпохи. Все они воспитывались на классических шедеврах западной сцены, и это явственно отразилось на русской комедии грибоедовской поры.

Мольер, уже в течение целого столетия пребывавший в русском репертуаре, был, конечно, первым образцом для Шаховского и его школы. Еще в 1808 году будущий автор «Аристофана» взывает к знаменитому комику:

«Мольер! Твой дар ни с чьим на свете
несравненный,
В отчаянье меня приводит всякий раз,
Как страстью сочинять к несчастью осле-
пленный,
Я за тобой хочу взобраться на Парнас...

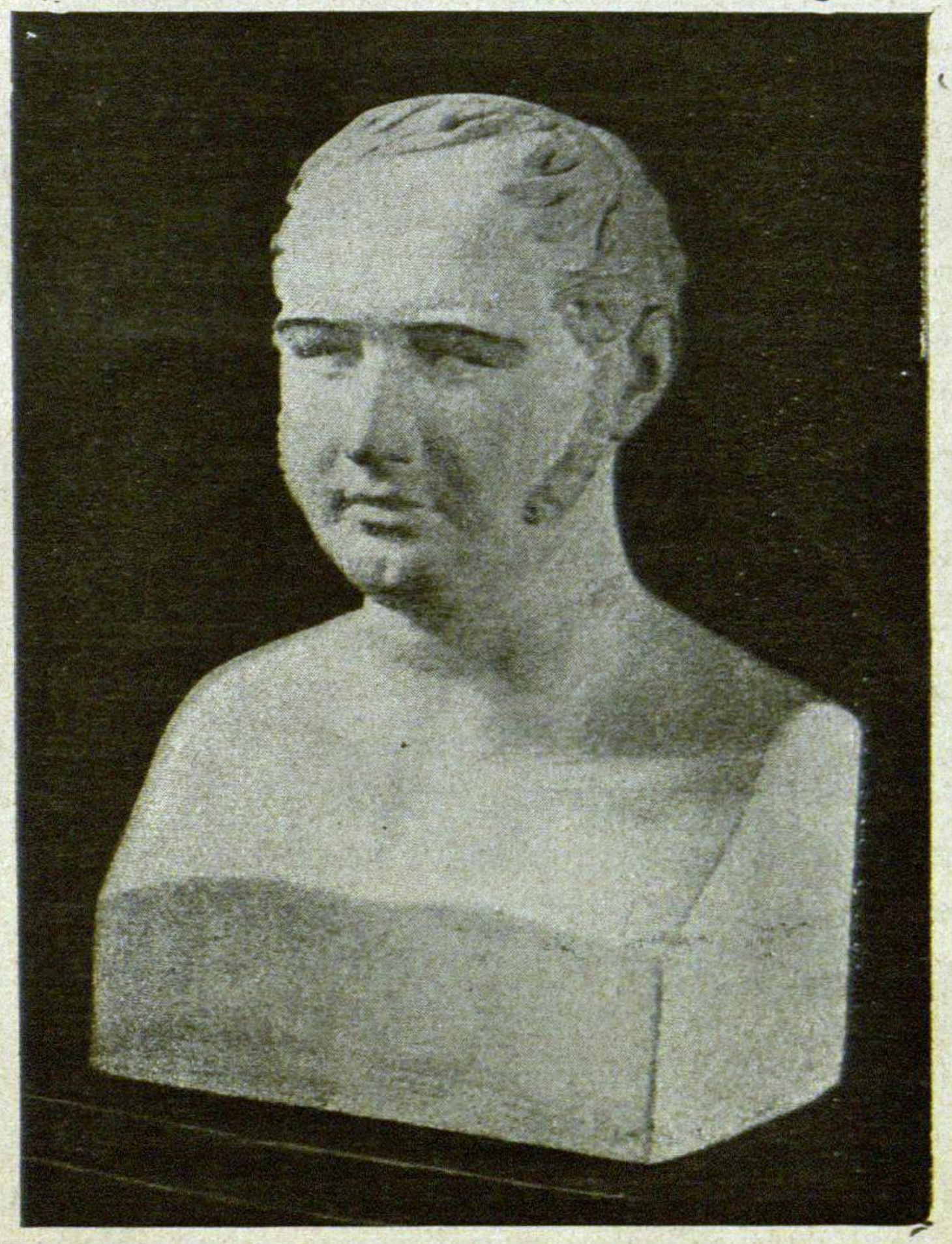
— «Проснись, Мольер! Восстань и ум мой просвети!» взывает Шаховской в своей сатире. И не даром комедия «Новый Стерн» украшена знаменательным эпиграфом из Мольера. В те же годы «Драматический Вестник» ободряет драматурга Крылова вдохновительным лозунгом:

Дерзай вслед за Мольером...

В первой четверти XIX-го века русский мольеризм был в зените [1]). Репертуарные списки интересующего нас трехлетия называют «Школу мужей» (в переводе Аксакова), «Ученых женщин» и «Le Medecin malgré lui» озаглавленную в переводе «Лекарь на зло всем или 1001-й обманутый опекун». Еще в 1814 году были возобновлены «Скапеновы обманы». Нужно ли напоминать, что еще в XVIII веке

[1]) Уже в XVIII веке на русской сцене идут: «Принужденная женитьба», «Тартюф или Лицемер», «Скупой», «Лекарь по неволе», «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве», «Жорж Дандэн или в смятение приведенный муж», «Мизантроп или нелюдим», «Скапеновы обманы», «Сганорел, мнением рогоносец», «Жеманные щеголихи», «Любовь доктора» и другие комедии Жана Пехелина Мольера.

почти весь мольеровский репертуар успел пройти через Русский театр?



Д. В. Дашков

Нашей драматургии не остается чужд и другой образец классической комедии—«итальянский Мольер» Гольдони. Молодая труппа Шаховского ставит «Слугу двух господ», а «Драматический Вестник», издаваемый тем же Шаховским, помещает в 1818 году специальную статью «О Гольдони, славном итальянском писателе».

Не меньшим признанием пользовался Бомарше. Среди русских комиков были артисты, которые славились исполнением роли Фигаро. Пушкин, как мы видели, еще в лицее восхищался «маленькой Розиной» на крепостном театре царскосельского мецената. Между лицеем и ссылкой он мог видеть знаменитую комедию на петербургской драматической сцене, где она шла под архаическим названием «Фигарова женитьба» [1]). Насколько ценил поэт этот шедевр мировой комедии можно судить по его стихам 1830 года:

... Как мысли черные к тебе придут
Откупори шампанского бутылку,
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Русский театр, чуткий к ценным достижениям европейской комедии ввел в свой репертуар и комедии Мариво. Еще в 1814 году был поставлен на петербургской сцене его шедевр «Игра любви и случая», по отзыву Арапова— «одна из самых игривых пьес». Она видимо была прелестно разыграна Сосницким, «бойкой Асенковой», Рамазановым и Ширяевой [2]). Впоследствии Катенин перевел комедию Мариво «Les fausses confidences», и мы видели, что на одном из представлений ее в 1826 году произошло примирение Колосовой-Каратыгиной с Пушкиным. В двадцатых годах по возвращении из Парижа русская артистка следовала указаниям своей знаменитой учительницы Марс, высоко ценившей пьесы Мариво.

---

[1]) В Москве, на домашнем театре, в комедии Бомарше состязались два известнейших театрала-любителя Алексей Мих. Пушкин и Ф. Ф. Кокошкин в ролях Альмавивы и Фигаро.

[2]) Одну из постановок этой прелестной комедии в России стоит отметить особо. Во время пребывания французов в Москве оставшимися французскими актерами давались спектакли в театре Познякова на Большой-Никитской, причем на представлении комедии «присутствовал сам Наполеон».

Это был первый автор сумевший придать новый тон французской драматургии после Мольера. Изящество, интимность и грациозность композиции, утонченность диалога, остроумие и лиризм сюжета, новая более проникновенная трактовка любовной темы—все это создавало особый комедийный стиль, возобновленный впоследствии Альфредом Мюссэ, и косвенно отраженный в провербах Тургенева. Поэтика Мариво заключена в его признании: «Я обследовал в человеческом сердце все уголки, в которых может укрыться чувство любви, когда оно боится проявить себя, и каждая моя комедия имеет целью вывести его из этих прикрытий». Теофиль Готье признал в этом целую революцию на сцене, обеспечивающую Мариво решительное превосходство даже перед Мольером [1]).



Бомарше

Стиль этого театра полнее всего раскрывается из обычного сопоставления Мариво и Ватто. Недаром знаменитый живописец XVIII века так любил изображать актеров итальянского театра с их балетными позами и блестящими шелковыми костюмами. «Они наполняют собою этот

---

[1]) «У Мариво, говорит Теофиль Готье, вы начинаете ощущать биение человеческого сердца. Сквозь тысячу кокетливых игрушек здесь раскрывается нечто совершенно новое для того времени — углубленный анализ любви. Мольер, блиставший в живописи характеров, один только раз заставил прозвучать эту струну—в «Мизантропе»; в остальных случаях его влюбленные просто театральные «любовники», излагающие традиционные чувства и скроенные все на один лад».

сказочный пейзаж, на фоне которого живописец вызвал свое видение галантного Декамерона и чувственной грусти— говорит один из биографов Мариво, французский историк театра Ларрумэ. «Ватто и Мариво, эти беспокойные умы, недовольные жизнью и озабоченные поисками иной правды, снисходительные созерцатели свободных нравов, охваченные утонченно-нарядным видением мира в его умственных или пластических формах—примешивали оба наблюдения к воображению, чтоб вызвать совершенно безпримерное создание в литературе и живописи. Из современной жизни они взяли все, что было в ней утонченного и остроумного, изгоняя все вульгарное и грубое. Они присоединили к этому то, что жило лишь в них самих — то чувство какой-то химерической праздничности, которую ни природа, ни общество никогда не воплощали в такой пленительной форме»...

Мы видим, что обращение к Мариво свидетельствует о высоком культурном вкусе русской сцены начала столетия.

И, наконец, один из крупнейших преемников Мольера— Реньяр был также представлен в русском театре. Вторая комедия Хмельницкого «Шалости влюбленных», поставленная у нас в августе 1817 года, представляла собой перевод знаменитой пьесы Реньяра «Les folies amoureuses». У Арапова она ошибочно отнесена к Мольеровскому репертуару. В комедии этой Реньяр обращается к итальянскому фарсу чтоб создать живую, бурную и веселую буффонаду в сценических формах XVIII века. В прологе и эпилоге пьесы участвуют Карнавал, Безумие, Момус, а в самой пьесе персонажи комедии от опекуна и любовников до субретки и классического слуги Криспина. Хмельницкий, отбросив пролог и эпилог, несколько понизил комизм разработки, хотя в остальном тексте вполне сохранил веселый тон Реньяра.

Весною 1817 года была поставлена у нас (и неоднократно шла в последующие годы) другая комедия Реньяра

«Игрок» в стихотворном переводе Алексея Михайловича Пушкина. Пьеса шла при превосходном составе: главные



Н. И. Хмельницкий

роли исполнялись Брянским, Яковлевым, Рамазановым, Жебелевым и Орловым. Постановку «Игрока» на русской сцене необходимо учитывать при изучении известного плана пушкинской комедии из быта игроков.

Мы видим, что в пору ранних театральных увлечений Пушкина перед ним прошли в превосходных воплощениях русских актеров классические образцы европейской комедии.

Насколько Пушкин сохранил навсегда склонность к этим традициям итало-французского театра, можно судить по беглой записи им сюжета будущего «Ревизора» (подаренного затем поэтом Гоголю). Вот как записался замысел веселой комедии.

«(Свиньин) Криспин приезжает в губернию NB. на ярмонку — его принимают за Audass. Губернатор честный дурак, губернаторша с ним проказит. Криспин сватается за дочь. «В этом наброске перед нами—замечает известный пушкинист театровед П. О. Морозов — программа произведения, в котором главным лицом является пройдоха-лжец, сначала обозначенный было, для краткости, популярным именно в этом отношении именем издателя Отечественных Записок Павла Петр. Свиньина. Это имя Пушкин, однако, зачеркнул и заменил именем еще более популярного типа итальянской commedia dell arte, перешедшего из нее и во французскую драматическую литературу XVII и XVIII столетий,—именем Криспина, олицетворяющего добродушную и подчас глуповатую плутоватость. Этот пройдоха-слуга итальянской комедии является в губернский город на ярмарку», и проч.

Исследователь совершенно правильно отмечает, что Пушкин задумывал свой сюжет в общих формах итальянской или французской комедии, основанной на qui pro quo, с «криспиновским» характером главного лица.

Такова была власть бессмертных комедийных традиций. Комический эпизод российского чиновного быта, возникший в унылых недрах Оренбургского захолустья стал тотчас же облекаться поэтом в классические формы Мольера и Бомарше, Реньяра и Гольдони.

III

На ряду с возрождением, ростом и совершенствованием стихотворной комедии, этот период отмечен у нас возникновением водевиля. По свидетельству Полевого, в 1810—1812 г.г. «водевилей еще не знали». А в самом начале двадцатых годов это уже был общепризнанный и любимый жанр.

В июле 1822 года, во время торжественного спектакля в память Дмитревского был поставлен пролог Шаховского «Новости на Парнассе или торжество муз». Автор, сам писавший зодевили, решил в своей драматической поэме развенчать легкий жанр, грозивший захватить комическую сцену.

Когда Водевиль в полосатом костюме взбирается на Парнасс и доказывает Музам свое преимущество перед ними, Талия с возмущением произносит монолог о своем сопернике:

Его оружие — гремушка и свисток,
Которыми гремя, насвистывая шутки,
Он наскучает в трое сутки;
Мое ж—резец и кисть: одним казню порок,
И режу на меди для общества уставы;
Другой живописует нравы.
И в чем успею я, то вечно не умрет.
. . . . . .
Но я, сражаяся с пороком,
Не низким шутовством, не странностью одежд,
И не бесстыдным экивоком
Мои творения внесла бессмертья в храм;
А водевили скороспелки,
Куплетцы, шуточки, забавныя безделки,
Никак не будут там.

Но это развенчание водевиля не встретило сочувствия в публике. Когда Меркурий изгоняет с Парнасса Водевиль

и полосатый юноша скрывается с модным припевом, пародирующим куплеты Хмельницкого,—в партере раздалось дружное шиканье. Публика вступилась за обиженного Хмельницкого и за поруганный новый жанр, обещавший ей в будущем столько наслаждений.

К началу 20-ых годов водевиль уже утвердился на сцене. В пушкинское трехлетие он еще только пробивал себе дорогу, мало выступая в качестве самостоятельного жанра и явно соприкасаясь с оперой-буфф, интермедией, «анекдотической комедией», или такой эклектической формой, как «комическое представление в одном действии с хорами, пением и балетами» (вроде «Именин Транжирина» Калабухина).

Датой рождения русского водевиля нужно считать премьеру «Казака-стихотворца» Шаховского. До него у нас были только комические оперы, после него стали появляться «оперы-водевили», пока, наконец, новый жанр не установился в качестве самостоятельного вида.

«Казак-стихотворец» — по свидетельству Вигеля, «особенно примечателен тем, что первый выступил на сцену под настоящим именем в о д е в и л я. От него потянулась эта нескончаемая цепь сих легких произведений, которых ныне по три и по четыре ежедневно появляется на сцене. В первые годы появление каждого из них было происшествием для любителя театра».

В то время у нас преимущественно ставились оперы-водевили, т. е. легкие пьески с заметным преобладанием музыкальной части. Вот почему Пушкин вкладывает в этот термин особый оттенок, подчеркивающий этот музыкальный характер жанра. Водевиль для него прежде всего определяется ариями, напевами, аккомпанементом и почти сливается с понятием оперы или романса. Так, в «Графе Нулине»:

...Хотите ли послушать
Прелестный водевиль?—И граф
П'о е т...

Так же и в «Арапе Петра Великого»: «Государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей".



П. И. Свиньин

Жанр понимается преимущественно, как музыкальное произведение.

В эпоху, когда было принято писать водевили сообща (по знаменитому рецепту Репетилова), приятели-театралы привлекали подчас и Пушкина к общей работе. Так уже в 1826 году Катенин приглашает творца «Бориса Годунова»

написать гривуазные куплеты к веселой французской комедийке. «У меня к тебе новая просьба—сообщает он поэту 6 июня 1826 года. Для бенефиса, следующего мне за «Андромаху», нужна была маленькая комедия в заключение спектакля; я выбрал «Minuit», и некто мой приятель Николай Иванович Бахтин взялся мне ее перевести; но вот горе: там есть романс или куплеты, и в роде необыкновенном. Молодой Floridor (по русски Владимир) случайно заперт в комнате своей кузины, молодой вдовы, ночью на Новый год, и не теряет времени с нею; пока они разнеживаются, под окном дается серенада, в конце второго куплета бьет полночь, l'heure du berger; старики входят, застают молодых и остается только послать за попом, ибо все прочее готово. Французские куплеты дурны, но я прошу тебя мне сделать и подарить хорошие. Ты видишь по ходу сцены, что они должны означать, а на все сладострастное ты собаку съел: сделай дружбу, не откажи. Музыку сделаем прекрасную; Кавос обещал мне давно, что он всегда готов к моим услугам. Пожалуйста, умница, не откажи; тебе же это дело легкое».

По свидетельству Н. О. Лернера, «с подобными просьбами Катенин не раз обращался к Пушкину». К сожалению, исследователям до сих пор не удалось установить точный текст пушкинских куплетов.

Существует предположение, что «куплеты для водевиля» были написаны Пушкиным. Имеется список Анненкова и, может быть, черновой автограф пяти шутливых строф:

Будь подобен полной чаше
Молодых щастливой дом...

Брюсов включил их в свое издание, отнеся их в отдел «сомнительных» и считая, что «трудно приписывать Пушкину эти более чем слабые стишки». Во всяком случае можно допустить, с достаточной степенью вероятности, что

поэт бывал причастен и в качестве автора к тогдашним опытам коллективной драматургии в области новорожденного водевиля.

IV

Свои «Замечания о русском театре» Пушкин обрывает на следующей фразе:

«Оставим неблагодарное поле трагедии и приступим к разбору комических талантов»...

Кого же имел здесь в виду поэт? Кому из русских комедийных актеров он собирался посвятить вторую часть своей статьи? На это дает отчасти ответ сохранившаяся «Программа комедии», в которой действующие лица обозначены именами известных актеров. Из этого наброска явствует, что поэт интересовался Валберховой (которой в пьесе предназначена роль вдовы), Сосницким, Брянским, Рамазановым, Боченковым (повидимому роли игроков) и Величкиным (старый слуга). Список этот необходимо дополнить именем Елены Яковлевны Сосницкой, которой посвящен известный мадригал Пушкина.

Таковы комические таланты, обратившие на себя внимание поэта. Ряд сведений о них мы находим в записках современников.

«Русская комедия стояла в это время на самой блистательной точке своего существования — читаем в театральных мемуарах эпохи, Брянский — был тогда в цвете лет, силы и таланта. Валберхова и Колосова соперничали в красоте и даровании, Асенкова была прелестнейшая субретка, Рамазанов прекраснейший комик и амплуа ливреи, Величкин, Боченков тоже играли с успехом. Бобров, старинный актер, долго прозябавший в трагедии, наконец попал на настоящее свое амплуа и занял роли первых комиков, в которых отличался необыкновенною естественностью

и простотою. Пономарев, тоже старый артист был превосходен в ролях подъячих и стряпчих, а Рахманова неподражаема в своем амплуа комических старух. Наконец Сосницкая (блиставшая еще в школе под именем Воробьевой, но вышедшая замуж за первого любимца публики Сосницкого в 1817 г.) составляла тогда истинный бриллиант русской труппы, равно украшавший комедию, оперу и водевиль...»

Из всех этих актеров Пушкин в своих «Замечаниях» успел высказаться только о Валберховой. Говоря о Семеновой, он дает попутно оценку той, кого Шаховской хотел противопоставить знаменитой «Клитемнестре», или по фигурному выражению Арапова, — за кем хотел утвердить «котурн и венок трагической актрисы».

«Было время, когда хотели с нею сравнивать прекрасную комическую актрису Валберхову, которая в роли Дидоны живо напоминала нам жеманную Селимену, так как в роли ревнивой жены напоминает она и теперь Карфагенскую Царицу. Но истинные почитатели ее таланта забыли, что видали ее в венце и мантии, которые весьма благоразумно сложила она для платья с шлейфом и шляпки с перьями... Иные почитают лучшей ролью г-жи Валберховой роль «Ревнивой жены». Совершенно несправедливо. Разве они не видали ее в «Мизантропе», в «Нечаянном закладе», в «Пустодомах» и проч.»?

Валберхова принадлежала, видимо, к той категории умных, культурных и не слишком одаренных артисток, которых относят обычно к разряду «полезных». Дочь балетмейстера Валберха и ученица Шаховского она превосходно владела сценической техникой. «Эта девица была прекрасно воспитана, образованна,—сообщает в своих воспоминаниях А. М. Каратыгина,—играла всегда с умом и благородством, но бесцветно, неоживленно, и хотя бывала хорошо понимаема зрителями, но никогда не приводила их в восторг.

Ее ужимки, угловатые жесты, постоянная декламация даже и в комедии никогда мне не нравилась». Другой современник отмечает, что «Валберхова, играя пьесу в стихах, читала слишком нараспев и делала неприятные жесты и мины».



Валберхова

И тем не менее она считалась одной из первых актрис эпохи. По свидетельству Р. Зотова «с молодостью и редкой красотою соединяла она блистательное воспитание, гибкий, звучный орган, много чувства, души и сценическую опытность», хотя при этом ей недоставало «физических средств для выражения сильных страстей». В первый период своей сценической деятельности она считалась серьезной соперницей Семеновой, и соревнование обеих артисток даже

разделило зрителей на две партии. Вернувшись на сцену в 1818 году, когда слава «Семеновой-Трагедии» была в зените, Валберхова видимо отказалась от всякого состязания с ней и сосредоточилась на комедийном репертуаре.

Из остальных актеров, упомянутых в сценарии пушкинской комедии следует остановиться на Рамазанове.

«Он занимал амплуа слуг,—свидетельствует Вольф,—амплуа весьма важное в то классическое время, когда Мольер, Бомарше и Мариво были в большой моде на петербургской сцене. Он исполнял эти роли, особенно роль Фигаро, согласно старинным традициям французского театра и притом его игра была проникнута веселостью».

Это был, очевидно, исполнитель ролей того «криспиновского» стиля, который Пушкин хотел возродить в задуманной им комедии 1833 года.

V

Во главе комедийных актеров эпохи находилась чета Сосницких. Это самые блистательные представители русской комедии накануне двадцатых годов.

«По всей справедливости, первым и несравненным актером — сообщает в своих «Театральных Воспоминаниях» Куликов—должен считаться Иван Иванович Сосницкий, первый заговоривший со сцены человеческим натуральным языком. До него было много величайших талантов... Но все они, следуя современной им рутине в подражании французским знаменитостям, предавались изысканной ненатуральной декламации, которую впоследствии прозвали драматическою ходульною игрою. Во Франции первый сбросил с себя эту рутину и заговорил по-человечески гениальный Тальма, а у нас Сосницкий».

Красивый, стройный, с выразительным и игривым лицом, с приятною и хитрою улыбкой, с живыми и умными

глазами, он превосходно играл роли молодых людей—франтов, гвардейских офицеров, знаменитых бар и забубенных повес. Следя за современными ему выдающимися лично-



И. И. Сосницкий

стями, Иван Иванович и сам со сцены сделался авторитетом в одежде, в манере, в ловкости, как светской, так и гвардейской молодежи... Это был любимец всей петербургской публики, приятель известных писателей: Пуш-

кина, Хмельницкого и друг.». В 1832 г. Сосницкий играл пушкинского Моцарта.

Этот тонкий и умный актер охотно лепил свои сценические образы по живым моделям. Согласно любопытному рассказу Аксакова, Сосницкий в роли Фальстафа мастерски изобразил Шаховского: «весь комизм его фигуры, походка, движение рук, все приемы и манеры, даже вся мимика лица, были переданы в совершенстве. Мне рассказывали, что сам же Шаховской, восхищавшийся на репетициях искусством Сосницкого, на настоящем представлении рассердился на своего любимца и ученика и нашел его игру каррикатурною. Копия была так похожа на оригинал, что в креслах поднялся хохот, послышались восклицания: «это Шаховской, это князь Шаховской», и последовало такое продолжительное хлопанье, что актеры принуждены были на время остановиться в представлении пьесы...»

Эта способность перевоплощаться поражала зрителей. Еще в 1814 году молодой Сосницкий исполнял в одной переводной комедии с переодеванием восемь различных ролей. Он свободно выступал и в балете, заменял заболевших танцоров и часто почти экспромтом исполнял пантомимные роли таких корифеев, как Огюст или Вальберх. «В характерных танцах Сосницкий не имел соперников»— пишет Колосова-Каратыгина.

Разнообразие, блеск и законченность игры Сосницкого объясняется отчасти пройденной им превосходной школой. Он был учеником Дмитревского, Дидло и Шаховского. «Жена его Елена Яковлевна, красавица и талантливая актриса» — пишет Куликов. Дочь певца и первого буффа Воробьева, она считалась одной из лучших учениц Шаховского. Выступив на сцену в 1814 году, она долгое время выступала в операх, пробуя одновременно свои силы и в комедии, на которой вскоре и сосредоточилась. Она любила мольеровский репертуар и славилась в ролях Агнессы

в «Школе женщин» и Дорины в «Тартюфе». В 1817 году, окончив театральное училище, она вышла замуж за Сосницкого. Через несколько дней после их свадьбы дирекция



Фальстаф на английской сцене XVIII века

поставила «для рекомендации молодых Сосницких перед публикой комедию Грибоедова «Молодые супруги». Театр восторженно принимал обоих исполнителей заглавных ролей. «С этих пор имена Сосницких были тесно связаны в продолжении 38 лет на афише Императорских театров.

Особенно славились Сосницкие в «Женитьбе Фигаро», превосходя по мнению современников в ролях Фигаро и Сусанны даже французских исполнителей комедий Бомарше.

Пушкин был особенно близок к этой актерской чете. В одном из писем 1819 года он отзывается, правда, довольно холодно об игре молодой артистки. Но в письме из Кишинева от 26 сентября 1826 года он особо спрашивает о них Я. Н. Толстого. Нащокин свидетельствует, что уже в 30-ых годах, разлюбив театр, поэт попрежнему искренне любил Сосницкого. Памятью его отношений к Елене Яковлевне остался его известный мадригал:

«Вы съединить могли с холодностью сердечной
Чудесный жар пленительных очей —
Кто любит вас, тот очень глуп, конечно,
Но кто не любит вас, тот во сто раз глупей».

Сосницкие представляли на русской сцене тот блистательный тип романской комедии, который всегда отвечал театральным вкусам Пушкина. Вместе с Рамазановым, молодой Колосовой (уже выступавшей изредка в репертуаре Грибоедова, Крылова и Хмельницкого), Валберховой, Брянским и Бобровым они создали ту полосу в истории русской комедии, которую Зотов признал впоследствии самым блестящим ее периодом.

Таковы были актеры, развернувшие перед молодым Пушкиным репертуар Мольера, Бомарше, Мариво, Реньяра, Шаховского, Хмельницкого, Загоскина и Грибоедова.

VI

Удивительно ли, что Пушкин был пленен жанром комедии и мечтал проявить свои силы в этой именно области?

Пушкин был с малых лет мольеристом. Как известно, Сергей Львович славился мастерским чтением комедий Мольера, и устройством домашних спектаклей, на которых



Мольер

видимо ставились бессмертные шедевры. Неудивительно, что старший сын его уже в отрочестве мечтал состязаться с великим драматургом, и даже пробовал импровизировать комедии в его стиле. Знаменательно, что имя Мольера звучит уже в первой Пушкинской строфе, дошед-

шей до нас — в известной французской эпиграмме на его комедию «Escamoteur», освистанную «партером», т. е. единственным зрителем—сестрою Ольгою. Не лишено значения, что в семье соседей Пушкина по Немецкой улице—Бутурлиных, где бывал в ранние годы поэт, сказывался тот же культ Мольера. Страстный актер-любитель—Дмитрий Петрович Бутурлин, по свидетельству его сына, «одинаково отличался в буффовых партиях итальянских опер и в комедиях; особенно был он хорош в ролях Альцеста в «Мизантропе» Мольера и в «Le bourru bienfaisant», комедии, переведенной с итальянского Гольдони».

Мы не имеем прямых сведений был ли представлен мольеровский репертуар на царскосельском театре Варфоломея Толстого, где Пушкин смотрел Бомарше, но во всяком случае в «Городке» 1814 года он упоминает «Мольера-исполина». Замечательно вообще обилие драматургов, представленных в тогдашней библиотеке Пушкина. Здесь и «соперник Эврипида» Вольтер, и Расин, и Мольер, и корифеи отечественной драмы—Фонвизин, Княжнин, Озеров и наконец Крылов,—

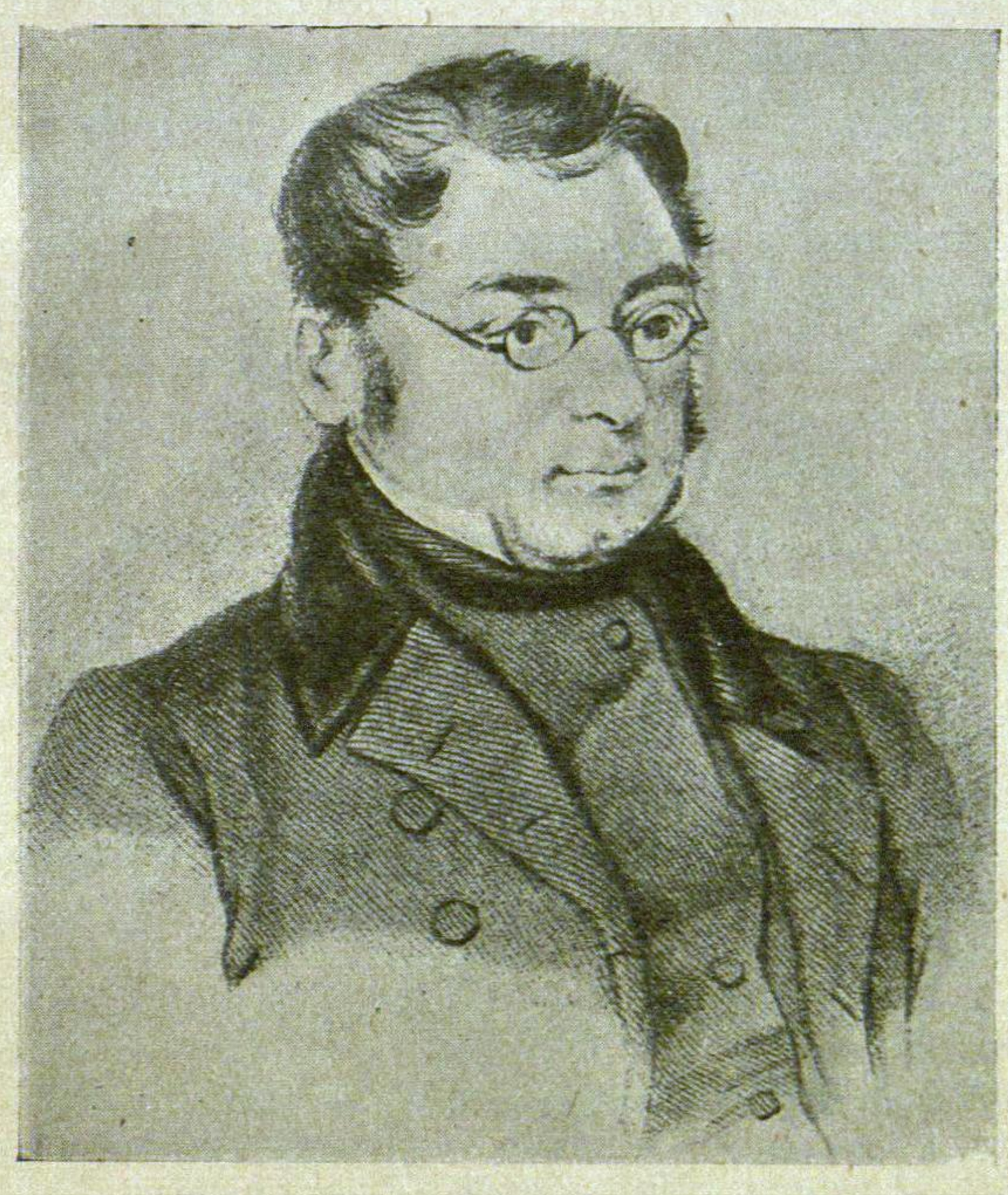
шутник бесценный,
Который Мельпомены
Котурны и кинжал
Игривой Тальи дал.

Неудивительно, что, пережив свое театральное трехлетие, Пушкин, с ранних лет охваченный веяниями театральной культуры, обращается сам к «игривой Тальи».

Анненков сообщает, что Пушкин в Кишиневе работал над «светской драмой» или комедией, в которой хотел «выставить в позорном свете безобразие крепостничества, а вместе с тем показать и темные стороны самого образованного общества нашего».

От этой обличительной комедии из крепостного и шулерского мира сохранились программы и отрывки. Мы ви-

дели выше, что персонажи задуманной комедии обозначены здесь фамилиями известных актеров петербургского театра. Как истый драматург, Пушкин, задумывая пьесу, имел в виду постановку, и намечая героев, создавал роли для определенных исполнителей.



М. Н. Загоскин

Вот как излагает содержание задуманных комедий Анненков: «Аристократическая вдова (Валберхова), имеющая любимого ею брата, желает спасти его от несчастной страсти к игре. Она советуется с своим любовником, тоже из высшего света и тоже игроком, но уже опытным и знакомым с проделками шуллеров. Любовник обещает ей содей-

ствие, и на первом же игорном вечере у Сосницкого встречает шуллера Рамазанова, узнает его и принужден обыграть хозяина пополам с собою, но в шутку. Так и делается. Под конец сеанса они заставляют Сосницкого поставить на карту своего старого дядьку Величкина. Происходит раздирающая сцена, кончающаяся наставлениями, поучениями и проч.».

Соглашаясь, что в пьесе есть политические черты (образ молодого «либералиста» и проч.), Венгеров оспаривает наличность обличения в программе пьесы и предлагает считать ее «комедией нравов».

Пушкин для своей комедии усвоил тот мольеровский стих (шестистопный ямб с парными рифмами), который утвердился в русской комедии до выработки Грибоедовым вольного метра русского комедийного стиха. Обычная форма рифмованных пьес Шаховского, Хмельницкого или молодого Грибоедова воспроизводится и в наброске Пушкинской комедии.

— «А, здравствуйте, maman,
— «Куда же ты? постой
Я шла к тебе, мой друг. Мне надобно с тобой
О деле говорить...
— Я знал.
«Имей терпенье,
Мой друг. Не нравится твое мне поведенье»...
— А в чем же?
— «Да во всем. Во-первых, ты жены
Не видишь никогда, точь в точь разведены:
Адель всегда одна, все дома; ты в карете,
На скачках, в опере, на балах, вечно в свете;
Или нельзя никак с женою посидеть»?

Так безукоризненно усвоил поэт характерный стихотворный стиль ранней русской комедии.

Но если в области трагедии Пушкин от ранних опытов пришел к «Борису Годунову» и драматическим шедс-

врам Болдинской осени, свои комедийные замыслы он так и не осуществил. И мимолетным воспоминанием о его органической тяге к этому жанру остаются наряду с набросками кишиневской тетради импровизации французских комедий на заре его творчества, а на исходе его жизни удачно задуманный образ Российского Криспина. Пушкин исходит из Мольера и приходит к Гоголю-драматургу. На крайних гранях его творческого пути «Escamoteur» и замысел «Ревизора».





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Ни наших университетов, ни наших театров Пушкин не любил,—свидетельствует со слов Нащокина Бартенев—не ценил Каратыгина, ниже Мочалова»...

Так оно повидимому и было к концу жизни поэта. В 30-ых годах интересы его идут мимо сцены. Юношеское увлечение балетом и драмой видимо совершенно прошло. Иные замыслы, иные творческие заботы, иная художественная школа и устремления. В 1826 году он еще мечтает о Парижских театрах (письмо к Вяземскому от 27 мая) и, судя по «Графу Нулину», находится в курсе событий французской сцены (Тальма, Mademoiselle Марс, Потье, «прелестный водевиль» и проч.). Но отечественный театр перестает интересовать его. Русская Терпсихора уже не занимает поэта. Театральные события эпохи оставляют его равнодушным. Первые представления «Горе от ума» и «Ревизора», постановка «Ричарда III» по новому

тексту, «Мария Стюарт» с Каратыгиной, дебюты Асенковой—все это мало привлекает его.



П. В. Нащокин

Но это охлаждение наступило не сразу. В свою южную ссылку поэт уезжал «театралом», и его скитальчества по скифским степям еще отмечены сценическими реминис-

ценциями его ранней поры. Даже в азиатском Кишиневе, на спектаклях кочевой труппы немецких актеров, в жалком театральном сарае, освещенном сальными свечами, он вспоминает Семенову, Колосову и всех корифеев императорской сцены. В полуитальянской Одессе театральные возбуждения петербургского трехлетия оживают с необычайной силой, и поэзия темных лож вместе с эротической атмосферой кулис снова тревожат и захватывают поэта. Мы находим об этом живые свидетельства и в письмах этого времени, и в его позднейших записях, где с небывалой четкостью запечатлеваются каватины Россини, «и примадонна, и балет»... Примечательно, что именно здесь под напором новых впечатлений от итальянской оперы, Пушкин замыкает в Онегинские строфы свои пестрые театральные мемуары петербургской поры.

До сих пор сведения об итальянцах, пленявших Пушкина в Одессе, были крайне скудны. Нам удалось разыскать некоторые документы, проливающие свет на состав и организацию этого старого оперного театра.

Как видно из архивных дел, одесская итальянская труппа настолько зарекомендовала себя, что слава о ней дошла до столиц, и в 1819 году предполагалось выписать ее на зимний сезон в Москву. Не лишено интереса, что виднейшую роль в этом деле сыграл родственник Пушкина известный театрал Алексей Михайлович Пушкин. В письме к одесскому военному губернатору Ланжерону А. Майков сообщает: «Камергер Алексей Михайлович Пушкин, возвратившись из Одессы, обнаружил здесь расположение Одесской Итальянской оперной труппы прибыть в Москву на зиму для представления двадцати спектаклей»... Из возникшей по этому вопросу служебной переписки можно почерпнуть некоторые сведения об итальянском театре, описанном в «Путешествии Онегина». Это была скромная маленькая труппа странствующих певцов. В ответном

письме от 24 сентября 1819 г. Ланжерон сообщает, что во главе оперы находился директор Замбони, который сам выступал во всем репертуаре, что в труппе имелись только две певицы (очевидно на главные роли) и что только две постановки могли итти без участия одной из этих примадонн. Труппа не имела дублеров, заболевание кого-либо из ее состава останавливало сразу все представление. Вот почему осеннее путешествие в Москву чрезвычайно испугало, как антрепренера, так и артистов, из которых ни один видимо не бывал севернее Одессы. Из дальнейшего видно, что труппу выписывал и частично содержал город плативший Замбони по 4000 в месяц. Ланжерон указывает, как на крупную статью дохода, на абонементы, выражавшиеся, впрочем, в весьма скромных цифрах—10 или 12 лож и 20 кресел. В виду отказа итальянцев и ряда затруднений, возникших в Москве, гастроли так и не состоялись. Но о них несомненно шли разговоры в среде «московского дворянства», на средства которого и предполагалось выписать одесских актеров.

Во всяком случае, как бы ни были скромны силы и средства этой старой странствующей труппы, она видимо была предметом последнего театрального увлечения Пушкина. В эпоху зрелости поэта сцена почти перестает существовать для него.

Тем важнее изучить краткий период его молодости, явственно прошедший под знаком театра. Эти сценические увлечения Пушкина приравнивают обычно к общему праздничному и даже разгульному образу жизни его первых петербургских лет. «Непрерывная цепь вакханалий и оргий», «распутство всех родов», водоворот наслаждений—к этому сводят нередко пристальный интерес вчерашнего лицеиста к праздничной эпохе русской сцены.

Между тем совершенно очевидно, что театр для Пушкина не был лишь простым видом наслаждения. В трехле-

тие между лицеем и ссылкой поэт прошел в петербургских партерах серьезную художественную школу. Подмостки трагической сцены, представленной превосходными дарованиями, во многом определили его эстетику и отразились на его страницах. Строгое и торжественное искусство Семеновой, высокая художественность замечательного артиста пантомимы и танца Дидло, расцвет русской комедии в эпоху молодости Сосницких—все это давало поэту несравненно больше впечатлений, раздумий и творческих импульсов, чем недавние беседы лицейских аристархов или даже штудирование классических реторик. Теория поэзии сменилась практикой тонкого синтетического искусства. Сцена не переставала щедро бросать ему образы и темы мировой поэзии. Для изучения творчества Пушкина не безразлично, что в эпоху его вступления в жизнь и художественную деятельность перед ним прошли—нередко в незабываемых драматических воплощениях—«Дон Жуан или Каменный гость», «Карл XII», «Русалка», «Цыганский табор», «Игрок» Реньяра или «Волшебная флейта» Моцарта [1]). Русская сцена эпохи расцвета, когда основные жанры мирового театра сказались у нас с блестящей отчетливостью и проявились во всей выразительности выдающихся сценических воплощений, была поистине академией вкуса. Время преобладания больших драматических жанров перед надвигающимся господством мелодрамы и водевиля давало зрителю превосходные образцы высшего художественного стиля. И если прав Кузмин, что бывают эпохи массовой театральности, подлинной драматургической одержимости,

---

[1]) Отметим некоторые даты этих постановок (обычно премьер): «Дон Жуан или Каменный Гость» Кальциони—2 сентября 1818 г.: «Карл XII» драма в 3 действиях—1 и 20 января 1820 г.; «Игрок» Реньяра в 1817 и 1818 гг.; «Цыганский табор» — 6 января 1819 г.; «Волшебная флейта» в 1818 и 1819 гг.; «Русалка» не сходила с репертуара.

как в Англии времен Шекспира или в Германии «бури и натиска», нужно признать, что в пору пушкинской молодости такое сценическое поветрие пронеслось по русскому обществу и несомненно захватило его первого поэта.

Оно оказалось для него плодотворным источником впечатлений и замыслов. Различные пласты художественной культуры постепенно раскрывались сознанию Пушкина. Салон Сергея Львовича с его классическими традициями, стихами Расина и мольеровскими диалогами; царскосельские парки с их воспоминаниями о державинской поре; впоследствии Киммерия, Таврида и другие уголки черноморья, раскрывшие поэту видения античности и пестрые отражения Леванта; наконец, строгий и стройный Петербург с его преданиями XVIII века и русского Ампира— все это поражало сознание, оплодотворяло мысль и отлагалось в его творчестве.

Но, может быть, одним из наиболее действенных в ряду этих возбудителей был «российский феатр». Уголок оркестра с оплывающей свечой, тяжелыми складками занавеса и гнутой ручкой старомодного контрабаса раскрывал поэту тот «волшебный край», который явственно отразился впоследствии в его поэмах и романах, театральных фрагментах и хвалебных посвящениях.

Этот искрометный и красочный мир неистощимых творческих возбуждений, бурно захвативший в свой магический круг юношу Пушкина, развертывает перед нами во всю ширь блистательную полосу старинных русских спектаклей, обвеянных неувядаемой прелестью монологов Корнеля, арий Моцарта и тонких шуток Мариво.

Таков был торжественный и радостный пролог одной великой и трагической жизни.



Приложение

СПИСОК БАЛЕТОВ ДИДЛО

Приведем перечень балетов Дидло, составленный по данным Архива б. Дирекции Императорских Театров и Архива Академических Театров Д. И. Лешковым, любезно предоставившим нам эти сведения.

За время пребывания в России (с Декабря 1801 по 1811 и с 1815 по 1837) Дидло сочинил и поставил следующие балеты и дивертиссменты:

№	Год	Месяц	Число	Название произведения	Число актов
1	1802	Апр.	4	Аполлон и Дафна (дебют в Петербурге)	3
2	1803	Мая	16	Роланд и Моргана	5
3	„			Аполлон и Персей	1
4	1807	„	5	Медея и Язон (по Новерру)	5
5	1808	Янв.	11	Зефир и Флора	3
6	„			Пастух и Гамадриада	1
7	„			Рауль, Синяя борода	5
8	1809			Дон-Кишот	5
9	„			Золотая свадьба	1

№	Год	Месяц	Число	Название произведения	Число актов
10	1809			Отчаянье Жокриса или Простака .	1
11	„			Павел и Виргиния	3
12	1814	Авг.		Возвращение героев (Павловск) . .	1
13	1815	„	30	Ацис и Галатея	1
14	„			Четыре соединенные народа	1
15	1817	Апр.	20	Молодая молочница или Нисета и Лука	1
16	„	Авг.	19	Аполлон и музы	1
17	„	„	30	Карлос и Розальба	3
18	„	Дек.	17	Венгерская хижина или Изгнанники	4
19	„			Неожиданное возвращение или Вечер в саду	1
20	„	Дек.		Тезей и Ариадна или Поражение Минотавра.	3
21	„			Фавн и Гамадриада	1
22	1818	Февр.	14	Леон и Тамаида (Молодая Островитянка)	2
23	„	Авг.	30	Калиф Багдадский (Гарун аль-Рашид)	2
24	„	Дек.	2	Приключение на охоте (Эрмитажный театр)	3
25	1819	Мая	5	Рауль де Креки (Возвращение из Крестовых походов) (по С. Вигано) .	5
26	„	Июня	20	Морская победа или Освобождение пленных	1
27	„	Авг.	30	Хензи и Тао (Красавица и Чудовище)	3
28	„	Ноябр	3	Лаура и Генрих или Трубадур (соч. в 1809 г.)	3

№	Год	Месяц	Число	Наименование произведения	Число актов
29	1820	Июля	7	Карл и Лизбетта или Беглец против воли	5
30	„	Авг.	30	Кора и Алонзо	5
31	„	Окт.	18	Баядерка (опера-балет)	2
32	„	Дек.	8	Евтимий и Евхариса	2
33	1821	Февр.	7	Альцеста или Сошествие Геркулеса в ад	4
34	„	Ноябр	14	Возвращение из Индии (Деревянная нога)	2
35	„	Дек.	14	Алжирские разбойники	3
36	1823	Янв.	15	Кавказский пленник (по Пушкину) .	4
37	„	Февр	15	Гишпанские увеселения или Маски (дивертиссемент)	1
38	1824	Янв.	9	Сандрильона	4
39	„	Дек.	8	Руслан и Людмила (по Пушкину) .	5
40	1825	Сент.	24	Федра и Ипполит	4
41	„	Окт.	29	Сатана со всем прибором (Урок Чародея) (по Шаховскому)	1
42	1826	Июля	24	Жертвоприношение Амуру (див.) .	1
43	1827	Окт.	24	Дидона или Истребление Карфагена	4
44	„			Квакеры (див.)	1
45	„			Нина или Сумасшествие от любви .	3
46	„			Новая торговка (див.)	1
47	„			Пажи Герцога Вандомского (по Добервалю)	3
48	„			Прачка и угольщик	1

№	Год	Месяц	Число	Название произведения	Число актов
49	1828	Мая	2	Смерть Кука	
50	„	Июня	22	Лавровый венок (див.)	1
51	„	Сент.	9	Модная торговка (вариант пост. 1827 г.)	1
52	1829	Янв.	21	Инесса де Кастро (по Канциани) . .	5
53	„	Сент.	2	Новая героиня или Женщина—Казак (по Вальбергу)	1
54	„	„	16	Ширам и Тизба (по Канциани) . . .	5
55	„			Тетушка—лунатик	1
56	1830	Окт.	20	Калиф Ша-ге-бахам	1
57	„			Кораблекрушение (по Кранже и О. Пуаро)	1
58	1831	Мая	27	Оправданная служанка (по Карделю)	2
59	„	Дек.	11	Влюбленный Баярд (по Карделю) . .	5

ЛИТЕРАТУРА.

Полный список использованных для настоящей книги источников сильно отяжелил бы издание. Мы решили поэтому дать лишь суммарную библиографию по главам, не включая в нее общеизвестных трудов по Пушкину и по истории русского театра. Ограничимся беглым указанием, что в области пушкинианы нами использованы в первую очередь исследования и статьи—П. В. Анненкова, Я. К. Грота, Н. О. Лернера, Л. Майкова, Б. Л. Модзалевского, П. О. Морозова, М. А. Цяловского, П. Е. Щеголева, а в области театроведения известные работы Б. В. Варнеке, А. Вольфа, В. Всеволодского-Гернгросса, Н. В. Дризена, И. Н. Игнатова.

Из мемуарной литературы, которою так богато начало прошлого столетия, нам служили главным образом записи С. Т. Аксакова, С. Н. Бегичева, Ф. Булгарина, Ф. Ф. Вигеля, А. Я. Головачовой-Панаевой, С. Н. Жихарева, Р. М. Зотова, А. В., А. М и П. А. Каратыгиных, Н. Полевого, И. И. Пущина, А. А. Шаховского.

Особую группу источников составляют театральные журналы и альманахи начала столетия: таковы: «Драматический Вестник», «Журнал Драматический», «Талия», «Русская Талия», «Драматический альбом для любителей театра и музыки» и друг.

Обильный неизданный материал был нами почерпнут из архива бывш. министерства имп. двора. Сюда относятся «дела о службе» Дидло, Гонзаго, Е. Семеновой, Сосницких, Истоминой, на ряду с различными реестрами и контрактами (о декорациях, машинах, освещении и проч.). Аналогичное неизданное «дело» А. М. Каратыгиной, хранящееся в Театральном Музее А. А. Бахрушина было нам предоставлено неутомимым собирателем, хранителем и руководителем этого ценнейшего собрания. Наконец рукопись А. В. Каратыгина «Журнал Театральный» (1794—1834), хранящаяся в Пушкинском Доме, дала нам ряд ценных сообщений о спектаклях эпохи [1]).

По интересующей нас теме о Пушкине и театре назовем: Батюшков, Ф. — Пушкин и Расин. Сборник Ист.-фил. факультета Спб-ского ун-та—П., 1900. — Козмин, Н. К. — Взгляд Пушкина на драму. Там же, — Покровский, М.—Шекспиризм Пушкина.

---

[1]) С данными из этой рукописи мы ознакомились по выпискам любезно предоставленным нам С. С. Даниловым.

Соч., Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрон, IV. — Чулков, Георгий.— Пушкин и театр, «Голос Минувшего» 1923, III.

Для первых двух глав нам, помимо перечисленного, служили следующие работы: Архив дирекции имп. театров, вып. I. (1746—1801). Составили В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К А. Петров. Спб. 1892. — Божерянов, И. Декоратор Гонзаго. Ежегодник Имп. Театров, 1899—1900.—Булгарин, Ф.—Драматические письма к кн. Шаховскому. «Репертуар и Пантеон», 1843, I.— Панорамический взгляд на современное состояние театров в Санктпетербурге или характеристические очерки театральной публики, драматических артистов и писателей. Репертуар русского театра, 1840, т. I, кн. 3.— Путешествие из райка в ложу первого яруса. «Русская Талия», II., 1825.—Театральные воспоминания моей юности. «Пантеон русского и всех европейских театров» Спб., 1840, ч. I. 78—95.—Философический взгляд за кулисы. «Русская Талия», II. 1825.—Всеволодский-Гернгросс, В. — Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии. «Старые годы», 1910. II, III.—Театр в России в эпоху отечественной войны, II., 1912. — Гвоздев, А. А. — Возникновение сцены и театрального здания нового времени. «Очерки по истории европейского театра». II., 1923. — Г. К. Лукомский.— Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания, 1913. Lintichae, Histoire générale du théâtre en France, P. 1909—1911.— Ильинский, Л.— Н. И. Гнедич Письмо к графу Д. И. Хвостову. «Время Пушкина». II., 1923. — «Картины прошедшего». Записки русской артистки. Музыкальный и театральный Вестник. 1857 г., №№ 36—51. Hérissay J. Le Monde des théatres pendant sa revolution, P., 1922.—Пиксанов, Н. К.—А. С. Грибоедов. Биографический очерк. Полн. собр. соч. Грибоедова, Акад. изд. т. I, Спб. 1911.— Бертенсон, С.— П. А. Катенин, II. 1909.— Пиксанов, Н. К. — Заметки о Катенине. «Пушкин и его совр.», XII. — Погожев, В. П. — Столетие организации имп. Моск. театров (опыт исторического обзора). Ежегодник имп. театров, 1904—1905 прил., (XV вып.).—Розанов, И. Н.—Пушкинская плеяда. Старшее поколение. М. 1923.—Петухов, Е.—П. А. Катенин. «Историч. Вестн.» 1888, IX.— Миллер, В.—Катенин и Пушкин. Пушкинский сборник студентов Моск. университета под ред. А. П. Кирпичникова. М., 1900.—П. А. Катенин и его отношения к семье Каратыгиных и театру. Ежегодник имп. театров 1903—1904. Вып. XIV.—Северцов, Т.—Французские актеры в 1820—1830 годах. Ежегодник имп. театров, 1903 — 1904, вып. XIV.— Французский театр в С. Петербурге в 1810—13 г. Ежегодник имп. театров. 1900—1901. Прил. 22.— Танеев, С. В.— Из прошлого имп. театров. Вып. I. (1725—1825) II. 1885.— Театрал. Кн. А. А. Шаховской. Из истории русского театра. «Театрал». 1896, кн. 34. — Тиханов, П. — Н. И. Гнедич, СПБ. 1884.—Ярцев, А.—Кн. А. А. Шаховской. Опыт биографии. «Ежегодник Имп. театров», 1894—1895. Прил. кн. II, № 102—144; III, 1—46.

К главе о трагедии укажем дополнительно следующие работы: Стародубский, Н. П.—Артистки Екатерина и Нимфодора Семеновы. «Рус. Старина», 1873, т. VII, 265 — 2697 — Старый театрал.—Гастроли г-жи Жорж и г-жи Семеновой в Москве в 1811 г.

Ежегодник имп. театров, 1900 — 1901, прил. 2. — Брянский, «Пантеон», 1853, июнь. — Семья Каратыгиных. Ежегодник имп. театров, 1903—1904, вып. XIV.—Некрасова, Е.—Я. Г. Брянский. (1791—1853). «Артист», 1893, XXX.

Для изучения балета нам служили прежде всего программы самого Дидло («Зефир и Флора», «Молодая Островитянка», «Рауль де Креки», «Кора и Алонзо» и «Хензи и Тао») и помимо общих трудов С. Н. Худекова, А. Плещеева, Вюильe, Светлова, А. Левинсона, ряд специальных изучений: Глушковский, А. П.— Воспоминания о великом хореографе К. Л. Дидло. «Пантеон и репертуар русской сцены», 1851, IV.— Мундт, Н.— Биография К. Л. Дидло. Репертуар русск. театра, 1840, I.— Нелидова, Л. М. — Идеалы хореографии и истинные пути балета. Артист, 1893, X, 95 (и предыд. №№).— Гвоздев, А. А.— Оперно-балетные постановки во Франции XVI—XVII в.в. «Очерки по истории европейского театра», П., 1923. Сюда же относится знаменитая работа „Lettres sur la danse, les ballets ex les arts par M. Noverre“, St. Petersbourg 1803.

Наконец, для разработки глав о комедии нам дополнительно служили: Бертенсон, С. — Дед русской сцены. О жизни и деятельности И. И. Сосницкого. П., 1916.—Е. Я. Сосницкая.—По поводу 50-ти летия ее смерти. Ежегодник имп. театров, 1904—1905. Прил. (выпуск XV).—В. В. В.—Биография А. М Каратыгиной. П., 1845.—Лернер, Н. О.—Водевильные куплеты Пушкина. «Русская Старина», 1908. III.—Морозов, П. О.— Первая мысль «Ревизора». Пушкин и его совр., XVI.—Чебышев, А. А.—К вопросу о куплетах Пушкина. «Пушкин и его совр., VI и VIII.

В заключение выражаем нашу благодарность всем лицам, содействовавшим осуществлению нашего задания: А. А. Бахрушину, М. А. Цявловскому, И. А. Новикову, А. М. Нелидову и М. Д. Прыгунову. Их советы, указания и помощь были нам исключительно ценны, и мы рады заключить их именами список источников нашей работы.

СОДЕРЖАНИЕ.

стр.

Введение 5

Глава I. В зрительном зале. 13

Глава II. Актеры и театралы 25

Глава III. Расцвет трагедии 68

Глава IV. Балеты Дидло 98

Глава V. Комедия и водевиль 132

Заключение. 168

Приложение. Список балетов Дидло 174

Литература. 178

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ

	стр.
1. Фронтиспис. Пушкин. Статуя Леопольда Бе-ренштама	2
2. Заставка	5
3. К. Кавос	7
4. Ф. Ф. Вигель	9
5. Нимфодора Семенова.	11
6. Заставка	13
7. Зрительный зал Алекс. театра в 20-х год.	15
8. Жихарев	17
9. Концовка	19
10. Щеголь 1817—1820 г.г.	22
11. Заставка	25
12. Н. В. Всеволожский и П. Б. Мансуров	27
13. Гнедич	29
14. М. А. Милорадович	31
15. И. И. Пущин	32
16. Я. Н. Толстой	33
17. А. А. Шаховской	35
18. А. Ф. Орлов	37
19. Щеголь 1817—1820 г.г.	39
20. Концовка	47
21. Ф. Булгарин	49
22. В. Каратыгин	51
23. Концовка	53
24. А. И. Истомина	55
25. А. И. Якубович	59
26. Концовка	61
27. Александра Колосова	65
28. Заставка	68
29. Екатерина Семенова	71
30. Дмитревский	75
31. Н. И. Гнедич	77
32. Екатерина Семенова	79
33. Озеров	81
34. А. С. Яковлев	87
35. Брянский	89
36. Александра Колосова	95
37. Заставка	98
38. Дидло	105
39. П. Гонзаго. Проект декорации	109
40. Г. Р. Державин	112
41. П. Гонзаго. Проект декорации	121
42. Концовка	124
43. Сады Черномора	129
44. Концовка	131
45. Заставка	132
46. В. А. Жуковский	137
47. Концовка	140
48. А. И. Тургенев	141
49. Д. В. Дашков	145
50. Бомарше	147
51. Н. И. Хмельницкий	149
52. П. И. Свиньин	153
53. Валберхова	157
54. И. И. Сосницкий	159
55. Фальстаф на английской сцене XVIII века	161
56. Мольер	163
57. М. Н. Загоскин	165
58. Концовка	167
59. Заставка	168
60. П. В. Нащокин	169
61. Заставка	174

[illegible]
(25-18)

Mar. 25
25 р.

252

593/III Ca

п. № 22
№ 1891/1089
Новая цена
25 00

888