Родина Т. М. **Русское театральное искусство в начале XIX века** / Отв. ред. Н. Г. Зограф. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. 319 с.

Введение 5 [Читать](#_Toc415818339)

Глава I. Сентиментализм в русском театре 1790‑х – 1800‑х годов 11 [Читать](#_Toc415818340)

Глава II. Актерское искусство в театре сентиментализма 61 [Читать](#_Toc415818341)

Глава III. Зарождение русского романтизма Драма Озерова 105 [Читать](#_Toc415818342)

Глава IV. Формирование романтизма в эстетике и драматургии декабристов 143 [Читать](#_Toc415818343)

Глава V. Возникновение романтизма в актерском искусстве 211 [Читать](#_Toc415818344)

Глава VI. Воздействие эстетики декабристов на формирование реализма в театре 10 – начала 20‑х годов XIX века 275 [Читать](#_Toc415818345)

**Указатель имен** 315 [Читать](#_Toc415818346)

# **{****5}** Введение

Настоящая работа представляет собой опыт характеристики русского театрального искусства первой четверти XIX в. — периода, отличающегося большим своеобразием и очень важного в общем развитии национального театра.

Особое направление работы определяется стремлением автора проследить в ней те эстетические процессы, которые лежат в основе творческой практики и театрально-теоретических воззрений эпохи. В силу каких причин, в каком направлении и как именно совершались изменения в области театрального искусства — вот что в наибольшей степени привлекало к себе в данном случае наше внимание.

Конец XVIII – начало XIX столетия было для многих европейских государств временем глубоких социальных сдвигов и политических потрясений. Процессы духовного развития народов приобретали в этот период особую интенсивность, обусловленную как стремительным течением самих исторических событий, так и активностью общественного сознания, исполненного энергии и веры в будущее. Повсеместный распад феодально-крепостнической системы, формирование новых социальных отношений, расширение развязанного французской буржуазной революцией национально-освободительного движения народов, их страстная тяга к политическому и духовному самоопределению — таковы главные факторы, влиявшие на общественную и художественную жизнь эпохи, на характер философских, эстетических и творческих исканий, развернувшихся в ту пору в европейском искусстве.

Ключ к пониманию главного содержания общественных процессов, протекавших в европейских странах на протяжении большей части XIX в., дает характеристика В. И. Ленина: «… эпоха, с великой французской революции до франко-прусской войны, есть эпоха подъема {6} буржуазии, ее полной победы. Это — восходящая линия буржуазии, эпоха буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности, эпоха быстрой ломки переживших себя феодально-абсолютистских учреждений»[[1]](#footnote-2).

По отношению к этой формуле ясно выявляется и специфика общественного развития России, совершавшегося в русле тех же процессов, но со своими особенностями. Как показывают историки, в России уже в XVIII в. шло интенсивное разложение феодально-крепостнических отношений, обусловленное развитием буржуазных элементов в экономике страны, что вызывало резкое обострение существующих противоречий и активизировало формирование освободительных, антикрепостнических тенденций. В начале XIX в. в силу ряда исторических обстоятельств противоречие между отсталым феодально-крепостным абсолютистским строем России и подлинными потребностями ее экономического и общественного развития выступили с чрезвычайной остротой: тенденции буржуазного развития России приобретали всю силу исторической необходимости, требовавшей ломки старого строя. Отечественная война 1812 года явилась сильнейшим фактором в развитии национального самосознания. «Дети 1812 года» — декабристы выдвинули требование ликвидации крепостного права и самодержавия, выступив при этом как наследники мирового опыта борьбы с феодализмом. Дело их, как пишет М. В. Нечкина, было «необходимо для разрешения назревших исторических задач буржуазного преобразования страны»[[2]](#footnote-3).

Программа декабристов, несмотря на все ограничительные стороны их движения, на его узкодворянский состав, была по своей сущности программой буржуазно-демократической революции.

Маркс и Энгельс писали в «Коммунистическом манифесте»: «Говорят об идеях, которые революционизируют все общество; этим выражается только тот факт, что внутри старого общества образовались элементы нового строя, что рядом с разрушением старых условий жизни идет разложение старых идей»[[3]](#footnote-4).

Искусство, формировавшееся на почве освободительного движения начала XIX в., отразило в своих успехах и исканиях происходивший в России кризис старых общественных отношений, разложение старых идей. Но процесс этот протекал своеобразно, в условиях резкого противоречия между типическими формами общественной практики и теми идеалами, которые вырабатывались в эту пору передовым сознанием, подвергавшимся интенсивной демократизации и революционизации.

В то время, как скованное реакционными учреждениями феодально-крепостнического строя образование новых социальных отношений {7} происходило в России крайне замедленно, русское общественное сознание и русская художественная культура совершают на протяжении первой четверти XIX в. гигантский скачок вперед. Плодотворность художественных достижений этого периода огромна. В течение 20 – 25 лет русское искусство проходит через трудный этап критического переосмысления художественного опыта XVIII в., начального формирования новых эстетических представлений и порождает две крупнейшие творческие системы XIX в. — романтизм и реализм.

Театр активно участвует в разработке новых методов и форм художественного мышления. Их распространение в России в значительной степени связано именно с областью театра, где создаются чрезвычайно яркие и разнообразные явления романтизма (в драматургии декабристов, в искусстве актеров А. С. Яковлева, Е. С. Семеновой, П. С. Мочалова) и впервые складываются принципы реалистического творчества (в драме А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, в сценическом искусстве М. С. Щепкина). Вклад, внесенный театром в развитие художественной культуры эпохи, весьма значителен. Без учета того, что дает театральное искусство, сами эти эстетические явления не могут быть охарактеризованы с достаточной полнотой.

При обращении к данной теме нас прежде всего может интересовать вопрос: из каких потребностей духовного развития современности и из каких интересов театрального искусства рождались эти преобразования в драматургии, актерском творчестве, в общих взглядах на театр, его природу и задачи. Другой стороной проблемы должно быть, очевидно, выяснение внутренней логики и специфических форм этого движения. Как совершалась перестройка сознания художника, менявшая идейный и стилистический строй создаваемого им драматического произведения или сценического образа? Стилистические определения порой еще звучат в области театроведения недостаточно конкретно. Однако необходимость конкретизации их содержания осознается нашей наукой. За последнее время появились работы, которые ставят эти вопросы более углубленно, чем это делалось прежде, хотя и применительно к частным темам. В качестве примера можно привести обстоятельное исследование В. А. Бочкарева «Русская историческая драматургия начала XIX века (1800 – 1815 гг.)»[[4]](#footnote-5), а также более скромную по размерам работу Г. А. Лапкиной «Русская мысль конца XVIII – начала XIX века об актерском искусстве»[[5]](#footnote-6). Нам же казалось небезынтересным обратиться к изучению путей развития театрального искусства на протяжении всего исторического периода подготовки дворянского освободительного {8} движения с тем, чтобы, хотя бы предварительно, но охватить картину в целом, наметить основные этапы движения театральной мысли и самой практики искусства. В силу этого возникает необходимость рассмотрения художественных направлений в театре в их внутренних противоречиях, в их преемственности, борьбе и определенном историческом единстве.

Художественные процессы, протекающие в эту эпоху в театре, родственны тем, что происходят в области иных искусств — литературы, живописи и др. Особенно много сходного оказывается у театра с литературой, хотя бы потому, что существует такое крепко связывающее эти два искусства звено, как драма. Однако эта общность действительна лишь до известной степени. Попытка в излишней мере настаивать на ней ограничила бы нас констатацией качеств, которые присущи театру как одному из видов художественного творчества и помешала бы выявить то, что определяет театр как особый вид искусства.

Обращаясь к театральной жизни первой четверти XIX в., мы отчетливо видим, что общие тенденции идейно-общественного порядка выявляются здесь под углом зрения, имеющим в определенном направлении все те преимущества, которые проистекают из специфических особенностей театрального искусства — его действенной природы, синтетичности и чувственной конкретности его образов, непосредственной силы эмоционального воздействия актерской игры и т. д. Изучаемый период особенно интересен тем, что позволяет проследить прямую связь между характером задач, выдвигаемых перед театром общественной обстановкой, идейной борьбой эпохи, и тем направлением, в котором развиваются художественные средства самого театрального искусства — выразительные средства драмы и, в особенной степени, актерского творчества. Характер этих задач таков, что он способствует быстрому развитию театра в его особых возможностях, расширяет поле его действий, требует от него отражения новых сторон действительности, позволяет ему выразить недоступные ему ранее комплексы идей и чувств, заставляет его затрагивать новые стороны общественного сознания. Эти возможности театра как особого вида искусства определяют его все возрастающую роль в духовной жизни эпохи.

К XIX в. завершается тот период истории русского театра, который можно было в известном смысле слова назвать начальным. XVIII в. создал большую драматургию, но разработка специфических средств театрального искусства еще только началась. Драматический театр был еще подчинен выразительным средствам поэтического слова как такового, ощупью находя собственные пути к отражению действительности через сценический образ. Проблемы сценической типизации, перевоплощения, отдельные вопросы актерского мастерства еще толковались в свете нормативной эстетики классицизма и возможность их какой-то иной {9} постановки еще только смутно намечалась в театральной критике, делающей свои первые шаги. Стремление актеров к жизненной правде, порождаемое определенными общественными умонастроениями, произведениями литературы и драмы, еще не имело другой опоры, кроме врожденной «чувствительности», горячности темперамента, приходящих в противоречие с требованиями школы. Мысль и чувство, действие и слово не слились еще на сцене по законам театрального творчества.

В первую четверть XIX в. театр поднимается на новую ступень своего развития. Именно в это время общественное сознание освобождается от некоторых иллюзий, толкавших искусство к отвлеченности и идеализации. Нарастание освободительных тенденций в политической и духовной жизни эпохи влечет за собой усиление интереса к действительности, открывает взору художника ее новые стороны. В театре усиливается стремление к социально-конкретному изображению жизненных противоречий, к раскрытию и современному осмыслению острого конфликта между человеком и обществом. Человек предстает в искусстве как индивидуальность, с ее богатым внутренним миром, сильными эмоциональными и душевными переживаниями. В актерском искусстве возникают новые важные качества. Само значение актерского творчества неизмеримо возрастает в сравнении с театром XVIII в., где нормативная система классицизма ограничивала возможности проникновения актера в мир человеческой души, переключала его искусство в план отвлеченной моральной проблематики.

Вместе с тем идейные цели прогрессивного русского искусства заставляют критику заговорить о недостаточности на сцене одной эмоциональной искренности и предъявить актеру требование создания единого, целостного во всех своих проявлениях характера, стилистика которого определяется особенностями того или иного жанра.

Работа охватывает период, для которого центральным событием художественной жизни является образование романтизма. С возникновением романтизма связана новая постановка важнейших проблем общего и специфически театрального значения: проблем народности, идейности, историзма, художественной правды, а в сценическом искусстве — вопросов актерского метода.

Необычайно интересно протекает в русском театре 1800‑х годов процесс зарождения романтических тенденций. Здесь представляется важным и генетическое сопоставление романтизма в его ранних проявлениях в драме и актерском искусстве с сентиментализмом, и освещение его борьбы с классицистической традицией, оказавшейся в силу своей прямой связи с политической, гражданственной темой чрезвычайно устойчивой в высоких жанрах искусства, в частности в трагедии.

Наша наука подчеркивает сложность такого явления, как декабристский романтизм, в котором, несмотря на типично романтическое {10} мироощущение, сохраняются элементы рационалистического понимания искусства. Между тем необходимо принять во внимание, что если драматургия декабристов, не одолевая до конца этого противоречия, оказывается не в состоянии полностью воплотить эстетическую программу декабристского романтизма, то актерское искусство в значительной степени восполняет картину художественных достижений эпохи. Поэтому характеристика процессов, происходящих в актерском искусстве, представляется нам очень существенной задачей, к которой наше театроведение только подступает.

Реализм зарождается в русском театре уже на почве просветительского искусства и в дальнейшем обогащается всем тем новым и ценным, что дает театру революционная эстетика декабристов. Подготовка реализма не связана только со сферой непосредственного влияния деятелей декабристского движения, а опирается на исторически обусловленный и широко протекающий в русском театре процесс распространения освободительных тенденций. На этой почве вырастает реализм Щепкина — актера, в мировоззрении и творчестве которого, особенно в первый период, несомненно, различимы просветительские и романтические элементы. Отсюда же берет свои начала русская реалистическая драма и театральная эстетика 20‑х годов XIX в. Реалистический переворот, который производят в драматургии Грибоедов и Пушкин, не только отрицает и преодолевает эстетику просветителей и романтиков, но и подготовлен ими, углубляет уже наметившиеся тенденции, находит решение обозначившихся противоречий.

Поскольку цель данной работы — проследить формирование эстетической мысли, образование творческих методов, направлений, их противоречия и связи между собой применительно к основной проблематике развития русского театра первой четверти XIX в., в ней рассматриваются явления, которые представляются узловыми или наиболее выразительными по отношению к избранной теме. Автор не ставит своей задачей давать последовательную характеристику творчества отдельных художников, как это делает историк. В такой же степени он не стремится приводить в систему, описывать и комментировать с определенной полнотой и последовательностью разнообразные факты сложно протекающей театральной жизни. Он анализирует этот материал лишь постольку, поскольку находит в нем выразительное проявление существенных тенденций эстетического развития театра эпохи.

Этим работа и по методу и по стилю отличается от исторического исследования.

# **{****11}** Глава IСентиментализм в русском театре1790‑х – 1800‑х годов

В своем обширном труде, посвященном исследованию исторических корней, общественного содержания и организационных форм движения декабристов, М. В. Нечкина подчеркивает глубокую обусловленность этого движения всем предшествующим течением народной жизни. Анализируя экономические и общественные противоречия русского феодально-крепостнического строя XVII – XVIII вв., Нечкина доказывает, что «декабристы не были случайным, “наносным” или “подражательным” явлением — они были движением, органически выросшим в историческом развитии России и оказавшим свое воздействие на последующий исторический процесс»[[6]](#footnote-7). Задолго до того, как возникают декабристские организации и складывается идейно определяемая декабристами художественная культура, мы наблюдаем и в области общественного сознания и в области искусства явления, внутренне связанные с этим движением, представляющие стадию предварительной выработки и формирования его идейно-эстетических принципов.

Век русского Просвещения, пробудивший неограниченную веру в силу человеческого разума, породивший на этой почве ряд оптимистических иллюзий, на время заслонивших собой в глазах общества истинные законы развития действительности, — XVIII век был вместе с тем и временем, когда русская общественная мысль впервые обратилась к анализу социальных противоречий окружающей жизни, к решительному обличению ее темных, отталкивающих сторон.

Пройдя через стадию критики недостатков дворянского государства, предпринятой с дворянских же позиций, драматургия конца века поднялась до открытого конфликта с правительственной идеологией, до {12} критики не только моральных, но и социальных и политических основ русского феодально-крепостнического строя. От создания концепции просвещенного абсолютизма до зарождения идей, образующих истоки первого дворянского периода освободительного движения — таков путь русской общественной мысли XVIII столетия, определивший и характер искусства эпохи, характер происходивших в течение этого времени творческих процессов.

На протяжении XVIII в. социально-политическое содержание просветительского движения существенно менялось. Зародившись в результате национального подъема эпохи петровских преобразований, русское Просвещение на первом этапе в максимальной мере выразило свою связь с народными интересами в лице великого деятеля русской науки и культуры, первой половины XVIII в. М. В. Ломоносова. Выступая как крупнейший просветитель, видевший в искусстве средство преобразования жизни, Ломоносов, как известно, сближал литературу с наукой. Того же служения высоким общественным целям требовал Ломоносов от театра. В своей «Риторике» (1748) Ломоносов определяет воспитательные функции искусства: они состоят в исправлении идей и понятий, питающих человеческие страсти. Рационалистически подходя к искусству, он требует от писателя умения «высмотреть, от каких представлений и идей каждая страсть возбуждается», и, подвергнув эту страсть (аффект) анализу, «изведать через нравоучение всю глубину сердец человеческих». Именно на этих принципах и основывалась эстетика классицистического театра. Как теоретик и драматург Ломоносов участвует в утверждении русского театрального классицизма. Для него, как и для Сумарокова — наиболее активного деятеля русского театра середины XVIII в., — эстетика классицизма отвечает требованиям передовой идейности и правды, ее правила не навязаны извне, а обусловлены пониманием самих общественных и морально-воспитательных задач театра.

Развитие русского классицизма неотделимо от определенных общественно-политических представлений, складывающихся на почве русского просветительства середины XVIII в. Прежде всего оно неотделимо от иллюзорной веры в возможность национального процветания под эгидой просвещенного и мудрого монарха, равно заботящегося о благе всех сословий и о разумном распределении общественных прав и обязанностей. Подобная персонификация высшего разума в лице верховного правителя русского дворянско-крепостнического государства необычайно быстро обнаруживает свою несостоятельность. Рушится и концепция, соответственно которой источником общественных бед являются отвлеченные общечеловеческие «страсти» и «пороки», исправляемые посредством разумного убеждения.

В 70‑е годы передовая просветительская критика в лице Н. И. Новикова и его сподвижников борется с этой теорией, приобретающей {13} реакционный смысл. Она выступает против тех писателей и теоретиков, которые настаивают на значении «страстей» и не хотят видеть, что сами «страсти» порождаются пороками общества. Внедрение же этой идеи представляется просветителям 70‑х годов наиболее важным делом. Поэтому Новиков занимает отрицательную позицию по отношению к драматургу Лукину, остающемуся, несмотря на свое стремление к бытовой правде, на уровне отвлеченно-морализаторского и, в сущности своей, классицистического подхода к действительности. Вместе с тем, критикуя концепцию «страстей», Новиков поднимает значение человека, природе которого ближе, с его точки зрения, добродетель, нежели порок.

Принципу отвлеченного обличения «пороков», горячо поддерживаемому в журнальной полемике самой Екатериной II, противопоставляется принцип «сатиры на лицо», защищаемый Новиковым и его последователями. В понимании Екатерины II «сатира на лицо» — это прежде всего литературный пасквиль, — прием, который она готова была применять и применяла в своих личных интересах. Для Новикова «сатира на лицо» — средство социальной конкретизации критики. Новиков предлагал писателю списывать своих персонажей с реальных лиц, для того чтобы научиться изображать «порочных» в их реальной, конкретно-русской, неповторимой форме.

Принцип, выдвинутый Новиковым, был характерен для переходного момента в развитии русского искусства XVIII в., когда его наиболее прогрессивно мыслящие теоретики и практики уже понимают необходимость объединения в художественном образе социально типичного с индивидуально выразительным, но еще пытаются достигнуть этого на основе классицистической методологии. Задачу типизации они предоставляют пока самой жизни, сводя роль художника к поискам «подлинников».

Выступления Новикова ориентировали художника на необходимость постоянного наблюдения действительности, выискивание ярких и характерных типов в различных кругах общества, на разработку приемов мастерства, помогающих увиденное в жизни переносить в комедию, на сцену. Общественные и художественные воззрения, пропагандировавшиеся передовой критикой 70‑х годов, несомненно, оказали сильнейшее влияние на развитие актерского искусства последней трети XVIII в., усилив в нем реалистические, сатирические элементы.

Новикова можно сопоставить в известном отношении с Дидро, который в своих наставлениях актерам также сводил задачу типизации к поискам «образцов», «подлинников». Однако если Дидро стремился таким образом ограничить свободную инициативу художника, если он отступал от просветительского реализма в сторону классицизма, желая поднять театр над прозой буржуазной действительности, удержать его от разоблачающих эту прозу обобщений, то Новиков, напротив, вел русский театр от классицизма к просветительскому реализму, подготавливая {14} возможность появления драматургии Фонвизина и Крылова, развития реалистических начал в творчестве Дмитревского, Сандунова, Пономарева, Шушерина и других актеров.

Просветители второго периода, деятельность которых была связана с 70 – 80‑ми годами XVIII в., направляли свою сатиру на царей-тиранов, судей-беззаконников, помещиков-деспотов, дворян-неучей и тунеядцев, на развратный двор, состоящий из людей, занятых приумножением своего благополучия и забывших о благе государства, не для того чтобы исправить их устрашением или укоризной. «Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится», — сказал Фонвизин в «Недоросле» устами Стародума. Собственно, к пониманию этой истины подошел еще Сумароков, который писал под конец жизни вразрез всему тому, что он делал и во что верил раньше:

Тому, кто вор,
Какой стихи укор?
Ворам сатира то:
Веревка и топор.

Речь шла теперь о том, чтобы всему этому обществу хищников и тунеядцев, невежд и насильников противопоставить людей, вооруженных ясным пониманием своих гражданских обязанностей, надо было «просветить» тех, кто способен был внять голосу разума, образовать передовое общественное сознание современности, научить его носителей непримиримо относиться к деспотизму и крепостничеству — к тому, что является источником национальных бедствий России.

Пока существовало убеждение, что победа разума и добродетели может осуществиться в формах идеализированного дворянско-монархического государства, подлинной почвы для развития реалистических тенденций в искусстве, для борьбы с классицизмом и его абстрагирующим методом не существовало. Теперь они получают основу для своего развития.

Творчество Фонвизина, художника, ознаменовавшего новый этап в развитии просветительского театра, подготовлено теми же процессами, которые обусловили расцвет критики новиковского направления. Но как художник Фонвизин идет дальше теоретиков в преодолении идейных и художественных традиций классицизма. В его произведениях, прежде всего в его «Недоросле», прогрессивные, реалистические устремления дорадищевского периода русского искусства находят наиболее полное и талантливое воплощение.

Сила художественного воздействия комедии Фонвизина заключается в социальной типичности и яркой жизненной правдивости основной группы ее образов: помещиков-крепостников Скотинина, Простаковой, дворянского недоросля Митрофанушки, крепостных слуг — няньки Еремеевны, мальчонки-портного Тришки, а также недалеко отошедших от них по {15} своему положению учителей — Кутейкина, Цыфиркина и Вральмана — этих носителей убогого дворянского «образования». В обрисовке этих персонажей Фонвизин широко пользовался, по его собственному признанию, методом «списывания с натуры», но чувствуется, что круг его наблюдений более широк и разнообразен. Для Фонвизина «списывание» становится исходным моментом в творческом процессе, в результате которого он создает нечто большее, чем «сатиру на лицо». Появляющееся у него художественное обобщение жизненного материала больше всего делает его комедию «зеркалом действительности».

Характеризуя основы реализма Фонвизина, важно отметить существенное изменение не только его взглядов на общество, на причины наблюдаемых им отрицательных явлений, но и обратить внимание на то, как меняется взгляд драматурга на природу самого человека. Эти две стороны восприятия писателем окружающей его действительности находятся в тесном единстве.

Новое качество образов «Недоросля» — результат преодоления схематического однолинейного понимания социально-психологической природы человека и характера его взаимосвязи с обществом. Ведь человек, в собственном смысле слова, оставался для классицистов понятием условным и отвлеченным. Его представляли «страсти» (в высоком плане) и «пороки» (в низком). Составляя основной элемент характера, они обнаруживали его качества лишь в одном плане — в противоречии с отвлеченно определяемыми нормами общественного блага и равновесия.

Фонвизин не довольствуется высмеиванием признаков отрицательного человеческого характера, функции художественного образа не сводятся для него к тому, чтобы представить те или иные «пороки». Характер для него — следствие определенных общественных отношений, их оценка, т. е. раскрытие определенного противоречия, становится творческой целью драматурга. В силу этого, преступая закон, созданный для комедии теорией и практикой классицизма, который ограничивал возможности комедийного жанра непосредственным изображением «низких» явлений, Фонвизин сталкивает низкое и высокое в сатирических образах своего «Недоросля». Масштаб и художественная впечатляемость его критики необычайно возрастают за счет того драматического элемента, который появляется в характерах персонажей (например, Простаковой) как следствие потребности писателя-гуманиста обнаружить в них все-таки не разрушенную до конца связь с заложенными в человеке самой природой положительными свойствами. Этот драматический элемент — результат сопоставления человека, испорченного средой и воспитанием, с просветительской нормой «естественного» человека, присутствующей в сознании писателя. Такой драматический элемент содержат любовь Простаковой к сыну и привязанность Еремеевны к своему питомцу.

{16} Это качество — новое для русской классицистической комедии — вырастет под воздействием гуманистических тенденций просветительства. В жанровой неортодоксальности «Недоросля» обозначалась возможность более сложной постановки обличительной темы. Отрицательный персонаж выступал не только как предмет обличения, но одновременно, в известном смысле, и как жертва. В комедии отчетливо проступало понимание зависимости человека от формирующей его сознание социальной действительности, и именно эта действительность становилась тем главным, что обличал и против чего восставал драматург.

На примере Фонвизина можно яснее всего проследить связь между эволюцией общественного сознания и развитием средств искусства. Эта связь проступает как сложное взаимодействие, различные формы мышления дополняют и обогащают одна другую.

Прав Д. Д. Благой, который, подчеркнув необычайную верность и выразительность сатирически обрисованных персонажей и их взаимоотношений в «Недоросле», пишет вслед за этим: «Об образе Простаковой П. А. Вяземский имел право сказать, что он “стоит на меже трагедии и комедии”. На меже трагедии и комедии стоит, в сущности говоря, и вся пьеса. Ее лица, положения по большей части комичны, смешны, но действительность, развертываемая ею перед зрителем, подлинно трагична. Это выводит ее за пределы эстетики классицизма…» и делает Фонвизина предшественником критического реализма XIX в. с его «смехом сквозь слезы»[[7]](#footnote-8).

Развитие реалистических тенденций просветительской драмы, определение ее гуманизма, народности, прогрессивных освободительных устремлений идет преимущественно по линии разработки социально-обличительной темы, что подчеркивает в отношении Фонвизина и А. И. Герцен: «В произведениях этого писателя впервые выявилось демоническое начало сарказма и негодования, которому суждено было с тех пор пронизать всю русскую литературу»[[8]](#footnote-9).

Наибольшим камнем преткновения в развитии реалистических тенденций просветительской драмы явились трудности, связанные с созданием образа положительного героя, с задачей конкретного выражения общественного и нравственного идеала художника. Положительный идеал рисовался прежде всего как воплощение разумного, и для искусства оказалось практически весьма сложно преодолеть логизирующую форму выражения этого положительного начала. Как мы знаем, этого не смог сделать и Фонвизин. Если в критической части своей пьесы он мог достигнуть большой жизненной правдивости и реалистичности, создать образы, {18} совершенно конкретные по психологии, дать новое, гораздо более сложное представление о человеческой натуре, чем то, которое создавала предшествующая ему драматургия, то в методе решения образов положительных героев Фонвизин такого новаторского обновления художественных средств драмы не совершил.

Конечно, прав Г. П. Макогоненко, когда он с настойчивостью подчеркивает политически прогрессивный характер образов Правдина и Стародума (особенно последнего), когда он указывает на антиправительственный смысл речей Стародума, совпадающих с неопубликованным политическим сочинением Фонвизина — «Рассуждением о непременных государственных законах». Эти персонажи, изображающие русских дворян-просветителей, несомненно, близки к своим жизненным прототипам по образу мыслей и в этом отношении верны действительности[[9]](#footnote-10).

Однако именно тем, что Правдин и Стародум выступают в пьесе лишь как выразители идей и воззрений, даются дидактически, они и отличаются художественно от других образов пьесы. Стремление использовать образ Стародума для изложения собственных мыслей по поводу состояния России и обязанностей передового дворянства усиливает публицистическую остроту комедии, делает ее важным явлением политической мысли эпохи. Но в художественный строй пьесы оно вносит двойственность.

Подобная же двойственность существует и в развитии драматического действия. Построенное совершенно свободно, жизненно, естественно, лишенное искусственных сюжетных хитросплетений, основанное на типических выявлениях характеров, оно под конец, в развязке, как бы поднимается над жизненной логикой событий, переходя в сферу более высокой, так сказать, идеальной реальности, в плане которой и торжествуют просветительские идеи Фонвизина. «Финал комедии бесконечно далек от классической традиции наказания порока», — пишет Макогоненко[[10]](#footnote-11). Действительно, в финале наказываются не пороки отдельных людей — обвинение направлено против всей политической системы. Этим он далек от классицистической, скажем — сумароковской традиции, однако и по идее и по форме близок приемам, которыми пользуется подчас поздний классицизм, вполне органично соседствующий с просветительским реализмом.

Если говорить о трагедии, то здесь в силу специфики самого жанра логизирующий метод оказался еще более устойчивым. Николев, например, делающий в комической опере «Розана и Любим» значительный шаг в сторону сентименталистской «серьезной комедии», в трагедии «Сорена {19} и Замир» следует классицистическому методу, находя для обличения тирании лишь самую прямую риторическую форму — форму выражения идей как таковых.

Трудности рождения нового метода вообще, как правило, бывают в значительной степени связаны с поисками способов раскрытия положительных начал действительности. В искусстве, проникнутом рационалистическими тенденциями, трудности возрастают, поскольку проблема эта вырывается из контекста других эстетических задач и выделяется как специальная задача, сама по себе определяющая идейную направленность произведения. Театр на определенном историческом этапе не мог избежать дидактизма и абстрактности, подмены эстетического выражения идеального его риторическим изложением.

В просветительском театре четко обозначалось противоречие между творческим методом драматурга и нарастающей потребностью искусства достигнуть целостного охвата жизни в борьбе ее прогрессивных и реакционных сил, вскрыть закономерности изменения этой подвергающейся критике действительности. Критическое начало творчески связывалось с художественным претворением жизненного материала, позитивное — с иллюстративным воплощением мысли, идейной концепции.

Определенную тенденцию преодоления этого противоречия выразил просветительский сентиментализм. Он не решил и не был способен решить эту задачу до конца. Но в общем развитии средств искусства, в частности театра и драмы, сентиментализм был важным этапом, принесшим с собой возможность раскрытия конкретно-чувственной, психологической стороны жизни, утвердившим эстетическое значение человека, перенесшим понятие прекрасного и разумного в сферу его душевной, эмоционально-нравственной деятельности.

Демократические, освободительные устремления русских сентименталистов просветительного склада сказались в их страстной увлеченности человеком — человеком «естественным», лишенным всех социальных преимуществ, но обладающим тем богатством душевных и нравственных качеств, которые вложила в него сама природа. В нем, в его внутреннем мире, в его потребности реализовать свои высокие права и задатки сентименталисты находили главную силу общественного прогресса.

Здесь сказался их отход от чисто рационалистических позиций просветителей старшего поколения, обусловленный ростом демократических тенденций в русской общественной мысли и искусстве. Симпатии к простому человеку, стремление защищать его интересы и личное достоинство послужили основной причиной изменения метода художника. Его точка зрения на окружающие явления сдвинулась, спустилась из сфер свободного, изощренного в своих полемических навыках интеллекта в область обычного человеческого существования. Человек неизмеримо вырос в своем самостоятельном значении, сделался мерой всех вещей. {20} Тем шире стала база для критики. Мыслить могли только просвещенные, чувствовать умели все. Разум отнюдь не утерял своего значения — задача разумного преобразования общества оставалась для России все еще впереди — и русский демократический сентиментализм вооружал свой гражданский пафос всеми аргументами свободолюбивой просветительской мысли. Но разрушительная работа сознания требовала гуманистических гарантий: поддержки чувства, внутреннего субъективного опыта.

Младшее поколение просветителей — сентименталисты Руссо, Мерсье, а в России — Радищев и его последователи — опиралось в своей эстетике на те стороны сенсуалистической философии, которые выдвигали активную роль субъекта, связывали понятие прекрасного с областью чувственного опыта, с эмоциональными переживаниями человека. В их творчестве эмоция становилась первым проводником идеи. Истина давалась в чувстве. Перед театром и драмой, развивавшимися в этом направлении, вставала задача — заставить зрителя пережить то, что переживают герои пьесы, чтобы таким опытным, индивидуальным путем дать ему постигнуть всю справедливость общественно-критической мысли автора.

Художественный метод драматурга (так же как актера) приблизился к раскрытию конфликта и, что чрезвычайно важно, к раскрытию положительных начал действительности в формах, присущих самой жизни. Причем у художника возникла потребность найти не только объективную, но и субъективную сторону этого положительного начала, т. е. раскрыть в человеке общее, разумное, характеризующее его как представителя Человечества, и одновременно показать его как индивидуальность, как нечто отъединенное, страдающее и несовершенное.

Своей вершины русский просветительский сентиментализм, как и русское Просвещение в целом, достигли в творчестве А. Н. Радищева. Последователь философского материализма, Радищев ищет материалистического обоснования общественно-воспитательной роли искусства, в котором он видит огромную положительную силу. Способность человека к эстетической деятельности и эстетическому переживанию он объясняет его физиологической природой как существа, «соучаствующего всему чувствующему» и одновременно «подражательного». «Сие соучаствование человека толико существенно, — пишет Радищев, — что на нем основал он свое увеселение, к немалой чести изобретению разума человеческого служащее»[[11]](#footnote-12). Ставя себя на место лица, изображенного на картине или в театре, человек, путем сопереживания, извлекает из этого опыт, имеющий всеобщее (т. е. общественное) значение.

{21} Театр, в глазах Радищева, оказывается особенно богат воспитательными возможностями; театральное зрелище, как никакое другое, мощно вовлекает зрителя в процесс «соучаствования» и самопознания. Так, в том же сочинении «О человеке, его смертности и бессмертии» Радищев пишет:

«Исследовал ли ты все, что в тебе происходит, когда на позорище видишь бессмертные произведения Вольтера, Расина, Шекспира, Метастазия, Мольера и многих других, не исключая и нашего Сумарокова? Не тебе ли Меропа, вознесши руку, вонзить хочет в грудь кинжал? Не ты ли Зопир, когда исступленный Сеид, вооруженный сталию, на злодеяние несется? Не трепещет ли дух в тебе, когда встревоженный сновидением Ричард требует лошади? “Нет у него детей!” — размышляет во мрачно-тихом мщении Макбет; что мыслишь, когда он сие произносит? О чувствительность, о сладкое и колющее души свойство! тобою я блажен, тобою стражду!»

Весь организм человека, все его физические и нравственные чувства участвуют в восприятии театральных впечатлений. В театральном представлении человеческий гений достигает той гармонии, к которой стремится в своей жизненной деятельности человек. Такова природа наслаждения, доставляемого спектаклем. «… Но представьте себе и очарованное око театральным украшением, и ухо, отсылающее дрожание в состав нервов и фибров, возбужденное благогласием; представьте себе игру, природе совершенно подражающую, и слово, сладости несравненныя исполненное; представьте все сие себе, и кто сказать может, что человек не превыше всего на земле поставлен?» — пишет Радищев. В его отношении к театру нет сухого рационалистического утилитаризма. Для него общественная польза искусства определяется совокупностью чувств лично пережитых каждым человеком. Требуя от современников внимания к театру, он выступает одновременно и как гражданин и как личность, лирически ощущающая значение собственных художественных переживаний. «Увеселение юных дней моих! к которому сердце мое столь было прилеплено, в коем никогда не почерпал развратности, от коего отходил всегда паче и паче удобренный, будь утешением чад моих! Да прилепятся они к тебе более других утех! Будь им истинным упражнением, а не тратою драгоценного времени!»[[12]](#footnote-13)

Воззрения Радищева на искусство, в частности на театр, оказали большое влияние на театральную теорию и практику последующих лет. Идеи Радищева развивают его ученики, деятели «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» во главе с И. П. Пниным. Во многом они сохраняют свое основополагающее значение и для декабристской эстетики.

{22} Художественные взгляды Радищева носят законченный антиклассицистический характер. Прекрасное уже не выступает для него, как для классицистов, в форме абстрактно-умозрительного нравственного догмата, разум и долг не противостоят чувству как нечто высшее, в принципе отличное от него. Выражая наиболее передовые идейно-эстетические тенденции своего времени, насыщая свое творчество началами подлинной народности и гуманизма, Радищев впервые органично сливает в искусстве политическую мысль со сферой человеческих чувств и переживаний, преодолевает существовавшую до него раздвоенность между философско-нравственной и эмоциональной оценкой жизненных явлений.

Появление его книги «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) было не только величайшим событием в истории русской освободительной мысли, но и этапным моментом эстетического развития русского искусства в целом. С Радищева начинается интенсивная демократизация искусства, проявляющаяся не только в выборе темы, но и в методах и средствах ее художественного решения.

Радищев открыл для русского искусства, для театра и драмы, возможность сочетания высокого накала гражданских чувств со свободным выявлением индивидуального, психологического, лирического начала. Опровергая классицизм в его методе и приемах, Радищев выдвинул значение опытного и непосредственного восприятия фактов и явлений действительности, накопления знаний и впечатлений, способных привести в волнение как чувство, так и разум человека, пробудить в нем нравственный инстинкт, вызвать из его глаз мгновенные слезы сочувствия, исторгнуть из его груди вопль негодования, обратить его к выводам и действию. Радищев сумел окрасить свое произведение всеми оттенками разнообразных обуревавших его эмоций, сочетать беспощадную искренность в передаче движений собственной души с пристальным вниманием к ощущениям другого человека, переживание — с анализом и описательным моментом, порыв в область высоких рассуждений — с трезвой самоиронией, величавую гражданскую патетику — с элементами чистейшего лиризма, летучую взволнованность прерываемой восклицаниями живой речи — с полновесными и звонкими архаизмами, усугубляющими пафос почти пророческой по своей силе гражданской проповеди писателя.

Развивающаяся в этой традиции сентиментальная драма приобретает совершенно новый характер по сравнению с сентименталистской драматургией предшествующего периода. Общественные и идейные позиции, с которых писали свои пьесы В. И. Лукин и М. И. Веревкин — два наиболее значительных драматурга периода дорадищевского сентиментализма, — исключали возможность превращения их пьес в подлинную картину русских общественных нравов. Не волнуемый реальными противоречиями русской жизни, Лукин ограничивал задачу создания национально-самобытной драмы «склонением на русские нравы» {24} иностранных пьес. Веревкин приспосабливал просветительскую эстетику западноевропейского сентиментализма к потребностям дворянской охранительной драматургии. Он стремился к тому, чтобы все в его пьесах внешне соответствовало реальной жизни, было «точь‑в‑точь»[[13]](#footnote-14), он учил добродетели и критиковал пороки, но ему оставались чужды наиболее существенные стороны сентиментализма — его демократические, реалистические устремления. Эти драматурги были наиболее плодотворны не в своих художественных достижениях, а в своей критике слабых сторон классицизма, которой они уделяли специальное внимание.

Для возникновения подлинно национальной драмы необходимо было, чтобы путь художника к изображению русской жизни озарила передовая просветительская мысль. Основы русской национальной самобытной драмы заложил Фонвизин, который сумел подойти к раскрытию важнейшего конфликта современной ему социальной действительности — проблеме крепостного права — с позиций, наиболее прогрессивных для своего времени. Сентиментальная драма радищевского направления во многом восприняла опыт драматургии Фонвизина, но в известных отношениях исторически обогатила его. Художественная практика сентиментализма дала возможность поставить ряд новых проблем и в области теории театра. В эстетическом развитии театра это был необходимый этап, предшествовавший образованию в 10‑е годы XIX в. декабристского романтизма.

Как же проявлялась в русской драматургии конца XVIII – начала XIX в. эта радищевская традиция?

Прежде всего следует принять во внимание сложность и своеобразие путей развития освободительной идеологии в искусстве этого времени. Русское искусство преддекабристского периода не создает произведений, равных по своей революционности «Путешествию» Радищева. Как известно, на большую часть передовой дворянской интеллигенции события французской буржуазной революции и особенно развившиеся в ходе революции террористические методы борьбы подействовали устрашающе. Вместе с тем после пугачевского восстания уже никто не мог серьезно рассчитывать на то, что успехи просвещения и общественного воспитания дворянства обеспечат возможность сохранения общественного равновесия. Весь опыт современной истории — западноевропейской и отечественной — заставлял предполагать неизбежность крушения пагубного для государства социально-политического режима. Поэтому задача, как ее осознавали передовые умы начала 1800‑х годом, заключалась в том, чтобы, предупредив угрозу крестьянской революции, изменить социальный строй России путем проведения антифеодальных преобразований сверху.

{25} С воцарением Александра I возникла надежда на то, что правительство, как казалось, серьезно задумывавшееся над теми же проблемами, сумеет подняться до понимания общенациональных интересов и возьмет на себя решение этой важной задачи. Либеральничающий, но лукавый и нерешительный царь, и в дальнейшем склонный к показному прекраснодушию, в самом деле, поручал разнообразным комиссиям разработку проектов всевозможных реформ, легализуя таким образом общественное недовольство, возбуждая ложное доверие и создавая иллюзии. В. Н. Орлов отмечает, что даже ближайшие ученики Радищева — писатели, объединившиеся вокруг «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», — поддавшись этим иллюзиям, характерным для общественного умонастроения первых лет царствования Александра I, стремились не раздувать пламя крестьянской революции, которую предрекал и призывал Радищев, а по возможности предотвратить ее взрыв, пропагандируя необходимость преобразований. От ложных надежд, связанных с ожиданием реформ сверху, освобождаются только декабристы, да и то не сразу — даже в пору 1812 г. эти надежды многим еще казались реальными.

Однако благие ожидания не отменяли критику. Напротив, в передовых кругах литературных и театральных деятелей на рубеже века с новой силой возродилась просветительская вера в правдивое критическое слово, обличающее пороки системы, призывающее к их исправлению. Именно в остроте, в многосторонности и смелости критики (но не в выводах из нее) продолжал жить дух Радищева, традиции его высокой гражданственности. Искусство начала века настойчиво взывает к нравственному чувству как самого общества, так и правительства, стремясь видеть в царе прежде всего мыслящего, восприимчивого к нравственным впечатлениям человека.

В прогрессивных литературных кругах горячо культивируется идея общественного служения художника, утверждается его важная роль в общественной жизни. Не слуга царя, но гражданин, пекущийся о благе отечества, — вот тот идеальный образ художника, который складывается здесь под влиянием героических судеб замечательных деятелей русского Просвещения — Н. И. Новикова, Д. И. Фонвизина, Я. Б. Княжнина и особенно А. Н. Радищева. «Истинные писатели, — читаем мы в одном из передовых журналов того времени, — суть те, которые весь свой дар ума употребили в пользу своего отечества и для народной нравственности; правительству остается только ободрять деятельность таковых умов». В искусстве «и самое возбуждение страстей должно направлять к неминуемой пользе»[[14]](#footnote-15).

{26} Критические тенденции просветительского искусства с большой силой проявляются в творчестве замечательного, еще мало изученного у нас драматурга Н. Н. Сандунова.

«На что и искусство, коли оно бесполезно?» — таков эпиграф к одной из его ранних пьес «Отец семейства» (1793). Действующее лицо этой пьесы, бедный живописец, произносит речь, в которой звучит независимый голос самого автора: «Когда я работаю, то почитаю себя выше всякого князя, графа; не потаю от вас даже, скажу правду, — выше самого государя: я представляю себя творцом своего дела… Лоскутку холстины даю я тело и душу; могу делать бессмертными людей и их дела. А ведь это, как ни говори, граф, делает честь и земле, где я родился?»[[15]](#footnote-16). В этой связи знаменательна, например, сама терминология драматурга Н. И. Ильина, который в предисловии к «Рекрутскому набору» благодарит своих родителей за то, что они образовали его для писательской деятельности: «Я обязан вам… всем, чем гражданин может быть полезен обществу». Повторяем, прямой революционности в драматургии и литературе этого промежуточного периода мы не найдем, поэтому особенно важно учесть степень общественной значимости той или иной эстетической тенденции, объективное содержание и направленность художественного образа, идеи, системы выразительных средств. В. Н. Орлов писал по поводу литературы 1800‑х годов: «Боевой, наступательный “плебейский” дух, выразившийся в защите гражданских прав и в утверждении морального достоинства “низших классов”, включая и крестьянство, проникает идеологию наиболее радикальных радищевцев»[[16]](#footnote-17). Однако, несомненно, этот дух проникает творчество весьма широкого круга художников, в том числе драматургов и актеров, — не только тех, кого следует назвать «радикальными радищевцами», если иметь в виду политическую идеологию Радищева. Опираясь на характеристику Орлова, но несколько перефразируя ее, мы бы сказали, что «плебейский дух», защита гражданских прав, внутренней свободы и достоинства людей «низших классов», в том числе и крепостного крестьянства, — все это, присутствуя в произведении, и определяет принадлежность писателя, драматурга, актера к освободительному радищевскому направлению в искусство 1790‑х – 1800‑х годов.

В общественной борьбе эпохи за театром утверждается чрезвычайно важное место. Передовые круги стремятся превратить его в трибуну, с которой ведется критика существующей социальной системы, пропагандируется просветительская идея прирожденного равенства всех людей, отстаиваются моральные и гражданские права личности. Тем самым театр становится проводником новых, буржуазно-демократических {27} идей, широко проникающих сознание дворянских просветителей послерадищевского поколения. В театре видят важное средство нравственного образования народа, с его помощью надеются укрепить разорванные связи между сословиями, рассеять предубеждения, пробудить гуманные чувства к угнетенным. Таким образом театр оказывается призван не только к критике существующей действительности, но и к выполнению неких пропедевтических задач общественно-нравственного порядка.

Не случайно в кругах, связанных с «Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств» — этим основным очагом просветительских идей начала XIX в. — проявляется самый горячий интерес к театру, к развитию драмы и актерского искусства.

Важность национального театра, необходимость всемерной поддержки и развития национальной театральной культуры утверждает И. П. Пнин. В своем сочинении «Опыт о просвещении относительно к России» (1804) он рассматривает театр как «отрасль народного просвещения», призывает к открытию новых театров в губернских городах, требует, чтобы во главе их ставились просвещенные люди. По его убеждению, театры «не менее могут иметь влияния на успехи всеобщего образования, как и училища для сего заводимые».

Как на одну из главных причин, мешающих расцвету отечественного театра, Пнин указывает на недостаток хороших пьес и призывает правительство через дирекцию театров задавать авторам «предметы» (т. е. темы) для сочинения драм[[17]](#footnote-18).

Вопросы театра обсуждались на заседаниях «Вольного общества». Среди первых работ, представленных в Общество вскоре после его учреждения (в 1801 г.) были две работы по театру — «Перевод о английской трагедии» В. И. Красовского и «Статья о театре» В. В. Дмитриева. Интерес к теории театра также в значительной мере исходил из этих кругов, весьма влиятельных в литературно-художественной жизни 1800‑х годов.

Важное участие в развитии театральной критики, в разработке некоторых существенных положений театральной эстетики приняли связанные с «Вольным обществом» журналы, прежде всего «Северный вестник» и «Лицей», издававшиеся И. И. Мартыновым, и «Цветник», издателем которого был А. П. Бенитцкий. Именно эти издания выступают с поддержкой реалистических тенденций в русском театре 1800‑х годов, ведут борьбу за расширение демократических основ театральной эстетики и, отражая резкий подъем освободительных настроений в конце десятилетия, переходят к обсуждению на своих страницах некоторых художественных проблем, знаменующих зарождение эстетики декабристского романтизма.

{28} В то же время нельзя не видеть и других явлений, осложняющих картину театральной жизни 1800‑х годов. В кругах того же «Вольного общества» высказывается чисто просветительский взгляд на трагедию как на школу гражданской добродетели. Настойчивые советы создавать трагедии на национально-исторические сюжеты порой скрывают за собой понимание истории, как процесса исполненного назидательного нравственного смысла: «Добродетель находит в ней забытые свои права, а порок лишается своей маски и является во всей своей наготе и гнусности», — писал об истории И. М. Борн[[18]](#footnote-19).

Подобные взгляды, преломляясь в творческой практике, затрудняли отход художников — драматургов и актеров — от приемов классицистического театра. Казалось, что и современное вольнолюбие легко выразит себя через форму высокой героической трагедии, созданной театром классицизма. Журналы выступали с пространным разбором «Лицея» Лагарпа, перепечатывали высказывания о театре Вольтера и других классицистов. Очень высоко ставились традиции Княжнина и даже Сумарокова[[19]](#footnote-20). Но оказывая определенное воздействие на практику искусства, все же классицистические традиции уже не имели в ней решающего значения. Они не могли задержать происходящих в театре новых процессов.

Нам кажется ошибочным стремление некоторых исследователей продлить время господства классицизма в русском театре далеко за рубеж XVIII – XIX вв. порой путем отнесения к классицизму явлений ему не принадлежащих. Эстетическое мировоззрение начала XIX в. уже не могло вернуться к этой системе, хотя рационалистические просветительские тенденции удерживали в арсенале выразительных средств искусства некоторые приемы и навыки классицизма. Таково было одно из противоречий, через которое шло развитие искусства, в частности театра. Поэтому нам кажется, что в разборах трагедий Озерова, помещенных в журналах «Вольного общества», не столько имеет значение критика Озерова за нарушение пресловутых «единств» или, напротив, похвалы за соблюдение правил, сколько общее, взволнованное и восторженное принятие весьма далеко идущих новаций драматурга, стремящегося если не перестроить классицистическую драму, то, во всяком случае, сделать ее вместилищем отнюдь не классицистического и даже не просветительского мироощущения. В. А. Бочкарев, в адрес которого направлен этот упрек, допускает в своем очень обстоятельном исследовании русской исторической драматургии начала XIX в. некоторое упрощение вопроса в характеристике эстетических {29} позиций драматургов и театральных теоретиков «Вольного общества». В других местах своей книги, при анализе конкретных произведений, он сам бывает вынужден подчеркивать силу сентименталистских и романтических начал в творчестве драматургов, принадлежавших к просветительским кругам[[20]](#footnote-21).

В период между Радищевым, вернее временем появления его важнейших философско-публицистических трудов и книги «Путешествие из Петербурга в Москву», и зарождением декабристской теории искусства, огромное значение в развитии театра имеет претворение в его теории и практике философско-эстетических идей сентиментализма. С развитием этого направления в значительной степени связано проникновение в русский театр элементов того мировоззрения, которое иначе не может быть охарактеризовано, как мировоззрение буржуазно-демократическое по своей сущности. В этом смысле никак не случайно широкое проникновение сентименталистских тенденций в творчество уже таких авторов, как Княжнин, для которого ненависть к тирании во многом обосновывается необоримой, природной потребностью человека к свободе (отсюда неразрешимость противоречия между Рюриком и Вадимом в трагедии «Вадим Новогородский»), который симпатизирует деятельности Карамзина, создающего «новый, живой, одушевленный слог», сам прибегает к воздействию на чувство и ценит игру актрисы Гюс за ее способность

… *чувствовать* дая страстей премены,
То к трепету, то к плачу приводя[[21]](#footnote-22).

Разработка освободительной, антикрепостнической темы в драме и театре 1790‑х – начала 1800‑х годов вполне закономерно опирается на эстетику сентиментализма. Уже в конце XVIII в. огромное значение в театре приобретает крестьянская тема, тема крепостного права, возможность постановки которой углубляется благодаря использованию художественных средств сентиментализма. В пьесах, посвященных жизни крепостной деревни, касающихся общественной, моральной, правовой стороны проблемы крепостного рабовладения, антифеодальные тенденции в искусстве обнаруживаются с наибольшей глубиной и конкретностью. Поэтому крестьянские пьесы играют важную роль в общем развитии театрального искусства, способствуют усилению в нем реалистических начал. Вместе с тем они помогают оформлению типичной для искусства эпохи драматической коллизии, выражающейся в столкновении сильно чувствующей и вольнолюбивой личности с {30} несправедливым общественным строем, которая со всей полнотой раскрывается позднее в романтизме.

Распространение освободительных тенденций в театре и драме этого периода становится тем более широким, что опирается на внутренне соответствующий гуманистическому содержанию этих тенденций творческий метод. Только благодаря этому соответствию эстетическая сторона произведения могла приобретать порой самостоятельную силу, а художественный образ говорить гораздо больше того, что мог бы сказать художник, пользуйся он не образным, а логическим способом выражения своих мыслей. Представление о прирожденном равенстве всех людей, на котором основывали сентименталисты свою борьбу за свободу личности, критику угнетения и рабства, могло быть полнее и конкретней всего раскрыто через сферу чувств. Отсюда возникало внимание к психологическому миру человека, его внутренней, душевной жизни, столь характерное и для драмы и для сценического творчества сентименталистов. Эта гуманистическая тенденция — ведущая в творчестве сентименталистов: из нее вытекают все другие стороны их эстетики.

Для Радищева, как и для всего демократического направления русского сентиментализма 1790 – 1800‑х годов, переживание человека всегда раскрывалось в связи с его объективным источником — явлением реального мира. При всей своей повышенной интенсивности чувство не теряло поэтому внутренней логики, конкретной жизненной основы. Чувство опиралось на опыт. Специфическое понятие, введенное эстетикой сентиментализма, — «чувствительность» — означало своеобразный способ познания жизни, способность извлекать из явлений действительности их эмоционально-нравственный эквивалент. На этом основывалась и природа эстетического воздействия сентименталистской драмы, которую очень точно характеризует В. В. Капнист в своем послании к В. А. Озерову, написанном под впечатлением постановки трагедии: «Эдип в Афинах»:

Благодарю тебя, чувствительный певец!
В душе своей сыскав волшебный ключ сердец,
И жалость возбудя к чете, гонимой роком,
Ты дал почувствовать отрадным слез потоком,
Который из очей ты зрителя извлек,
Что сердцу близок нам несчастный человек.
О! Как искусно ты умел страстей движенья
В изгибах душ открыть и сердцу показать…
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
И в души наши все их страсти перелить…[[22]](#footnote-23)

{31} Роль чувствительности обусловлена здесь как для самого художника, так и для зрителя важнейшим значением внутреннего опыта, индивидуального чувственного восприятия явлений.

Чувствительность была для сентименталистов как бы шестым чувством, но коренившимся, по их понятиям, не в физической, а в нравственной природе человека. «Лучшие сердца, мой друг, по большей части бывают чувствительны», — писал Н. Н. Сандунов в «Отце семейства». Интересно, что много лет спустя он применяет это понятие, уже прямо имея в виду сферу гражданской деятельности, в речи, произнесенной им, как профессором права перед студентами Московского университета на торжественном годовом собрании 6 июля 1820 г.

«Чувствительность есть зародыш совести, — говорит он своим питомцам, напутствуя их к исполнению разнородных жизненных обязанностей. — Чувствительность с совестью неразлучны; в ком есть чувствительность, в том есть и совесть; нечувствительный бессовестен, а бессовестный нечувствителен… Совесть — благовонный плод древа чувствительности; искорени первое, последнему произрасти нельзя»[[23]](#footnote-24). Таким образом, чувствительность становилась прямым проводником гражданских, общественных устремлений личности, так же как при ее посредстве восприятия человека приобретали общественно-нравственную окраску.

Эстетические принципы демократического сентиментализма обусловили особенности произведений Сандунова, Ильина, Озерова, Ф. Глинки, Иванова и других драматургов этого периода, широко сказались в творчестве актеров и способствовали образованию некоторых существенных качеств романтической эстетики декабристов.

## \* \* \*

В России, где «*все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом…»[[24]](#footnote-25), критическое острие просветительского сентиментализма было обращено прежде всего на обличение крепостнической системы. Разработка темы крепостного права в наибольшей степени способствовала развитию прогрессивных сторон эстетики русской сентименталистской драмы, выявлению ее демократических, гуманистических тенденций. Наиболее ярким произведением этого рода была драма Н. Н. Сандунова «Солдатская школа».

Николай Николаевич Сандунов (1768 – 1832), брат знаменитого актера С. Н. Сандунова, окончил Московский университетский пансион, а затем университет — юридический и словесный факультеты. {32} Обер-секретарь московского сената, позднее — профессор гражданского и уголовного права в Московском университете, Н. Н. Сандунов был известен как страстный любитель театра, драматург, поэт и переводчик, поклонник Шекспира и Шиллера. В юные годы он принимал постоянное участие в пансионских и университетских любительских спектаклях, «исполняя некоторые ответственные роли и заставляя удивляться своему сценическому таланту даже знатоков театрального дела»[[25]](#footnote-26). Впоследствии он увлекался режиссурой. Н. Д. Сушков свидетельствует, что «постановкой пьес на существовавшем до 1812 г. театре в Пансионе, особенно занимался Н. Н. Сандунов»[[26]](#footnote-27). В статье о М. П. Погодине, помещенной в «Биографическом словаре профессоров и преподавателей Московского университета», рассказывается, как в годы его обучения в университетском пансионе студенты разыгрывали на святках пьесы под руководством двух братьев Сандуновых — актера и профессора. Видимо, самому Погодину принадлежит высказанное в этой статье мнение, что «Недоросль», «Бригадир», «Хвастун», «Ябеда», «Мельник, колдун, обманщик и сват», «Семейство Старичковых», «Ссора или два соседа», может быть, никогда не разыгрывались с таким совершенством, как в Университете[[27]](#footnote-28). В пансионском театре университета ставились и произведения самого Н. Сандунова.

Воспоминания современников характеризуют Н. Сандунова как человека выдающегося ума, большой гражданской смелости, твердости, строгой честности, человека, пользовавшегося общим доверием и уважением. «Страшные неудачи» обусловили по мнению его биографа «оригинально-резкий и неуступчивый характер», «бичующая ирония сделалась стихиею его жизни»[[28]](#footnote-29). Почти через 40 лет после смерти Н. Н. Сандунова в «Русском архиве» появилась заметка, обращенная к многочисленным почитателям и ученикам «славного некогда профессора Сандунова», напоминающая о необходимости составить его полную биографию и собрать его бесчисленные саркастические поговорки[[29]](#footnote-30).

Большой интерес представляет опубликованная в 1920 г. в сборнике «Бирюч» статья С. А. Переселенкова, восстанавливающая картину цензурных мытарств двух пьес Н. Н. Сандунова, намечавшихся к постановке на московской сцене[[30]](#footnote-31). Речь идет прежде всего о сатирической {34} комедии «Капитан Хинхилла», написанной Сандуновым по мотивам «Жиль Блаза». Уже подготовленная к постановке в ноябре 1804 г., пьеса была внезапно запрещена военным губернатором Москвы А. А. Беклешовым. Запрещение было вызвано обилием в комедии острых выпадов в адрес полицейской системы и правительственной бюрократии, грабящих при помощи «законов» беззащитное население: «… Дань, подать, пошлина, акциз и всякая благовидная причина к приобретению неправильного достояния, так теперь перемешано, что устанешь разбиравши: кому, на что и за что?»[[31]](#footnote-32).

«Испанские» порядки чрезвычайно походили на русские. За всем этим вставала страшная картина узаконенного лихоимства и произвола, нарисованная с обстоятельностью и реалистической убедительностью, характерной для критической прозы И. А. Крылова и драматургии Д. И. Фонвизина. Добиться разрешения на постановку пьесы не удалось даже после того, как автор выкинул из текста места, вызвавшие прямое возражение начальства.

Не была поставлена и другая пьеса Н. Н. Сандунова, о которой сообщает С. А. Переселенков, — «Торжество русского духа» (1808), — воспроизводящая действительную и весьма популярную в те годы историю унтер-офицера Азовского пехотного полка Старичкова, спасшего полковое знамя.

Драму Сандунова «Отец семейства» мы уже упоминали и ниже еще вернемся к ней. Пьеса эта была поставлена в 1794 г. на московской сцене с участием П. А. Плавильщикова, Я. Е. Шушерина, В. П. Померанцева и впоследствии много раз с успехом повторялась. Данными относительно постановки «Солдатской школы» мы не располагаем. Но тот факт, что написанная в 1794 г. пьеса была опубликована только в 1817 г., позволяет заключить, что на публичной сцене она не исполнялась.

«Солдатская школа» близка по своему сюжету к «Дезертиру» Л. Мерсье. Факт сюжетного заимствования не редкость в практике драматургии XVIII в. Однако следует обратить внимание на интерес Сандунова к одному из самых радикальных и демократически настроенных драматургов просветительской плеяды. Не случайно рядом с именем Мерсье встает и имя Дидро, к драме которого «Отец семейства» восходит в своих идейных истоках другое произведение Сандунова.

Выступая в русле европейского просветительского движения, Сандунов определяется вместе с тем как художник самостоятельный и национально-самобытный, поскольку он глубоко владеет материалом русской действительности, мыслит и чувствует как передовой представитель {35} русского общества. В пьесе «Солдатская школа» Сандунов необычайно правдиво, ничем не прикрашивая действительной картины, рисует нищую жизнь крепостной деревни, униженность и бесправие крестьян, произвол помещичьей власти. Таких смелых и резких пьес о русской деревне до Сандунова никто не писал. Вырастающая на основе эстетики демократического сентиментализма, драма пронизана духом воинствующего гуманизма, страстным негодованием против общественной системы, обрекающей целое сословие на рабство, голод и отчаяние. Обострение драматического сюжета пьесы основано на реальных, объективных предпосылках. Поэтому и образы ее обладают чертами подлинной социальной типичности. Но вместе с тем пьеса остается сентименталистской. Дело не в том, что язык, на котором говорят герои пьесы, эмоциональный тонус их самочувствия и поведения не всегда укладываются в рамки жизненной бытовой правды и как бы противоречат требованиям социальной типичности. Скорее, существенно другое. Для Сандунова это нарушение бытовой правды — необходимое следствие его попыток выразить ту правду, которую он считает наиважнейшей. Представление о «естественном человеке» для него шире и содержательней представления о человеке социальном. Его герой еще далек от той типической индивидуальности, которую рисует реалистическая драма.

Впрочем, мы увидим что и здесь Н. Н. Сандунов максимально подходит к преодолению слабых сторон сентименталистской эстетики. Впечатления действительности так остро поражают его разум и его чувство справедливости, что в противоположность общей тенденции сентиментализма, особенно сильно выступающей у Карамзина и его последователей, — утверждать примат мира чувств над миром фактов, он ближе всего следует Радищеву в способности ощущать силу и поэзию жизненного факта.

Пьеса Сандунова резко отличается от предшествовавших ей сентименталистских пьес по самому характеру построения сюжета. Сравнительно с преобладающим типом пьес, в которых драматическое действие служит лишь наглядной иллюстрацией некоего морального тезиса, выполняя задачу поучить и наставить зрителя, — пружиной развития действия и характеров в «Солдатской школе» является жизненный социальный конфликт, дающий возможность драматургу широко черпать выразительные положения и детали из самой действительности. Отход от искусственных сюжетных хитросплетений в сторону большей простоты и непринужденности, стремление автора следовать как бы ходу самой жизни, ясно ощущаются в «Солдатской школе», позволяя видеть в Сандунове ученика Фонвизина и в еще большей степени — Радищева.

Действие драмы Сандунова начинается в избе старого крестьянина Бедона. Избенка, как узнаем, «худенька». «вся нагнулась на бок», {36} хозяина «нищета давит». За Бедоном 50 рублей недоимки, для него это целое состояние, которое достать неоткуда. За недоимкой пришел приказчик Заноза. Он измывается над беспомощным стариком, требуя, чтобы тот, кроме денег, отдал бы ему и дочку. Но Бедон полагает, что приказчик властен только над его «бедными и безответными руками и ногами, которые обросли от того мозолями», а не над головой его: «в ней у меня свой царь — тут ты ничего приказать не можешь», — заявляет он с чувством внутреннего достоинства. «И на эту крапиву есть мороз», — глумливо отвечает приказчик. — «Что ты об своей голове много думаешь? Она и плачет, да делает, что напишут на твоей спине».

Бедон надеется поначалу, что старый барин простит недоимку, но приказчик не без злорадства сообщает, что старый барин недавно умер, а наследник его требует денег и велит в письме своем всех недоимщиков «пересечь на сходке нещадно, разослать по нашим конским и винным заводам; домы их продать; коров приписать к нашим; а девок оставить до нашего приезда»[[32]](#footnote-33).

— «Прости, отец наш! — говорит Бедон в адрес умершего барина. — И при тебе грабили нас; а без тебя мы совсем пропали».

Приказчик наглеет и пристает к девушке с нежностями и угрозами. Защищая дочь, Бедон выгоняет его из избы, выходя из повиновения: «Иди к черту! Убирайся вон! Ты меня вывел из себя. Вон, вон! Этой девки не видать ни тебе, ни барину. Я лучше положу на нее и на себя свои руки, коли его руки нет над нами!»

Разъяренный приказчик угрожает «заковать в железы» взбунтовавшегося старика, а дочь его запереть, но тот говорит, что за них «вступится вся деревня». Невольно приходят на память в этой связи сцены из радищевского «Путешествия», рисующие случаи такого коллективного заступничества, кончавшегося расправой с насильниками. Зрителям могли бы прийти на ум и другие ассоциации, подсказанные самой жизнью.

— «Что? Бунтовать? Бунтовать? Подыматься на меня!» — кричит испуганный приказчик, спеша убраться восвояси.

В деревне располагается на постой полк. Младшие чины и солдаты размещаются по крестьянским избам; постояльцы хотят согреться, но в избе Бедона нет ни полена дров. Оказывается — дров нет ни у кого из крестьян, «во всей деревне, кроме приказчика, ни у кого топленой избы не сыщешь». Нельзя найти и полотенца. На вопрос офицера: «Да чем же ты утираешься, дерево?» — следует ответ: «Полою, ваше благородие. Наш брат мужик и пот и слезу утирает рукавом, или полою».

{37} Вместе с полком появляется сын Бедона — солдат Иосиф, много лет назад (и тоже, как все здесь, по несправедливости) взятый в рекруты. Жизнь в армии была Иосифу не сладка, но все же много лучше того, что он застает дома. Отец еле ходит, сломленный бедой. И нежданное свидание с сыном не может вернуть ему прежней бодрости. Чем поможет ему сын? — «Служба царская не разбирает ничего: отец спотыкается над могилой; а сын вытянут стоит, как ровная сосна, ему старика и поднять нельзя отойти». Нужда крестьянская безысходна: «Есть время, когда и кукушки кричать перестают; а мы так без прокиду и день и ночь наперерыв кукуем не тот, так другой; кажется, нам и говорить-то больше не о чем, кроме своего горя». Наконец, Бедон признается сыну в том, чтó его гнетет: нечем платить недоимку. «Лишь только вы в поход, дом мой будет сломан; меня на барской телеге замчат, куда ворон костей не занашивал, а дочь увезут на барский двор в город».

У Иосифа нет средств помочь отцу. Уже в полном отчаянии он решается инсценировать побег из полка (это будет похоже на правду, потому что в последнее время много бегают, хотя иных беглецов и пристреливают). С дядей своим Стодумом, старшим братом отца, Иосиф уговаривается, что тот будто бы поймает его на условленном месте, где он спрячется, а затем доставит по начальству и получит 50 рублей наградных.

Образ Стодума необычайно выразителен. Из всех персонажей пьесы он производит, может быть, наиболее драматическое впечатление. Добрый, простодушный, но вконец забитый и беспомощный, он плохо соображает, что к чему, и из страха перед барином соглашается на безрассудную затею Иосифа. Стодум хорошо знает, что у господ «ничего нет святого», что они «свертят да скрутят, зашлют к чертовой матери, да и жаловаться не велят». Но у него нет ни ума, ни внутренней силы, отличающих его брата. Под гнетом рабства душа его так и осталась навсегда детской и немощной.

Все сделано как сговорено, притом — в тайне от Бедона. Стодум «поймал» Иосифа и получил за него 50 рублей. Недоимки заплачены. Но даже и отдавая все, что с него требуют, крестьянин остается незащищенным от произвола. Приказчик не так, так этак грозится извести строптивого старика. «Ты всегда будешь без вины виноват перед барином», — грозит он Бедону. Тот указывает на бога, как на свидетеля своей невиновности, — приказчик толкует это, как выпад против земных властей. Между тем Иосифа вместо обычного прогона через строй ждет расстрел. Побеги так участились, что высшее начальство решило принять крутые меры.

Автор с большим вниманием в ряде сцен рисует душевное состояние своих персонажей — борьбу мужества и отчаяния в душе ожидающего смерти Иосифа, горе отца, разнообразные чувства товарищей, из которых каждый — особый характер. Пьеса его, особенно в этой части, построена {38} широко и довольно сложно в деталях. Она совершенно лишена статичности, характерной для многих сентименталистских пьес.

Демократическое звучание пьесы усиливается образами солдат — тех же крестьян, которым близки несчастья их собратьев. Солидарность их действий и чувств создает в пьесе собирательный образ народа, нарисованный с удивительной любовью и уважением к простому человеку. Интересен характер «распутного» солдата Пыжова, который «в двадцать лет успел все слезы выплакать», так что уж теперь и пьяный не плачет. Он жуликоват, весел, проворен, готов умереть за товарища и, по собственному признанию, лютой ненавистью ненавидит всех «оберегателей государственных интересов», «наблюдателей общего порядка»: исправников, городничих и всю их братию. Любопытно отметить черты своеобразной шекспиризации в обрисовке этого персонажа, которые проявляются в стремлении внести юмористическое начало в его порой весьма патетические переживания.

Бедон пробует добиться спасения сына. Очень выразительно написана сцена, в которой Бедон умоляет полковника помиловать Иосифа. Сам юрист, Сандунов хорошо понимал природу дворянской законности и не побоялся раскрыть это в пьесе. Полковник отклоняет просьбы несчастного, убитого горем крестьянина, ссылаясь на абсолютную силу закона, равного для всех сословий. Но Бедон говорит ему, что закона одного для всех нет, а есть круговая дворянская порука — «один только бог не переменяет ни для кого зимы на лето». Дворянин поднимет своих, заручится поддержкой, найдет дорогу до государя, и тот помилует дворянина. А крестьянин должен погибать: ему «до одного далеко, а до другого высоко». Полковник толкует ему об отечестве, которое жалеет всех осужденных. Но крестьянин прекращает бесполезный разговор: «Жалеет! нечего жалеть мертвых, пожалейте лучше живых».

Автор показывает, как в сущности равнодушны дворяне-офицеры к судьбе мужика. Пока происходят эти печальные события, они, обосновавшись в избе трактирщика, непрерывно кутят, играют в карты, затевают ссоры из-за пустяков, сам полковник мечтает о вечеринке с деревенскими девушками. Пьеса проникнута и в этом плане резко выраженной антидворянской тенденцией. В ней нет ни одного положительно окрашенного дворянского образа. Явно сатирически нарисован образ молодого офицера Разнежина; этот избалованный дворянчик неумен, наивен, жесток, капризен, требователен. Он понятия не имеет о крестьянской жизни, которая поражает его своей нищетой, и относится к крестьянам с глубочайшим презрением. Младший чин Радушич из крестьян, учит его уважению к людям, доказывая, что не всегда услуги можно купить за деньги.

В последнюю минуту, когда Иосифа привели на расстрел и произошла душераздирающая сцена прощания с отцом, казнь останавливают: {39} оказывается, где-то прятавшийся от страха Стодум решился рассказать, что побег был не настоящий и крестьяне выпросили на этом основании Иосифу помилование. Господа в лице полковника (предполагающего при этом свое единомыслие с царем) готовы даже отдать должное геройству Иосифа, решившегося во цвете лет и при хорошем отношении к нему начальства на самопожертвование ради спасения отца. Но полковник словно недоволен столь большой самостоятельностью чувств и поведения солдата, доказывая вполне резонно, что поступок его мог натворить больше зла, чем принести пользы.

И тут автор решительно выводит свою пьесу за пределы возможности ее примирительного толкования. Он снова заставляет своего героя заговорить на языке, господам непонятном: «Ах, ваше высокоблагородие! Я не в состоянии был ни о чем думать. Нищета моего отца столько тронула меня, что я готов был отважиться на все, только чтобы помочь ему; я не имел больше никаких средств».

Мы рассказали основное содержание драмы Сандунова, опуская все дополнительные мотивы, в частности линию любви Радушича к дочери Бедона Анюте, раскрытую с тем же гуманизмом и жизненной правдивостью. Лирические мотивы пьесы лишены какой-либо пасторальной идилличности.

Почему Сандунов назвал свою пьесу «Солдатская школа»? Не только потому, что она рисует «школу» (тяжкую жизнь) солдата-крестьянина. По мысли автора, народная жизнь — это вообще такая школа, которая воспитывает в людях не только личные, но и гражданские добродетели. Через всю систему образов пьесы Сандунов дает понять, что будь Иосиф выдвинут на поприще более высокой общественной деятельности, он оказался бы там полезнее и с большим правом занимал бы свое место, чем многие дворяне.

Просветительская, демократическая идея, воплощаемая в плане морально-психологической и эмоциональной разработки образа, непрестанно раскрывает, в силу особенностей метода и общего строя пьесы, свой общественный, политический смысл. В этом также состоит одно из новых и принципиально важных качеств пьесы, которое получит свою дальнейшую разработку в русской драматургии 1800‑х годов.

На художественный стиль пьесы, несомненно, оказала воздействие стилистика «Путешествия из Петербурга в Москву»: язык ее, особенно в сравнении с позднейшей драмой карамзинистов, удивительно прост и близок к народной речи и вместе с тем очень эмоционален и выразителен. Наряду с этим Сандунову оказывается близок и освободительный пафос юношеских социальных драм Шиллера (интересно, что, начав с перевода в 1793 г. «Разбойников», он осуществляет и новый перевод «Коварства и любви», который идет в 1827 г. на московской сцене с участием П. С. Мочалова). Для сентименталиста Сандунова вполне закономерно {40} что в минуту особенно большой душевной самоуглубленности герой его словно перестает быть русским солдатом-крестьянином, а становится Человеком вообще, Человеком с большой буквы. В такую минуту он говорит, подобно Карлу Моору: «Я не имею никого ни перед собою, ни за собою. Нищета, крайность, отчаяние, решимость — вот мои чувства! *(Глядя вверх.)* Один ты, ты, который в малейшем семечке видишь чертеж величайшего произведения, — ты не оставишь меня. Или зло предпринимаю я, что руки твоей не будет надо мною?..» Однако такие отступления от принципа бытового правдоподобия в сторону романтизма у Сандунова редки, хотя они вполне в природе его эстетики. Характерна при этом и апелляция Иосифа к богу, которая служит расширительному толкованию конфликта драмы, связывая пробуждение народного самосознания, отказ от слепой покорности бедствиям рабской жизни, с действием законов высшей справедливости.

«Солдатская школа» во многом предваряла драму Н. И. Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор», возникшую в русле того же художественного направления. Первая пьеса была создана в накаленной общественной атмосфере начала 90‑х годов XVIII в., в дни французской революции, через три года после появления книги Радищева, рядом с «Ябедой» Капниста. Пьеса Ильина, написанная и поставленная в 1803 г., в период «дней Александровых прекрасного начала», в пору возбуждения надежд на преобразовательные реформы сверху, отличается от «Солдатской школы» по своему тону, но не по своему общему смыслу и направленности. Освободительная демократическая традиция сентиментализма продолжается и в творчестве Ильина, но одни ее тенденции временно ослабевают, другие расширяются под воздействием новых явлений современной действительности.

Внимательный анализ пьес Ильина, производимый с учетом их эстетической природы, не дает возможности согласиться с встречающейся в нашей литературе оценкой этих произведений, как ложных и реакционных[[33]](#footnote-34). Конечно, они написаны методом, характерным для сентиментализма, в них торжествует принцип идеализации «природы», «естественного человека» (в данном случае — крепостного крестьянина), но важно увидеть, как применяется этот принцип, выражению каких идей он служит в системе образов драмы.

В «Рекрутском наборе» Ильин отнюдь не идеализирует крепостную деревню, не стремится доказать, что крепостное право — зло мнимое, преодолимое силой нравственных принципов, как это делает карамзинистская драма. На протяжении пьесы драматург рисует крестьянскую нищету, угнетенность, бесправие, тяжесть подневольного труда, вечного {41} недоедания, и при этом отсутствие всякой законности, дикий произвол местных властей, для которых крестьянская жизнь не имеет никакой цены, никакого нравственного и общественного значения.

Консервативная критика сразу обрушилась на Ильина за то, что у него в драме нет «ни одного благородного», прикрывая подлинный смысл своих упреков разговором о том, что это нарушает все эстетические традиции и правила, действовавшие «от Мольера до Коцебу». В предисловии ко второму изданию своей пьесы Ильин отвел ссылку на авторитеты, провозгласив право писателя идти самостоятельным путем: «Если никто из прежних писателей чего не делал, то другой не должен того делать! к чему такое рабское подражание?» Вместе с тем он отверг упрек и по существу: «Для чего припутывать другого состояния человека в драму, когда одного состояния люди могут сделать завязку и развязку, когда драма, из которого источника взяла начало свое, из того же получит и окончание?»[[34]](#footnote-35)

Защита эстетической правомерности такого построения пьесы, когда все ее действующие лица принадлежат к одному «низшему», крестьянскому состоянию, вырастает из определенной общественной позиции автора. В самом предмете драмы — крепостном положении крестьян — лежит завязка ее и конфликт; отсюда же вытекает и развязка, которая, как и всякая развязка в художественном произведении, не исчерпывается своим честным смыслом, а рассчитана на то, чтобы продолжить свое действие в сознании зрителей.

История с жульнической вербовкой в рекруты крепостного крестьянина, которого бурмистр и подьячий хотели устранить со своего пути из-за личных интересов (и проделка эта удалась бы, не натолкнись местные власти на сопротивление крестьян), происходит в так называемой экономической волости, где живут казенные, государственные крестьяне. «У нас только два наибольших: бог да государь», — говорит один из крестьян, объясняя преимущество положения своих односельчан по сравнению с помещичьими крестьянами.

Ильин критикует крепостное право не со стороны взаимоотношений крестьян и помещиков. Он критикует крепостное право в его общем выражении. На место помещика становится государство, которое лишено субъективных нравственных качеств — злых или добрых. Эта исходная позиция — основа, на которой раскрывается идейный замысел пьесы. Несчастья крестьянской жизни рисуются в пьесе Ильина как следствие такой пагубной организации общества, при которой целое сословие фактически поставлено вне гражданских прав и закона и не имеет средств оградить себя от произвола.

{42} «… Крестьянин в законе мертв», — писал Радищев. Но, сказав так, Радищев добавил тут же: «Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхочет…»[[35]](#footnote-36). Ильин этой революционной посылки не делает. Он взывает к чувству и разуму самих дворян. Но он правильно отражает назревшую потребность антикрепостнической реформы, аргументируя ее с позиций общественных и нравственных идеалов просветителей.

Полноценность человеческих качеств, здоровый нравственный инстинкт, душевная твердость и упорное сопротивление рабству характеризуют образы действующих лиц пьесы. Эти люди умны, добры, самоотверженны. Ильин наделяет их особым нравственным здоровьем, невосприимчивостью к подлости тех, кто ими командует.

Интересны женские образы пьесы и прежде всего образ сироты Варвары, напоминающий Анюту из «Путешествия из Петербурга в Москву» (глава «Едрово»): в ней та же чистота и простота нрава, ясность, здоровое полнокровие чувств. Бесприданница, выросшая в чужих людях, она отличается независимостью суждений, смелым, цельным характером. «Сегодня взгрустнулось, а завтра усмехнулось» — так и надо жить. Когда ее жениха Архипа чуть не в цепях волокут в город, Варвара решает следовать за ним хоть на войну. Изображение их любви даже и не приходится сравнивать со слащавыми идиллиями карамзинистов. Проявления ее определяются обстоятельствами жестокими и драматическими. Правдив по своим чувствам и облику образ старухи Аграфены — матери несчастного рекрута. В ответ на просьбы Варвары приободриться, она отвечает фразой, в которой отразилась бесконечная безнадежность крестьянской жизни: «А как все одно да одно, все горе да горе, так тут как?»

Крестьяне у Ильина наделены сознанием своих человеческих прав и готовностью их защищать. Та же Варвара, полагая, что начальство недовольно тем, что она и еще несколько крестьян научились грамоте, говорит: «Эдаки есть завистливы! Злятся на то, что бедный человек чему-нибудь научен. Не то, что другое, и ум-то хотели бы отнять. Да нет, не удастся».

Пьеса была бы неправдива, если бы драматург не показал, в эту эпоху непрерывных крестьянских волнений, что крестьяне в любую минуту могут потерять терпение и схватиться за дубины и косы. Ильин рисует сцену, когда возмущенные беззаконием бурмистра и приказного чиновника крестьяне грозят дойти до самого высокого начальства. Нарастает волнение. Бурмистр хочет заковать зачинщика, но тот заявляет, что никто этого не посмеет сделать. «Да ты бунтовщик!» — кричит на него приказный. «Э!.. Злодеи, хотите застращать? — кричит в ответ {43} крестьянская толпа. — Ничего не побоимся!» Ильин тут, собственно, ничем не уступает Сандунову — тема эта раскрыта у него еще более наглядно.

Для Ильина крестьянский мир — особый мир, где сохранился первоначальный смысл душевных и общественных связей, где есть люди, вроде старого Абрама Макарова и его сыновей, способные действовать «по справедливости», принять на себя тяжесть чужой беды, когда уже нет других средств сопротивляться произволу. Пусть происходящее в финале драмы раскаяние потрясенного таким благородством злодея — это прием, идущий от слабых, а не от сильных сторон просветительской эстетики, — для автора важно подчеркнуть таким способом действенность положительных общественных начал, утвердить человеческие и сословные достоинства крестьянства, простого народа.

Нравственная победа героев пьесы связана с главной идеей произведения — со стремлением доказать, что крестьянство есть важнейшая сила государства, как нравственная, так и социальная, которая обязывает с собой считаться.

Ильин раскрывает в пьесе свои мечты о государстве, разумно и прочно основанном на гражданском равенстве сословий. Идея эта, возникшая в головах просветителей XVIII в., еще долгое время и после Ильина продолжала оставаться для России актуальной. В пьесе есть сцена, когда бурмистр, — который когда-то сам вырвался из подневольной жизни, а оторвавшись от нее, исподличался, — ведет своеобразный диспут с крестьянином Герасимом. Желая унизить мужика, воображающего, что у него есть право на суд и мнение, бурмистр заявляет, что крестьянская работа — подлая работа. В ответ на это следует целая ода крестьянскому труду.

«Герасим. Подлая? Бурмистр! что ты это сказал? да как ты отважился нашу работу порочить? что сам не умеешь пахать, так и нас думаешь осуждать. Да понимаешь ли ты всю силу нашей работы?.. Кто поставляет в города припасы? кто содержит всю армию? кто отдает сынов своих на службу царю и царству? кто в поте лица обувает, одевает, питает и царя, и дворянина, и купца, и мастерового? Кто? — крестьянин, хлебопашец, кормилец роду человеческого! почитай, брат, нашу работу, без нее никакой прожить не может.

Борис [бурмистр]. Оно пусть бы и так, да кого же и гнетут-то? кого всякий обирает? кого обижает? кого и человеком даже почесть не хотят? крестьянина, хлебопашца!

Герасим. А кто угнетает? кто обижает? кто человеком почесть нас не хочет? Тот, кто сам давно уже не человек. Честной да умной боярин знает, что я такой же человек, как он; а что я хлебопашец, так мне же слава!»[[36]](#footnote-37)

{44} Герасим, так хорошо понимающий свою крестьянскую ценность, сам, как то и следует, гол и бос и, вроде толстовского Акима, представляет собой лишь моральную величину. Ильин хорошо показывает жизненную ущемленность этого крестьянского идеолога: измученный, нищий, возвращается он из города с извозного промысла. Его голодная лошаденка пала дорогой; единственные заработанные им пять рублей он тут же отдает, не задумываясь, другому человеку, которому они «нужнее». Горькой безнадежностью веет от его эпической привязанности к земле, так скупо вознаграждающей его за труды: «… из которой земли я сделан, с тою же землею и обхожуся, и так с ней свыкся, что не боюсь того часа, когда в нее идти; а это не шутка. Большие люди трепещут земли; а наш брат обнимается с ней. Родная ты моя! я сладко в тебе усну».

Известно, какой феноменальный успех имели в 1800‑е годы драмы Ильина из крестьянской жизни — «Рекрутский набор» и годом предшествовавшая ему «Лиза, или Торжество благодарности». С. Т. Аксаков пишет, что пьесы эти «производили при своем появлении, и в Москве, и в Петербурге, такое сильное впечатление, даже восторг», которого, как утверждали старые театралы, никогда не бывало. «Я видел много раз эти пьесы на сцене, когда они были уже не новость, и могу засвидетельствовать, что публика и плакала навзрыд и хлопала до неистовства!..»[[37]](#footnote-38). С представления «Лизы» пошел, как пишет Ф. Ф. Вигель, обычай вызывать на сцену автора.

Дело было, конечно, не в «трогательности» пьес и не в повышенной слезливости зрителей. Для такого успеха не могло не быть более объективных оснований. И они были. Они заключались в том, что острейшую проблему современной русской жизни автор разрабатывал в таких эстетических формах, которые многое открывали зрителям нового в самой этой проблеме. Если бы автор написал едкую сатиру, полную бичующих обличений, но основанную на приемах дидактики, лишенную углубленности в личные человеческие переживания, его пьеса не была бы в ту пору принята с таким волнением. Но, создав произведение, общественная направленность которого раскрывалась через душевную и эмоциональную жизнь человека (а в данном случае, — что особенно было важно — крепостного крестьянина), он удвоил силу воздействия пьесы, приковал внимание зрителей к новой, до тех пор почти неизвестной ему стороне жизни.

Освободительная тенденция в русском искусстве 1800‑х годов развивается многолинейно. Познание человека, утверждение его нравственной высоты, показ его как существа страдающего, но внутренне не подчиняющегося рабству и насилию, — одна из главных линий, по которой {45} идет это развитие в театре и драме. Пьесы Ильина принадлежали к прогрессивному направлению русского искусства и заключенными в ней элементами самобытности, национального своеобразия как содержания, так и формы.

Впоследствии весьма близкий декабристам писатель, театральный деятель и критик, Н. И. Гнедич писал в своей рецензии на драму «Рекрутский набор»: «Искусство автора видно в том, что пьеса его до самого конца заставляет быть в ожидании, и развязка поразительна. Слушая эту пьесу, желаешь, чтобы у нас больше было авторов с такими чувствами; от сего, может быть, переменился бы вкус большей части нашей публики»[[38]](#footnote-39). В апреле 1807 г. С. П. Жихарев записывает в свой дневник разговор с Гнедичем о современном русском театре. Гнедич говорит о подъеме театра, наблюдаемом им за последние годы, о росте его общественного влияния, о появлении новых, свежих талантов среди актеров и об оживлении прежних. Он связывает это явление с постановкой ряда хороших пьес из русской жизни. Будущее совершенствование театра Гнедич ставит в зависимость от существования пьес о русских нравах. «Я знаю только одну в этом роде, — записывает Жихарев, — которая заслуживает полного уважения: эта драма Ильина “Рекрутский набор”; в ней все есть: и правильность хода, и занимательность содержания, и ясность мысли, и теплота чувства, и живость разговора, и все это как нельзя более приличествует действующим лицам…» Единственный недостаток пьесы, общий, впрочем, по мнению Гнедича, для русской драмы последнего десятилетия, а то и более, — это моментами дающая себя знать склонность автора к отвлеченным рассуждениям, в чем критик видит влияние немецких «драматургов-философов»[[39]](#footnote-40).

Отношение к пьесам Ильина, высказанное Гнедичем, показательно для передовой критики в целом. Пьеса «Рекрутский набор» стала поводом для большой дискуссии. Общественно-эстетические суждения, которые высказываются в этой связи в 1804 г. в «Северном вестнике» И. И. Мартынова, имеют логическое продолжение вплоть до декабристских журналов, поскольку спор идет вокруг принципиально важных, даже основных проблем развития русской театральной культуры. Отвечая критику журнала «Патриот», В. В. Измайлову, недоуменно вопрошавшему: как автору, рожденному с добрым сердцем и благородными чувствами, было «приятно заниматься подлым языком бурмистров, подьячих…»[[40]](#footnote-41), Мартынов писал: «Выражение *подлый язык* есть остаток несправедливости того времени, когда говорили и писали *подлый народ*, но ныне благодаря человеколюбию и законам, *подлого народа* и *подлого* {46} *языка* нет у нас! а есть! как и у всех народов, *подлые мысли, подлые дела*. Какого бы состояния человек ни выражал сии мысли, это будет *подлый язык*, как, например: *подлый язык дворянина, купца, подьячего, бурмистра* и так далее»[[41]](#footnote-42).

Дворянский снобизм «Патриота» вызывает у Мартынова резкую отповедь. Ретроградным общественным позициям карамзиниста Измайлова, брезгливо-чувствительного к грубым сторонам жизни, он противопоставляет свою позицию и поддерживает новое направление русской драматургии с нескольких точек зрения.

Мартынов видит в этом направлении выражение современного этапа развития искусства, освобождающегося от господства консервативных понятий старого времени. Он отмечает выход русского искусства из состояния национальной ограниченности, налагаемой духом крепостничества, и появление, «как у всех народов», смелой критической мысли. И наконец, он подчеркивает антикрепостнический, демократический характер этой критики.

«Патриот» усматривал главный порок пьес Ильина в том, что он «выводил на сцену тех людей, которых состояние есть последнее в обществе…». Мартынов же отстаивает за театром право изображать жизнь низших сословий и, граждански оспаривая эпитет «подлый», применяемый к простому народу, в данном случае — рабу, крепостному крестьянину, утверждает народ в качестве предмета искусства.

Эти воззрения связаны с воздействием идей и эстетики Радищева, которые живо проявляются в критике преддекабристского времени. Но реальная почва для их распространения в театре создается самой практикой драмы. Освободительные тенденции, проникая во все области общественной жизни, постепенно оформляются в целостное идейно-художественное направление. Явления театра и драматургии получают соответствующую идейную среду, в которой значение их собственных положительных качеств углубляется, становится более определенным. В этом отношении показательно, что рядом со статьями о «Рекрутском наборе» издатель того же «Северного вестника» перепечатывает, подвергаясь весьма большому риску, главу из запрещенного «Путешествия» Радищева (анонимно, под названием «Чувствительное путешествие. Из бумаг одного россиянина»), помещает острую рецензию на только что разрешенную цензурой «Ябеду» Капниста, печатает из номера в номер «Естественную политику» Гольбаха, публикует весьма смелую по мыслям статью Н. Муравьева, заключающую сравнение общественного строя Великобритании и России и восхваление конституции. Высказывания Муравьева, например, о необходимости ограничить рост дворянского сословия, о том, что «законы должны быть для всех состояний {47} равные и неколебимые», о том, что распространение народного языка составляет основу развития национальной словесности и другие, — непосредственно перекликаются с идеями и тенденциями, выраженными в драмах Ильина и Сандунова.

Для критики 1800‑х годов драма Ильина «Рекрутский набор» была произведением, ближе всех других подошедшим к правдивому изображению русской действительности. В борьбе за национально-самобытную драматургию антикарамзинистского, демократического направления подчеркивались реалистические тенденции пьесы Ильина. Данное в ней изображение крестьянской жизни сравнивалось по своей верности с картинами Тенирса[[42]](#footnote-43). Простота и естественность построения действия в «Рекрутском наборе», его органичность («причины оного взяты из обычаев; ход извлечен из нравов; разговор, мысли, чувства совершенно приличны действующим лицам») противопоставлялись как образец жизненной правды сентиментальной драме Коцебу и его русских подражателей, с ее искусственно усложненным, бессодержательным, «не имеющим причин» действием[[43]](#footnote-44).

Литература, возникающая в годы войны, приносит русской публике как свое самое ценное достояние образ бесправного, угнетенного, изнывающего в нищете, но не потерявшего своего внутреннего благородства русского народа. Некоторые описания крестьянской жизни в «Письмах, русского офицера» Ф. Н. Глинки, как и в «Путешествии критики» С. фон Ф., составляют одно целое с картинами, созданными в драмах Сандунова и Ильина. Известно, что в годы войны, особенно в период, 1812 г., близкое знакомство с жизнью народа и размышление о его судьбах оказывают решающее воздействие на формирование революционной идеологии декабристов.

В конце 1800‑х годов борьба за народную тему в русском театре приобретает особенное значение. Произведением, на которое опирается критика, оказывается опять-таки драма «Рекрутский набор». Приводя в пример пьесу Ильина, «Вестник Европы» пишет в 1812 г.: «Неужели надобно иметь грамоту на дворянство, или по крайней мере чин обер-офицерский, чтобы удостоиться внимания драматических писателей?» Художественные особенности драмы Ильина прямо противопоставляются на этот раз методу писателей, принадлежащих к направлению дворянского сентиментализма: «… драматический писатель изображает людей такими, каковы они суть по натуре, а не творит их по своему идеалу, {48} как то делают творцы пастушеских идиллий»[[44]](#footnote-45). Критик рекомендует не обсуждать вопрос о том, возможны или не возможны драмы из крестьянской жизни, а разбирать всякий раз характеры в сочетании с обстоятельствами, в которые они поставлены автором, и из этого одного выводить заключение о степени правдивости пьесы.

Борьба разнородных идейно-художественных тенденций пронизывает и другую наиболее распространенную форму сентименталистской драмы — жанр морально-психологической пьесы, замкнутой обычно в рамки семейной или любовной проблематики. Тут опять чрезвычайно интересен опыт Сандунова, попытавшегося применить художественные принципы западноевропейской буржуазной драмы к изображению русских нравов. Мы имеем в виду его драму «Отец семейства» (1793)[[45]](#footnote-46), сюжетным источником которой послужила вольная немецкая переделка «Отца семейства» Дидро, осуществленная в 1780 г. Отто Генрихом Геммингеном (1755 – 1836).

Автор ряда семейных драм, Гемминген разрабатывает жанр буржуазной драмы в направлении, которое затем продолжат Иффланд и Коцебу. Творчество Геммингена отражает типично филистерскую реакцию на идеи французского Просвещения, которые предстают у него оторванными от своей революционной основы, лишенными конкретного социального содержания, воспринятыми с чисто моральной стороны. В его «Немецком отце семейства»[[46]](#footnote-47) руссоистский культ естественности и добродетели оказывается приспособленным к задаче оправдания социального компромисса, жалкого идеала «истинно немецкого» содружества сословий. Кое в чем стилистически подражая Шиллеру, его «Коварству и любви», Гемминген вместе с тем как бы пытается опровергнуть своей пьесой необходимость столь острой постановки конфликта между непримиримым максимализмом грандиозного «естественного человека», каким является Фердинанд, и реальной немецкой действительностью — этим миром подлости и «коварства». Для него на поверку люди оказываются не так уж плохи, и даже «в исковерканных модой телах» он легко обнаруживает «настоящие души». Запросы поэтической натуры Карла, героя его драмы, удовлетворяются сравнительно несложно.

В основном сохраняя «расположение» (сюжет) пьесы Геммингена, Сандунов пишет новый текст, коренным образом изменяя характеристики и идейную направленность произведения. Острая критика дворянства, содержащаяся в драме Дидро, и почти сведенная на нет Геммингеном, в полной мере восстанавливается в пьесе Сандунова. Он устраняет {49} тенденцию поэтического абстрагирования характеров, типичную для немецкой переделки, возвращает нравственным конфликтам их общественно-социальный смысл. В «Отце семейства» Сандунов, выступая с критикой нравственных устоев дворянской семьи, стремится показать несостоятельность представления о дворянстве, как о лучшем и наиболее благородном классе людей, утверждает идею общественного равенства сословий. Пьеса проникнута горячим уважением и любовью к простому человеку, восхищением его душевной силой, талантливостью, чувством собственного достоинства.

Сандунов рисует семейство графа Чадолюбова, где все идет неблагополучно: дочь его не ладит с мужем, который влюблен в некую графиню и требует от жены развода, старший сын офицер — ветреник, картежник, дуэлянт, весь в долгах, на дурном счету у начальства, младший — хоть пылок и добр, но лишен всякого чувства долга, а по существу, и порядочности. Семейству этому противостоит художник Бедняков и его дочь Элиза, которую обольщает младший сын Чадолюбова — Любим. Отказываясь от традиционного восхваления невинности и добродетели, автор увлекается раскрытием драматизма положения Элизы, покинутой своим возлюбленным, страдающей от сознания, что она обманывает обожающего ее отца, с ужасом ждущей, что откроется ее позор, так как у нее должен быть ребенок. Элиза решает бороться за Любима, который обещал жениться на ней, а теперь от нее прячется. Ситуация эта сама по себе достаточно традиционна и даже отчасти совпадает с ситуацией «Бедной Лизы» Карамзина. Однако для Сандунова характерно стремление перевести тему пьесы из чисто морального плана, преобладавшего как у Геммингена, так и у Карамзина, в план нравственно осмысляемой общественной проблематики. Именно это и приближает его к Дидро и Шиллеру более, чем что-нибудь другое.

Самый интересный и сильный образ пьесы — художник, отец Элизы. Это тип свободолюбивого, внутренне независимого разночинца, который, несмотря на свою бедность, отнюдь не считал бы для себя честью породниться с дворянами. Живописцу Беднякову свойственно высокое представление об общественном назначении искусства, его воспитательной роли: «Когда древние художники могли так сильно действовать над своими современниками, то, думаю я, для чего ж бы и нам не уметь производить того же над своими согражданами…», — говорит он Чадолюбову, пришедшему познакомиться с семьей обольщенной его сыном девушки. Старый, умный барин неожиданно встречается с человеком, восхищающим его глубиной и свободой взглядов, достоинством, сознанием своей полезности человечеству. Этот здравомыслящий дворянин, в котором Сандунов воскрешает образ отца семейства в том широком смысле слова, как понимал это Дидро, видит в талантливом разночинце себе равного. «Аршин полотна, вышедший из рук искусного живописца, для {50} меня дороже многих наших грамот», — говорит он и даже признает преимущества «ремесленного состояния», которое «избавлено многих предубеждений».

Писатель, ученый, Н. Н. Сандунов придал всей своей деятельности ярко выраженный демократический характер. Его «мещанский» темперамент сказался и в этой пьесе. Высказывания живописца Беднякова, почитающего себя, когда он работает, «выше всякого, князя, графа… выше самого государя», мы уже имели возможность цитировать для характеристики позиций самого автора. Пьеса кончается тем, что, познакомившись с Элизой и выслушав ее историю, Чадолюбов привозит ее в свой дом в качестве невесты сына. Будущая графиня, Элиза входит в семью как равная.

Драма Сандунова, отличается характерной и для «Солдатской школы» четкостью построения, правдивой связью событий, стремлением сочетать мысль и чувство в самом способе раскрытия образов. Однако, по сравнению со следующей пьесой Сандунова — «Солдатской школой», — драма «Отец семейства» выглядит произведением все же больше литературного, чем жизненного происхождения.

Реальные формы русской действительности толкали драматургов к отказу от просветительского интеллектуализма, требовали от них погружения в проблематику конкретных противоречий крепостнического уклада России в их разнообразном жизненно-бытовом выражении. Тенденция преодоления карамзинской традиции ясно обозначилась в первой пьесе Н. И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802). В общем плане пьесы он в значительной степени следует обычной схеме карамзинистов, часто строивших свои произведения по принципу нравственного поединка дворянина и крестьянина, в ходе которого выяснялось их взаимное благородство и отсутствие почвы для противоречий. Однако в конкретном психологическом решении образов художник прорывает эту формулу социального благополучия, сообщая драме критическую направленность.

Крепостная крестьянка Лиза, еще ребенком понравившаяся помещице и воспитанная ею «как дочь», вызывает любовь Лиодора, сына помещицы. Мать считает, что сын ее не может отринуть «все обычаи и предрассудки» и что брак с крестьянкой, несмотря на все ее достоинства, восстановит против него общество. Но Лиодор отвергает эти соображения. Ильин рисует тип, необыкновенно близко предвосхищающий образ романтического героя и в то же время ощутимо связанный с руссоистскими и радищевскими влияниями. Лиза привлекает Лиодора не только своей красотой — она ему душевно необходима; для него и не возникает проблемы социального неравенства, что является в пьесе Ильина чертой существенной и своеобразной. «На что мне тысяча душ, без настоящей души», — восклицает Лиодор, когда ему предлагают брак с богатой {51} дворянкой. Его любовь к Лизе окрашивается в тона бунта против общества во имя защиты свободы личности, им движет чувство равенства, выраженное в сентименталистской концепции «естественного человека»: «Прочь все права господства, утвержденные на наследствах и купчих. Мне надобно одно право, право любви, основанное самою природою. По одному только этому праву я хочу тобой владеть».

Насилие помещицы над Лизой, которую она, вопреки ее отчаянию и горю ее родителей, хочет выдать замуж за нелюбимого и неравного ей по развитию и воспитанию человека, лишь бы удалить ее прочь с глаз сына, Ильин изображает как нравственное преступление. То, что он не превращает при этом помещицу в убежденную злодейку, а заставляет ее самое говорить о том, что благо, которое она хотела совершить для Лизы, принесло ей только вред, и покаянно обещать самой себе откладывать «лишний кусок от умеренной своей пищи», чтобы посылать его «жертве честолюбия и предрассудков», — позволяет Ильину показать как раз ту сторону отношений, которую всегда усиленно прятали карамзинисты. Со всеми своими филантропическими побуждениями его помещица все же остается помещицей, просто потому, что ей дано право неограниченной власти над людьми, которую она не может не использовать в своих интересах.

Социальная сторона драмы Лизы выдвигается на первый план разговорами Федота с солдатом Кремневым о купле-продаже крепостных крестьян, воспоминаниями о Том, как их самих продавали, как продан был в рекруты прошлым хозяином-помещиком их хворый, почти помиравший сын. Судьба Лизы включается в круг обычных крестьянских судеб. Крестьяне говорят о своем положений с горечью и гневом, с глубоким сознанием собственного бесправия. «Что это еще за беда, что хотят его дочь выдать поневоле замуж», — говорит Кремнев о Федоте. «Нет, как вспомню я о своих стариках! Один сын только я у них и был, и того добрый помещик продал в солдаты. Злодей! Ты разорил целую семью, отнял у нее кормильца ее старости, лишил подпоры, веселья, а на что? — чтобы сшить себе модный кафтан».

Всем ходом развития действия Лиза утверждается в своем превосходстве над «благодетельницей». «Благодарность» ее лишена подобострастия. Воспитание дало ей, по ее словам, умение управлять собой, и она возвращает помещице свой долг, соглашаясь отказаться от любви к Лиодору. Идея, что не положение делает человека благородным, что благородство присуще самым простым людям, а просвещение способно возвести это качество на высшую ступень, выражена во всех крестьянских образах пьесы. Отсюда вытекала и та специфическая норма художественной правды, которую отстаивал Ильин, уже в предисловии к другой пьесе возражавший своим критикам: «… Некоторым может быть опять покажется, что крестьянин говорит слишком умно. Ум раздает не порода, {52} а природа, и не всегда тому, кто всех знатнее, а тому, кто ей милее»[[47]](#footnote-48). Эта тенденция внутреннего возвышения крестьянина проистекала из демократических симпатий Ильина, что существенно отличало его от карамзинистов, которые не столько стремились доказать преимущества «природы» над «породой», сколько нейтрализовать существующее между ними противоречие путем абстрагирования от «грубых» сторон жизни, переведения конфликта в чисто нравственный план. Поэтому, говоря о тенденции идеализации образа, присущей сентименталистской драме в целом, следует отличать разную идейную природу этой тенденции в драматургии Сандунова — Ильина и у карамзинистов.

В драме Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» насилие помещицы над судьбой и душой крестьянки предотвращается случаем: Лиза оказывается дочерью полковника, которую тот считал погибшей. Освобожденная солдатом Кремневым от данного ему слова, Лиза соглашается стать женой Лиодора. Однако счастливый финал не зачеркивает всего сказанного и показанного драматургом, не снимает выявленных им противоречий.

Образ помещицы и характеристика ее отношения к Лизе содержат элементы внутренней полемики с идейно-эстетическими принципами карамзинистской литературы. Само имя героини, наследовавшей его от «Бедной Лизы» Карамзина, указывает адрес, в который направлял Ильин свои возражения.

Языковый строй пьес Ильина, при всей компромиссности позиций автора, который «боялся наскучить зрителям разговором отчасти грубым и хотел смягчить его таким набором слов, который был бы несколько приятен нежному слуху», все же существенно отходит от карамзинской традиции. Как и Сандунов, Ильин, ставя целью раскрытие эмоционально-психологических переживаний крестьянина, стремится воспроизвести лексические особенности народной речи и одновременно передать ее поэтическое своеобразие (образность, эпичность, музыкальную напевность), употребляет диалектизмы и обыденные выражения, в принципе неприемлемые для Карамзина — создателя единого литературного языка «образованных» людей, утратившего свою национальную самобытность.

При сравнительной ограниченности привлекаемого драматургом жизненного материала и опосредствованном характере критики, драма Ильина все же, несомненно, примыкает к тому направлению в русской драматургии 1800‑х годов, которое складывается в обстановке широкого подъема антикрепостнических настроений и оживления гуманистических традиций просветительской литературы XVIII в.

Не случайно, что даже много лет спустя, в 1817 г. консервативный {53} журнал «Северный наблюдатель», издаваемый Загоскиным, не упускаем возможности выступить с уничижительными выпадами против еще не сошедшей с репертуара пьесы Ильина. «Было время, когда “Лиза, или Торжество благодарности” считалось одним из лучших драматических произведений наших», — пишет автор помещенной здесь статейки (М. Загоскин), объясняя этот успех былой страстью публики к слезным представлениям. Теперь же, когда любовь к сентиментальным фразам минула, пьеса Ильина, по мнению критика, «едва ли может быть причислена к самым посредственным драмам». Автор критикует пьесу исходя из требований бытового правдоподобия, но направляет эти требования против всей идейной концепции автора.

«— Что за творение эта Лиза? — пишет он. — Она крестьянка и говорит лучше всякой благовоспитанной девицы; она ходит жать наряду с прочими крестьянами и морализует, рассуждает не хуже какого-нибудь профессора филозофии. — Мы уверены, если бы теперь кто-нибудь осмелился вывести подобное лицо в драме или комедии, то был бы *ошикан* без всякого милосердия»[[48]](#footnote-49). Критика возмущает и та внутренняя независимость, которой наделил Ильин солдата Кремнева. Чувствуя полемическую направленность этого приема, автор критикует Ильина за бытовое неправдоподобие его пьесы.

Прогрессивная линия сентименталистской семейно-бытовой драмы продолжается в драматургии Ф. Ф. Иванова (1777 – 1816). Особенно интересна его пьеса «Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают»[[49]](#footnote-50).

Скульптор Алексей не может найти себе средства к пропитанию и продает свой талант французу, выдающему его работы за собственные. Друзья Алексея — сражавшийся под командой Суворова, искалеченный в боях старый вояка Бесстрашный, его старуха-сестра Старичкова и племянница Паша — бедствуют. Им нечем заплатить долг в 30 рублей, и их хотят вести в тюрьму. Алексей продает себя в солдаты, чтобы заплатить их долг. В момент его драматического прощания со Старичковыми приходит губернатор с известием о героической смерти сына Старичкова, который, будучи ранен и окружен врагами, сумел спасти полковое знамя. Царь назначает пенсию семье героя. Алексей выкуплен из рекрутов.

Пьеса проникнута острым состраданием к бесправным маленьким людям, рисует их нравственную силу и благородство. Она далека от революционности, однако автор стремится убедить зрителей в том, что жизнь простого человека больше приносит «славы для имени Русского, {54} нежели тысяча жизней изнеженных дворян, жадных откупщиков и плаксивых ханжей».

Вслед за Сандуновым Иванов выводит в качестве главного героя интеллигента-разночинца. Рисуя Алексея человеком неимущим, вынужденным продавать свой талант иностранцу — бездарному дилетанту, выдающему его произведения за свои собственные, автор одновременно показывает гордость молодого скульптора, его неспособность унижаться перед меценатами.

В пьесе содержатся мотивы, типичные для романтической драмы: враждебная человеку власть денег, равнодушие общества, любовь, толкуемая как высшее проявление гуманистического начала, противопоставленная жестокому, страшному миру. Нарастание романтической гиперболичности чувств, внутренней и внешней экспрессивности отражает и язык драмы: «Боже мой! — Человеки! Лютое порождение! За 30 рублей разрываются два сердца, одним дыханием живущие, — семейство целое погибает, и никто не подаст руку помощи».

Однако именно жанр семейно-бытовой пьесы в наибольшей степени поддается влияниям карамзинистского направления, в результате чего моральная устремленность сентименталистской просветительской драмы уступает место узкотенденциозной ложной морализации. Борьба разнородных тенденций предстает чрезвычайно наглядно в истории с двумя «Лизами» — Ильина и появившейся через год после нее «Лизы» В. М. Федорова. Ильин, как мы уже заметили, полемизировал с Карамзиным, углубляя критические мотивы. Он показывал, как рушилось «духовное единение» помещика с крестьянами, как жизнь обнаруживала все глубочайшее различие их прав и возможностей.

Новая «Лиза» В. М. Федорова («Лиза, или Следствие гордости и обольщения», 1803) восстановила чистоту карамзинистской традиции в драматургии, опираясь на первоисточник. Пьеса была инсценировкой «Бедной Лизы» Карамзина, хотя и довольно свободной. При переделке повести в пьесу исчез даже тот моральный протест, который имелся у Карамзина. Лиза тут уже не крестьянка, а дочь некоего таинственного человека, выдававшего себя за мещанина, а на самом деле оказавшегося дворянином. Ссора с отцом побудила этого человека уйти из дома и вести уединенную жизнь вне общества. Оказывалось также, что Эраст собирался, оставив Лизу, жениться не на ком ином, как на ее тетке. Когда все это довольно сложным путем выяснялось и отец Лизы снова превращался в богатого дворянина, она счастливо выходила замуж за своего обольстителя Эраста.

Интересно, что Федоров не захотел отказаться ни от одного драматического эффекта, имеющегося у Карамзина, но и не решился до конца воспользоваться ими. Его Лиза, например, тоже бросается в пруд, но ее спасают. В самой пьесе это событие служит лишь поводом для того, {55} чтобы остановить родственников, совершающих прогулку по берегу пруда, и свести их с Лизой и ее отцом; теряя свой серьезный трагический смысл, оно становится одним из узелков хитроумно построенной, но лишенной всякой достоверности фабулы.

В 1811 г. в связи с представлением пьесы Федорова в «Вестнике Европы» появляется ироническая заметка, содержащая сравнение драмы с повестью Карамзина. Рецензент язвительно намекает на псевдонародность прославленной повести, замечая, что жители прежней подмосковной слободки, где, согласно повести, находятся пруд и могила Лизы, не {56} могут надивиться, отчего бывают такие сходбища около их пруда. Они не читали «Бедной Лизы»! Рецензия указывает на идейную и художественную деградацию карамзинской темы. Моральная драма упала под пером Федорова до уровня развлекательной приключенческой пьесы. «Лизу превращают из бедной крестьянки в дочь дворянина, во внучку знатного барина; утонувшей Лизе возвращают жизнь; Лизу отдают замуж за любезного ее Эраста, и тень Лизы не завидует теперь знаменитости Агамемнона, Ахилла, Уллиса и прочих героев Илиады и Одиссеи, героев, сперва воспетых Гомером, а потом прославленных трагиками на греческой сцене!»[[50]](#footnote-51)

Федоров становится одним из самых репертуарных драматургов. В огромном количестве его пьес, которые он писал с необыкновенной быстротой («Любовь и добродетель», 1803; «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином», 1803; «Клевета и невинность», 1805; «Не бывать фате», 1807; «Прасковья Борисовна Правдухина», 1813, и др.), предстают наиболее характерные черты реакционной сентименталистской драмы. Пьесы его исполнены самых верноподаннических чувств, квасного ура-патриотизма, ненависти к отечественному и западноевропейскому вольномыслию, они пересыпаны бранью в адрес французских философов-просветителей, прямым восхвалением крепостного права и т. п.

В противоположность драматургии Сандунова и Ильина, где крепостное право предстает как величайшее зло и несправедливость, а крестьянин рисуется человеком, внутренне не примиряющимся с положением бесправного раба, в пьесах Федорова и близких ему драматургов крестьяне изображаются людьми, которые приемлют крепостное право как лучшую для себя долю. Обстановка 1812 г., с небывалой остротой обнажившая противоречия крепостнического уклада России, интерпретировалась ими в духе официозной формулы «единения сословий». В пьесе Федорова «Прасковья Борисовна Правдухина», действие которой происходит во время нашествия французов, господа защищают отечество, крестьяне же — своего барина. В пьесе «Русский солдат, или Хорошо быть добрым господином» крестьяне, которых помещик хочет продать, чтобы заплатить долг, отдают все свои деньги и ценности, хотят продать всех своих лошадей и коров, чтобы заплатить долг барина. «Хоть бы дочка родная умерла и тогда не грустил бы так, а то… (от слез *насилу говорит*)» — так выражает свои чувства по поводу несчастий помещика один из его крепостных. Подобных примеров можно было бы привести много.

Проникаясь реакционными общественными тенденциями, сентиментальная драма приходит к полному художественному упадку. Утрачивая просветительский взгляд на человека, отказываясь от критического отношения к русской действительности драматурги типа Федорова в корне {57} подрывают самые основы сентименталистской эстетики, превращаются в эпигонов, уже не представляющих какого-либо определенного направления в современном им искусстве.

Проявления фальши в искусстве часто бывают схожи, разнообразие приносят с собой только поиски жизненной правды. Ни в содержании, ни в методах нет особого различия между тем, как изображаются взаимоотношения крепостных и господ в пьесах Федорова и в пьесах Шаховского (например, «Крестьяне, или Встреча незванных», 1814). Стремление показать, как крестьяне воюют «за свою церковь, за свою деревню, за своего помещика», заставляет Шаховского прибегать к тому же мнимо достоверному тону в обрисовке деревенской жизни, каким пользуется и Федоров. Достигается это насыщением ложной схемы не типичными и не существенными, но ярко воспроизведенными деталями. Вспомним, какими правдивыми деталями характеризовали быт крепостной деревни Ильин и в особенности Сандунов.

Федоров недаром «с глубочайшим высокопочитанием» посвящает свою «Правдухину» гр. Ф. В. Растопчину с девизом — «русскому — русское». Именно в этой драматургии определяется тематика, складываются приемы и техника псевдонародной монархической драмы, которой пользуются затем и Шаховской, и Зотов, и Ободовский, и Полевой, и многие другие. Здесь появляются афоризмы вроде «русскому сделать доброе дело так же трудно, как пьянице рюмку водки выпить» («Благодетельный расточитель»), здесь рассыпаются на каждой странице выражения — «истинно русский барин» или «истинно знатная госпожа», которыми слуги и крестьяне приветствуют «великодушные» поступки своих господ, и пр.

Требование создания сословно расчлененного театра, высказанное в начале 1800‑х годов карамзинистской критикой, продиктованное глубоко присущими этому направлению определенными тенденциями, получает реализацию в складывающейся на его основе драматургии. Для зрителя «низших» классов создаются особые пьесы, всецело пропитанные охранительной идеологией, с участием персонажей из простой среды. Возникает проблема создания особых театров для «простолюдия». Предполагается, что таких театров «должно быть по крайней мере по одному в каждом уезде»[[51]](#footnote-52).

Другой род пьес, с расчетом на «просвещенную публику», изображает пороки и добродетели дворянского общества. Проповедью социальной безответственности, барски высокомерного отношения к простому народу, столь чуждой другому, демократическому крылу сентименталистской драматургии, звучит выступление критика карамзинского «Вестника {58} Европы», который в статье «О русских комедиях» пишет: «Какая вообще нужда знатнейшей части публики: боярыне, боярину, первостатейному откупщику или заводчику — какая польза им знать, что происходит в трактирах, на сельских ярманках и в хижине однодворцев, которые известны только их старостам и управителям? У них свои обыкновения, свои предрассудки и свои пороки; они хотят смеяться за счет себе подобных»[[52]](#footnote-53).

Ограничение интересов каждого сословия узким кругом близкой ему морально-бытовой тематики, по сути дела, лишало театр возможности обращаться к центральным, общезначимым проблемам русской действительности. Однако интересно отметить, что, несмотря на узкую программу, диктуемую драматургам в отношении тематики «благородного театра» (осуждение недостатков воспитания, семейной неверности, мотовства, спеси и пр.), пьесы этого рода фиксируют с тех же охранительных позиций и некоторые объективные явления, характерные для жизни дворянского общества начала века. В них фигурируют разорившиеся дворяне, долговые тюрьмы, тяжбы, ростовщики, судейские чиновники, браки по расчету, разговоры об экономических нововведениях в поместьях, закладные, векселя, аферы и аферисты и снова — долги, деньги и пр. Мы встречаем тут молодых людей, зараженных пагубными, с точки зрения автора, идеями: неуважением к чинам, вольнодумием — результат иностранного воспитания и чтения «философов».

Этот жизненный материал, широко вводимый в русскую драматургию дворянской сентиментальной драмой, продолжает разрабатываться в последующие годы в разных жанрах (в комедии — у Шаховского, водевиле — у Хмельницкого, бытовой пьесе — у Загоскина и т. д.).

Резким нападением на сентиментальную драму, проникнутую демократической идеей равенства сословий, возвеличивающей простого человека из народа явилась комедия-памфлет Шаховского «Новый Стерн» (1805). Герою этой пьесы, «сентиментальному вояжеру» графу Пронскому приданы некоторые черты карамзинистов, особенно в слоге, однако вряд ли комедию можно рассматривать как карикатуру на Карамзина или, того более, на князя Шаликова[[53]](#footnote-54). Она рисует собирательный образ сентименталиста, направляя главный удар против демократического лагеря русского сентиментализма, а возможно — и персонально против Ильина как наиболее популярного драматурга тех лет.

Шаховской остро и последовательно разоблачает несоответствие литературных идеалов графа Пронского понятиям и убеждениям людей, с которыми тот ищет контакта. Автором руководит желание изобразить {59} социально-нравственные идеи русского сентиментализма как плод вздорного подражания литературным выдумкам, вычитанным из переводных романов, показать нелепость их применения к «самобытной» русской действительности. Крестьяне не понимают слов Пронского, обнаруживают грубость, недружелюбие, страх перед «сумасшедшим» барином. «Самобытность» России представлена Шаховским в самом анекдотическом виде, выражаясь, в частности, в невероятном косноязычии крестьянских персонажей пьесы (в противовес их облагороженной речи в сентиментальных драмах). Шаховской хочет показать, что возвышенные идеи графа никому не нужны, что народ не принимает его заигрываний, что есть два мира — крестьяне и дворяне, между которыми нет и не будет ничего общего. Такова идея, проходящая через все положения пьесы. Ее прямо высказывает Судбин, друг отца Пронского, принимающий на себя роль крестьянина с целью произвести своеобразный «розыгрыш» Пронского и отвадить его от сентиментальных причуд. Этот «крестьянин» и излагает барскую мораль: «Бог всякого человека создал для чего-нибудь: нашего брата чтобы работал, а их милость, чтобы был заступником нашим перед царем и законами». Карамзин сам, несколько даже раньше Шаховского, выразил эту мысль так: «Российский дворянин дает нужную землю крестьянам своим, бывает их защитником в гражданских отношениях, помощником в бедствиях случая и натуры: вот его обязанность! Зато он требует от них половины рабочих дней в неделю: вот его право!»[[54]](#footnote-55) Не с Карамзиным и карамзинистами спорит тут Шаховской.

В своей комедии-памфлете Шаховской отчетливо стремится показать, что дворянин рискует остаться одиноким, когда рвет со своей средой в надежде прилепиться к народу: одни его прогонят, другие не примут. Впрочем, он ставит под сомнение не то, что бы искренность, но прочность демократических убеждений графа, который, подобно герою драмы Ильина «Лиза, или Торжество благодарности», готов «презрить предрассудки» и не только жениться на Меланье, но и стать родственником своего собственного слуги Ипата. Судбин в этой ситуации повторяет, только уже как положительный персонаж, доводы благодетельной помещицы из «Лизы» Ильина, удерживающей сына от женитьбы на крестьянке.

Таким образом, в русском театре конца XVIII – начала XIX в. определилось, в отличие от дворянского охранительного направления, прогрессивное, демократическое направление сентиментализма, связанное с освободительными тенденциями общественной жизни преддекабристского периода. Существование этого направления следует признать, как нам кажется, с гораздо большей определенностью, чем это до сих пор делалось.

Демократический сентиментализм — важное звено в общем развитии русской театральной культуры. Произведения, созданные этим {60} направлением, не только отразили определенные процессы развития современной общественной мысли, но и содействовали присущими им эстетическими средствами дальнейшему развитию этих освободительных тенденций в искусстве и общественном сознании эпохи.

К этому направлению с большей или меньшей последовательностью примыкают многие драматурги 1800‑х годов. Прогрессивные тенденции сентиментализма влияют на развитие театральной теории и критики, глубоко проникают в актерское творчество. Они становятся силой, продвигающей вперед развитие творческой мысли и сценической практики, способствуя усилению в искусстве народности, социального гуманизма, интереса к внутреннему миру человека, нарастанию критической обличительной темы. Расшатывая старые, не вмещающие новое общественное содержание каноны классицизма, они подготавливают в ряде существенных моментов формирование революционно-романтической эстетики декабристов.

Достижения русской сентименталистской драмы не обладают абсолютной художественной ценностью — по целому ряду причин они имеют скорее значение переходного, подготовительного этапа, — но их историческая ценность весьма велика. В изучении сложного процесса развития русского театра первой четверти XIX в. проблема сентиментализма несомненно должна занять свое место.

# **{****61}** Глава IIАктерское искусствов театре сентиментализма

В начале XIX в. русский театр, как и вся русская художественная культура в целом, стояли на пороге великих сдвигов — на пороге рождения новых эстетических систем, накануне появления гениев, творчество которых, опираясь на накопленный опыт, блистательно решило одни исторические задачи, чтобы поставить перед следующим поколением другие, еще более сложные. Дух новизны, критического отношения к традициям, потребность исканий, часто производимых еще ощупью, обилие плодотворных догадок и достижений, активность критики, на лету постигающей знаменательное значение удач и неудач, и активность актерской практики, дающей богатейший материал для теории, отмечают переходный характер этого периода.

Картина состояния актерского искусства первых десяти-пятнадцати лет XIX в. может показаться на первый взгляд хаотичной. В самом деле, здесь резко сталкиваются совершенно различные явления, с равной страстностью отстаиваются различные принципы. Однако при более пристальном вглядывании в материал, нельзя не различить в этой многозвучной и пестрой жизни стройного внутреннего течения. Развитие актерского искусства изучаемого нами периода не может быть изъято из широкой исторической связи. Определяющие его тенденции, пронизывающие его противоречия, его победы и неизбежная неполнота его возможностей выступают как форма живого исторического движения, в котором распутываются многие узлы прошлого и закладываются основы новой сценической культуры.

На протяжении последних лет XVIII — первых лет XIX в. быстро меняется вся картина театральной жизни. Резко увеличивается количество театральных трупп, расширяется состав актеров. Интенсивно растет {62} театральная сеть в провинции — не только благодаря организации театров правительством, но и за счет пробуждающейся частной инициативы. В губернских городах создаются театры на паевых началах, возникают антрепризы, переходят на коммерческие рельсы многие крепостные театры, существовавшие прежде в качестве домашних трупп помещиков-театралов. Большинство театров переезжают с места на место в поисках сборов, захватывая в своих скитаниях все более широкую территорию и круг зрителей.

Профессиональная сцена остро нуждается в актерах. Ее потребности не могут быть всецело удовлетворены театральными училищами; она черпает свои кадры из любительского театра, поглощает целые крепостные коллективы, открывает двери для отдельных талантливых самоучек. Создание русского театра является в этом смысле действительно всенародным делом. Так формируются и столичные императорские труппы в Москве и Петербурге, на основе которых создаются в 1824 г. Малый, а в 1832 — Александринский театры — крупнейшие драматические коллективы России, вбиравшие в себя наиболее значительные актерские таланты.

Текучая, разношерстная по своему социальному составу, культурному уровню, художественным навыкам и, наконец, просто по степени профессиональной подготовленности актерская масса подвергается, особенно на столичных сценах, эстетическому воспитанию.

В первые годы XIX столетия театр в гораздо большей степени, чем десять-двадцать лет назад, привлекает к себе общественное внимание. Судьбы русского театра, его современное состояние и его будущее становятся постоянной темой разговора в литературных кругах и в образованном обществе, где пробуждается острый интерес к успехам национальной культуры. Большинство журналов, выходящих в 1800‑е годы, помещают на своих страницах статьи, отражающие состояние современного русского театра.

В начале XIX в. актерское искусство в России выходит из легендарной эпохи своего существования. О том, как играли Волков, Троепольская, Я. Шумский, молодой Дмитревский, мы знаем мало. Лишь отдельные детали, особенно сильно поразившие воображение впечатлительных современников, позволяют нам судить о характере их большого и своеобразного мастерства. Гораздо яснее обрисовываются для нас фигуры младших товарищей тех, кому история дала имя «основателей русского театра». Они, собственно, тоже «основатели» — Померанцевы, Крутицкий, Плавильщиков, Сандунов, Пономарев, Шушерин и другие актеры их плеяды, но жизнь соединила их с поколением новых знаменитостей. Критика 1800‑х годов, характеризуя их игру в текущем репертуаре, тонко фиксирует особенности их мастерства, манеры, методы работы над ролью. Пути эволюции актерского искусства на рубеже XVIII – XIX вв. {63} выступают при этом чрезвычайно наглядно, так же как и взаимодействие систем, школ, методов.

С поразительным вниманием и заинтересованностью следят в художественных кругах за развитием талантов актеров младшего поколения, с которыми связываются лучшие надежды на успехи отечественной сцены. По поводу оценок их игры то и дело разгораются споры, постоянно перерастающие в обсуждение общих, подчас чисто теоретических вопросов актерского искусства.

Усиление интереса к театру и общий рост театральной культуры создает предпосылки для развития театральной критики, специфически отличающейся от критики литературной. На протяжении первой четверти XIX в. складывается новый тип театральной рецензии, в которой разбор драматического произведения сливается с анализом актерских образов, где художественные качества пьесы и актерского исполнения проверяются и оцениваются в их взаимной связи. Исполнительское мастерство рассматривается в таком случае под двойным углом зрения — с точки зрения верности раскрытия драматургического замысла и с точки зрения правды поведения и эмоциональной жизни персонажа.

В прессе, уделяющей внимание театру, появляются статьи, преследующие задачу теоретического обсуждения некоторых проблем актерского творчества, актуальность которых предопределяется самой практикой театрального искусства, диктующей необходимость эстетических преобразований в области школы, метода, манеры игры. Борьба вокруг теоретических проблем актерского искусства сначала с меньшей определенностью, а затем, с оформлением революционной идеологии декабристов, со всей остротой и четкостью — связывается с вопросами общественной позиции художника, идейного содержания его эстетики.

Характер драматургии начала века, составлявшей основу современного репертуара, оказывал сильнейшее воздействие на развитие актерского искусства. Предметом прекрасного в драматургии и на сцене становится сам человек, его душевный и нравственный мир. Прогрессивная направленность спектакля выявлялась прежде всего через сосредоточенность драматурга и актера на создании образа человека, страдающего, так или иначе от несправедливости и неразумности существующего общественного порядка. Исходившая из представления о врожденном равенстве всех людей, строившая на этой основе всю свою эстетику сентиментальная драма предполагала и соответствующий всему этому характер актерского воздействия на зрителей.

Сценический герой сентиментальной драмы существенно отличался от героя классицистического театра. Он уже не возвышался в своем недостижимом величии над зрительным залом, превосходя обычного человека олимпийской цельностью своих страстей, блеском своего изощренного в полемике и всегда трезвого интеллекта, не отпугивал сострадающего {64} зрителя безмерностью наказания, принимаемого им на себя за вольно или невольно совершенные проступки. Герой сентиментальной драмы был равен и подобен во всем зрителю, он был такой же человек, как каждый из сидевших в зале.

Мы уже писали о том, что в театре сентиментализма чувство, переживание было основной формой постижения жизни, наиболее действенным способом приобретения душевного, нравственного опыта. Подобие чувств персонажа и зрителя составляло основу эстетического впечатления. В наибольшей мере создателем этого эффекта был актер.

Усиление роли и значения актерского творчества явилось результатом вторжения в театр нового жизненного материала, существенно менявшего методы и принципы создания сценического образа. Актер все более утверждался в положении самостоятельного художника. Очень важно отметить зарождение этой тенденции в театре 1800‑х годов. Именно потому, что театр сосредоточивает внимание на изображении человека и притом, сообразно данной ступени развития эстетического сознания, ищет полноту выявления своей гуманистической идеи в сфере эмоциональной деятельности личности, — происходит постепенное освобождение в актере его индивидуальной творческой природы, превращение его собственной человеческой натуры в инструмент искусства с совершенно невозможной ранее полнотой и решительностью.

Сделав это предварительное наблюдение, мы должны, однако, выяснить, по отношению к чему происходят в театре столь важные перемены, какой степенью подготовленности обладал актер для того, чтобы выполнить новые, сложные задачи, поставленные перед ним процессом общественного и эстетического развития. Существенно также и то, в какой мере новы были для театра эти задачи, поскольку русский театр начала XIX в. сознательно опирался в своих исканиях на определенные критически перерабатываемые традиции, используя опыт не только русского театра XVIII в., но и западноевропейского театра.

Суммарно определяя смысл происходящих сдвигов, можно сказать, что в это время завершается кризис сценической системы классицизма, утвердившей в области исполнительского искусства господство разума над непосредственным чувством, и складывается иная манера игры, при которой наибольшее значение приобретает эмоциональность актера, его способность проникаться на сцене чувствами изображаемого лица. Однако такая формулировка еще мало о чем дает представление. Она не раскрывает, сколь глубокие перемены в самом содержании сценического характера стояли за этой эволюцией принципов актерского исполнения. Процесс выражался не только в разрушении старой системы выразительных средств театра — дело заключалось в изменении идейной направленности и всей структуры сценического образа, которое влекло за собой изменение метода актерского творчества.

{65} Вероятно, будет правильно согласиться с тем, что нет неэмоционального искусства, и тем более не может быть актерской игры, лишенной эмоциональной основы. Вряд ли возможно считать, что сценический образ в театре классицизма строился чисто рациональным путем, вне использования способности актера к душевному переживанию и эмоциональному порыву на сцене. История театра XVII – XVIII вв. дает нам многочисленные примеры обратного, которые вместе с тем нельзя рассматривать, как разрыв с эстетикой классицизма. Однако в ряде случаев мы имеем все же дело с тенденцией выхода за пределы этой эстетики. И это различие для нас чрезвычайно существенно.

Классицизм не допускал разлива эмоциональной стихии в актере уже потому, что утверждал через систему своих образов идеал человека, в котором сознание общественного блага торжествовало над слепыми страстями и эгоистическими побуждениями. Человек рассматривался прежде всего с точки зрения общественного интереса: его достоинства и недостатки, его душевные муки, желания, радости интересовали драматурга и актера главным образом в отношении к окружающим людям, а не к самому человеку, который преимущественно выступал всегда как причина, а не как следствие. «Слишком человек» разрушил бы неотвратимой убедительностью своего индивидуального бытия идейную концепцию классицистической драмы. Героя, страдающего слишком реально, было бы эстетически невозможно подчинить суровой норме поведении, выдвигаемой классицистической трагедией, без того чтобы не поколебать в самих зрителях веры в справедливость ее общественного идеала. Задача изображения счастливого или несчастного человека никогда не приобретала для актера классицистического театра самостоятельного значения. Можно сказать поэтому, что его привлекало не столько изображение человека как такового, сколько раскрытие определенного противоречия между идеалом и данным частным явлением, между нормой и отступлением от нее.

Исходную позицию для подобного понимания сценической задачи давала актеру сама драматургия. Вот, например, Федра («Федра» Расина), ставшая жертвой своей преступной любви к Ипполиту. Она и захвачена своей страстью и словно бы не причастна к ней; она и низка и добродетельна, постоянно возвышаясь над собой, над слабостями своей человеческой природы в анализе и безжалостной оценке собственных чувств. Страсть, которую внушает ей Ипполит, вызывает в ней ужас и отвращение, и в то же время она — раба своих чувств. Обремененная ими, Федра покорно влачится к собственной гибели, страшась и желая ее. В предисловии к «Федре» Расин писал[[55]](#footnote-56), что ни в одной трагедии он не изобразил так ярко добродетель, как в этой, где «страсти выступают {66} лишь для того, чтобы показать всю разруху, которую они причиняют».

В характере классицистического героя присутствовала раздвоенность, отражающая борьбу должного и недолжного. Человек всегда представал перед зрителем как предмет дискуссии, и не случайно вся композиция классицистической драмы была проникнута дискуссионным началом. Отсюда шла и неудержимая склонность к самоанализу, отличающая героев этой трагедии. В каждом из них живут как бы два существа: одно действует — другое страдает и судит, одно несет кару — другое торжествует, когда таким путем нравственный порядок оказывается восстановленным. «Я меру превзошла, пощады я не стою», — говорит Федра. Даже самый отъявленный тиран, злодей, вызвавший непоправимые бедствия, не лишен нравственного права самому произнести над собой приговор:

Ликуй, ликуй, Давид! Ахава свергнут дом.
Неумолимый бог, рука твоя во всем!
Ты местью легкою мой разум обольщая,
Вступать меня в разлад с собою заставляя,
То жалость к мальчику в моей душе будил,
То блеском золота глаза мои слепил,
Чтоб я не отдала твой храм на расхищенье.
Так пусть же царствует твой сын, твое творенье,
И в день, когда его к престолу ты ведешь,
Для вящей славы пусть вонзят мне в сердце нож!
 д. V, явл. последнее

Так Гофолия («Гофолия» Расина), нагромоздившая преступление на преступление в своей ненависти к потомкам Давида, сокрушается по поводу собственной непоследовательности, признавая при этом справедливость «неумолимого» иудейского бога и заслуженность посылаемой ей кары.

Та же способность к отчуждению от самих себя была присуща и героям русской классицистической драмы. И здесь, как наиболее разительное выражение этой тенденции, обычны примеры, когда отрицательный персонаж признает необходимость собственной гибели, видя в этом торжество попранных им законов. Так именно ведет себя Синав в трагедии Сумарокова «Синав и Трувор»:

Разлей свои валы, о Волхов, на брега,
Где Трувор поражен от брата и врага,
И шумным стоном вод вещай вину Синава,
Которой навсегда его затмилась слава!
… Карай мя, небо, я погибель в дар приемлю,
Рази, губи, греми, бросай огонь на землю!..
 д. V, явл. последнее

{67} Драматический характер в театре классицизма превращался в поле сражения высоких и низменных начал, т. е. разумом постигаемых норм истинно-человеческого, воплощенных в принципах общественного поведения, и стихийных, слепых, эгоистических побуждений, источником которых являлась его непросвещенная светом разума, неупорядоченная и несовершенная природа. Конфликт между частным и общим, понимаемый как конфликт между чувством и долгом, между эмоцией и разумом, решался в пользу долга, в пользу общего и разумного. Но долг человека перед обществом понимался при этом в классицистическом искусстве как его долг перед самим собой.

Ограничение человека производилось от имени человечества. Чтобы никоим образом не быть заподозренным в нравственной тирании, автор не мог уклониться от необходимости обоснования разумности тех жертв, которые личность приносила обществу, вернее — неразумности и безнравственности возможного отказа от бремени этих жертв. Это обстоятельство имеет очень большое значение. Классицизм никогда не мог, в противоположность сентиментализму или романтизму, принять человека без оговорок. Его идеал добродетели и героизма был холоден к каждому частному проявлению человеческого. Но он сам нес в себе объективную предпосылку к тому, чтобы его суровая общественно-нравственная концепция насыщалась гуманистическим содержанием.

Чрезвычайно важно, что классицизм открыл идеальное начало в самом человеке, сделал его самого — его разум, волю, способность побеждать свои эгоистические побуждения — источником прекрасного в искусстве, предметом эстетического прославления. Здесь мы имеем дело с важнейшей особенностью классицизма, в которой сказалась прогрессивная природа этого направления, но сказалась в рамках, определяемых: противоречиями его социально-исторической почвы и его идейно-философской системы.

Особенности классицистической школы игры вытекают из особенностей характера героя классицистической драмы. Передавая на сцене страсти, чувства и переживания персонажа, исполнитель должен был не терять при этом того высшего взгляда на обязанности и возможности человека, который вносился драматургом в самый замысел образа, предусматривался его идейной структурой. Понимание художественной правды было таково, что оно не требовало уподобления героя зрителю — ни внешнего, ни внутреннего — а, следовательно, и актеру. Потребность почувствовать себя изображаемым лицом, чтобы глубже проникнуть в субъективную истину его переживаний, не представляла, в силу этого, главной направленности актерского творчества. Напротив — безраздельная отдача себя стихии страстей и эмоций, обуревающих героя, привела бы актера к обеднению образа в целом, его одностороннему раскрытию. Полнота и единство художественного решения достигались {68} сознательным приглушением остроты индивидуального самочувствия героя, подчинением этой темы другой важнейшей задаче, побуждавшей актера освобождать проявления душевной жизни персонажа от слишком личных, слишком индивидуальных красок, в которых Могла быть убедительность, невыгодная для общей идеи.

Отсюда шли поиски гармонизированной, поэтически обобщенной формы. Была создана система выразительных средств актерской игры, не только выполнявшая определенные эстетические функции, но и имевшая свое профессиональное, вспомогательное значение, поскольку она своим жестким регламентом сдерживала актера в порывах его эмоциональности, в его естественной склонности к тому, чтобы «забыться» на сцене. Таким путем осуществлялся в классицистическом театре процесс типизации сценического образа, приводивший частное, личное в соотношение с общечеловеческим и идеальным, процесс, который во всякой художественной системе имеет свои цели и закономерности. Вся сложная совокупность выразительных средств классицизма была подчинена его идейной цели и могла существовать лишь постольку, поскольку служила ей. Система выразительных средств классицизма превращалась в пустую вычурную форму всякий раз, когда исполнитель оказывался не в состоянии воссоздать в своей игре идейно-нравственный принцип классицизма, когда средства использовались в отрыве от замысла.

Но эта система ощущалась как бремя и теми актерами, которые, выдвигая на первый план эмоционально-психологическую сторону игры, изменяли самый замысел и отступали от классицистической трактовки образа человека. Ведь часто исторически назревавшая полемика с направлением, школой, ее философией и эстетикой начиналась не с теоретических выступлений — ее начинала вести сама практика. Всякое признание первенствующего значения чувства, непосредственного актерского переживания, утверждение эстетической ценности такого качества как актерская искренность уже, по существу, уводили за пределы идейно-художественной программы классицизма, поскольку давали перевес в образе индивидуальному человеческому началу, утверждали силу личной правды, силу субъективного переживания. Тем самым классицистический образ, основанный на требовании самоограничения и равновесия, раскрываясь со своей драматической стороны, превращался в проявление определенного противоречия.

Сузив свой эстетический идеал, по сравнению с театром Возрождения, театр классицизма все же сохранял предпосылки для того, чтобы в центре внимания искусства оставался сам человек, мир его душевной жизни и общественной деятельности. Эта творчески наиболее плодотворная сторона классицизма была вместе с тем и наиболее опасной для его собственной идейно-эстетической системы. Логика исторического развития была такова, что сложное равновесие, достигаемое господством {69} общего над индивидуальным, идейно-героического над просто человеческим, постоянно нарушалась в пользу индивидуального и человеческого.

Под влиянием самой действительности соотношение идейных элементов внутри классицизма менялось. Мы можем наблюдать это с необыкновенной наглядностью в театре Вольтера, явившемся первой ступенью буржуазно-революционного театра: форма, созданная для «разумного» ограничения индивидуальности буквально трещала по швам под напором страстей бурно проявляющей себя личности. Революционны были не только критические идеи Вольтера, колебавшие основы феодально-дворянского абсолютизма, — революционным было само обожествление человеческого ума, страсти. Всякое проявление силы характера становилось для художника прекрасным и увлекательным, в чем бы оно ни выражалось; принципиальное различие между эмоцией и интеллектом исчезало, сами же чувства приобретали интеллектуальное качество. И несмотря на это, Вольтер недаром был для русских романтиков самым неисторичным из всех драматургов прошлого. Принимая его политические идеи, они решительно отвергали его творческий метод. Вольтер в самом деле не находит художественного решения встающей перед ним задачи демократической реформы эстетики классицизма. Он пытается видоизменить сущность этой эстетики, сохраняя ее средства. Но заложенная им тенденция нашла продолжение в эстетике Дидро и младших представителей Просвещения — сентименталистов. У последних возможность решения эстетической проблемы подготавливается системой философских взглядов, в которой человек выступает исходным началом для всего остального, становится мерой всех вещей, вместив в себя самою Природу.

Как известно, в своих общественных взглядах просветители оставались идеалистами, несмотря на то, что в своих философских убеждениях они стояли на материалистических позициях. Не предполагая существования особых закономерностей исторического развития общества, они антропоморфизировали общественный процесс, рассматривая его как следствие нравственного развития человека. В этом недостатке историзма, типичном и для их эстетики, проявилась ограниченность передового сознания раннего периода развития буржуазных отношений, дала себя знать односторонность социальной практики.

Однако, с другой стороны, в этой нравственно-психологической точке зрения на развитие общества сказался и необычайно возросший интерес к человеку, огромная вера в его преобразовательные возможности. Буржуазное сознание, раскрепощаясь от власти ложных авторитетов, выдвигало человека в центр мироздания, искало в нем самом, в его собственной природе врожденное стремление к истине, залог возможности разумного переустройства общества.

Дидро, как и Вольтер, производя свою реформу театра и актерского искусства, не порывал до конца с принципами классицистической эстетики, {70} однако он внес в нее существенные изменения. Если прежде естественное в человеке противостояло его нравственной природе, как стихийное противостоит разумному, то теперь это естественное было поднято до высот идеального, само неизбежно подвергнувшись идеализации.

Человек у просветителей (таким остался и «естественный человек» сентименталистов) персонифицировал в себе природу, но природу идеализированную, просветленную началами разума и нравственной истины. Призывая драматурга и актера следовать в изображении характеров самой природе, просветители уже тем самым требовали от них раскрытия идеала, выявления в образе неких универсальных человеческих качеств.

В «Беседах о “Побочном сыне”» (1757) Дидро четко ставит перед актером задачу раскрытия сложной душевной жизни персонажа. В этом раннем произведении, обосновывающем «серьезный жанр» буржуазной драмы — жанр, которому надлежало слить высокую идейную проблематику трагедии с социальной конкретностью бытовой пьесы, — он еще порой говорит о раскрытии на сцене мира человеческих переживаний, как о чем-то, имеющем самостоятельное эстетическое значение. В этом плане он выдвигает роль актерской чувствительности, при помощи которой исполнитель «без труда схватывает душевное состояние и находит, не задумываясь, интонации, свойственные многим различным чувствам, сливающимся воедино и образующим состояние, какое не в силах проанализировать ни один философ»[[56]](#footnote-57). Как автор, Дидро готов уступить актеру первое место на сцене, предоставив ему свободу распоряжаться текстом драмы (он и позднее делает это, хотя на других основаниях). Его готовность признать, что в изображении сильных страстей выкрики, разбитый голос, односложные восклицания, горловые хрипы и бормотания сквозь зубы могут говорить зрителю больше, чем слова, — это не только протест против традиционной условности классицистической декламации, но и шаг к тому, чтобы отождествить художественную правду с правдой жизненной. Но это только шаг, и не в этом направлении идет развитие просветительской эстетики, в частности эстетики самого Дидро.

Идейная подготовка французской буржуазной революции, потребовавшая, как известно, определенного отвлечения общественного идеала просветителей от обыденной буржуазной реальности, переселения его в просторы человеческой истории, облечения его в героические одежды античности, затормозила развитие театрального реализма, начавшееся с такой прямолинейной стремительностью. Просветительская эстетика не могла избавиться от печати исторического противоречия и осуществить кардинальную реформу старого театра — «буржуазная мораль, отвлеченная от буржуазного жизненного материала, легко принимала на себя рассудочные формы “просвещенного классицизма”…»[[57]](#footnote-58)

{71} Пережитки классицизма в эстетике просветителей были связаны прежде всего с тенденцией абстрактного понимания характера, уже коренившейся в культе добродетели, как высокого нравственного начала, заложенного в людях самой природой и определяющего норму их общественного поведения. Раскрытие этого идейного тезиса в драме и театре невольно толкало художника к схематизму и идеализации. И если в идейном плане именно просветительский театр ставит проблему общественного человека с позиции защиты его интересов и выдвигает демократическое понятие «естественного человека», то несомненно тот же театр Просвещения обнаруживает тенденцию сведéния различных характеров к одному нравственному знаменателю и здесь неизбежно вступает на путь схематизма и морализации, наносящий ущерб его реалистическим возможностям.

Высшая цель просветительского театра — воздействие на людей путем объяснения им их же собственной природы — осуществлялась в данном случае в ущерб интересу самих просветителей к познанию общественного человека. Конечно, просветительский театр нес в себе ярко выраженные реалистические устремления. Но тут важно обратить внимание и на то, что мешало реализации этих устремлений в самой идейно-эстетической концепции просветительского театра.

Реалистический театр, владеющий пониманием исторически и социально обусловленного характера, учит актера показывать общее через конкретное, множественное через индивидуальное. Актер просветительского театра делал как бы обратный ход. Стремясь доказать оптимистическую идею просветителей, веривших, что все люди рождаются добродетельными, а портят их только ложно организованные общественные отношения, он видел свою сценическую сверхзадачу в том, чтобы показать это человечески-общее торжествующим над индивидуальным и социальным.

«Я называю добродетелью склонность к порядку в делах нравственности, — писал Дидро. — Она предшествует в нашей душе… какому бы то ни было сознательному воззрению, — противопоставляя таким образом меня мне самому… Она склоняет нас к добру, если только не заглушается страстями»[[58]](#footnote-59).

В своем восприятии страстей, как чего-то, что заглушает в человеке его подлинную сущность, Дидро во многом повторял Расина. В его понимании художественного характера сохранялся дуализм, который присутствовал и в эстетике классицизма. Двойственность преодолевалась, когда за частным открывалось общее, когда над толпой обычных людей вырастали их идеальные прообразы. Для Дидро и его последователей наибольшей силой идейной патетики обладал тот момент, когда, под влиянием исключительных обстоятельств, с души героя слетало все то, что, определяя его как члена общества, ограничивало его как человека. Так в {72} минуты сильных потрясений крестьянка и знатная дама должны были чувствовать, говорить и действовать одинаково.

При таком положении за актером утверждалась прежде всего позиция наблюдателя и философа. Как бы он мог справиться со своей сложной задачей, если бы сам увлекся положениями роли и подменил собой своего идеального героя? И в «Парадоксе об актере» — произведении, где дух просветительского рационализма сказался наиболее сильно, Дидро не отрицал необходимости показа на сцене человеческих эмоций и переживаний. Он считал лишь, что актер может наилучшим образом передать состояние обуреваемого различными чувствами человека только не заражаясь его эмоциями, только оставаясь холодным и рассудительным. Потому что «если он будет самим собой во время игры, то как же он перестанет быть самим собой? А если перестанет, то как уловит точную грань, на которой нужно остановиться?»[[59]](#footnote-60) В «Парадоксе» Дидро окончательно дискредитировал актерскую чувствительность, и она, действительно, не стала ни тогда ни в ближайшие за тем десятилетия определяющим качеством французской актерской школы.

В своем парадоксальном, с жизненной точки зрения, утверждении Дидро и другие просветители усматривали постоянно присущую искусству закономерность. Однако в свете последующего развития театра, парадоксальность Дидро выступает как проявление исторического противоречия просветительской эстетики в целом, открывшей своим отношением к человеку путь для развития реалистической тенденции в искусстве, но словно бы не посмевшей ей довериться настолько, чтобы от нее и ради нее решать все другие проблемы творчества. На высокой идейной основе Дидро все же сохранял в художественном образе сосуществование эмоционального, личного, несовершенного и разумного, общего, идеального, не предусматривая их органического объединения в каждой черте характера, во всяком его проявлении.

У актеров просветительской школы, как это и рисовалось Дидро, процесс сценического творчества превращался в копирование внешних признаков того образа, который актер заранее создавал в своем воображении. Дело это требовало большого ума, опыта и мастерства, но все же представляло собой копирование внешних признаков (их можно было воспроизвести и в большем, и меньшем количестве), а не создание живого лица. Со временем, когда угасли большие идеи, на которых держалась вся эта эстетическая система, противоречия в самом методе актерского творчества выступили более отчетливо. Русская критика уловила их в игре Жорж, ученицы Рокур — актрисы, воспитанной самой Клерон. Преимущества Семеновой и новой русской школы игры стали очевидны именно при этом сравнении.

{73} Театральная эстетика, помещавшая художественный идеал за пределы жизненной конкретности, достигавшая укрупнения художественного образа путем его абстрагирования от действительности, неизбежно закрывала для актера возможность сценического перевоплощения в образ. Эту проблему, как проблему эстетического порядка, европейский театр выдвигает уже на следующем этапе своего развития. В частности, она составит важную сторону творческой программы и русского предромантического театра начала XIX в.

Эстетика Вольтера и Дидро оказала большое влияние на развитие русского театра второй половины XVIII в. Проводником этого влияния была не только теория театра, но и репертуар. Актерское искусство нового XIX столетия наследовало большой и сложный опыт, который порой выступал как основа для продвижения вперед по пути исканий нового содержания и новых методов творчества, а порой ощущался как груз, мешающий этим исканиям. Распространение сентиментализма было сопряжено с необходимостью серьезного переосмысления ряда эстетических принципов классицистического и просветительского театра.

Мы застаем русский театр конца XVIII – начала XIX в. именно на этой ступени развития. В актерском искусстве еще активно действовали традиции просветительского классицизма, представленные творчеством крупнейших деятелей русской сцены конца XVIII в. — Дмитревского, С. Сандунова, Крутицкого, Пономарева, в известной мере Плавильщикова, и других, оказавших свое влияние на достаточно широкий круг актеров. Теоретическая мысль еще не могла оторваться от постоянного обращения к высказываниям о театре и актерском творчестве Вольтера, от попыток вникнуть в тайны искусства, содержащиеся в различного рода материалах (записках, воспоминаниях, анекдотах) о творчестве Лекена, Клерон, Дюмениль, Офрена, Превиля, Тальма и других актеров просветительского классицизма. Однако знаменательно, что антология театральных взглядов Вольтера, изданная в 1809 г. А. Писаревым[[60]](#footnote-61) и встреченная передовой критикой, со всяческими знаками уважения в адрес великого вольнодумца[[61]](#footnote-62), не вызвала полемики по существу. Мысли и положения, высказываемые в этой книге, оказались мало связанными с конкретной проблематикой современного русского театра и интересами актерской практики, уже сильно ушедшей вперед по сравнению с эстетикой Вольтера.

Театральная пресса преддекабристского периода стремится опереться на авторитет Вольтера для того, чтобы от его имени лишний раз противопоставить эпигонскому классицизму и реакционному крылу русского {74} сентиментализма театр больших идей и могучих, ярких страстей. Но позднее, когда предпосылки для создания такого театра в России складываются, не Вольтер становится духовным отцом этого театра. Огромная любовь писателей-декабристов к античной литературе и Шекспиру, вполне разделяемая затем Грибоедовым и Пушкиным, отражает достаточно ясно общее направление развития театральной эстетики в этот период.

Среди высказываний Вольтера по вопросам актерского творчества наиболее близким и актуальным для русского театра того времени было, несомненно, заявление, касавшееся роли сценических страстей. В изложении того же А. Писарева это звучало так: «Страсти суть душа трагедии, следственно герой не должен сказывать проповеди и много умствовать; надобно, чтобы он сильно чувствовал и — действовал…»[[62]](#footnote-63). Отожествление сценической страсти со способностью актера сильно чувствовать и действовать — вот тот путь, который вел от Вольтера к театру начала XIX в. Этот принцип, присутствующий и в драматургии Вольтера, создавал для русских актеров возможность взволнованного и вдохновенного исполнения его пьес, долго державшихся в репертуаре.

Однако цитированное нами выше положение звучало у Вольтера декларативно, подчиненное классицистической тенденции отвлеченного понимания страсти; ни сам он, ни его популяризаторы не связывали эмоции с психологией актерского творчества и необходимостью использования при сценическом воспроизведении страстей индивидуального душевного опыта самого исполнителя. Между тем разматывание целого клубка противоречиво возникавших перед современным театром проблем, даже сама сознательная их постановка начиналась с этой темы.

Русские журналы, как мы уже говорили, помещали в 1800‑е годы большое количество статей, знакомивших русского читателя с творчеством крупнейших западноевропейских актеров XVII и особенно XVIII вв. Некоторые из этих статей, излагавших воззрения великих актеров на природу сценического искусства или просто знакомивших публику с примечательными эпизодами их творческой биографии, содержали попытку по-новому взглянуть на опыт классицистического и просветительского театра. Внутренняя потребность актера отдаваться ощущениям, вызываемым в нем положениями пьесы, представала в них как проявление высшей правды искусства. Так, например, «Драматический вестник» писал о Мишеле Бароне. «Сей великий актер утверждал, что ощущение сильных страстей полезнее всех правил театра, и ссылался на то, что, хотя по строгим правилам театральной игры и запрещается подымать руки выше своей головы, однако же кто из зрителей не простит такого отступления от правил актеру, исполненному огня и силы?»[[63]](#footnote-64)

{75} Подобная интерпретация творческих убеждений одного из основоположников классицизма в известной мере была направлена против самого классицизма, подрывая ортодоксальное понимание этого стиля.

Знаменательно в этой связи необыкновенно высокое признание в России такой актрисы, как Дюмениль. Эта ярчайшая актриса просветительского театра, которую когда-то строго критиковал Дидро за избыток эмоциональности и чувствительности, оказывается в особой мере интересной и близкой русскому театру. В 1807 г. С. П. Жихарев записывает разговор И. А. Дмитревского с Ф. П. Львовым у Г. Р. Державина, касавшийся парижских впечатлений Дмитревского, и приводит его слова: «Лекен и мадам Дюмениль — это настоящие трагические божества, и в последней, если было менее искусства, то чуть ли еще не больше таланта»[[64]](#footnote-65). Дмитревский хвалил Дюмениль именно за то, за что бранили ее подчас во Франции: «… игра безотчетная — но какая игра! Это непостижимое увлечение: страсть, буря, пламень! Подлинно великая, великая актриса!»[[65]](#footnote-66)

В 1808 г. тот же «Драматический вестник», производя, хотя и в очень объективной форме, переоценку и дифференциацию творческого наследия театра XVIII в., дает выборку из высказываний Дюмениль об актерском искусстве («О достоинствах актера»). В них есть мысли, чрезвычайно родственные тем, которые пропагандирует русская критика применительно к практике современного отечественного театра. Особенно актуальна защита чувствующего актера, способного идти в своей игре не от правил, а от переживаний, возбуждаемых в нем драматическими положениями пьесы. «Быть объяту сими великими впечатлениями, их самому скоро почувствовать и по произволению своему в мгновение ока забывать себя и взять место действующего лица, которое желаешь представить, — все это без исключения есть дар природы и свыше всех напряжений искусства, — читаем в этой статье — … Чувствительность есть главное качество трагического актера…». Очень актуальна для русского театра этих лет и другая мысль, цитированная в статье «О достоинствах актера», а именно, что подобный дар есть высшее проявление творческого гения, потому что «средства искусства скоро приобретаются… а священный огонь сильных страстей, единообразный в существах человеческого рода, не может иначе быть возжен, как руками самой природы…»[[66]](#footnote-67)

Просветительский тезис «единообразия» человеческих эмоций оставался действителен для русского театра начала 1800‑х годов, хотя, и это крайне важно подчеркнуть, он имел здесь несколько иное значение, чем то, какое он приобрел во французском театре второй половины XVIII в.

{76} В условиях французской действительности конца XVIII столетия, требовавшей создания театра великих иллюзий, этот тезис помогал преодолению идейной ограниченности буржуазной мещанской драмы, но в области актерской игры вел к сохранению классицистической идеализации характеров, ограничению эмоциональной непосредственности сценического исполнения. Используя преимущества большого политического жанра, каким была в своих лучших проявлениях классицистическая трагедия, буржуазная эстетика в значительной степени поступалась при этом весьма существенными для нее реалистическими интересами. Расширяя своей идеей врожденного равенства всех людей социальную базу искусства, Дидро и просветители противодействовали той стихии жизненно-бытового содержания во всей его возможной прозаичности, которая могла при этом ворваться и непременно ворвалась бы на сцену.

В русском театре начала XIX в., и прежде всего — в его ведущем направлении, связанном с развитием демократических тенденций русского сентиментализма, тезис этот имел как бы обратную направленность. Задача, исторически возникавшая перед русским театром тех лет, заключалась в том, чтобы обратить просветительскую идею «единообразия» человеческой природы, идею «естественного человека» на раскрытие реальных противоречий русского крепостнического строя, обнажить общественную и нравственную недопустимость рабства, показать внутреннее равенство тех, кто страдает, с теми, кто заставляет страдать, чтобы опровергнуть последних в их мнимых правах и преимуществах.

Просветительская эстетика, насыщаемая социальным содержанием в подобном плане, не препятствовала вызреванию реалистических и романтических элементов в драме и актерском творчестве. В театре начала века отнюдь еще не было найдено единство между правдой выражения идеального и реального, между общим и конкретным, и целостность в раскрытии характера еще не была достигнута. Но то, что на первый план выдвигалось утверждение величайшей ценности живого человеческого чувства, способность воссоздать на сцене эмоциональную и душевную жизнь персонажа, уже заключало возможность обретения этого единства в будущем. Это положение определяло очень многое. Отсюда стала возможна и постановка проблемы актерского перевоплощения в связи с задачей создания определенного характера. Размышления по этому поводу, пусть еще очень первоначальные, сопутствуют культу актерской чувствительности, который процветает в русском театре и русской критике начала века. Поэтому проблема мастерства, овладения средствами актерского искусства не отметается, как что-то такое, что может помешать актерской искренности (как мы видим это у Дюмениль в цитированной нами выше статье): в ходе развития русского театра этого времени она все более последовательно связывается с общим кругом творческих задач, который также все более и более расширяется.

{77} В истории актерского искусства изучаемый нами период замечателен тем, что на всем его протяжении идет многолинейная, многосторонняя разработка проблематики актерского творчества и производится столь же разностороннее накопление актерского опыта, без чего не были бы возможны ни успехи Семеновой, отметившие рождение декабристского театрального романтизма, ни тот сложный реалистический синтез социальной и внутренней актерской правды, который осуществил в 30‑е годы Щепкин.

Сопоставление исходных позиций русского театра начала XIX в. с теоретическим наследием XVIII в. показывает таким образом, что русский театр, русская теоретическая мысль во многом опирались на это наследие, развивая традиции просветительской эстетики с ее интересом к нравственному миру человека и идеям общественного равенства всех людей. Но вместе с тем это сопоставление показывает, что под воздействием особенностей идейной жизни русского общества, театр высвобождал в этих традициях их демократическое, реалистическое начало, переходя на этой основе к самостоятельной постановке новых важных проблем актерского искусства.

## \* \* \*

Ориентация на переживающего актера, которая с абсолютной непреложностью утверждается в русском театре начала века, тесно связана с общественными идеалами и тем методом извлечения истины, которым владеет в эту пору передовое общественное сознание.

В известной книге С. фон Ф. «Путешествие критики», продолжившей в 1800‑е годы традиции «Путешествия» Радищева, есть слова, непосредственно относящиеся к нашей теме: «Какая разница, друг мой! между несчастными, которых мы видим в театре, и несчастными в самом деле! Там угнетаемый бедствиями, желая возбудить в зрителях сожаление, силится выжать из сердца своего слезы; но сердце его каменно, глаза сухи. Здесь страждущий, желая скрыть скорбь свою от других, силится удержать слезы; но слезы стремительными потоками текут из глаз его…»[[67]](#footnote-68). Жизненные впечатления сильны, потому что нас в жизни захватывают подлинные эмоции при виде страданий, по-настоящему переживаемых людьми. Театр же оставляет зрителей равнодушными, поскольку актер, изображая горе, сам ничего не испытывает. Такова мысль автора «Путешествие критики», просветителя-сентименталиста. Для него правда жизни и правда чувства совпадают, одно выражается посредством другого.

{78} Тенденция сближения театра с действительностью путем обогащения эмоционально-психологического содержания сценического образа имела огромный положительный смысл. Предпочитая актера чувствующего актеру рассуждающему, русский театр вырывался из противоречия, декларированного Дидро, переходя на позиции более последовательного демократизма и доверия к идейной значимости жизненной правды. В этом смысле интересна статья полупереводного полуоригинального происхождения, направленная в защиту игры, основанной на переживании, которая публикуется в 1806 г. «Вестником Европы»[[68]](#footnote-69).

Высказывая мысль о том, что «театральное искусство состоит только в двух главных предметах — устном произношении и в языке телодвижений», и в этом следуя еще представлениям классицистической школы, сводившей актерское мастерство к искусству декламации (произношению текста роли, сопровождаемому жестами), автор статьи в дальнейшем насыщает эту скупую схему содержанием, которое ее, по сути дела, совершенно ниспровергает.

Хорошо произнести свою роль — первая задача актера. «Сия одна часть требует отличного рассудка; иначе невозможно принять в себя мысли и чувствования другого, так чтобы словам и голосу дать ту силу, с какою они должны были бы изливаться из уст представляемого. Надобно, чтобы актер мог, так сказать, проникать в душу других людей». Также обстоит дело и со «вторым предметом» — пантомимической игрой, жестами и движениями персонажа. Здесь сложность заключается в том, что каждый человек «имеет свои особливые ухватки, свои телодвижения» и что эти телодвижения должны быть согласованы с произносимыми словами, с их смыслом и тоном.

Однако это только первая часть задачи, которую предстоит выполнить актеру. Вторая и труднейшая ее часть заключается в том, чтобы приноровить движения и тон, которым произносятся слова роли, к характеру персонажа и обстоятельствам действия. «Признаюсь, для меня кажется всего удивительнее в художнике умение искусно приноравливать наружность свою к различным характерам. Для этого потребны точная наблюдательность ума, великая опытность, чрезвычайная гибкость души и тела». Это не просто, потому что характер может быть сложным: человек, внешне величественный и благородный, может на самом деле быть подл, труслив и пр.

В этой связи статья резко полемизирует с теоретиками театрального классицизма, как с теми, «которые показывают, как должно принимать на себя точный характер представляемого лица, ибо этому никак нельзя научиться из правил», так особенно с теми, кто внешним образом {79} регламентирует все поведение актера на сцене, предписывая, как ему надлежит держать себя, как действовать руками, ногами и т. д. «Нам кажется даже, что многие французские актеры, которые образовали себя по сим правилам, далеко уклоняются от цели театрального искусства. Часто можно замечать, что они поднимают и протягивают руки ни выше ни ниже черты, предписываемой правилами; глядя на положение ног их и на походку, думаете, что видите перед собой танцовщика, не актера. … Столь же неестественно произношение у большей части французских трагических актеров. Они не разговаривают, но читают нараспев. Потому-то советуем нашим актерам не обманываться громкой славою какого-нибудь Лекена и не подражать его произношению».

Для автора статьи характер проявляется прежде всего в чувствах персонажа. Подобное понимание характера всецело исходит из сентименталистской эстетики. В системе приводимых рассуждений ясно вырисовывается представление о чувстве как индивидуальном переживании какого-либо события, акте внутренней психологической жизни, принципиально отличающемся своей динамикой, яркой эмоциональной окрашенностью, а главное — своей личной природой, от целостной, устойчивой, лишенной случайных, личных оттенков, внутреннего трепета индивидуальной жизни классицистической страсти.

Поэтому автор цитируемой статьи закономерно для себя сводит проблему создания характера к требованию переживания актером чувств, испытываемых его героем в обстоятельствах пьесы. Здесь он направляет свои возражения не только в адрес классицистической эстетики, но и в адрес рационалистической эстетики Дидро, используя тот же пример, который приводит Дидро в «Парадоксе об актере». Приведем целиком его рассуждения по этому поводу:

«Не понятно, почему Риккобони думает, будто актер не должен принимать в себя чувствований представляемого лица, чтобы не забыть о правилах. А я думаю, что греческий актер Полукс нашел верный способ растрогать своих зрителей. Ему надлежало представить лицо Электры, которая оплакивает, почитаемого умершим, своего брата Ореста, держа в руках урну с мнимым его прахом. Актер лишился любимого своего сына; чтобы естественнее выразить горесть, он велел в надлежащее время подать себе урну, в которой хранился прах сына. Один древний писатель свидетельствует, что сей способ имел чрезвычайное действие. Следственно, чем более актер возбудит в себе истинного чувства, тем лучше выразит его. Растроганный зритель, без сомнения, не станет досадовать, если он, увлекаемый чувством печали или радости, протянет руку выше или шагнет ногою далее, нежели как предписал учитель танцевального искусства».

Статья эта, отвечающая своим содержанием переходному этапу русской театрально-теоретической мысли, содержит, во-первых, критику {80} рационалистического метода творчества, полезного на первом этапе изучения роли, но бессильного способствовать выражению того, что уже понято актером и нуждается в осуществлении; во-вторых, сентименталистское понимание характера как категории эмоциональной, реализуемой прежде всего в чувствах персонажа; в‑третьих, вытекающее отсюда требование, чтобы актер сам переживал на сцене такие же чувства, какие переживает его герой, согласуя с этим и всю внешнюю сторону своей игры (тон произнесения текста, телодвижения и пр.) — т. е. первоначальную постановку проблемы сценического перевоплощения.

Однако отказ от рационалистической эстетики классицистического просветительского театра и утверждение примата чувства еще не давало само по себе решения этой проблемы. Убежденность в единообразии человеческой природы побуждала сентименталистов ставить знак равенства между чувствами актера и чувствами сценического образа. В обстоятельствах пьесы актер переживал и действовал, оставаясь самим собой. Задача его в сущности сводилась к тому, чтобы эмоционально подменить собой изображаемое лицо, найдя в запасах своей памяти чувства, близкие или аналогичные тем, которых требовали положения пьесы. И если в классицистическом тексте образ оставался в известном смысле внешним по отношению к личности актера, то здесь актер как бы поглощал его, растворял в мире собственных эмоций, собственного душевного опыта.

Такой наивный эмпирический взгляд на актерское творчество чрезвычайно часто высказывается в эти годы театральной критикой. Типичный пример — оценка игры М. И. Вальберховой в роли Идамэ («Китайский сирота» Вольтера), приводимая в сентименталистском журнале «Цветник». Холодность игры Вальберховой рецензент объясняет тем, что, будучи девицей, она не знает чувств матери, составляющих основу этой роли. «Чтобы привести зрителей в забвение самих себя и в слезы, надобно иметь не только великий дар, надобно иметь необходимо чувствия матери, надобно необходимо актрисе быть самой матерью, надобно самой забыться на сцене и думать о погибели собственных своих детей»[[69]](#footnote-70). Критик сожалеет, что роль Идамэ не поручили играть А. Д. Каратыгиной, перед тем прекрасно передававшей материнские чувства в роли Берты в «Гуситах под Наумбургом» А. Коцебу.

Молодая Каратыгина, постоянная партнерша Яковлева и до известной поры соперница Семеновой, особенно в драме, — представляла собой, может быть, в наиболее законченном виде, тип сентименталистской чувствительной актрисы. Главное ее обаяние, как и главную слабость, составляла та необычайная легкость, с которой она отдавалась переживанию на сцене определенного, хотя и не слишком широкого круга эмоций. {81} «В игре этой актрисы было много драматического чувства, много безыскусственной простоты, которая действует на душу… — писал Жихарев. — Эта женщина вполне обладает, как говорят французы, даром слез (don des larmes)»[[70]](#footnote-71). В сравнении с Семеновой, в игре которой замечалась порой «холодность», хотя она и играла «свободнее, вольнее, иногда натуральнее своей соперницы», Каратыгина была «всегда страстна, всегда постоянна в изображениях страстной любви»[[71]](#footnote-72). Она с необыкновенным успехом выступала в ролях Лизы в пьесах Ильина «Лиза, или Торжество благодарности», Федорова «Лиза, или Следствие гордости и обольщения», в Эйлалии в драме Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» и других подобных ролях.

Но вряд ли мы будем правы, если предположим, что Каратыгиной удавалось преодолевать «фальшь сентименталистских ролей» благодаря ее исключительному актерскому вдохновению и мастерству[[72]](#footnote-73). Прежде всего все-таки надо считаться с тем, что во многих случаях ни для зрителей, ни для актрисы не существовало той фальши, которая для иных из нас существует сейчас в этих пьесах. Эстетическое чувство так же исторично, как и то содержание, проводником которого оно служит. Но главное, нам кажется, что в искусстве Каратыгиной полнее всего предстала именно та особенность театра сентиментализма, которая, не имея отношения к мастерству, преодолевающему фальшь пьесы, всецело раскрывалась в способности исполнительницы уподоблять себя изображаемому лицу, оставаясь верной собственной манере чувствовать, собственному душевному опыту.

Расцвет творчества Каратыгиной падает на 1800‑е годы; позднее она как-то отступает в сторону и главные процессы развития русского актерского искусства проходят мимо нее. Она не ищет путей к расширению собственных средств ни тем методом, как это делает, например, Е. С. Сандунова, через наблюдательность, через переход к ролям характерного плана, ни, как это происходило у Семеновой, через правду чувства к созданию могучего в своей внутренней целеустремленности романтико-трагедийного характера. Но как определенная ступень в образовании средств актерского искусства и накоплении необходимого опыта творчество Каратыгиной весьма показательно.

Процесс совершался противоречиво. Утверждение приоритета актерской искренности имело и обратную сторону. Сложность живого развития заключалась в том, что подобный путь не только обогащал сферу эмоциональной жизни сценического образа и тем создавал предпосылки для постановки проблемы перевоплощения, но где-то и противоречил все более настойчиво предъявляемому к актеру требованию: «забыть {82} себя» и быть тем, кого изображаешь. Не случайно у некоторых критиков возникает опасение, что при попытках изобразить другого человека, актер рискует посторонним себе обличием закрыть источник собственной искренности. Кажется, что он «через то может отступить от натуры и потерять оригинальность своего характера — от натуры человек получает только один характер»[[73]](#footnote-74).

Возможность актерского перевоплощения в образ рисуется теоретикам очень туманно. Им еще совершенно не ясно, на какой основе и в силу чего должен происходить в актере тот творческий акт, когда, оставаясь искренним, он в то же время перестает быть самим собой, а чувствует и живет как другой человек. Для решения этой проблемы надо было, чтобы в результате довольно длительного развития общественной мысли изменилось само представление о человеке. Пока же задачу актерского перевоплощения критики (и сами актеры) еще понимают элементарно.

Оставаясь в плену предубеждений, идущих от просветительских воззрений на человека, театральная эстетика сентиментализма как бы расчленяет сценический образ надвое. Она видит в нем две разных стороны — внутреннюю и внешнюю. Раскрытия внутренней стороны образа (содержание которой составляют прежде всего эмоции персонажа) актер должен достигать через уподобление себя изображаемому лицу, что обосновывается тезисом «единообразия» человеческой природы и опытным характером эстетического познания. Вторая сторона лежит ближе к поверхности. Она определяется тем, как выражает себя в данном герое его человеческая сущность, т. е. несет отпечаток среды, сословия, привычки, индивидуальных особенностей. В первом случае актер различает принадлежность своего героя к нравственному идеалу человеческого. Во втором — к норме, определяемой общественными отношениями. Одно он черпает в самом себе, другое — в наблюдении окружающего общества.

В русском театре начала XIX в. обозначилась довольно отчетливая поляризация методов актерского творчества по жанрам. За трагедией утверждалась сфера идеальная, умозрительная, за комедией — жизненно-бытовая. «Трагик может посвящать себя уединению, но для комика светская рассеянность необходима…»[[74]](#footnote-75)

Эмоциональная непосредственность игры, помимо драмы, где она царствовала по праву, распространялась на трагедию. Новая трагедия 1800‑х годов — Озерова, Нарежного, Ф. Глинки и др. — сама вырастала из сентименталистской эстетики и была рассчитана на подобную манеру исполнения. Но старый классицистический репертуар подвергался {83} определенному переосмыслению. Здесь труднее всего ломались традиции, и, несомненно, сама художественная форма классицистической трагедии обладала большой силой сопротивляемости, сдерживая актерские страсти.

Через все развитие актерского искусства изучаемой нами эпохи проходит борьба за эмоциональную правду игры, глубину раскрытия на сцене душевного мира человека. Характер актерской эмоциональности меняется соответственно тому, как меняется общеэстетическое мироощущение художника. Преодолев классицистическую отвлеченность в сентиментальной драме, где она стала частным выражением общих чувств, обретя в этом и силу и слабость одновременно, актерская эмоция индивидуализировалась в романтическом театре, чтобы приобрести затем всю полноту психологических и социально-типических красок в театре реалистическом. В театре 1800‑х годов поиски только начинаются, они лишены последовательности, но чтобы уловить тенденции времени, нам надо иметь в виду эту историческую перспективу.

Играть искренне, эмоционально означало по принятой тогда терминологии играть «натурально». Натуральность становится постоянным критерием, применяемым при оценке актерского исполнения. Уже было ясно, что «комическая декламировка, так же как и трагическая, чем натуральнее, тем совершеннее»[[75]](#footnote-76), однако в соответствии с тем членением надвое сценического образа, о котором мы говорили несколько выше, обозначалось и два рода «натуральности».

В актерском искусстве этого времени внимание к бытовым деталям внешней характерности облика персонажа, умение типизировать в нескольких чертах (в речи, походке, жесте) общественное положение, профессию, основные нравственные свойства героя в значительной мере шла от исполнительских традиций комедии и комической оперы XVIII в.

Большим мастером создания остро-характерных ролей в классицистической комедии и комической опере был А. М. Крутицкий, продолжавший выступать на сцене и в начале 1800‑х годов. Жихарев передает слова И. А. Дмитревского, считавшего, что Крутицкий — «грим необыкновенный, потому что не карикатура, но естественен и отлично понимает свои роли»[[76]](#footnote-77). «Северный вестник» писал о его исполнении роли Мельника в комической опере Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват»: «Искусная игра его была главной причиной того, что сия, впрочем, весьма слабая опера, наполненная многими погрешностями, представлена была сряду 27‑й раз, и по большей части по требованию партера. Хотя Крутицкий почти не имел внешних достоинств, ибо был малого роста, имел малое, рябое лицо с небольшими глазами, но зато благодетельная природа {84} вложила в него столько талантов, столько способностей к театру, что без удивления никто не мог видеть его играющего. — Какой орган! какой огонь в игре! какая декламация! какая во всем натуральность!! — Нельзя естественнее представить мельника, как г‑н Крутицкий. — Выговор, ухватки, шутки, пляска с припевом простонародной песни, словом, все даже и малейшие оттенки, свойственные нашим русским мельникам, в нем видны были»[[77]](#footnote-78).

И натуральность, и естественность, о которых говорит автор рецензии, относятся здесь к внешним моментам обрисовки роли. Сама пьеса, несомненно «слабая» и устаревшая с точки зрения передовых требований русской драматургии, за которые столь активно борется в эти годы «Северный вестник», не позволяла предъявлять к актеру иных запросов.

Но Н. И. Ильин, с похвалой отзывавшийся об искусстве Крутицкого («любимейшего ученика Каллиграфа»), отмечал в нем в сущности те же качества: способность тонко разобрать свойства и положение представляемых лиц и настолько большое разнообразие в обрисовке характеров, что «из всех игранных им ролей, едва ли можно было выбрать две или три, в которых Крутицкий был одно и то же лицо»[[78]](#footnote-79).

«С натуральной простотою» играл всегда актер Пономарев, которого поэтому ставили иногда даже выше Сандунова, склонного порой к карикатуре[[79]](#footnote-80). Пономарев создавал типы, точно определяемые одним, ярко выявленным качеством, свойством или страстью. Критик перечисляет их: слуга-простофиля, слуга-провор, богач-скряга, богач-дурак, деревенский хват Скорострел и др. Даже одна из лучших ролей Пономарева — Митрофанушка — не нарушает единообразия этого перечня.

Слово «натуральность» применяется по отношению к этим актерам, сложившимся на почве исполнительской школы просветительского классицизма, в том смысле, в каком употребляет его Дидро, призывающий актера изучать «природу», фиксировать в своей памяти разнообразные, ею самой образованные признаки в облике разных людей, чтобы в нужном случае перенести их на сцену и тем добиться большей «натуральности» образа. В трагедии, как и в комедии, копировался некий идеал, стоящий вне самого актера, в одном случае — высокий, воздействовавший на зрителя как непосредственное выражение прекрасного, в другом случае — низкий, раскрывавший свой эстетический смысл в соотношении с нравственной идеей пьесы. Но все же в основе и того и другого лежал {85} принцип копировки, отбора, классификации, заострявший ум и наблюдательность актера, но оставлявший в бездействии его эмоциональные возможности.

Одностороннее развитие актерской наблюдательности, не дополненное и не обогащенное тем, что несла с собой сентименталистская чувствительность, выдвинуло в русском театре определенную, длительно развивающуюся традицию актерского мастерства. Так, еще Сандунов получил из уст своих современников наименование Протея, впоследствии часто применявшееся к таким актерам, как Сосницкий, Дюр, Самойлов. «Удивительно — писал Жихарев, — как ловко и скоро переменяет он (т. е. Сандунов) костюмы и мастерски гримируется. Конечно, при пособии других переменить кафтан и парик можно и скоро, но каким образом из молодого, румяного парня превратиться вдруг в дряхлого старика с морщинистым лицом, а еще более из мужчины в женщину — я, право, не постигаю»[[80]](#footnote-81).

Чувствуется, что для Жихарева, несмотря на всю меру его удивления этой способностью актера из молодого становиться старым, из мужчины превращаться в женщину, искусство подобного типа все же остается неполноценным, и скорее всего в силу малой эмоциональной содержательности.

Склонность к внешней характерности в какой-то момент жестоко мстила актеру. Сандунов, как и другие актеры этого типа, с большим трудом выходил за пределы комедийной и бытовой характерности. Когда он захотел сыграть роль зловещего и деятельного политикана, папского агента, отца Игнатия в трагедии Нарежного «Дмитрий Самозванец», критика, по-видимому не без оснований, упрекнула его в том, что он превращает «гнусность барбаризма… в шуточную роль какого-нибудь Мельника Фадея»[[81]](#footnote-82). Мы знаем, как трудно выбивались из этой традиции Дюр и Сосницкий при переходе к реалистическому репертуару Гоголя, как нелегко давались Самойлову, отнюдь не лишенному врожденной чувствительности, его драматические и трагические роли.

Таким образом, натуральность, присущая той школе актерского мастерства, которая в своих поисках художественной правды исходила из просветительского принципа «подражания природе», не охватывала и не выражала еще во всей полноте пробудившихся в русском театре начала 1800‑х годов прогрессивных гуманистических устремлений. Раскрытие этих тенденций происходило в поисках синтеза внутренней и внешней правды, но достигался этот синтез лишь в ходе исторического развития театра. В данный период эти творческие начала проявлялись как бы порознь: одно рядом с другим или одно без другого. Единство достигалось {86} чаще всего случайно, силой интуиции и таланта и притом сначала исключительно на материале современной русской социально-бытовой пьесы.

Русская сентиментальная драма начала XIX в. была меньше всего пьесой для чтения. По всему своему идейному и художественному строю она была рассчитана на актерское исполнение, которое сообщало ее образам ту неопровержимую достоверность, какую давало подлинное и непосредственное, вспыхивающее на глазах у зрителей, захватывающее их своим потоком, оттенками, переходами, внезапным наплывом слез актерское переживание. В сентиментальной драме актерская чувствительность получала опору в подчас важной общественной теме, исполненной гуманистического содержания, как это происходило, например, в постановках пьес Ильина и Иванова. Наконец, здесь, на реальном бытовом материале этих пьес, особенно в обрисовке крестьянской жизни, в актерах воспитывались простота, естественность, развивалось искусство отбора верных и убедительных деталей поведения и внешнего облика персонажа.

Огромный сценический успех пьес Ильина, особенно его драмы «Рекрутский набор», несомненно, зависел от особенностей актерского исполнения. Побывав в Московском театре на представлении «Рекрутского набора» С. П. Жихарев записывает свои впечатления об игре актера В. П. Померанцева, исполнителя роли старого крестьянина Абрама: «Померанцева можно назвать актером par excellence. Какая натура, какое чувство, какая простота! Абрам — не на сцене: он в своей избе, истый русский крестьянин, патриархальный владыка своего семейства и, между тем, нежный отец»[[82]](#footnote-83). Эти черты реализма, убедительность, проистекавшая из способности актера сочетать патетичность, эмоциональность и жизненно-бытовую правдивость, — оказались доступны и другим исполнителям пьесы. Тот же Жихарев отмечает хорошую игру актрисы А. А. Померанцевой — одной из лучших исполнительниц бытовых ролей в сентиментальной драме.

Старая актриса, начавшая свой сценический путь на московской сцене в 1766 г., Померанцева отличалась «резвостью, лукавством, жаром» в ролях мольеровских служанок и с успехом выступала в комических операх. В «Мельнике» Аблесимова, в роли Фетиньи, она «прекрасно играла русскую крестьянку. Ухватка, наречие, походка, даже взгляды — все было верно и точно»[[83]](#footnote-84). Однако совсем иное качество приобретает ее игра в драме Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор», где она исполняла роль старой крестьянки Аграфены, матери незаконно забираемого за недоимки в рекруты Архипа. «Утомленная горесть, отчаяние, боязнь {87} лишиться сына, последней отрады своей, материнская любовь и нежность — особливо в те минуты, когда Бурмистр велит ей заклясть сына, когда Герасим выкупает Архипа, и когда она с сыном прощается навсегда — выражались ею беспримерно»[[84]](#footnote-85).

Моменты, выделяемые здесь в качестве лучших, заставляют предполагать развитую немую игру. Это сцены психологически сложные; от актрисы требуется в них не просто эмоциональный порыв, а способность передать чувства конкретного персонажа во вполне определенных обстоятельствах.

Необыкновенно естественно играла роль Аграфены и петербургская актриса Х. Рахманова, которая, по свидетельству критики, отличалась в ролях деревенских старух[[85]](#footnote-86). Краткий отзыв на петербургский спектакль, помещенный в «Северном вестнике», вообще очень интересен. В. Ф. Рыкалов был «настоящий Бургомистр» (т. е. бурмистр). А вот А. Пономарев, очевидно, вполне традиционно играл традиционный образ Подъячего: «ухватки, разговор, ужимки» изобличали в нем «настоящего уездного крючкотворца».

Об исполнителе же главной роли Архипа — В. М. Самойлове рецензент сообщает только, что он «играл холодно». В данном случае это была совершенно исчерпывающая оценка: актер не решил самой главной своей задачи — он не показал в крепостном крестьянине страдающего и чувствующего человека.

Надо заметить, что у исполнителей некоторых второстепенных ролей пьеса раскрывает источники искренности, эмоциональности. Так, московский актер Орлов, игравший роль Ипполита, в сцене, когда Ипполит бросается в ноги отца и просит разрешения идти в рекруты вместо Архипа, «был увлекателен и заставил плакать». Даже партнер его Кондаков, актер обычно холодный, склонный к напыщенности, «играл с чувством и жаром»[[86]](#footnote-87) извозчика Герасима.

Нельзя согласиться с Б. М. Эйхенбаумом, который в своей статье, сопровождающей новое издание мемуаров С. П. Жихарева, верно определяя основной метод театра 1800‑х годов как «метод сгущенного выражения чувств», противопоставляет его какому бы то ни было стремлению к созданию характера. Так, он пишет: «Дело шло не о создании характера, а о раскрытии отдельных душевных состояний, эмоций и страстей, об их выразительной сценической огласовке. Внимание перешло от пьесы к актеру — и именно к тем его средствам и качествам, которые {88} нужны для такого эмоционального стиля игры: голос (или “орган”, как тогда говорили), дикция и интонация»[[87]](#footnote-88). Эта характеристика отодвигает театр назад, стирает принципиальное различие между русским театром начала XIX в. и театром XVIII в., театром, например Вольтера, который именно и требовал от актера подобной выразительной «огласовки» страстей и эмоций.

Несомненно также, что русский театр не задерживался и на том первоначальном этапе борьбы с рационалистическим классицистическим методом, когда раскрепощение в актере его собственной человеческой природы, способности страдать, радоваться, плакать, казалось величайшим открытием, возвращающим в театр правду жизни. В практике и теории актерского искусства одновременно уже проступали новые тенденции, из которых важнейшие именно и были связаны с проблемой создания сценического характера. Это не значит, что чувствительная манера игры перестает быть типичным качеством актерского исполнения. Переход от эмоционального самовыражения к более сложным формам творчества для многих актеров оказался длительным и чрезвычайно трудным. Так это было для А. Д. Каратыгиной, С. Ф. Мочалова, для талантливейшего актера того времени А. С. Яковлева. Однако театр ищет путей к решению этой творческой проблемы, естественно выдвигаемой как самой жизнью, так и внутренней логикой развития театрального искусства.

Для поколения актеров, сложившихся в основном на почве просветительского классицизма XVIII в., а затем эволюционировавших в направлении сентиментализма и раннеромантического театра, чрезвычайно характерна фигура Я. Е. Шушерина. Путь этого актера, выдающегося по уму и таланту, по разнообразию опыта и умению владеть своими средствами, был сложен, но удивительно просветлен ясным представлением о цели своих усилий, которое всегда ему было свойственно как результат определенного эстетического воспитания и рационалистического склада самой его натуры.

Шушерин выступал как в классицистической трагедии, так и в драме, привнося в первую естественность и сердечность, приобретенные в сентименталистском репертуаре, а во вторую — умение обдумывать все элементы игры, воспитанное в театре классицизма. В игре его ясно проявилась тенденция сближения манеры исполнения драмы и трагедии, которую отмечают исследователи его творчества[[88]](#footnote-89). При этом важно заметить, что подобная тенденция выражала не только личные свойства актера: в своем сложном развитии жанр трагедии действительно проходит через стадию освоения опыта сентиментальной драмы, перестраивает природу {89} своего психологизма и своей эмоциональности. Характеристика, которую дают Шушерину С. Т. Аксаков[[89]](#footnote-90), С. П. Жихарев[[90]](#footnote-91) и другие современники, раскрывает в его искусстве противоречивое, казалось бы, сочетание рассудочности и чувствительности, мастерства острого характерно-бытового рисунка (с приближением к тому, что дает в этом плане комедийная исполнительская традиция) и элегической размягченности, той «горестной мечтательности», которой, по свидетельству того же Жихарева, была так сильна окрашена игра Шушерина в роли Эдипа.

Шушерин владел простейшей формой реализма, достигаемой искусством острой внешней характерности. Но для него, как и для других актеров его времени, еще оставалось недоступным высокое искусство создания исторически-конкретного характера. Подчеркивая знаменательность отхода Шушерина от классицизма, следует со всей объективностью отметить, что переход от старой манеры к новой в значительной мере облегчался для него присутствием рационалистических элементов в самом сентиментализме. Его творчество было бы весьма успокоительным примером для Дидро, столь опасавшегося актерской чувствительности. Несмотря на свою эмоциональность, Шушерин в полной мере сохранял в своей игре тенденцию обобщенной, отвлеченно-нравственной интерпретации образа.

В роли царя Эдипа («Эдип в Афинах» Озерова), насыщая свою игру оттенками разнообразных чувств и переживаний, Шушерин менее всего стремился изобразить древнего грека таким, каким воссоздавала его образ классицистическая традиция. От него, как и от самого Озерова, ускользала также религиозно-философская идея мифа, выраженная в античной трагедии. Несчастия Эдипа показывались актером с самой общечеловеческой точки зрения. В образе греческого царя на сцене действовал незаслуженно гонимый судьбой старик, любящий и страдающий отец, т. е. несчастный человек вообще.

Шушерин решительно отказывался от сохранения в своей игре признаков царственности и величия, как это делал Плавильщиков, мысливший и чувствовавший традиционно, по-классицистски. По словам Жихарева, Шушерин придавал своей роли «характер какого-то убожества, вынуждающего сострадание». Но интересно, что «верный своему понятию о роли Эдипа, как изнемогающего и дряхлого старца», Шушерин использовал в своей декламации все краски предромантической поэзии — и печаль, и сожаление, и грусть, и мечтательность, и горестное раздумье, в то время как Плавильщиков, «начитавшийся Софокла и не допускавший никакой мечтательности в роли грека Эдипа», ограничивался подчас, в {90} противоположность Шушерину, «чувством одной только печальной существенности» и передавал стихи «в буквальном их значении»[[91]](#footnote-92).

Известно, что Шушерин с огромным успехом играл роль Леара в сентименталистской переделке Гнедича шекспировского «Короля Лира» (1807), поражая современников необыкновенной трогательностью и естественностью своего исполнения. Но и в этом случае Шушерин возвращал Лира к универсальному типу сентименталистского героя, искал в нем то общее, что было присуще «отцам» сентиментальной семейной драмы. Лир в его исполнении был разновидностью несчастного отца, переживающего драму дочерней неблагодарности, человеком, испытавшим непрочность благополучия, основанного на власти, и не имеющего корней в естественных сердечных привязанностях. Психологически конкретные детали его игры не изменяли отвлеченного характера образа в целом. Только исторически понятый Лир мог побудить актера к преодолению этой тенденции, представлявшей собой своеобразное претворение классицистического метода на почве сентиментализма — выявление общего за счет особого и индивидуального, в данном же случае — возведение особого в общее. Творчество Шушерина — пример талантливо осуществлявшегося компромисса: совмещения старого метода работы с содержанием, во многом шедшем от гуманистического мировосприятия сентиментализма и раннего романтизма.

Среди разброда и ломки, господствовавших в актерском искусстве начала века, среди актеров то горячих и искренних в выражении своих эмоций, то вдруг теряющих «натуральность», обращающихся к крику и штампу, Шушерин поражал ровностью и уверенностью своего мастерства. «Натуральная и свободная игра его, — читаем в “Вестнике Европы”, — искусные переходы из одного чувства в другое, точное выражение мыслей и внутренних движений, строгое наблюдение надлежащей умеренности суть неотъемлемые принадлежности дарования, которым г. Шушерин восхищал зрителей»[[92]](#footnote-93). Манера игры Шушерина казалась (да и была на самом деле) несколько старомодной, но из крупных актеров, игравших в трагедии, он едва ли не единственный умел сознательно пользоваться определенным методом. «… Мы едва ли знаем, по какой методе действуют и читают наши новейшие комедианты, не говоря уже о трагиках»[[93]](#footnote-94), — замечает критик, который видит определенные преимущества в этом плане Шушерина, но все же ощущает их как достижения старой и уже отживающей школы.

И, однако, следует на наш взгляд, с большей решительностью, чем это {91} обычно делается, подчеркнуть значение новых элементов в искусстве этого крупного художника русской сцены. Шушерин не только стремился примирить вкусы двух эпох, умея оставаться на позициях проницательного, но стороннего наблюдателя, — моментами и он поддавался влиянию того мироощущения, которое все с большей и большей определенностью выступало в искусстве его времени. В репертуаре его появлялись роли, сыгранные в неожиданно смелой и даже бурной манере и, что особенно важно, — в новом идейном ключе, для этого актера особенно неожиданном.

Так, в поздний период творчества он играет роль Ярба в трагедии Княжнина «Дидона». Его интерпретация этого образа насыщена глубоким драматическим началом. Раскрывая силу душевных переживаний героя, показывая субъективную, личную правду его чувств, связанных с его трагической, отвергнутой страстью к Дидоне, Шушерин совершенно разрушал тем самым образ традиционного злодея и тирана, каким изображали Ярба Плавильщиков и другие актеры. Поведение Ярба получало внутреннее оправдание. Игра актера освобождалась от иллюстративно-декламационных приемов, приобретала разнообразие красок в выражении любви, ярости, бешенства, обиды, негодования, свободу и эмоциональную непосредственность: «Не можно предвидеть, как он произнесет такой-то стих, такой-то монолог»[[94]](#footnote-95).

При этой глубокой переакцентировке общего смысла роли в системе образов трагедии в ней раскрывалась совершенно неожиданная сторона: на первый план выступала внутренняя сила Ярба, в его безудержном гневе ощущался бунт против земных и небесных законов, мешающих его любви. Зрители чувствовали своеобразное мрачное обаяние этого героя, столь, казалось бы, шаблонного и непривлекательного в своем злодейском амплуа, — обаяние, имевшееся и в замысле Княжнина, но в игре Шушерина приобретавшее новый романтический оттенок.

Конечно, можно согласиться с Б. В. Алперсом, что роль негра Ксури в мелодраме Коцебу «Попугай», сыгранная Шушериным с большой верностью сентименталистским принципам правдивости, — характерное достижение мастерства этого актера[[95]](#footnote-96). Необычайно знаменателен и тот гуманистический эффект, который производила на зрителей игра Шушерина, показывавшего в негре-рабе благородного и чувствительного человека. Но со стороны метода игры в Ксури нет ничего принципиально отличного от созданных Шушериным образов Эдипа и Леара. Здесь, как и там, сентименталистский общечеловек конкретизировался средствами внешней характерности, чувствительность актера определяла степень эстетического воздействия его игры на зрителя.

{92} Роли, сыгранные подобно Ярбу, намечают новую тенденцию творчества Шушерина, важную прежде всего тем, что она включала этого крупного мастера в основное направление развития театра его времени, связанное с образованием мироощущения и элементов художественного стиля раннего русского романтизма.

Восприятие Шушерина как актера ярких эмоций сказывается в статье, помещенной в связи с его смертью в «Вестнике Европы»: «Главное достоинство Шушерина было в верном изображении пылких страстей и в искусном разборе всех оттенков играемой им роли»[[96]](#footnote-97). Но, как мы видим, способность передавать пылкие страсти составляет для критика лишь половину творческой натуры Шушерина, с которой противоречиво соседствует его приверженность к рассудочно-аналитическому, еще идущему от классицистической школы методу творчества.

Новые тенденции в актерском искусстве из стадии стихийного проявления вступали в ту стадию, когда определенное ограничение этой стихийности являлось необходимым условием для дальнейшего продвижения вперед.

Критика конца 1800 – начала 1810‑х годов постоянно говорит о необходимости выработки определенных основ сценического искусства (иногда даже «правил», употребляя по привычке это одиозное для нашего слуха слово), об актуальности разработки теории актерского творчества. Бенитцкий, литератор круга «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», человек, много сделавший для поддержки прогрессивных начинаний в драме и исполнительском творчестве, пишет: «Никакой артист не будет истинным артистом без основательного и глубокого знания теории своего искусства; как бы велики дарования его ни были, но если правила не станут руководствовать им, то он вечно будет ошибаться и мастерские свои произведения портить грубыми недостатками, от невежества происходящими»[[97]](#footnote-98).

Было бы глубоко неверным объяснять эти требования, как и упорную работу над овладением методами сознательного творчества, которая началась в ту пору, влиянием рационалистических традиций классицизма, возвращением к его школе. Конечно, ретроградные явления в этой сфере давали себя знать еще достаточно определенно. Система классицистической игры вкоренилась в практику актерского творчества, и отдельные навыки держались еще прочно, особенно в игре малоталантливых актеров, использовавших по недостатку чувства и темперамента готовые приемы старой школы. Однако в театральной критике этих лет мы не встретим сознательного отстаивания классицистических традиций. Движение теоретической мысли совершается на основе бесспорного признания творческих {93} завоеваний позднепросветительского, сентименталистского театра. Положения эстетики Дидро и Вольтера используются как отправные, но при общем подъеме, переживаемом в тот период русским театром, ищущим собственных путей развития, русская театрально-теоретическая мысль все более определенно указывает на необходимость их проверки актерской практикой.

Настойчивые требования разработки теоретических основ актерского творчества, резкая критика проявлений непродуманности, эмпиричности, эмоциональной импульсивности в актерской игре, отсутствия ансамбля сопряжены с глубоким кризисом прежнего нормативного метода теоретических и критических суждений. Этот характерный для эпохи момент ярко выразил критик «Журнала Драматического» (по-видимому, издатель его М. Макаров): «Мы неоднократно слыхали, — пишет он, — об искусстве Гаррика, Лекена и других артистов, много читали об них, пользовались их мыслями и замечаниями и, может быть, начали понимать и чувствовать с помощью их чувств и понятий. Но что приобрели мы из этого? — Одну только теорию. … Теория и практика различны: первая открывает нам одну мысленность, иногда одну только несправедливую мечтательность; вторая показывает во всяком случае самую точность». Верные критерии эстетических оценок может дать, по утверждению критика, только «взаимность практики с теориею»[[98]](#footnote-99).

К концу 1800‑х годов критика все чаще обращает внимание на неумение актеров подчинять свои сценические переживания, движения, детали сценического поведения общим интересам и смыслу драматического действия. «Журнал Драматический на 1811 год» помещает статью «О дурных привычках в игре актеров», в которой разбирает с этой точки зрения недостатки Плавильщикова, С. Мочалова, Вальберховой, Колпакова и других исполнителей. У большинства актеров, по мнению автора, их эмоциональность, наивная увлеченность игрой, темперамент часто разрушают то, что критик называет «натуральным положением». Так, Плавильщиков, по словам автора, «в самых интересных и следовательно в самых сильных сценах… теряет равновесие в игре своей, начинает делать свои громоносные выражения, разгорячается до того, что оглушает и партер и сцену, и к тому же еще дает полную свободу действию ног. Крик и топот разрушают весь должный коданс декламировки, обращают в ничтожество всю иллюзию, и зрителю остается смотреть на одно только буйственное негодование. Здесь пламенная порядочная игра, даже и *сильная* натуральная, погибает совершенно»[[99]](#footnote-100).

{94} В этой критике, несмотря на некоторую архаичность выражений, никак нельзя усмотреть проявления ретроградных классицистических вкусов. Автор хлопочет не о том, чтобы возвратить актера к холодной и размеренной «декламировке». Его заботит усовершенствование игры «пламенной» и «сильной», которая также страдает от буйств темперамента, как и от классицистических шаблонов и штампов. Пример Плавильщикова — в своем роде типичный случай соединения недостатков того и другого порядка.

Некоторые исполнители, казалось, обладающие данными прекрасных трагических актеров, «в самых маловажнейших ролях наперсников и вестников не могут проговорить четырех стихов без того, чтобы не рассмешить зрителей или не досадить им. Отчего же? Оттого, что они не чувствуют, кого представляют и что говорят»[[100]](#footnote-101).

Актерское исполнение чрезвычайно часто, как это можно видеть по прессе, страдает от отсутствия планомерно осуществляемого замысла. Увлеченный сильным порывом в одном месте роли, актер сникает в другом; предоставленный на произвол своих эмоций, он подчас плохо играет важные куски пьесы, по тем или иным причинам не захватывающие его темперамента.

Разбирая игру С. Ф. Мочалова в «Разбойниках» Шиллера (в переделке Ф. Ф. Иванова Карл был превращен в Роберта), критик находит в его исполнении прекрасные места, но отмечает, постоянную торопливость, отсутствие необходимых пауз, обыгрывания немых переходов. Торопливость, отсутствие «расстановки» отмечается и в игре Прусакова (Мориц, брат Роберта)[[101]](#footnote-102). Торопливость и неровность не были частными недостатками отдельных актеров — это были пороки метода, следствие невероятной неустойчивости творческого состояния исполнителя. Выдержит или не выдержит актер свою роль до конца спектакля — такова была постоянная тревога зрителя. «В первом действии, — писал один из зрителей о Яковлеве в роли Замара (“Альзира” Вольтера), — он произвел во мне отчаяние, что не выдержит роли, — так жарко произносил он стихи и так воодушевлен был представляемым лицом! Но в следующих действиях он оправдал себя, развивая и беспрестанно переменяя приемы и выражения роли, увлекаясь разными положениями, разными страстями…»[[102]](#footnote-103)

Одной из наиболее важных попыток осуществления единства теории и практики было обращение русского театра 1800‑х годов к разработке проблемы сценического характера.

{95} «Актер должен играть натурально. Но как натурально? Если, так как он говорит у себя дома или когда бывает в гостях, то не за чем ходить в театр… Актер должен играть с таким искусством, чтобы искусство его совершенно подходило к натуре действующего. Он должен так войти в характер представляемого им, чтобы все видели действующего, а не лично актера, и скажу вам, м. м. г. г., мы имеем таких…»[[103]](#footnote-104) В этом заявлении уже содержится полемика с односторонне сентименталистским представлением о натуральности, уподоблявшей сценического героя самому актеру. Формулировка, под которой мог бы подписаться сам Щепкин, — раннее выражение тех реалистических тенденций, которые складывались в русском театре первых лет XIX в. на почве глубокого интереса к человеку, его внутреннему миру и его общественной деятельности.

Подобные идеи высказывались в театральной среде неоднократно. Так, в рецензии на представление «Дидоны» Княжнина, написанной в той же форме письма к издателю журнала, какую избрал и автор только что цитированной статьи, содержится утверждение, что «актер должен совершенно принять на себя характер лица представляемого, должен заставить публику забыть, что видит перед собой игру, а не истинное действие, — но это верх искусства!» Критикуя игру Караневичевой в роли Дидоны за отсутствие непрерывной внутренней жизни, корректирующей внешние эффекты ее игры («часто падать на руки наперсниц и поспешно, не показывая малейших остатков слабости, приходить в чувство — не естественно»), корреспондент протестует одновременно и против эмоциональной расточительности сентименталистской манеры игры, плохо сообразующейся с задачей планомерного и целостного развития роли. Хороший актер, по его мнению, «бережет сильные движения, чтобы не утомить сострадания зрителей к бедствиям представляемого лица и, наконец, не охладить его»[[104]](#footnote-105).

В тот переходный период, когда классицистическое представление о характере было разрушено стремлением к большей жизненной правде, а новое эстетическое понимание характера еще не установилось, в теории, как и в практике, сказывалось желание расчленить сложное целое на составные части с тем, чтобы упростить задачу, выделив ее отдельные элементы.

Обдумыванию того, каким образом может достичь актер полноты одновременного раскрытия многих и часто разнородных чувств героя — к чему он, собственно, и сводит проблему воплощения характера, — посвящает свои статьи по вопросам актерского искусства критик «Журнала Драматического» (по всей вероятности, статьи эти принадлежат {96} М. Макарову, редактору названного журнала). Констатируя, что подобная сложная задача требует «смешанной» игры (jeu mixte), автор предлагает актеру соблюдать «три силы выразительности», которые «никогда не должны быть между собой раздельными». Первая (и главная) сила выразительности — «резкое изображение всех *чувств*»; вторая — «одинаковое и правильное соблюдение *характера*»; третья — «искусное сохранение *натуральных положений*»[[105]](#footnote-106). Речь здесь идет об эмоциональности, последовательности и естественности актера, необходимых для удовлетворительного исполнения роли.

В этой несколько путаной и не вполне самостоятельной статье интересна не только ее тема, но и отчетливо проявляющееся, для многих тогда типичное, стремление пожертвовать всем знанием того, кáк играть, всем, что дала в этом смысле старая школа, ради потребности овладеть тайной сценического воспроизведения сложной и в то же время целостной в своих проявлениях духовной жизни человека. Но тайна остается пока закрытой для теоретиков. И в опровержение ценности собственной схемы, автор заключает свою статью словами о том, что выразительность и полнота сценических чувств «рождается из гармонии всей массы совершенств актера и пружины, движущие оными, полагают свои границы только в душе»[[106]](#footnote-107).

Справедливые утверждения критика о необходимости создания характера звучали еще очень субъективно и неконкретно. Редко кто учитывал в своих рассуждениях на эту тему значение такого важнейшего начала, как авторский замысел и драматургический образ. Для многих связь авторского и сценического образа продолжала существовать в старом классицистическом смысле.

В театре XVIII в. была установлена своя четкая зависимость между творчеством актера и драматурга. И. А. Крылов, еще в конце 80‑х годов, развивая систему просветительских взглядов на театр и его общественное значение, писал об актере как о смелом поборнике добродетели, исправителе нравов, объединяя тем самым идейные задачи его искусства с задачами драматурга. Но актер для Крылова был все же только проводником мыслей автора, ничего качественно нового к ним не добавлявший. «… Мы и перед самими царями говорим, хотя не нами выдуманную, однако ж истину», — говорил его комедиант в «Почте духов»[[107]](#footnote-108).

Сентиментализм, выдвигая на первый план чувство, способствовал раскрытию самостоятельного значения актерского творчества. Последствия были двойственны. Отказ от рационализма, интерес к человеку и его душевному миру создал предпосылки для развития реалистических {97} тенденций в театре сентиментализма, именно в этом плане и выдвинув проблему создания характера, перехода от переживания к перевоплощению. Но, с другой стороны, сентименталистский театр продолжал оставаться в плену актерской чувствительности. Сценическая эмоциональность актера была эмпирична, в ней часто отсутствовал момент обобщения, не всегда обнаруживалась достаточно глубокая связь с общей идеей пьесы. Ни теоретически, ни практически задача создания характера не могла найти при этих условиях последовательной разработки. Зарождающаяся в конце 1800‑х – начале 1810‑х годов романтическая критика ищет объединения мысли и эмоции, слова и драматического действия, наследуя реалистические элементы сентиментализма, но подчиняя их своей творческой системе. Большой интерес представляют в этой связи театрально-критические и теоретические статьи В. А. Жуковского, опубликованные им в 1808 – 1810 гг. в журнале «Вестник Европы».

Анализ театральной эстетики романтизма — задача последующего порядка. Сейчас важно лишь обратить внимание на то, что в русском театральном романтизме первой четверти XIX в., во многом сохранявшем веру в разум и в нравственный смысл художественной гармонии, не получала поддержки манера игры, основанная на стихийном и безотчетном вдохновении, столь характерном, например, для немецкого романтизма. Театральная критика декабристского лагеря протестовала против безотчетных проявлений бурной гениальности в актерской игре, в общем оставшейся чуждой эстетике декабристского романтизма. Иное дело — романтизм 30‑х годов. Там многое обстояло иначе, хотя эта вторая волна театрального романтизма и шла от идейных традиций декабристского искусства. В театре 30‑х годов вдохновение, интуиция, исступленная сила актерской самоотдачи приобретали особую убедительность, открывая выход за пределы обывательской уравновешенности и ограниченности в область высоких гуманистических идей и чувств.

В романтическом театре начала века развивалась, как мы увидим, другая творческая линия; она получила затем завершение у Пушкина, в его взглядах на актерское творчество. Актеры, у которых сентиментализм гипертрофировал их способность искреннего переживания на сцене, но не вызывал интереса к решению более сложных задач, актеры, не сумевшие подняться до уровня новых идейных и эстетических требований, выдвигаемых процессом исторического развития театра, не достигли творческой зрелости и оказались людьми, потерянными для искусства раньше своего ухода со сцены.

Переходный характер носило творчество А. С. Яковлева — актера огромной одаренности и ярко выраженной творческой индивидуальности. Сложившись на почве сентиментализма, Яковлев быстро перерос его эстетические нормы, выразив в своем искусстве существенные черты романтического мировосприятия.

{98} Характеристику его творчества, как и творчества Семеновой, необходимо давать в связи с развитием русского романтизма, элементы которого начинают выявляться в театре до того, как это направление оформляется теоретически, и даже до того, как оно складывается в драме. Театр можно скорее всего сблизить с поэзией, где романтическая тенденция безграничного расширения собственного душевного мира, при которой любой факт объективной реальности переживается как факт внутренней жизни, обнаружилась очень рано. Русское художественное сознание многим обязано в этом отношении не только Радищеву, Карамзину и ряду других писателей, непосредственно связанных с сентиментализмом, в творчестве которых складываются со всей определенностью элементы романтического искусства, но и Державину и не слабым драмам его, а поэзии, так высоко ценимой, кстати сказать, романтиками декабристского круга. Не случайно трагедии Озерова, обозначившие первую ступень становления русского романтического театра, были прежде всего восприняты современниками как утверждение в театре поэтического лирического начала. В этом смысле и отмечалось их новаторское воздействие на актеров.

Процессы, происходившие в области актерского искусства, были теснейшим образом связаны с развитием общей формы спектакля и содействовали укреплению режиссерского начала в театре. Режиссура зародилась в русском театре еще в XVIII в., но режиссура начала XIX в. не была простым продолжением ее традиций. В театре классицизма, с его детально разработанной системой сценической выразительности, драма не таила в себе так много возможностей различного сценического прочтения, как это оказалось теперь, когда границы актерских средств так сильно расширились.

Складывающееся в эти годы режиссерское понимание спектакля выходит за пределы требования формального единства приемов игры общности манеры, твердого знания несложных по своему рисунку и мало динамичных мизансцен, чистоты определенного музыкально-интонационного звучания стиха. Возникает новое представление об ансамбле, о задачах актера и его отношении к авторскому тексту. Его качественное своеобразие определяется значительностью того вклада, который вносит в спектакль освобожденная от пут классицистической системы актерская эмоциональность, гуманистическое стремление к раскрытию на сцене душевного мира персонажа.

Одновременно усиливается внимание к декорационному оформлению спектакля. Назначение декорации уже не сводится к тому, чтобы служить пышным фоном для развития действия. В ряде спектаклей декорация способствует раскрытию содержания пьесы, создает эмоциональную атмосферу ее событий, помогая актерам выразить поэтический дух драмы.

{99} Критика отмечает, как общее явление, бóльшую согласованность игры и даже бóльшую продуманность самого распределения ролей, более внимательный подбор декораций и костюмов, чем это наблюдалось в прошлом. «Утешительно думать, — пишет один из рецензентов по этому поводу, — что сия отрасль просвещения (т. е. театр. — *Т. Р*.), при нынешних способах более и более совершенствоваться будет»[[108]](#footnote-109). Речь идет уже не только о том, насколько верно и четко доносили актеры до зрителя текст и мысли автора, но и о колорите, об атмосфере спектакля, о его образной поэтической природе, создаваемой сценическими средствами.

Важным этапом в развитии актерского искусства явились постановки трагедий Озерова. В них продолжала углубляться манера актерского исполнения, окрашенная сентименталистской эмоциональностью, и одновременно делались первые шаги для преодоления крайностей этой манеры и создания сценического характера.

Новаторский характер озеровских спектаклей, постоянно отмечаемый как критикой 800‑х годов, так и критикой декабристского периода, определяется, однако, тем, что актеры выступали в них не сами по себе, исполняя ту или иную роль, но оказывались вовлечены автором в единую поэтическую стихию пьесы, в создание единого сценического образа, вне которого не могли существовать эти спектакли, рассчитанные именно на многосторонность эстетического воздействия на зрителя.

Так, уже первый критик Озерова Н. Бутырский в своей рецензии на представление «Эдипа в Афинах» точно охарактеризовал специфику сценической новизны этого спектакля. Указывая на достоинства трагедии, заключавшиеся в ее психологической правдивости, лиризме, простоте и естественности положений, он усматривал в спектакле слияние поэзии, действия, актерской игры и того тонкого, сложного эффекта, которое создавало декорационное оформление. Декорация в спектакле выполняла новую невиданную функцию. Она тешила не глаз — она занимала «самое сердце, рождая в нем какие-то мрачные предчувствия», т. е. выражала поэтический дух пьесы. Единство всех элементов спектакля сразу позволяло зрителю почувствовать «все, что только есть трагического в сем творении»[[109]](#footnote-110). Это гармоническое согласие разнородных элементов постановки придавало актерскому искусству новые качества.

Для критики становится ясным, что преодоление первозданного натурализма актерской эмоции не обедняет, а обогащает силу эмоционального воздействия сценической игры, что реакция, вызванная способностью актера выражать трагическую поэзию жизни, раскрытую во всем образе спектакля, глубже и содержательней волнения, порождаемого перипетиями {100} сюжета и видом обильных актерских слез, даже проливаемых весьма искренне. Все это позволило «Сыну отечества» писать уже спустя 15 лет после озеровских премьер: «Кто не помнит *революции*, произведенной трагедиями Озерова не только в словесности, но и в публике нашей? Они не имели бы успеха, если бы были только напечатаны»[[110]](#footnote-111).

Лицом, возглавляющим постановку спектакля, охватывающим все стороны этой серьезной работы и прежде всего работы с актером, становится автор. «Журнал Драматический» прямо указывает на необходимость ввести в правило, чтобы автор сам устанавливал мизансцены, а не актеры, так как «не всякий директор есть директор театра, во всем смысле своего звания, и не всякий актер может угадывать мысль автора и знать расположение сцены»[[111]](#footnote-112).

Драматург приходит в театр в эти годы не как постороннее ему лицо, дворянин-меценат, приносящий больше вреда, чем пользы (хотя иногда наши историки театра представляют себе дело именно так), а как человек, которого вовлекла в постоянные занятия режиссурой и педагогикой настоятельная потребность развития театра его времени. Несомненно, заслуживает специального изучения режиссерская деятельность А. А. Шаховского, в которой, несмотря на эпигонские черты, содержалось и много нового. Но особенный интерес вызывают режиссерские начинания литераторов, принадлежавших к декабристским кругам. Значительную роль в борьбе за национальное своеобразие русского театра, демократизацию его репертуара и его эстетики сыграл Н. И. Гнедич. Его деятельность имела важное значение в формировании сценической системы декабристского романтизма. Режиссерская и педагогическая работа Гнедича, в частности его многолетние занятия с Семеновой, представляют интереснейшую тему для историка театра[[112]](#footnote-113).

Наследуя и развивая некоторые традиции просветительской эстетики, прогрессивная русская критика начала века наследует и просветительское отношение к театру, как могучему средству общественного воспитания. Соответственно этому понимается и миссия актера. Журнал «Северный вестник», проводивший просветительские взгляды на театр, распространенные в прогрессивных кругах «Вольного общества», высоко оценивает гражданское предназначение актера, считая, что актер — «такой же публичный человек, как профессор, дающий *публичные* уроки, как древние ораторы, которые всегда были в великом почете и уважении… Актер есть *учитель добродетели… звание его почтенно*»[[113]](#footnote-114). {101} Утверждение это остается незыблемым для всего XIX в. Однако содержание этого высокого принципа значительно обогащается и конкретизируется.

Строительство театра, развитие театральной культуры становится в XIX в., как мы уже говорили, делом широких кругов интеллигенции, выходящей из рядов «низших сословий», втянутой в этот процесс в качестве его активных и непосредственных участников. Если актер в конце концов и утверждается в роли учителя жизни, то совсем в ином качестве, чем это мыслилось в XVIII в. Именно в это время и начинает прорастать в русском театре тот социальный нерв, который делает его активным выразителем духовных потребностей времени, а актера — не только учителем, но и сыном своего века, расплачивающимся за все его болезни. Следует обратить внимание на то, что сама мысль о важном общественном призвании актера рождалась и крепла в обстановке крайне неблагоприятной для реального торжества этой идеи. Ученик Радищева И. П. Пнин писал в 1804 г. в своем «Опыте о просвещении относительно к России»: «Скажу как россиянин, любящий свое отечество, что нельзя без чувствительного прискорбия смотреть на состояние, в котором находится отечественный театр наш». Пнин говорит об униженном и мало обеспеченном положении русских актеров в сравнении с иностранными, о том, что, «имея весьма малую цену в общем мнении», они «не только не возбуждаются соревнованием, но даже теряют дух, способности развивающий»[[114]](#footnote-115).

Для того чтобы охарактеризовать трудности и противоречия, сопровождавшие становление народных основ национальной театральной культуры в то время, когда они еще только закладывались, достаточно вспомнить довольно известную историю с актрисой Баранчеевой, привлекшую в свое время внимание театральной общественности. Баранчеева за одну из своих ролей, сыгранную не совсем ловко, без должного изящества и развязности, подверглась резкой и уничтожительной критике. Это дало повод одному из лучших журналов 1800‑х годов — «Северному вестнику» И. И. Мартынова — впервые и во весь голос заговорить о трагических судьбах национального театра в условиях крепостнической действительности.

«Она крепостная девушка одного дворянина, — писал автор “Северного вестника”. — Милостивые государи! вам известно, что значит актер, или справедливее сказать артист? — Сколько ему надобно учиться, какое он должен иметь обращение, какие сведения?.. Следовательно: может ли Баранчеева при хороших способностях быть хорошею актрисой? пусть другой рассудит, а не я. Заключи Рубенса, Гаррика, Дица в {102} крепость, они не были бы славою своего отечества»[[115]](#footnote-116). На основании этих слов можно судить об известном соответствии между социальным самосознанием преобладающей части русского актерства и общественным положением русского театра в целом.

Нельзя говорить о художественных формах театра XIX в., не учитывая тех особых качеств эмоциональной взволнованности, душевной возбудимости, чувствительности, того страстного интереса к драматической теме, тех элементов грусти, сарказма, беспощадной сатиры, которые пропитывают актерское творчество во всех или почти во всех его высоких проявлениях. Можно сказать, что эта внутренняя настроенность становится в русском театре гораздо более сильной цементирующей связью, чем общность направлений и школ. Сравнительно малой устойчивости формальных традиций противостоит при этом устойчивость традиций идейных, преемственность творческих принципов, связанных с определенным пониманием внутренних основ искусства.

Театр не только был призван показать в своих спектаклях противоречия русского крепостнического строя и отразить нарастание освободительных передовых демократических тенденций в русской действительности, — он сам становился жертвой этих противоречий. Русский театр играл огромную идейную и воспитательную роль. Он будил мысль и открывал глаза на явления социальной жизни, он укреплял в людях веру в силу и нравственную красоту человека. Но, укрепляясь в своем общественном значении, он на каждом шагу вынужден был объяснить устами своих передовых деятелей сущность своей общественной роли и отстаивать общественное достоинство своих актеров, не всегда располагавших объективной возможностью к тому, чтобы это свое достоинство в необходимой степени поддерживать. И Щепкин, полжизни проживший крепостным и в некотором отношении этим, несомненно, покалеченный, и Мочалов, столь же сильно ненавидевший рабство, сколь сильно и болезненно было в нем ощущение собственной униженности, — отразили в своих судьбах трагедию русской культуры. Уже с начала нового периода развития русского общественного сознания — с первой четверти XIX в. — русский театр стремился стать и по общественным своим формам чем-то гораздо большим, чем это было возможно в условиях русской действительности.

Перед передовыми деятелями русского театра, воспитанными на идеях Радищева и западноевропейских просветителей и проходившими в начале столетия стадию осознанной или бессознательной революционизации, маячила мечта об ином театре, воскрешавшем в своей высокой гражданственности, в масштабе своей демократической аудитории идеал {103} греческих народных представлений. Мечта о превращении современного театра в такое подлинно общественное зрелище, закономерная для Дидро и деятелей французской революции, была закономерная и для Радищева, для декабристов и Пушкина, именно для такого театра и написавшего свою народную драму «Борис Годунов». Не случайно, что она не могла быть сыграна в другом, реально существовавшем в России театре. Характер проблематики и самая форма драмы, которая мыслилась Пушкину как подлинно историческая и народная, требовали иных прав для искусства в целом, иных навыков восприятия и сценического воплощения.

В русском театре XIX в. всегда оставались в резерве чрезвычайно сильные стимулы к расширению его общественных, гражданских, демократических основ, к выходу на путь создания больших исторических полотен, эпических политических драм о «судьбе человеческой, судьбе народной», к ломке традиционных форм камерной, морализующей пьесы, к укрупнению актерского образа, к «шекспиризации» в том смысле, как понимал это Пушкин.

Ко всему этому театр начинает рваться уже в самом начале 1800‑х годов. В следующих главах мы постараемся показать, как возникали подобные тенденции в русской драматургии того времени. Они отчетливо проявлялись и в актерском искусстве, которое на протяжении первой четверти XIX в. широко насыщается элементами прогрессивной идейности, народности, гуманизма, жизненной правды, высокой гражданской героики. У декабристов и Пушкина созревает программа коренной реформы русского театра, оставшаяся неосуществленной после политического поражения декабристов. Но организационно не проведенная в жизнь полностью она оказала, тем не менее, сильнейшее идейное воздействие на все развитие русского театра, суммировав реально накопленный опыт, работу эстетической мысли, выразив потребность, которая продолжала оставаться актуальной на протяжении длительного периода времени.

Декабристский период русской культуры обогатил театр ценнейшими завоеваниями прогрессивного творческого метода, идеями и обобщениями, от которых исходит в дальнейшем вся передовая театрально-критическая мысль, совершенными и зрелыми достижениями актерского таланта. И одновременно он принес понимание общенационального значения театра как средства воспитания народа в свободолюбивом гражданском духе, утвердил роль театра как «училища искусства, вкуса и языка отечественного», как неотъемлемую часть «образования народного», которое, «по мере возвышения своего усовершая театр отечественный, само от него заимствуется»[[116]](#footnote-117).

{104} Эти исповедуемые декабристской и околодекабристской критикой представления о задачах и возможностях театра, сохраняя особую актуальность в условиях русской действительности, слышатся могучим отголоском в высказываниях о театре Пушкина, Белинского, Гоголя, Щепкина, Добролюбова, Островского, они составляют идейную основу творчества Мочалова, Мартынова и всей демократической линии в актерском искусстве XIX в. Театр, и в частности актерское мастерство изучаемого нами периода, важнейшими идейными и творческими традициями связаны со всей последующей историей русского театрального искусства.

Изучая конкретные формы художественной жизни русского театра XIX в., мы видим, что многое в этих формах определялось действием сил исторической необходимости, часто противоположных друг другу. Вся идеологическая и организационная система, которой правительство стремилось подчинить театр, все своеобразные, ни в одной другой стране не встречающиеся условия, в которых формировались и творили его актеры, — все это, благодаря постоянному существованию иных, объективно действующих и исторически обусловленных тенденций освободительного характера, преодолевалось настолько, что при всей своей подцензурности русский театр сохранял в своем главном направлении относительную идейную самостоятельность. Это со всей силой обнаруживается в 10 – 20‑е годы XIX в. Театральные деятели декабристских кругов и актеры, творчество которых складывается как выражение эстетических идеалов декабризма, широко используют внутренние резервы театра, чтобы обратить его художественные средства на революционную переделку мира.

# **{****105}** Глава IIIЗарождение русского романтизмаДрама Озерова

Романтизм в России возникает одновременно с тем, как складывается и развивается это направление в других европейских странах. Общность исторических процессов, происходивших в Европе конца XVIII – начала XIX в. обусловила определенное единство эстетики романтизма, сделала возможным сближение целей и идеалов, за которые боролись романтики разных стран.

Однако в каждой стране романтизм обладал своими особенностями, порожденными характером питавших его социальных противоречий, специфическими тенденциями развития национального общественного сознания. Говоря о романтизме, как о первой реакции на французскую революцию и связанное с ней просветительство[[117]](#footnote-118), Маркс подводит нас к пониманию сложной природы этого направления, поскольку реакция не только была разнородной у разных социальных групп, но и соотношение социальных сил в различных странах было неодинаковым.

Известно, на какой исторической основе возникали в искусстве конца XVIII – начала XIX в. реакционно-романтические тенденции. Растерянность перед действительностью, ее неприятие, стремление преодолеть внешнюю необходимость путем внутреннего освобождения, вырастающий отсюда культ творческой индивидуальности, односторонне развивавшей в себе именно те возможности, которые помогали бегству из плена реальности (т. е. фантазию, интуицию, религиозное чувство и пр.), — все эти качества возникали в романтизме как преломление идеологии исторически ущемленных общественных групп и, несомненно, относились к проявлениям реакции в прямом смысле слова.

{106} Однако в марксовом определении слово «первая» имеет не менее важный смысл, чем слово «реакция», оно позволяет увидеть проблему и с другой ее стороны.

Действительно, в романтизме мы не только видим вспышки духовной энергии поэтов и певцов уходящего времени, но — и это главное — начало некого нового идейного процесса, порожденного только что установившимся или устанавливающимся общественным строем.

Романтизм — первая художественная система, возникающая в послереволюционное время в ряде европейских стран, — отразил в своем прогрессивном направлении начальную стадию развития демократического сознания эпохи. Его появление начинает сложный и длительный процесс формирования демократической культуры в противовес ее буржуазно-дворянским, охранительным, консервативным тенденциям. Именно поэтому молодое демократическое сознание не расстается на протяжении длительного времени со своим пристрастием к романтическому искусству.

В условиях реакционного союза буржуазии и дворянства, определившего социально-политическую обстановку в таких странах, как Франция или Англия, романтизм отразил в своем развитии нарастание разочарования и неудовлетворенности широких демократических масс результатами буржуазной революции, выразил их стремление довести до конца начавшуюся еще в недрах XVIII столетия великую борьбу за торжество принципов равенства и справедливости. В плане общественно-социальном возникновение романтизма отразило распад «третьего сословия» и рождение демократии как силы, антагонистичной буржуазии.

Но романтизм — в той части, в какой он был связан именно с этим прогрессивным историческим фактом — был лишь первой реакцией на обманувшие ожидания революционной поры, первой попыткой борьбы с еще не определившимися в своем новом капиталистическом качестве противоречиями современности. Протест, который он в себе нес, имел преимущественно стихийный, эмоциональный характер.

Проникнутое стремлением к познанию социальной действительности и конкретного, психологически-реального человека, творчество романтиков не могло, однако, и в своем прогрессивном направлении расстаться до времени с целым рядом иллюзий.

Одна из таких иллюзий заключалась в чисто нравственном подходе к миру. Противоречия действительности романтики воспринимали прежде всего как нравственные противоречия, осмысливали их в отвлеченных этических категориях. Такова природа драматических коллизий мелодрамы и романтической драмы.

Характерна и другая особенность романтического мировоззрения — склонность преувеличивать значение индивидуального нравственного фактора в историческом процессе, героизировать роль личности, {107} смотреть на мир ее глазами. Здесь романтики еще не уходят далеко от просветителей. Как и те, они обожествляют человеческую индивидуальность, видя лишь субъективную сторону общественных столкновений и не улавливая их объективной закономерности. Гений, воплощенный в образе романтического героя, действует, повинуясь эмоционально-нравственному императиву, как просветительский герой повиновался голосу разума и добродетели.

Преобладание нравственной отвлеченности и идущая отсюда излишняя локализация страстей порой заставляет нас ощущать в произведениях романтического искусства как бы налет классицистических влияний. Здесь, в самом деле, существуют определенные связи, прерывающиеся не сразу, хотя в принципе романтики отвергают классицизм и начинают свою деятельность с жестокой критики его метода. Но абстрактно-моральная, антиисторическая точка зрения на человека и общество сталкивается в романтизме с ярко выявленным стремлением к историчности, к постижению временного, национального, социального своеобразия изображаемых лиц и событий. В этом противоречии — характерная особенность романтизма.

Романтики не находят решения этого противоречия в пределах самого романтического направления. Это становится делом общего развития искусства. Углубляя выдвигаемые романтизмом требования национальной самобытности, народности, исторической правды художественного изображения, романтики подготавливают возникновение реализма и нередко сами выходят в своем творчестве за пределы романтического мировосприятия. Такой путь совершают многие крупные художники первой половины XIX в. Начав с абстрактного гуманизма и декларативного вольнолюбия, с риторики и мелодрамы, они приходят к овладению мастерством социальной типизации, к умению раскрыть свою демократическую концепцию средствами объективного и многостороннего изображения жизни. В качестве примера могут быть названы Гюго, Вальтер Скотт, даже Байрон. Из числа актеров, способных подтвердить это положение, вероятно, наиболее яркой фигурой является Фредерик Леметр — прежде всего в силу его сознательной устремленности в сторону реализма.

Не менее сложно протекало развитие романтизма в тех странах, где, как в Германии, наступление новой эпохи не было обозначено столь четко переменами политического порядка; буржуазные отношения складывались здесь на гнилостной почве отсталого общественного режима, принижавшего выражения буржуазной идеологии до самого пошлого филистерства и в сущности перерождавшего буржуазию в мещанство, неспособные даже к частичному решению исторических задач буржуазной революции. В силу этого в немецком романтизме роковым образом сплетались воедино сугубо индивидуалистические, консервативные и {108} бунтарские, освободительные тенденции. Резкая критика в адрес современной действительности не могла подчас найти здесь иной опоры, кроме идеализации патриархальной народности, средневековых форм добуржуазной жизни. В России нечто близкое этому можно уловить в идеологии славянофильства.

В России, где в рамках реакционного феодально-крепостнического уклада шло неуклонное развитие буржуазных отношений, а следовательно, и развитие демократических начал, формирование демократической культуры, — романтизм возникает как выражение широких освободительных тенденций времени. Поэтому романтизм оказывается связанным в определенный период с идеологией революционного движения декабристов. Влияние декабристской идеологии способствует четкому определению ряда основных положений романтической эстетики, их насыщению прогрессивным общественным содержанием.

Формирование романтизма занимает центральное место в русской художественной жизни первой четверти XIX в. Все, что происходит в русском искусстве в эти годы, так или иначе связано с этим главным процессом, в русле которого претворяются наиболее плодотворные и действенные тенденции идейно-художественного развития эпохи. В связи с формированием романтизма решается проблема наследия XVIII в., создаются предпосылки для обновления творческого метода и выразительных средств искусства. Вместе с тем борьба романтиков за прогрессивную идейность русского искусства, его национальную самобытность, народность, борьба за усиление его гуманистических основ ведет к образованию реализма в литературе, драме, актерском творчестве. Драма Пушкина и Грибоедова, завоевания реалистического искусства Щепкина составляют итог этого процесса и, в то же время, начало нового периода развития русской культуры.

Характерные черты мировоззрения русских романтиков складываются под воздействием богатейшего опыта русской и западноевропейской истории конца XVIII – начала XIX в. Французская революция и наполеоновские войны обратили к активной общественной жизни широкие народные массы различных стран. Во многих государствах, потерявших в результате завоевательных действий Наполеона свою политическую независимость, началась национально-освободительная борьба. Захватническая политика буржуазной Франции повсеместно наталкивалась на отпор со стороны патриотов, воодушевленных идеями свободы, равенства, национальной независимости. В некоторых странах, в том числе и в России, создавалась обстановка, в которой национально-освободительная борьба легко могла перейти и переходила в борьбу против собственного деспотического правительства. Многие из тех, кто выступал на защиту своей страны от захватчиков, были сами воспитаны на просветительских идеях, озаривших наступление буржуазной {109} эпохи, и молодое демократическое сознание, еще не возмужав, поднимало оружие на два фронта.

Участие России в европейских войнах против Наполеона, победа в народной войне 1812 года, западные походы русских войск в 1814 – 1815 гг. — все эти крупнейшие события национальной жизни, возбуждавшие в самых различных кругах русского общества чувства горячего патриотизма, одновременно резко обнажили существовавшие в России социальные и политические противоречия. Весьма важно, что в людях возникало и новое отношение к этим противоречиям, новое понимание методов борьбы с ними, существенно отличавшееся от того взгляда на законы общественного развития, которые проповедовали русские просветители последующего за Радищевым поколения.

На протяжении короткого времени с болезненной для многих очевидностью развеиваются заблуждения первых лет века, связанные с надеждами на социальные реформы сверху, обозначается необходимость насильственной ломки отсталых феодально-крепостнических порядков. Передовое, прогрессивно мыслящее дворянство осознает себя при этом единственной силой, способной отстаивать национальные, народные интересы и бороться за осуществление необходимых для страны буржуазно-демократических преобразований.

Развитие освободительной идеологии первой четверти XIX в. органически связано с формами романтического мировосприятия. Эту мысль хорошо выразил Г. А. Гуковский, который опираясь на формулировки, данные В. И. Лениным, писал в своей книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля»: «Декабристы подняли знамя восстания во имя народа, и в их движении, дворянском по составу и буржуазно-демократическом по содержанию, в какой-то мере отражались реальные интересы и даже чаяния широких народных масс. Но сами декабристы, бесконечно далекие от народа, пытались осуществить революцию без активного и сознательного участия закрепощенной массы и мыслили они как в политике, так и в делах культуры и литературы романтически, исходя из принципов индивидуалистического мироощущения». «… Им было достаточно этих стимулов — своего чувства, своего убеждения, своего постижения путей развития страны, — чтобы начать борьбу»[[118]](#footnote-119). Преобладание субъективной воли к освобождению над степенью объективной подготовленности общественных сил к совершению революции, зрелостью ее общих предпосылок наложило глубокий отпечаток на характер передовой художественной культуры эпохи, обусловив яркость и силу ее романтических начал.

{110} Романтики — и это особенно отчетливо предстает в творчестве художников декабристского круга — не отказывались от великих гуманистических идеалов просвещения, под знаком которых буржуазия объединила в решающий момент борьбы за власть все демократические силы. Эти идеалы сохраняли все свое значение для современности. Но, констатируя разрыв между провозглашенными лозунгами свободы и социального равенства и характером послереволюционной западноевропейской действительности, романтики разгадывали и двойственный смысл просветительской эстетики. Они видели страх просветительского искусства перед реальными противоречиями жизни, перед эмоциональным раскрепощением человека, критиковали его за «античный маскарад», рационалистическую сухость и сентименталистское морализаторство.

Революционная, антикрепостническая направленность передового русского искусства была той силой, которая могла ликвидировать разрыв между идеальным и реальным в самом методе показа действительности. Русский демократический сентиментализм конца XVIII – начала XIX в. делает в этом отношении первые шаги. Революционный романтизм декабристов стремится решить эту же проблему применительно к высокому героическому жанру. Революционное мировоззрение русских романтиков позволяет им не только восстановить разорванные связи между человеком и обществом в плане самого содержания искусства, путем героизации образа душевно-сложного, активного человека, восстающего против общественной несправедливости, но и помогает наметить сближение этих двух аспектов — идеального и реального — в методах трактовки характера. Все это находит яркое раскрытие в театре, в драме и в актерском творчестве, способствуя образованию своеобразных форм русского сценического романтизма и во многом подготавливая рождение реалистического театра.

Зарождению романтизма в театре 1800‑х годов сопутствовал кризис эстетики сентиментализма. В театре, как и в литературе, остро выявляется тема драматического разлада между обществом и человеком, сохранившим как норму своей душевно-нравственной жизни «естественную» потребность равенства, свободы и пр. Действительность же вступает в сложное противоречие с понятием «природы», которая достигает своего высшего раскрытия в сознании и деятельности личности.

Возникновение индивидуальности как художественного типа является в искусстве первым результатом пережитого кризиса. Личность отделяется от общества, в котором оказываются недостижимыми нормы справедливости и гуманизма, противопоставляется ему в своем свободолюбии и внутреннем одиночестве.

Этот конфликт, исходный для формирования романтического метода в искусстве, мог развиваться и развивался в двух направлениях. Одно из них вело к утверждению приоритета субъективного начала, к растворению {111} всех внешних противоречий в сфере нравственно-психологической жизни личности. В эту сторону эволюционирует творчество Жуковского. На этой основе складывается позднее эстетика «любомудров» и вырастающая из нее эстетика славянофилов, сохраняющие яркие признаки своего романтического происхождения как в отношении некоторых общих идей, так и в ряде частных творческих принципов.

Другое направление, развивая прежде всего уже выявившуюся через кризис просветительских воззрений тему общественного конфликта, поднимает ее до большого политического звучания. Искусство насыщается героикой освободительной борьбы. Сохраняя глубокий интерес к человеку, к раскрытию его внутреннего мира, представители этого направления романтизма стремятся в то же время сообщить своим произведениям героическую монументальность, идейную масштабность, драматическую действенность, ищут соответствующих средств и в области художественной формы.

Между этими двумя романтическими течениями идет борьба, имеющая на своих различных этапах разный смысл. В условиях исторического развития России первой четверти XIX в. ведущую роль в русском романтизме приобретают его прогрессивные тенденции.

В конце 1800‑х годов начинается формирование театральной эстетики, связанной с идеологией зарождающегося декабристского движения. Эта эстетика, не порывая с принципами индивидуалистического мировосприятия, вместе с тем всей своей трактовкой образа человека и различных сторон его общественной практики поворачивает искусство на новые пути развития.

Лирические драмы Озерова (уже начиная с «Фингала»), эпико-драматические, в оссиановском вкусе, опыты А. Бенитцкого, гражданские трагедии Ф. Глинки и Л. Неваховича, исторические драмы Ф. Иванова, С. Глинки, политические мелодрамы В. Нарежного, А. Грузинцева, С. Висковатого и др. так же, как поляризирующиеся вокруг имен А. Яковлева и Е. Семеновой различные явления в сценическом творчестве, отмечены характерными признаками новых художественных устремлений, означающих серьезный поворот в развитии современного искусства.

Эти новые устремления в области театра не имели на первых порах четко сформулированной программы, не ставились в связь с западноевропейским романтизмом и в своей динамике влекли за собой целый ряд не изжитых традиций, которые мешали их свободному проявлению. Они пробивались стихийно, вызванные к жизни глубокими процессами общественного развития, острыми духовными потребностями времени.

Особенности переживаемого момента общественного развития порождали в художественном сознании элементы двойственности. Театр и драма насыщались одновременно и оппозиционными, освободительными {112} настроениями, и мотивами разочарования, пессимизма, и идеями, отражающими необходимость общественной борьбы, и неверием в эффективность подобных усилий, неоднократно предпринимавшихся человечеством.

Впоследствии эстетика декабристов введет в берега все эти настроения, окрасившие собой начальный период русского романтизма. Установив свое влияние на театр и драму, декабристы подчинят новые художественные тенденции своей идейной программе, выдвинув и развив одни из них, а другие оттеснив на задний план русской художественной жизни. Но сейчас элементы героического романтизма только начинают складываться на периферии уже довольно широкого художественного движения, внутри которого если и идет борьба, то часто еще не по идейно-творческим, а по литературно-групповым признакам.

Важную роль играют в эти годы художники, искусство которых отражает разрушение рационалистического восприятия жизни, утерю просветительских иллюзий; в их творчестве возникает характерное противопоставление человека, с его высокой идеальной устремленностью и душевной свободой, обществу, где царствует неволя и несправедливость.

В драматургии Озерова, актерском искусстве Яковлева, в критических и теоретических выступлениях по вопросам театра Жуковского складываются начальные элементы романтического метода. Художники этого типа еще оказываются связанными во многом с формами, приемами и глубже — с некоторыми эстетическими принципами сентиментализма и даже классицизма. Однако все же в главном содержании своих произведений они выражали новые и знаменательные для эпохи процессы идейного, духовного развития.

«Они были верны идеалу, — писал Белинский об Озерове, Жуковском и Батюшкове, — но этот идеал становился у них все менее и менее отвлеченным и риторическим, все больше и больше сближавшемся с действительностью или по крайней мере стремившимся к этому». В их произведениях «языком поэзии заговорили уже не одни официальные восторги, но и такие страсти, чувства и стремления, источником которых были не отвлеченные идеалы, но человеческое сердце, человеческая душа»[[119]](#footnote-120).

Современный момент исторического развития раскрывается в их творчестве с большой остротой, но раскрывается с субъективной стороны, так как он отражается в психологии личности, впервые утерявшей чувство своей органической, «семейной» принадлежности к обществу. Созерцательная грусть и самоуглубленность лирического героя Жуковского возникают на той же почве, на какой складывается самосознание героев {113} драм Озерова или бунтарство Яковлева, его потребность в лирическом самораскрытии.

Крупнейший представитель этого направления русского романтизма, Жуковский, продолжает и в последующие годы развивать ту же творческую манеру. Но по отношению к романтизму декабристов он выступает при этом художником, принадлежащим к исторически предшествующей, додекабристской стадии романтизма. Учитель молодого Пушкина и всего поколения молодых декабристов-романтиков, он в то же время существенно отличается и по мироощущению и по стилистике от своих учеников, постоянно полемизирующих с его школой.

Несколько иной характер носит развитие Озерова — наиболее видного и популярного русского драматурга начала века, осуществившего в области драмы реформу, близкую той, какую в поэзии осуществил Жуковский. В творчестве Озерова легко проследить связи, которые идут от ранних форм романтического мировосприятия к его последующей, декабристской стадии. В своих особенностях и противоречиях творчество Озерова необыкновенно полно отражает этот этап развития и поэтому представляет для нас особенный интерес.

Озеров, бесспорно, — наиболее яркая фигура среди драматургов первого десятилетия XIX в. Уже современники писали об Озерове, что он создал целую эпоху в русском театре и определил своими драмами решительный поворот в актерском творчестве, сделав возможным появление национальной школы трагической игры. В подобных высказываниях, несомненно, содержалась большая доля истины. Позднейшие оценки (даже принадлежащие Пушкину) не должны сейчас заслонять от нас исторического значения Озерова. А оно представляется нам очень важным, поскольку в его творчестве впервые, и притом с достаточной полнотой и разносторонностью, отразились характерные для эпохи новые тенденции.

Творчество Озерова обычно рассматривается историками театра и литературы как пример, свидетельствующий о насыщении форм классицистической трагедии влияниями сентиментализма. В. А. Десницкий видит в Озерове последователя Вольтера и Дюси, представителя сентиментального ампира[[120]](#footnote-121). Новые тенденции его творчества не всегда приводятся в связь с общим мировоззрением и методом драматурга. Так, С. С. Данилов характеризует его как классициста, усвоившего влияния карамзинской школы; принципиальное значение озеровской драмы при этом стирается[[121]](#footnote-122).

Г. А. Гуковский в своей чрезвычайно интересной книге «Очерки по истории русского реализма» впервые поставил Озерова в прямую связь {114} с прогрессивным русским романтизмом, подчеркнув значение патриотических мотивов драматургии Озерова в формировании идейного и поэтического строя декабристской драмы. Однако и Гуковский не дает целостной характеристики основ озеровского творчества. Следуя своей общей концепции, он слишком преувеличивает революционное значение произведений Озерова, извлекая эту революционность не столько из содержания его драм, сколько из особенностей их формы, усматривая в их патриотической лексике периода национально-освободительной борьбы против Наполеона символизацию идей и понятий французской буржуазной революции. Для Гуковского Озеров был революционен, «не мысля о революции», в силу самой семантики романтического стиха[[122]](#footnote-123).

Стремление Гуковского проследить развитие сложной идейно-поэтической традиции, конечно, весьма ценно. Однако вряд ли возможно рассматривать этот процесс как самостоятельное явление, не подкрепляя его анализом особенностей авторского мировоззрения и авторского замысла, выраженного во всех элементах драмы.

Безусловно, Озеров во многом подготавливает романтическую драматургию декабристов, и его творчество составляет первое звено в развитии драмы нового типа. Но конкретный анализ произведений Озерова не дает оснований полностью отожествлять выраженное в них мироощущение с политической идеологией декабристского романтизма. Элементы декабристской гражданственности содержатся в его пьесах, но они еще рассеяны, подчинены иному настроению.

Но что действительно делает Озерова предшественником декабристского театра, так это то, что в его произведениях мир человеческих переживаний впервые предстает в своем романтическом, оппозиционно-освободительном смысле и раскрытие этого мира становится главным содержанием его драмы.

Озеров, как и Яковлев, как и другие, близкие им художники, о которых речь пойдет дальше, действительно глубоко связаны с эстетикой сентиментализма. Но они связаны с сентиментализмом, вырастая из него. Их связь осуществляется через кризис сентименталистской эстетики. Ростки нового в их творчестве подымаются из распадающейся, исторически отжившей системы воззрений, сохраняя ее демократический идеал, осуществляя преемственность прогрессивной художественной традиции.

Касаясь этой проблемы, невозможно ограничиваться, как это делают сторонники сентименталистской интерпретации Озерова, констатацией в его творчестве элементов элегической мечтательности, чувствительности, склонности к слезливым сентенциям и рассуждениям о {116} человеческого существования. Все это — черты внешние, присущие главным образом одной, наиболее сентименталистской из пьес Озерова — его трагедии «Эдип в Афинах» (1804).

Важно другое. Озеров, как и Яковлев, — как, впрочем, и все русские романтики, — усваивает из сентименталистской культуры преобладающий в ней интерес к человеку, к его эмоциональным и нравственным переживаниям. Их художественное сознание взращено гуманистическими принципами сентиментализма, для которого главным критерием общественного благоустройства выступают потребности идеального «естественного человека». Они подхватывают и продолжают уже обозначающуюся внутри сентиментализма тенденцию демократизации этого образа, усиливая его характеристику как бунтаря и протестанта, неизбежно выходя при этом за пределы эстетики сентиментализма.

Художественный строй классицистической трагедии оказался нарушенным у Озерова не только и не столько сентименталистской чувствительностью, сколько прежде всего тем острым переживанием совершавшегося идейного кризиса, тем переходом от радужных упований на возможность безболезненного устранения противоречий действительности к ощущению стойкости зла и внутреннего конфликта с современностью, которыми характеризовалось нарождающееся романтическое направление.

Трагедии Озерова основаны на гуманистическом интересе к человеку и его внутреннему миру. Их конфликт составляет раскрытие противоречия между естественными устремлениями личности и антигуманными принципами, выраженными в государственном строе, которые проявляются по отношению к человеку в виде зла, насилия, трагической неизбежности, влияющей на его судьбу.

Подобное умонастроение ясно чувствуется уже в «Эдипе в Афинах», определяя современное восприятие античной темы рока и общую трактовку образа Эдипа. Но в «Фингале» (1805) оно уже господствует полностью и, подчиняя себе метод драматурга, уводит его от формы просветительской трагедии, традиции которой еще устойчиво держатся в русском театре 1800‑х годов.

Оссиан вдохновляет Озерова на создание драматической поэмы о любви Фингала к Моине. Чувства героев, расцветающие в суровой обстановке первобытного севера, среди диких и жестоких нравов, где на каждом шагу человека ждет предательство, ловушка, удар в спину, окрашены романтическим пониманием любви как божественной первоосновы мира. Выдвигая на первый план поэзию чувств Фингала и Моины, Озеров лишает своего героя героических, воинственных черт, присущих ему в поэме Оссиана. Для Озерова Фингал — это прежде всего прекрасное дитя природы, в чистой и незлобивой душе которого отражается ее мирное величие.

{117} Местный колорит драмы совершенно условен, как и образ тоскующего и мстительного царя Старна — коварного вождя, носителя основ первобытной государственности. Но в образах положительных героев есть тот лиризм, с которым связано у Озерова насыщение его пьес реальной психологией, правдой конкретных душевных движений. Здесь проявляется характерная особенность творческого склада Озерова, сближающая его с такими современниками, как Жуковский и Батюшков.

Человек, взятый в его переживаниях, в его страданиях и духовном самоутверждении, является для Озерова самой главной и высшей реальностью. Он отнюдь не отрицает при этом действительности окружающего мира, а напротив — весьма остро ощущает ее как нечто совершенно от личности независимое и чаще всего враждебное. Но смысл явлений и событий дан для него в реакциях человеческой души, отзывающейся всем богатством своих звучаний на впечатления внешнего мира.

Для Озерова характерно такое вполне романтическое качество, типичное и для поэзии Жуковского, как очеловечение природы, введение психологически переживаемого пейзажа. Вслед за Оссианом он толкует природу в совершенно руссоистской манере, создавая романтическую общность пейзажа с настроениями и переживаниями влюбленных.

Следует однако отметить, что оссиановский север предстает у Озерова несколько умиротворенным, смягченным воздействием русского фольклора. В пьесе господствует тоскливо-щемящее, элегическое настроение. Страстные, грозно-зовущие голоса могучих стихий, некогда пробудившие гибельные чувства в душе другого поклонника Оссиана — молодого Вертера — остались неуслышанными Озеровым. Они заглушены в его драме пеленой лунных туманов, плавающих над локлинскими холмами, шелестом листвы и тихими песнями юных дев, свивающих на лугах свои хороводы.

Все эти аксессуары, неотделимые от атмосферы «Фингала», войдут затем устойчивым, хотя и условным элементом в русскую романтическую поэзию, став необходимой частью ее «славянского» колорита.

Уже и в «Фингале» выступает столь характерное для Озерова стремление подчинить поэтическую форму драмы раскрытию внутренней жизни его героев. Развитие действия перестает быть выражением логически доказуемого принципа, всеобщего по своему значению и смыслу, и потому получает возможность отклониться от традиционной схемы. Течение событий получает индивидуальный, частный характер, лишаясь своей общеобязательности. Разительно меняет свои функции язык драмы. Мы знаем, что эмоции так и не получили в просветительском театре безусловного права голоса. Установка на создание идеализированных героических образов неизбежно подчиняла эмоцию контролю разума, превращала само ее выражение в процесс анализа. Стремление просветительского театра к сочетанию в образе идеального и индивидуального {118} начала не осуществилось с достаточной последовательностью в области поэтических средств драмы, как не осуществилось оно до конца и в построении самого трагического характера.

В творчестве Озерова проявляется романтическая тенденция преодоления этого противоречия путем абсолютизации человеческой личности, ее душевного, внутреннего мира.

У Озерова, увлеченного раскрытием душевной жизни человека, его индивидуальных реакций, стих становится средством самовыражения героя. Освобождаясь от своей рационалистической безотносительности, он приближается к интонациям реальных человеческих переживаний. Художник стремится передать раздумье, внутреннюю взволнованность человека, который у него одновременно и созерцателен, и погружен в себя, и экспрессивен. Стих его фиксирует оттенки восприятия природы, возникающие в сознании героя параллели между его настроениями и движением стихий (например, монолог Моины о море, произносимый в ожидании Фингала), передает речь героев в ее субъективности, имитируя внезапность, непоследовательность чувств, их живое, трепетное течение. Это стремление Озерова поэтизировать человека как существо, индивидуально переживающее свои отношения с внешним миром, вносит в форму до сих пор не сходившей с котурн трагедии элемент непосредственности и интимности.

Лирический подход к раскрытию темы и главных образов драмы, благодаря которому все действие пьесы оказалось подчиненным единому поэтическому началу, определил особый характер художественного воздействия произведения. Переживания героев, эмоционально окрашенный пейзаж, поэтическое звучание стиха, общая атмосфера, в которой развертываются события драмы, — все это объединялось вместе, образуя одно целое.

Уже первый рецензент озеровских спектаклей, критик Н. Бутырский писал по поводу «Фингала»: «Простота и благородство мыслей, стройность и гармония стихов не менее нежных, как и сильных, соединяясь вместе, делают такую картину, которой образца надобно искать в одном воображении сочинителя»[[123]](#footnote-124).

Годом раньше, в рецензии на постановку трагедии «Эдип в Афинах», тот же Бутырский еще более глубоко воспринял эту принципиальную новизну озеровской драматургии, указав, что в отличие от всего виденного им в театре прежде, спектакли Озерова воздействуют всеми своими элементами — средствами поэзии, действия, актерской игры, и обстановки, создаваемой декорациями. В озеровских спектаклях декорация, бывшая ранее большей частью «только занятием для глаз», получила {120} эмоциональное осмысление, стала восприниматься через настроение персонажа. Так, декорация в спектакле «Эдип в Афинах», по словам критика, «занимает самое сердце, рождая в нем какие-то мрачные предчувствия»[[124]](#footnote-125).

Характер сценического воздействия трагедии Озерова уже иной, чем тот, которым обладала классицистическая драма, основанная на продуманной декламации; он отличен и от эмоциональной эмпирики сентиментальной драмы. «… Чувствования ваши, — писал Бутырский по поводу трагедии “Эдип в Афинах”, — не были те минутные обворожения, которые и посредственный ум произвести может с помощью какого-нибудь счастливого положения и телодвижения актеров, но действие необходимое, постоянное и непременное, основанное на глубоком знании природы и сердца человеческого. Тогда вы удивитесь и от удивления воскликните: какое чудесное искусство так сильно мною владеет, что я никак не могу оному противиться, не изменяя собственному сердцу; искусство заставляющее самый разум мой участвовать в вымыслах и исторгающее для мнимых несчастных те самые слезы, которые природа нам даровала для истинных! … Если “Сина” и “Андромаха”[[125]](#footnote-126) произвели две эпохи на французском театре, то “Росслав” и “Эдип в Афинах” то же самое учинили в нашем»[[126]](#footnote-127).

Выдвинув принцип лирического построения драмы, Озеров отразил объективно произошедшее нарушение равновесия между обществом и личностью, безоговорочно став на сторону личности, всецело обосновав свои критерии оценки общественной жизни внутренними интересами и потребностями личности. Первоначальные ощущения кризиса были чрезвычайно остры и привели автора к крайним результатам, создав в «Фингале» опасность разрушения драматической формы как таковой. Но вместе с тем отказ от внешнесюжетного построения драмы и введение лирико-психологического начала как основы развития действия обогатили средства театра и открыли перед ним те новые возможности, которые он непременно должен был освоить и использовать в своем историческом развитии.

Следующее произведение Озерова — трагедия «Димитрий Донской» (1807) — продолжает тенденцию, наметившуюся в «Фингале». Но, переходя из мира литературной фантазии в область реальной исторической действительности, автор меняет тем самым и характер решаемой им творческой задачи. В применении к жанру исторической драмы принцип романтической трактовки образа приобретает новый смысл.

Патриотический подъем, охвативший русское общество в годы войн с Наполеоном, во многом способствовал обращению литературы к {121} национально-исторической тематике, пробуждению широкого интереса к русской истории, русскому языку, фольклору и т. д. Карамзин начинает в это время свою работу над «Историей государства Российского», Шишков выпускает в свет свой труд «Рассуждения о старом и новом слоге». Горячий интерес к проблемам национальной литературы характерен для прогрессивного круга писателей «Вольного общества любителей словесности», откуда выходит автор «Опыта о русском стихосложении» А. Х. Востоков. Разнообразные темы из области русской истории находят постоянное освещение на страницах журналов. Появляется множество повестей и драм, черпающих свои сюжеты из исторического прошлого.

Это характерное для времени увлечение национальной историей разделяет и Озеров. Он создает в «Димитрии Донском» произведение, которое своей патриотической устремленностью вызывает самый горячий отклик в русском обществе, поднимает в зрительном зале буквально бурю патриотических чувств.

Первое представление трагедии состоялось 14 января 1807 г. В содержании этой трагедии, в целом ряде ее ситуаций и отдельных стихов отразились события и общественные переживания времени, когда она была создана. После ряда крупных военных неудач в войне России и ее союзников (Австрии и Пруссии) с Наполеоном установился как бы момент равновесия, которое в любую минуту могло быть снова нарушено. Франция объявила блокаду Англии, оккупировала Польшу, угрожая русским границам. Россия представляла серьезнейшего противника, и перспектива войны была ясна для обеих сторон.

В атмосфере настроений, создаваемой этими событиями, напоминание об одной из величайших в истории России освободительных битв — победе Димитрия Донского над татарами — приобретало особую актуальность. Трагедия Озерова обращала зрителей к переломному событию отечественной истории, питая чувство их национального достоинства, уверенность в незыблемой крепости России как независимого государства.

Но не один выбор темы обусловил грандиозный успех драмы Озерова, выделив ее из множества других патриотических произведений, написанных и сыгранных в театре в ту пору. Очень важно, как решает Озеров свою тему. Дело именно в том, что в разработку исторической темы он вносит такие тенденции, которые позволяют ему достигнуть совершенно особого эмоционального и идейного эффекта.

Интерес к сюжетам, почерпнутым из национальной истории, стремление к исторической конкретизации характеров уже отчетливо проявлялись в просветительской драме как выражение ее реалистических тенденций. Однако театр эпохи Просвещения в недостаточной степени владел понятием исторического времени. Чувство историзма никогда не может сложиться и никогда не складывалось в искусстве лишь по отношению к прошлому. Оно возникает как определенное понимание современности, {122} ее связи с прошлым и будущим. Невозможность последовательно осуществить принцип историзма коренилась в основном противоречии просветительской драмы — противоречии между ее нравственными идеалами и стоявшей за ними конкретной буржуазной действительностью. Героическое достигалось в этой драме путем абстрагирования от действительности. Поэтому идеализированный герой просветительского театра мог обладать только признаками эпохи, сам же характер его основывался на иных началах. История, воспринятая с просветительской точки зрения, прежде всего представляла драматургу возможность обнаружить в совершенно различных и разнообразных по времени и месту действия обстоятельствах именно сходные (а не различные) нравственные конфликты. Таким образом, порождаемое одними тенденциями просветительской эстетики стремление к историзму ограничивалось и пресекалось действием других ее тенденций.

В русском театре конца XVIII в. патриотический интерес к национальной истории особенно горячо выражавшийся П. А. Плавильщиковым[[127]](#footnote-128), также не принес с собой ничего принципиально нового в методе ее изображения. Увенчавшая эти выступления историческая трагедия Плавильщикова «Ермак, или Покорение Сибири» (поставлена в 1803 г., издана в 1806 г.) представляла попытку решительного обновления жанра на сентименталистской основе. Произведение было написано прозой, без соблюдения единств, с допущением целого ряда вольностей против старых правил, но характер его новаторства никого не удовлетворил.

Чрезвычайно серьезная статья «Вестника Европы»[[128]](#footnote-129) упрекала автора в антиисторичности, показывала, что запутанный любовный сюжет драмы не имеет никакого отношения к эпохе и возможным для нее нравам, что связь событий произвольна, а характеры вымышлены на современный литературный вкус. «Не странная ли мысль, представить нам Ермака образцом честности и великодушия? Не странная ли мысль в исторической трагедии тронуть нас небылицею?» — пишет критик. Сентименталистская измельченность характеров рассматривается им как причина отсутствия в пьесе подлинно трагического элемента: «В начале трагедии Ермак мучается любовью, в конце получает желаемое… До сих пор не мог догадаться, откуда проистекает для сей пьесы название трагедии?» Создание национальной исторической драмы представляется критику задачей первостепенной важности. Русская история богата великими делами и «чертами разительными» — «нужен только творец, который оживил бы нам Донских, Годуновых, Пожарских!»[[129]](#footnote-130)

Необходимость перестройки жанра сделалась очевидной.

{123} Но история оставалась чужда современности. Она воспринималась только умозрительно, и было еще не понятно, как приступить к ее изображению. История лежала перед художником, как спящее царство, которое не могло обратить к жизни появление резонеров и чувствительных персонажей, равнодушных в своей дидактике к тому, что их окружает.

Чтобы реально ощутить историческую действительность, в историю надо было вдохнуть живой дух современности. Как ни парадоксально, но именно таким путем начиналось движение драмы к овладению принципом {124} историзма. Допушкинская историческая драма — драма романтиков — всецело осуществляет эту первую часть задачи и подготовляет постановку проблемы историзма во всем ее объеме.

Озерова не занимают моральные ситуации, умозрительные споры или даже политические проблемы — не для этого ему нужен исторический материал. История нужна ему именно как история, как народное прошлое, и в этом его решительное отличие от классицистов и сентименталистов. Еще не умея передавать изменяемость исторических форм жизни и даже не стремясь к этому, Озеров, однако, дает почувствовать эпическую связь между прошлым и настоящим. Приемы эпической, былинной образности вводятся им в описание битвы на Куликовом поле (рассказ воина). Но главное — в самом отказе от умозрительности, в том, что, сближая современность и прошлое, драматург рассматривает их как две связанные между собой фазы народной истории. Чувство истории возникло у зрителей в результате этой прочерченной автором, далеко уходящей в глубь веков перспективы, похожей на зеркальное отражение.

В событиях отдаленной эпохи Озеров выявляет коллизию, близкую и созвучную современности. В победе Димитрия Донского над татарами, поработившими русский народ, унизившими его национальное достоинство, он ощущает тему, способную составить весьма содержательную параллель настроениям русского общества, встревоженного завоевательскими действиями Наполеона, раздраженного неудачным ходом европейских кампаний, ждущего новой войны, которой будет суждено решить политическую судьбу России.

Такой прямой параллелью современности звучат в трагедии слова Димитрия, обращенные им к своим соратникам:

Вы видели, князья, татарскую гордыню!
России миру нет, доколь ее в пустыню
Свирепостью своей враги не превратят
Иль, к рабству приучив, сердец не развратят
И не введут меж нас свои злочестны нравы.
От нашей храбрости нам должно ждать управы,
В крови врагов омыть прошедших лет позор
И начертать мечом свободы договор[[130]](#footnote-131), —
 д. I, явл. 4

или знаменитое восклицание Димитрия, поднимавшее бурю патриотических восторгов в зрительном зале:

Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный! —
Так предки мыслили, так мыслить будем мы.
 д. I, явл. 1

{125} Найдя актуальную тему в историческом материале, писатель свободно подключает к ней всю ту проблематику, которая связана с этой темой в современности. В трагедии Озерова широко отражены патриотические чувства русских, их желание отдать жизнь за спасение отечества. Однако знаменателен сам характер озеровского патриотизма. Это был патриотизм, лишенный монархической официозности, окрашенный свободолюбием и ненавистью к тирании.

В этом смысле интересны взаимоотношения Димитрия Донского с князьями. В спорах и подозрениях, характеризующих эти отношения, тема борьбы за национальную свободу связывается с необходимостью победы не только над внешним врагом, но и над деспотизмом внутри страны. При этом внутренний деспот оказывается врагом еще более опасным, потому что он отнимает у народа не одни только материальные богатства:

Путями скрытыми находит он искусство
Поработить и мысль, поработить и чувство!
 д. III, явл. 1

Князья отказывают Димитрию в своей поддержке только потому, что они подозревают в нем стремление к самовластью:

… Что пользы или нужды,
Что ты с отечества сорвешь оковы чужды
И цепи новы дашь? Раздор с Тверским — пример,
Что власти ты своей не полагаешь мер.
 д. III, явл. 1

Вся аргументация, идущая в этом направлении, питается в героях Озерова тем патриотическим чувством, которое уже весьма близко по своему качеству патриотизму декабристской драмы.

Но в «Димитрии Донском» дискуссия ведется еще в предварительном плане в отличие, например, от «Вельзена» Ф. Н. Глинки или совсем уже поздних «Аргивян» В. К. Кюхельбекера, где тираноборческий конфликт достигает своей полной политической разработки.

Любопытное своеобразие озеровской трагедии заключается в том, что в ней нет отрицательного героя. Димитрий совсем не тиран и не питает намерений, в которых обвиняют его столь республикански настроенные князья. Это — совершенно новая для русской драматургии фигура, и ее своеобразие тем более знаменательно в общем строе патриотической, проникнутой освободительными тенденциями трагедии. Озеров идейно не противопоставляет Димитрия его сподвижникам. Он, как и те, защитник отчизны и друг вольности. И все-таки герой его глубоко отличается от всех окружающих его людей, живет по своим внутренним, психологическим законам. На этом его отличии от прочих и основывается драматический конфликт пьесы.

{126} Димитрий существует в пьесе как индивидуальность. Он сам несет в себе свои общественные и нравственные критерии, как личность, трактуемая уже в достаточно романтическом духе. Озеров во многом преодолевая в этом образе рационалистическую манеру построения характера, сливает воедино сферу, которая подлежала обычно доктрине долга, со сферой чувств и лирических переживаний. Любовь, надежды и страдания, с ней сопряженные, составляют органическую часть душевной жизни героя. Выбор между чувством и долгом, на который толкают его обстоятельства, для него невозможен. Любовь — чувство личное, индивидуальное — лежит в основе всех его других доблестей и человеческих возможностей. Димитрий говорит своему другу Брянскому, сетующему по поводу его неумеренной страсти к Ксении:

Не осуждай ее: она счастливый дар;
Она произвела сей доблественный жар,
С которым я стремлюсь отечество избавить,
Свободу возвратить и мой народ прославить.

Интересно, что Озеров не боится поставить под обстрел это необычайное для персонажа патриотической трагедии заявление:

Итак, геройский жар, который произвесть
Должны бы звания верховной долг и честь,
В тебе — случайный жар, от взора порожденный!
Итак, не зрев княжны, Димитрий униженный
Под игом у татар спокойно б дни провел… —
 д. I, явл. 5

язвительно замечает Брянский, устами которого автор фиксирует это противоречие между образом мыслей и чувств Димитрия и традиционным представлением о формах героического, — противоречие, развиваемое им через все действие трагедии.

Подобная тенденция имеет тем более принципиальный характер, что касается она исторического персонажа, с которым у большинства зрителей связана устойчивая и притом крайне лапидарная характеристика, не поддающаяся, казалось бы, никакой психологической детализации.

Озеров навлекает на себя за это критику с двух противоположных сторон. Классицисты, в лице Дмитревского, Державина и других, считают образ Димитрия недостаточно героичным. Романтическая критика в лице Вяземского найдет в нем недостаток гражданского величия, которым по праву должен обладать «освободитель России». Влюбленность Димитрия, побуждающая его упорствовать в нежелании уступить Ксению Тверскому и бродить одному в меланхолии среди ночного лагеря вместо того, чтобы готовиться к сражению, представляется критикам обеих сторон нарушением художественной правды. Желание автора представить {127} национального героя в виде несправляющегося со своими чувствами влюбленного — кажется им по меньшей мере странным. Классицисты и романтики судили с разных позиций, но даже последние не очень принимали в расчет своеобразие творческой идеологии Озерова, в некоторых отношениях более сложной, чем это представлялось тому же Вяземскому.

Димитрий спорит с князьями не только за возлюбленную. Когда князья неволят Ксению выйти замуж за Тверского, он уже защищает в ее лице не возлюбленную, а угнетаемую. Поведение Димитрия автор мотивирует требованиями личной чести, которыми тот не может пренебречь, даже если бы и хотел. Для Озерова свобода чувства, независимость внутреннего мира человека являются источником его доблести и достоинства и утверждаются в качестве высшей ценности. Эта мысль выражена в трагедии (несколько в духе Руссо) устами самого Димитрия:

Счастливее стократ, кто в неизвестной доле
Рождением сокрыт, в своей свободен воле
И может чувствами души располагать!
 д. I, явл. 5

говорит Димитрий Брянскому, толкующему о его высоком сане и обязанностях. Озеровский индивидуализм сродни мироощущению Жуковского: для них обоих свобода достигалась только в области душевно-психологической жизни человека и ее завоевания обладали глубоко индивидуальной ценностью. Человек был для них внесоциален, ценен сам по себе, неповторим в своем духовном бытии.

Для Димитрия отказаться от борьбы за свою внутреннюю свободу значит перестать жить, разрушить в себе человека. Когда Ксения уступает насилию и угрозам (но отнюдь не интересам отечества, которые — Озеров ясно стремится показать это — не имеют ничего общего с этой вынужденной необходимостью) и соглашается стать женой Тверского, для Димитрия наступает духовная смерть. Озеров фиксирует этот момент. Он задерживает внешнее действие ради обширного лирического отступления, составляющего интересный пример применяемых им психологических характеристик. Автор хочет, чтобы мы со всей реальностью ощутили этот духовный конец, эту глубочайшую катастрофу, постигающую личность в результате совершаемого над ней насилия.

Какую может в нас несчастье произвесть
Бесчувственность души! Я мыслить не способен;
Весь ум рассеян мой; и я теперь подобен
Тому несчастному, кто друга в смертный час
Ловил слова, и вдруг… прервался томный глас:
Своей печали он мгновенно не измерит;
Друг смертью похищен, и смерти он не верит.
 д. IV, явл. 6

{128} Горе его достигает гиперболических размеров, оно абсолютно в своей значимости:

Пускай все воинство, и вся Россия пусть
Познают, коль хотят, любовь мою и грусть…

Единственное, что у него осталось — жизнь, Димитрий хочет отдать за свободу отчизны, но для себя в бою он ищет только смерти! Патриотические чувства перемежаются в его речах со слезными жалобами, героические заявления — с острыми взрывами отчаяния. Все противоречия слиты воедино в этом самом сложном из существовавших до тех пор в русской трагедии характере.

Автор классицистической трагедии потребовал бы от своего героя победы над собой во имя патриотического долга. Но традиционная коллизия долга и чувства не образуется и не может образоваться у Озерова. Все, что является в человеке собственно человеческим, что диктуется сознанием его естественных прав, — все это для Озерова и обязательно и нравственно. Поэтому любовь Димитрия не приходит в столкновение с его патриотизмом. Она может лишь увеличивать это благородное чувство, но не мешать ему. Именно такова та внутренняя позиция, которую защищает герой озеровской драмы. Для автора она принципиально важна и связана с его собственной гуманистической освободительной идеологией, хотя и ограниченной рамками вольнолюбивого индивидуализма.

Через какие бы потрясения, моменты отчаяния, утрату внешнего величия ни проходил Димитрий, как бы «не по-княжески» он себя ни вел — он во всем этом сохраняет цельность своего индивидуального мира, а следовательно, в глазах Озерова, и подлинное достоинство.

Вяземский не увидел, да и не мог еще в 1816 г. увидеть, что отступление Озерова от героической традиции объективно подготавливало формирование драмы нового типа. Задача, исторически выдвинутая перед русской драматургией, заключалась в том, чтобы преодолеть тенденцию классицистической идеализации характера, но не допустить, вместе с тем, измельчания больших страстей до масштаба заурядных и частных переживаний, не унизиться до подмены важной общественно-нравственной проблематики сентименталистской проповедью нравственных добродетелей.

Апология личной чести, развитая Озеровым в образе Димитрия, означает превращение героической доктрины, риторически утверждавшейся до тех пор в трагедии, — в индивидуальную, внутреннюю потребность, раскрываемую через душевную жизнь человека, во всем эмоционально-психологическом строе образа.

Антиклассицистическое мировосприятие Озерова ярко проявляется в этом утверждении приоритета эмоционально-психологической стороны {130} натуры над областью рассудка. Здесь он выступает прямым наследником просветительской драмы и, так же как ее авторы, видит корни подлинно-нравственных поступков человека в его природе чувствующего существа. Но он идет дальше сентименталистов, преодолевая их рассудочное отношение к морали и морализаторское восприятие эмоций. Как выражение этой тенденции «Димитрий Донской» — знаменательное явление в истории русской драматургии. В лице Димитрия и князей Озеров сталкивает не идейных противников — они все вольнолюбивы и патриотичны. Он сталкивает людей разного мировосприятия: классицистов — и романтика, догматиков — и человека чувства, принцип — и индивидуальность.

Димитрий противостоит Тверскому отнюдь не так, как может благородный герой противостоять злодею. Тверской достаточно благороден, чтобы доблестно сражаться с татарами и, забыв обиды, уступить свою невесту славнейшему. Но связанный догматическим представлением о долге, равнодушный к человеку как таковому, Тверской, как и его защитники, не видит, что насилие над чувствами и свободной волей есть тот же деспотизм, а покорность насилию, какими бы мотивами она не вызывалась, — то же рабство. Их ригористическое свободолюбие в духе Княжнина и Николева не столько опровергается романтическим мировосприятием Димитрия, сколько дополняется им, возводится на новый уровень.

Освободительная тема впервые получает в образе Димитрия психологическую мотивировку, сливается с лирическими переживаниями, выступает как тема борьбы за человеческое достоинство. Такова важнейшая тенденция этого произведения, подготовившая понимание героического и в драме декабристов. В произведениях Ф. Глинки, Ф. Иванова, П. Катенина, В. Кюхельбекера, как и во всем художественном творчестве писателей-декабристов, тема борьбы за свободу будет решаться на основе глубочайшей веры в индивидуальные силы личности, для которой гражданский подвиг станет душевной потребностью, выражением ее собственной внутренней свободы.

В драме декабристов лирическая и политическая темы сольются, как мы увидим, воедино. У Озерова они еще разобщены. Более того — показаны в известном драматическом противоречии.

Неприятие жизни, осуждение общества, неизбежность восстания личности против окружающего ее мира насилия и произвола наиболее ярко раскрыты в следующем и последнем произведении Озерова — его трагедии «Поликсена» (1809). Сюжет «Поликсены» основан на материале античной литературы; в качестве ближайших источников следует назвать «Гекубу» Эврипида и «Троянок» Сенеки.

Если в «Фингале» человеческая индивидуальность утверждалась Озеровым в своих поэтических связях с природой как носительница ее простых и чистых начал, если в «Димитрии Донском», расширяя свой {132} интерес к человеку, драматург выдвигал значение индивидуальной нравственной свободы как предпосылки и залога возможности достижения свободы гражданской, то в «Поликсене» внимание к миру человеческих переживаний проявляется в еще большей степени. Однако гуманистическая тема получает при этом новый, болезненно-трагический поворот.

Именно в этом произведении особенно ясно обнаруживаются противоречия творческого миросозерцания Озерова. Характерная для него защита индивидуальности грозит перейти в индивидуализм, критика общества, в котором господствуют зло и насилие, — в отрицание общества вообще.

Между тем трагедия чрезвычайно интересна, талантлива, нова по своей внутренней теме. Несмотря на античный сюжет, Озеров дальше в «Поликсене» от классицистической традиции, чем в «Димитрии Донском». «Поликсена» — трагедия, в которой озеровский психологизм получает наиболее полное выявление. Автор детально и конкретно передает в «Поликсене» самый процесс переживаний героини, нарастания тревог, страхов в сердцах пленных троянок, раскрывая разнообразные мотивы их душевного состояния и поступков. Столь же конкретно и сложно, как ни один другой драматург его времени, характеризует Озеров и тех, в чьих руках находится судьба и жизнь пленниц — греческих вождей, победителей Трои.

Самолюбивый, безжалостный, лишенный всякой сдержанности Пирр — сын погибшего под Троей героя Ахилла, корыстолюбивый и беспринципный политикан Улисс, умудренный до цинизма старец Нестор, эгоистичный, чувственный и безвольный Менелай, за которыми стоит греческое войско — толпа людей, распаленных войной, охваченных жаждой грабежа и бессмысленного убийства, суеверных, усталых, рвущихся домой от этой чужой, опостылевшей, разоренной ими дотла земли, — толпа, склонная к волнениям, податливая на провокации, чуждая жалости к побежденным, — вот образ общества, каким дает его Озеров в «Поликсене». Рационалистичный, хотя и руководимый непреложным чувством личной чести Агамемнон, выступающий защитником Поликсены от зверского намерения Пирра принести ее в жертву на могиле Ахилла, не смягчает этой характеристики. В образе Агамемнона, несущем уже знакомый мотив, нет той субъективной правды, раскрываемой через лирический мир героя, которая была столь убедительна в Димитрии Донском. И это закономерно, потому что тема драматурга лежит на этот раз в другой плоскости.

На борьбе Агамемнона за спасение Поликсены держится в основном развитие внешнего действия пьесы. Но эта борьба непосредственно не связана с утверждением главной темы трагедии. Она даже не имеет своего завершения. Развязка возникает на иной почве. Спор между Агамемноном и остальными вождями за судьбу Поликсены внезапно обрывает {133} сама Поликсена, побеждающая своих жестокосердных противников совсем в другом направлении.

Проследим развитие внутренней темы пьесы, в сущности построенной необычайно просто. Первое действие. «Театр представляет Греческий стан; в стороне шатер Пирров; на середине могильный холм Ахиллов, из-за которого видно море; вдали зарево пылающего города Трои». Эта авторская ремарка интересна не только потому, что в ней чувствуется стремление воссоздать эмоциональную атмосферу событий, но и тем, с какой решительностью проявляется в ней чисто драматургическое, действенное восприятие обстоятельств места и времени. Война, горящая Троя, море, влекущее к себе всех греков, ожидающих попутного ветра для отплытия домой, могильный холм Ахилла, мрачной тенью нависший над судьбами живых, — все это элементы основной темы трагедии, смысловые центры ее драматических событий.

Первый акт, завязывающий действие, всецело посвящен характеристике греков. Здесь, в общественных навыках этих людей, обладающих умом, силой, властью, но лишенных подлинной гуманности, подлинных нравственных начал кроются причины гибели Поликсены.

Пирр видел во сне Ахилла, который требовал в жертву троянку. Теперь Пирр заявляет вождям, чтобы они отдали ему пленницу, которую он хочет заколоть на могиле отца и тем удовлетворить его гордый дух. Требование это вызывает возмущение Агамемнона; в речи полной сарказма, он язвительно высмеивает геройство, заключающееся в безнаказанном убийстве старцев, детей и женщин. Агамемнон рисует ужасы войны, страшную картину разорения Трои, зверской резни на ее улицах. В ответ на упрек в излишней чувствительности, ранее ему как будто не свойственной, Агамемнон говорит о жалости к людям и сострадании, которым он научился в несчастиях и с возрастом.

Напоминая о гибели старика Приама, заколотого Пирром у алтаря, где он искал защиты у богов, Агамемнон советует Пирру размышлять об этом, пока он не познает

… сам из участи своей,
Что злополучие — училище царей.
 д. I, явл. 1

Напрасно Нестор пытается сгладить распрю — Агамемнон заявляет, что он готов идти на все, но не допустит бесчестной жестокости. Однако Улисс, который боится недовольства войска, способного связать отсутствие попутного ветра с этим нежеланием вождей еще раз воздать почет тени божественного Ахилла, склонен пожертвовать Поликсеной и соглашается выдать ее Пирру за определенную мзду, поскольку она находится в его шатре, вместе с доставшейся ему пленницей — царицей Гекубой, ее матерью.

{134} Второе действие целиком посвящено переживаниям пленниц. Измученные, обездоленные, подавленные еще свежими воспоминаниями о ночной резне и гибели близких, они жалеют и утешают друг друга. Поликсена, которую греки, уважая в ней невесту Ахилла, собирались оставить свободной, хочет ехать с матерью на далекую Итаку, чтобы скрасить там тяжесть ее рабства и одиночества. Весть о новом несчастье повергает их в отчаяние. Гекуба напрасно умоляет Улисса не выдавать Поликсену. Увлекаемые Кассандрой, мать и дочь решают искать убежище в шатре Агамемнона.

В третьем действии центральная тема пьесы открыто выходит на первый план; Поликсена не может больше видеть страданий и унижений матери. Она не скрывает своего страха перед смертью, но ненависть к насилию пробуждает в ней гордость:

Докажем мы в сей день пред греческой толпою,
Что Гектору ты мать, что я сестра герою…
 д. III, явл. 4

Однако героизация образа допускается Озеровым лишь в той мере, в какой она характеризует душевную силу и независимость Поликсены. Стилистики образа она не определяет. Эта стилистика складывается в отходе от традиционной героики, через углубленно-психологическое раскрытие конфликта личности с окружающим ее миром.

«Поверь, не стоит жизнь, чтобы о ней жалеть», — этот мотив субъективного преувеличения своего разлада с окружающими, этот прием возведения собственного печального опыта в абсолютную степень чрезвычайно характерен для метода, каким строит Озеров образ Поликсены. Для нее все события Внешней жизни существуют лишь в их нравственном, духовном качестве, абсолютном по своему значению для человеческой личности.

Итак, Поликсена согласна умереть, чтобы избегнуть унижения, а также потому, что жизнь, обрушившая на нее самые тяжелые беды, кажется ей незаслуживающей привязанности. Но она хочет умереть свободной. В ней в величайшей степени развито чувство собственного достоинства, и она требует, чтобы ни одна рука не прикасалась к ней, когда она добровольно пойдет на смерть.

Мать не поддерживает и не может поддержать этого порыва дочерней гордости. Она не отпускает Поликсену. Греческие воины, со своей стороны, хотят силой вырвать ее из объятий Гекубы и увести с собой. Приход Агамемнона, разъяренного грубым вторжением воинов, предводительствуемых Улиссом, в его шатер и этой попыткой насильственно решить судьбу Поликсены в его отсутствие, прекращает разбой, но не устанавливает мира. Напротив, среди греков возникает угроза междоусобной войны.

{135} В четвертом действии драматическая тема Поликсены получает новый поворот. Оказывается, что личная безопасность, которую обретает Поликсена под защитой Агамемнона, не примиряет ее с существующей действительностью. Напротив, сейчас, когда она освобождается от страха за себя, торжество зла и насилия выступает перед ней, как общая закономерность жизни. Агамемнон поднимает оружие в защиту Поликсены против других вождей. Но распря между греками грозит новым кровопролитием и истреблением остатков ни в чем неповинных троянцев.

Теперь Поликсена уже свободно принимает мужественное решение умереть, чтобы предотвратить гибель других людей. Этот акт альтруизма звучит у Озерова как активный протест против насилия вообще, как отрицание силы принуждения и страха смерти.

Повторяем, Озеров далек от желания создать традиционную героическую трагедию. Для него человек важен как индивидуальность, раскрывающая свою сущность через богатство внутреннего мира. Человек равен для него, в своем содержании и значении, действительности в целом. В плане философского понимания природы человека Озеров остается просветителем, для которого нет принципиальной разницы между миром духовной и миром внешней объективной реальности. Разрыв индивидуального и общего определяется для него в плане общественной практики. И при возникающей отсюда необходимости выбирать ту область, где природа способна наиболее полно преодолеть свои противоречия, Озеров выбирает человека. В этом проявляется романтическое качество его искусства, своеобразие его идей и драматических конфликтов. К нему в значительной степени приложимо то, что писал Белинский о Жуковском: «Он не был сыном XIX века, но был, так сказать *прозелитом*…». И далее: «Он был заключен в себе, и вот причина его односторонности…»[[131]](#footnote-132).

Художественное мышление Озерова отражает черты, характерные для формирования романтического мировоззрения в целом. Идеализм романтиков, как это видно на практике русского искусства и в данном случае — творчества Озерова, возникал в результате расщепления целостной натурфилософской концепции XVIII в., установления господства субъективной стороны над объективной. Кризис веры в разумные силы общественного развития и персонификация творческих начал Природы в человеческой личности, взятой в ее неизмеримо возрастающем значении, в ее отъединенности от общества и активном воздействии на него, совпадали в русском искусстве с распространением влияний идеалистической эстетики Шиллера, а несколько позже у декабристов — с усиленным интересом к дуалистической философии и эстетике Канта.

{136} В этой связи интересно обратить внимание на перевод статьи Шиллера «О страстном», принадлежащий В. Бриммеру и появившийся уже в 1818 г. в декабристском «Соревнователе просвещения и благотворения».

«… Представление моральной свободы, — читаем в этой статье, — достигается только с помощью живого представления страдающей Природы, и трагический герой должен явить себя чувствующим существом, прежде нежели мы решимся удивляться ему как существу разумному и приписывать необыкновенную душевную силу»[[132]](#footnote-133).

Драматургия Озерова воплощает преимущественно первую часть этой идеи: представляя «страдающую Природу», его герои учатся быть сильными. Повышенная впечатлительность и способность к душевным страданиям здесь уже начинают обозначаться как типологические качества романтического образа. Впоследствии свойства эти составят внутреннюю основу бурной активности романтического героя, вступающего в борьбу с общественной несправедливостью.

В образе Поликсены романтические черты метода Озерова выступают вполне определенно. Для Поликсены решение умереть, вырастающее из конфликта ее гуманистического сознания с антигуманными началами общественной жизни, не связано с реальным представлением о смерти. Она ведет себя здесь как типичная романтическая героиня, для которой каждый шаг сопряжен с раскрытием ее лирического самосознания, с гиперболизированным переживанием формирующих ее личность жизненных впечатлений, легко переходящим в душевную экзальтацию.

Для Озерова нет небытия. Классицист был бы в подобном случае сух и трезво-лаконичен. Для него важно было бы торжество принципа, а не человек как таковой. Но Озеров, подводя Поликсену к решению умереть, не довольствуется декларативной стороной этого поступка. Для него гораздо более важна предварительная, психологическая сторона решения его героини. Переживание неизбежной гибели, доведенное до предельной остроты и получающее разрядку в осознании добровольности своего героического поступка находит широкое выражение в искусстве декабристов.

Озеров и в наиболее масштабной из своих трагедий не поднимается до высот гражданской патетики, рождавшейся в произведениях декабристов ощущением исторической необходимости самопожертвования. Личность у него ощущает себя еще всецело в лирическом плане. Романтическое воображение, которым наделяет Озеров свою героиню, рисует ей картину любви и счастья за гробом, вместе с зовущим ее к себе умершим женихом:

{137} Что долее мне жить — страдать лишь только доле,
Сгорая от огня снедающей любви,
Лиющейся в моей волнуемой крови,
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Ахилл, ты видишь то, и, сам стеня в разлуке,
Деля мою тоску, томяся в равной муке,
Ты отверзаешь мне гробницу на покой,
Где б смерть венчала нас иссохшею рукой!
 д. IV, явл. 1

Любовь, разрушенная войной и враждой, возобновляется за гробом — такова популярная тема романтической литературы, предстающая в ней то в идиллической, то в мрачно-гротесковой тональности, овеянная поэзией таинственного и ужасного (В. А. Жуковский, А. Марлинский и др.). Озеров обращается к этой теме одним из первых одновременно с Жуковским, вводя ее, вопреки всем традициям, в высокий жанр трагедии, реформируемый им на романтических основах.

Пятый акт «Поликсены» показывает открытое столкновение начал внутренней свободы и насилия, торжество свободной индивидуальности. Действие происходит у могилы Ахилла. Толпа народа. Пирр, не получив Поликсены, готовит массовое убиение пленных троянок. Это занятие прерывает Агамемнон; он вынуждает Пирра взяться за оружие, чтобы сразиться с ним. Но прежде он хочет срыть до основания могилу Ахилла. Для него и Пирр и Ахилл — герои жестокие, вероломные, не заслуживающие уважения. Ахилл в свое время готов был изменить грекам и перейти на сторону Трои, чтобы жениться на Поликсене, надо ли теперь совершать жестокости ради его памяти?

Подобное развенчание одного из самых героических героев Эллады показательно для общей тенденции этой трагедии, направленной против традиционного представления о героизме, антимилитаристской и гуманистической по своему духу.

Внезапное появление Поликсены останавливает поединок. В ответ на издевательства Пирра она говорит о силе своей любви к Ахиллу, которая помогла ей преодолеть страх смерти и прийти сюда, чтобы уберечь его могилу от разорения и спасти жизнь невинных людей.

Не разрешив Пирру прикоснуться к себе, оплакивая разоренную землю Трои и судьбу троянцев, Поликсена закалывается со словами:

Прими меня, супруг, ты ласковой рукой,
И утоли мой плач, и в гробе успокой.
 д. V, явл. 4

Действие, вызванное любовью, рождает отклик в природе. Гремит гром. Поднимается попутный ветер, которого ждут греки. Но Кассандра {138} предрекает грекам тяжелый и долгий путь, сулящий многим из них гибель и беды.

Нестор, чья недобросовестная практическая мудрость оказывается посрамленной непостижимым для него ходом событий, кончает трагедию словами:

Какой постигнет ум богов советы чудны!
Жестоки ль были мы, или были правосудны?
Среди тщеты надежд, среди страстей борьбы
Мы бродим на земле игралищем судьбы.
Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится,
Счастливее стократ, кто к жизни не родится.
 д. V, явл. 6

Мотив, присущий античной поэзии, получает у Озерова сугубо современное преломление в плане чисто романтической идеи непознаваемости мира, невозможности рациональным путем отличить добро от зла. Постижение истины оказывается возможным только через любовь и ее активное воплощение в самоотверженном поступке. Погружаясь в глубины своего душевного мира, отдаваясь полноте собственных переживаний, человек у Озерова обретает свободу, недостижимую для него во внешнем мире. Отказываясь от компромисса с обществом, он становится выразителем гуманистической идеи.

Таким образом, в своей последней трагедии «Поликсена» Озеров с новой стороны подходит к разработке темы взаимоотношений человека и общества, выдвигающейся на центральное место в русской драматургии тех лет. Здесь, как и в «Димитрии Донском», Озеров занят преимущественно выяснением внутренних возможностей личности, проблематикой перехода субъективно-истинного в объективно-прекрасное, полезное и нравственное. Дальнейшее углубление этой темы будет связано с нарастанием политической проблематики, с появлением в искусстве темы революционной освободительной борьбы.

В пьесе Озерова есть острый и непримиримый протест против насилия, против подавления естественных прав человека на свободу и счастье, но вместе с тем и отрицание плодотворности общественной борьбы. По своей пессимистической, трагической направленности она существенно отличается от складывающейся в эти годы идейной концепции декабристской революционно-освободительной драмы.

Известно, что при всех своих несомненных художественных достоинствах «Поликсена» была довольно холодно встречена театральной общественностью. Вряд ли этот факт можно объяснить интригами А. А. Шаховского, недоброжелательством державинского кружка и другими подобного рода обстоятельствами. Причину вернее видеть в том, что в эти годы общее внимание в наибольшей мере привлекают произведения, {139} связанные с гражданственно-патриотической тематикой, актуальными политическими проблемами. Совершенно не случайно окажется обойденным в ближайшие годы и такое, во многом близкое «Поликсене» произведение, как «Андромаха» П. А. Катенина.

После «Поликсены» Озеров переживает кризис. Мучаясь отсутствием привычного успеха, виня в этом своих недоброжелателей, Озеров вынашивает одновременно замыслы новых драм. Особенно интересен его неосуществленный замысел трагедии о Волынском, где намечается эволюция Озерова в сторону тематики декабристской драмы. Озеров задумывает трагедию с политической концепцией. В новой пьесе он намерен был представить «несчастное положение народа под слабым и недоверчивым правлением», «заимствуя кое-что из наших веков», хотя заранее знал, что «такая трагедия никогда не может быть играна в нашем театре»[[133]](#footnote-134). Сам образ Волынского, в котором Озеров видит смелого патриота, сказавшего правду временщику-тирану, иноземцу, воспринимается им, несомненно, в том же духе, в каком интерпретирует этот образ позднее К. Ф. Рылеев («Волынский»).

Представители передовых литературных кругов 10‑х годов XIX в. — К. Ф. Рылеев, П. А. Вяземский и другие — видели в Озерове предшественника новой романтической драмы. «Трагедии Озерова… уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому *романтическому*, который принят немцами от испанцев и англичан», — писал Вяземский[[134]](#footnote-135). В другом месте своей статьи он называет Озерова художником, «рожденным с пылкими страстями и воображением романтическим».

Спустя некоторое время издатель «Сына отечества» подтверждает свою солидарность с суждениями Вяземского, в связи с выходом в свет сочинений Озерова, которым предпослана названная статья[[135]](#footnote-136). Враги Озерова объявляются ретроградами, противниками просвещения и прогресса. Подхватывается сделанное Вяземским сопоставление Озерова с Карамзиным, сравнивающее заслуги Озерова, как преобразователя русской трагедии, с заслугами Карамзина, как «образователя прозаического языка»[[136]](#footnote-137).

Интерес к Озерову не затухает и в последующие годы, возобновляясь, в частности, в связи с дебютом В. А. Каратыгина в роли Фингала[[137]](#footnote-138). {140} Здесь определяются две точки зрения на творчество Озерова: уже знакомая нам апологетическая (Вяземский, Греч и др.) и критическая (Жандр, Катенин), исходящая из того же литературного лагеря, но принадлежащая так называемым архаистам. Эти писатели, ратуя и практически и теоретически за трагедию четкого гражданского стиля, опираясь в своей борьбе за политическую идейность искусства на опыт Корнеля и Расина против чувствительной трагедии Вольтера и сентименталистов, непримиримо относятся и к Озерову за преобладание у него лирического начала над изображением «натуры», над «здравым смыслом».

Декабристский журнал «Сын отечества», возглавлявший борьбу за романтизм, романтический историзм и народность в русской литературе, в этой связи подчеркивает в 1816 г. положительную роль Озерова. «Никто из наших трагиков, подобно ему, не умел оттенять в стихах своих язык и народный характер действующих лиц. В прочих трагедиях слышим какой-то общий условный язык театра: Гостомысл и Гамлет, Эней и Росслав, Тит и Христиан II говорят одинаково, а Озеров представляет в Эдипе и Поликсене греков, в Фингале каледонян, в Димитрии — русских. Поставьте у Сумарокова или у других наших трагиков имена лиц китайские, арапские, готтентотские вместо римских и русских — трагедии останутся те же, потому что действие их происходит не в Риме или Новгороде, а на театре. Озеров превзошел в сем случае не только соотечественников своих, но и многих иноземных писателей, почитающихся образцовыми»[[138]](#footnote-139).

Психологическая конкретизация образов, производимая Озеровым, разрушает классицистическую отвлеченность, а вместе с ней и театральную условность, господствовавшую на русской сцене. Если критик и преувеличивает достижения Озерова по части историчности и национальной определенности характеров, то он все же отнюдь не переоценивает принципиального значения тех сдвигов, которые происходят в самом творческом методе драматурга и которые, действительно оказали влияние на последующее развитие драматургии декабристского периода.

«Творения Озерова составили новую эпоху в истории русской драматической поэзии, — пишет Н. Греч в “Обозрении русской литературы 1815 и 1816 годов”. — До Озерова трагедии наши были не что иное, как рабские одноцветные копии образцов иностранных. Озеров дал им краски! Он оживил их истинною поэзиею, которая, не довольствуясь вымыслом и расположением происшествий и отделкою слога, находит {141} существо и превосходство свое в красотах высшего рода»[[139]](#footnote-140). Подобная оценка, как и мысль о том, что Озеров соединил драму с поэзией, всецело совпадает с точкой зрения, высказанной Вяземским в уже цитированной нами статье.

Для понимания связи драматургии Озерова с декабристским романтизмом большое значение имеет «Послание к Н. И. Гнедичу» К. Ф. Рылеева (1821), в котором автор в прочувствованных стихах оплакивает гибель «любимца первого российской Мельпомены»:

Почувствовали все, что без него у нас
Трагедия осиротела…[[140]](#footnote-141)

Высокая оценка роли Озерова Рылеевым тем более значительна, что она дается в параллель с характеристикой заслуг и таланта самого Н. И. Гнедича, в котором декабристы высоко чтили поэта, сумевшего передать в своем переводе «Илиады» народность и гражданский дух античного искусства, человека, известного своими республиканскими взглядами, одного из крупнейших деятелей декабристской культуры.

В «Послании» выражена мысль о неизбежности борьбы за утверждение новой поэзии. Пусть новое искусство встречает много критиков и хулителей, — в лице патриотов оно найдет своих защитников; рано или поздно его достоинства будут признаны. Таков характерный для Рылеева взгляд на свою писательскую деятельность, к которому он приобщает и Озерова. Знаменательно и содержащееся в «Послании» Рылеева сопоставление Озерова с Фонвизиным — родоначальником тех традиций русской комедиографии, которые привлекали в эти годы наибольшее внимание декабристской критики. Оно означает признание больших заслуг Озерова в развитии другого основного жанра драматургии — трагедии.

В 1827 г. в связи с появлением нового издания сочинений Озерова, при котором была переиздана статья Вяземского, Пушкин высказывает совершенно иной взгляд на творчество Озерова. «Озерова я не люблю… я не вижу в нем и тени драматического искусства. Слава Озерова уже вянет, а лет через десять, при появлении истинной критики, совсем исчезнет»[[141]](#footnote-142).

Пушкин критикует Озерова, а в еще большей степени самого Вяземского, в годы, когда концепция реалистической народной драмы не только сложилась, но и творчески реализовалась в «Борисе Годунове». Пушкин, естественно, не находит у Озерова ни подлинного трагизма, ни историзма, не обнаруживает он глубокого понимания этих требований и у самого Вяземского. Вяземского восхитило контрастное противопоставление {142} характера злобного и коварного Старна доверчивому, благородному Фингалу. Пушкин замечает на это, что «противоположности характеров — вовсе не искусство, но пошлая пружина французской трагедии», в сущности, объединяя классицистов и романтиков в их неумении пользоваться реалистическим методом развития характера и подмечая элементы классицистической метафизичности в трагедии, основывающей свои характеры на страстях. Продолжая борьбу за реализм в годы политической реакции, в период усиления мистических и эпигонских тенденций в творчестве романтиков, когда его собственные, реалистические произведения подвергались резким нападкам, Пушкин обострял свою критику романтического метода. И совершенно очевидно, что в данном случае его не столько занимали относительные достижения Озерова, сколько раздражала статья Вяземского, незрелость его суждений, для Пушкина конца 1820‑х годов уже совершенно не приемлемых.

# **{****143}** Глава IVФормирование романтизма в эстетике и драматургии декабристов

Победа 1812 г. была первым воодушевляющим опытом всенародного движения против тирании, наиболее ярко олицетворявшейся в те годы в облике Наполеона. Ее воздействие на развитие русского общественного сознания было чрезвычайно велико. Передовая дворянская интеллигенция обрела в этой войне чувство своей общности с народом, представительницей и защитницей которого она стала считать себя с все возрастающим чувством ответственности. Многочисленные показания декабристов свидетельствуют, что именно с этих пор среди прогрессивно мыслящего дворянства возникла убежденность в необходимости перехода к революционным действиям. Мысль о народе, о будущем России, чувство национальной гордости лежали в основе политической и литературно-художественной деятельности декабристов.

Но это были не только субъективные чувства, питавшие героическую самоотверженность первого поколения русских революционеров. Декабристы объективно представляли интересы народа, выдвигая свою программу буржуазно-демократических реформ, поднимая голос в защиту личных и гражданских прав человека, утверждая принципы личной свободы, социального гуманизма, развития демократических начал русской национальной культуры.

Исследуя литературно-эстетические взгляды декабристов, Б. С. Мейлах справедливо напоминает о том, что в свое время вульгарные социологи неправомерно и искусственно выпячивали в ленинской характеристике декабристов слова: «страшно далеки они от народа». Определение В. И. Ленина надо брать во всей его многосторонности. «Эти слова Ленина, — пишет Б. Мейлах, — указывают на политическую ограниченность движения декабристов, на то, что они были очень далеки от {144} движения самих масс, но вовсе не означают, что декабристы никак не представляли народных интересов»[[142]](#footnote-143).

Именно потому, что они представляли эти интересы и в своих взглядах на вопросы искусства, в частности театра, они поднялись до понимания важнейших требований исторического развития.

Эстетика их обращала искусство к отражению основных конфликтов русской действительности, требовала от него выражения высоких гражданских и гуманистических идеалов. Поэтому жизненная правда могла широкой волной вливаться в образы художественного творчества, обновляя весь внутренний строй искусства, выдвигая перед писателем, драматургом и актером новые проблемы в плане метода, мастерства и стилистики его произведений.

Прогрессивные качества эстетики декабристов определяли общее направление художественной жизни эпохи, обозначали центральные позиции, на которых разворачивалась борьба против реакционных тенденций в русском искусстве. Но в то же время их взгляды и творчество были несвободны от противоречий, мешавших полной реализации ими же самими провозглашаемых требований; это были противоречия исторического порядка, связанные со своеобразием данного этапа развития русского освободительного движения, его форм и идеологии.

В эстетике декабристов сочетались и сталкивались как материалистические, так и идеалистические взгляды на искусство. Декабристам в большой степени было свойственно стремление найти общие основы идеологии и политической практики, обосновать их развитие требованиями самой действительности. В связи с этим они выступают против эстетики просветителей, допускающей разрыв идеального и реального, критикуют ее за умозрительность и антиисторичность. Демократическая тенденция декабристской эстетики проявилась в утверждении глубокой связи искусства, его идейной стороны и самого уровня его развития с развитием народа.

Революционеры, посвятившие себя борьбе за народные интересы, декабристы считали, что искусство по самой своей природе связано с историей и политическим бытием народа, представляет неотъемлемую сторону его духовно-нравственного и гражданского существования.

«Отличительные свойства всякого народа являются преимущественно в его истории и литературе, на подобие того, как характер человека является в его делах и мыслях», — читаем в «Сыне отечества»[[143]](#footnote-144).

Декабристы признавали объективное содержание искусства, связывали его развитие с исторической и общественной практикой. Они утверждали, что состояние искусства отражает политическое состояние {145} народа. Свободный народ создает свободную, оригинальную литературу, сильную, самостоятельную драму и театр, в то время как народы, подавленные рабством, лишены возможности достаточно полно отразить в искусстве свой характер и нравы. Их искусство теряет самобытность, вынуждается к заимствованиям. Поэтому борьба за национальную самобытность русского искусства, в частности театра, приобретала для декабристов огромное значение, сливалась с задачами освободительного движения, получала совершенно определенную политическую окраску.

Отсюда шел и особый интерес декабристов к народному творчеству (эпосу, песне), в котором они видели непосредственное отражение исторического облика народа, его жизни и интересов. В декабристском журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» мы находим замечательную статью о народной русской песне, автор которой пишет: «Песни, излившиеся прямо из сердца народа, еще в колыбели самой природы, неутонченного образованием гражданским и неповрежденного пороками общества, суть чистые отпечатки его характера, первые, безыскусственные звуки его поэзии, в коих изображается, так сказать, вся душа его. В них наблюдатель может видеть естественное направление умственных его способностей и чистый источник коренных, врожденных его склонностей и влечений. Песни изображают нам и политические перевороты, происшедшие с каждым народом и объясняют то влияние, какое имели они на изменение его нравов и характера». Критик подчеркивает ценность русских песен для «наблюдателя-историка, почерпающего истины в веках прошедших, для наставления потомства»[[144]](#footnote-145).

Подобное понимание народности господствует и в декабристской драме, которая, впитывает в себя влияние народного эпического творчества, стремится к использованию старинного языка, выражающего «душу» народа. — «Свободный, сильный, богатый», этот язык «возник раньше, чем установилось крепостное право и деспотизм, и впоследствии представлял собою постоянное противоядие пагубному действию угнетения и феодализма»[[145]](#footnote-146).

Очень интересны статьи И. М. Муравьева-Апостола, печатавшиеся с 1813 г. в «Сыне отечества» под общим названием «Письма из Москвы в Нижний Новгород», в которых проблема развития национальной театральной культуры рассматривается в тесном единстве с проблемой национального самоопределения народов. Для Муравьева-Апостола борьба с подражанием в искусстве — необходимое проявление гражданской жизнеспособности народа. Задача преодоления традиций классицизма {146} ставится им на широкую историческую и идейную основу. Традиции эти должны быть искоренены, потому что классицизм не отвечает основным потребностям русского искусства и русской драмы, насильственно заключает их развитие в узкие рамки. Утверждение национальной самобытности рисуется автору как раскрытие источников жизненной правды, демократизма, общественной самостоятельности искусства. Содержащиеся в «Письмах» картины народной жизни 1812 г., политические рассуждения, проникнутые острой антикрепостнической и в то же время антибуржуазной тенденцией (критика французского милитаризма и современного состояния Европы и пр.), составляют одно целое с эстетическими рассуждениями.

«Письма» Муравьева-Апостола как бы завершают предшествующий этап развития критической мысли, подходя вплотную к основным положениям декабристской эстетики. Резко протестуя против подражательности, возможности поклонения образцам и авторитетам (преимущественно французским), автор утверждает равенство культур всех народов и значение гения как выразителя национального народного начала. Признавая Мольера и Лафонтена самыми великими французскими писателями именно в силу их народности, он как раз поэтому отказывается считать их произведения образцовыми для всякого народа и отстаивает право на предпочтение своих, национальных гениев: англичанами — Шекспира, немцами — Шиллера, итальянцами — Альфьери.

Муравьев-Апостол высказывает исторический взгляд на развитие искусства, выдвигая идею взаимодействия культур; так, он указывает на связь Мольера с театром древних и с испанским театром.

Его разносторонняя аргументация обосновывает необходимость создания самобытной русской драмы и театра путем верного, неприкрашенного жеманным вкусом воспроизведения русской жизни в присущих ей особенностях. «Если комедия есть живое в лицах представление господствующих нравов, то каждый народ должен иметь свою комедию, по той самой причине, что каждый народ имеет свои собственные нравы и обычаи…»[[146]](#footnote-147).

Позднее, в пору окончательного формирования своих революционных взглядов, декабристы прямо обусловливают возможность полного расцвета русской национальной культуры завоеванием политической свободы и изменением социального строя России. Так член декабристского литературного общества «Зеленая лампа» А. Д. Улыбышев в своей утопии «Сон» ставит освобождение русского искусства от иностранных влияний, создание подлинно народного театра, в частности национальной комедии, в прямую зависимость от совершения социальной революции.

{147} «Великие события, разбив наши оковы, вознесли нас на первое место среди народов Европы и оживили также почти угасшую искру нашего народного гения», — пишет он, рисуя картину будущего демократического общества. «Стали вскрывать плодоносную и почти не тронутую жилу нашей древней народной словесности и вскоре из нее вспыхнул поэтический огонь, который и теперь с таким блеском горит в наших эпопеях и трагедиях. Нравы, принимая черты все более и более характерные, отличающие свободные народы, породили у нас хорошую комедию, комедию самобытную. Наша печать не занимается более повторением и увеличением бесполезного количества этих переводов французских пьес, устаревших даже у того народа, для которого они были сочинены»[[147]](#footnote-148).

Мысль о том, что политическая свобода ведет к расцвету искусства, высказывалась и до Улыбышева. В 1810 г. в «Вестнике Европы» было опубликовано анонимное стихотворение «Песнь Свободе, писанная к NN по случаю данного им на сие повода», интересное своей стихийной, чисто демократической революционностью[[148]](#footnote-149). Автор, недавно вышедший из тюрьмы, пребывает в ожидании радостей Свободы, при которой «убогий» живет и спит спокойно:

Нет стражи на дворе, ни в доме,
Но нет равно в них и властей,
Сам власть он в хижине своей…

Далее говорится о том, что среди освобожденного от угнетения и страха народа расцветают науки и искусства. Здесь речь идет, безусловно, не о народе вообще, не о нации, как у декабристов, а о народе в собственном смысле слова — о беднейшем, порабощенном сословии. И это особенно существенно для понимания тех широких социально-исторических предпосылок, из которых вырастает политическая и художественная идеология декабризма.

Декабристы признавали за искусством огромную силу влияния на массы, рассматривали его как действенное средство пропаганды своих вольнолюбивых идей. Театру они уделяли при этом особенно важное место. Мысль Радищева о том, что театр полнее, чем все другие искусства, захватывает человека, перешла к декабристам. Критик «Сына отечества» писал: «Драматические писатели сильнее действуют на своих современников и долее живут в потомстве, нежели авторы в других родах. Прочие имеют читателей, а они — читателей, слушателей и зрителей, {148} прочие действуют на одних просвещенных, образованных учением, а они — на людей всех сословий, всякого возраста и образования»[[149]](#footnote-150).

Декабристская критика последовательно воспитывает в зрителях серьезное отношение к театру. Она стремится возбудить в обществе чувство патриотического интереса к успехам русской сцены, призванной занять важное место в развитии политического самосознания и культуры народа. В этом смысле декабристы продолжают ту же просветительскую традицию, какую отстаивала прогрессивная критика конца XVIII в. и первых лет XIX в. — И. А. Крылов, И. И. Мартынов, А. П. Бенитцкий, Н. И. Гнедич, особенно глубоко отдающийся сейчас своим театральным интересам, и др. Они резко выступают против попыток смотреть на театр, как на простое развлечение, обличая обывательский уровень суждений критики консервативного лагеря (Р. Зотов, М. Загоскин и др.).

С другой стороны, декабристская печать полемизирует и с представителями эпигонского классицизма, которые как Шаховской, полагают задачу театра в том, чтобы наказывать порок и награждать добродетель и, декларируя общность моральных целей у писателей всех времен и народов, объявляют принцип заимствования в качестве обязательного условия творчества.

Вскрывая ретроградность и художественную неполноценность драматургии, проникнутой охранительной идеологией или подменяющей разработку важных тем мелочной морализацией, декабристская критика стремится превратить театр в средство нравственного и политического воспитания народа в духе освободительных идеалов декабристского движения. Внимание к театру как к искусству массовому, народному по самой своей природе чрезвычайно характерно для декабристской теории искусства.

В декабристской критике не раз воскрешается образ древнегреческого театра. И это очень показательно. Театр, выполняющий важные функции в политической жизни государства, свободно выражающий народное мнение, театр, в котором народ может видеть своих героев и величественные события отечественной истории, может воспитываться сам и воспитывать своих правителей, — представляется декабристам явлением органически развивающейся народной культуры.

С этих позиций романтическая критика, широко осваивающая новое понимание античности, выступает против популярного в те годы профессора Мерзлякова, вскрывая консервативный характер его эпигонской классико-сентименталистской теории происхождения искусства. В отличие от романтической критики Мерзляков не ищет в историческом {149} развитии искусства выражения общей закономерности. Его суждения узки и зависимы. Расцвет древнегреческого театра он склонен объяснять деятельностью «мудрых правителей». Для него искусство существует как простое воспроизведение окружающего; важнейшие идейно-общественные функции искусства, призванного воздействовать на действительность, от его внимания ускользают.

Оппонент Мерзлякова указывает ему на неосновательность его попыток игнорировать «новейшие открытия», сделанные романтиками в вопросах теории и истории искусства. Силу и величие античного театра критик видит в связи театра с общественной жизнью, в том, что он выражал «дух века» — дух античной демократии. Только потому, что греческий театр был тесно связан с народной жизнью, он сам мог влиять на политику, внушая ей «любовь к отечеству, к независимости и славе».

В этой же статье мы находим замечательную характеристику гомеровского эпоса как источника народности греческой трагедии, творчества античных трагиков. «И подлинно, где им было черпать, как не в творениях такого гения, который был зеркалом минувшего, являлся им в атмосфере высоких, ясных понятий, дышал свободным чувством красоты и в песнях своих открывал перед ними великолепный мир, со всеми его отношениями к мысли человека?» — пишет критик[[150]](#footnote-151).

Обращение к античности имеет у русских романтиков совсем иной смысл, чем у просветителей. Несмотря на свою героическую устремленность, декабристская трагедия все же не наследует от революционного классицизма XVIII в. присущего ему культа римских добродетелей. Природа ее героики совсем иная. Она вырастает на основе признания индивидуальной свободы личности, ее права на нравственное и гражданское самоопределение.

В этом ясно проявляется буржуазно-демократический характер идейности декабристского искусства с существенной поправкой на пристрастие декабристов к патриархальной общности, «соборному» демократизму, чему в гораздо большей степени соответствовали их представления о древней Греции, чем о Риме. Демократическая Греция легко становилась в их искусстве рядом с также довольно обобщенно представляемым древним Новгородом, их образы сближались и по своему политическому содержанию и, в известной мере, в своем эстетическом восприятии.

Нравственный кодекс римской героики как-то мало сказался в декабристском театре, хотя имена римских патриотов часто встречаются в политической лирике декабристов. В «римской» традиции — и это было немаловажно для русских романтиков — человек терял свою {150} самостоятельность, он существовал постольку, поскольку служил отвлеченной идее, принципу, и поэтому сам выступал лишь как олицетворение принципа, т. е. по-классицистски.

В утере гуманистической полноты и естественности, в возникающей отсюда возможности самой неумеренной аффектации любой из отдельных сторон характера при невозможности охватить его в целом и состояла для русских романтиков самая отрицательная особенность «римского» классицизма. Лишь внешне неожиданны, а на самом деле очень типичны для русского романтика впечатления, возникшие при знакомстве с Римом у Ореста Кипренского, который писал оттуда:

«… Римляне не любили посредственного; все планы их были велики, обширны, настоящей меры не было ни в чем; точно также и в пороках. — Благодарю бога, что я не рожден в те времена, когда люди, облеченные в тоги, более походили на чудовищ, нежели на людей. — Мои герои греки! Фемистоклы и Периклы, вы будете всегда образцами всем народам!»[[151]](#footnote-152)

Для декабристов романтическое качество искусства, как об этом говорит В. Базанов, определялось его национальным своеобразием[[152]](#footnote-153). В этом смысле О. Сомов и писал, что греки были «романтичны». Основными достоинствами греческой трагедии были «простота», близость к «Природе», свобода и народность[[153]](#footnote-154).

Вся европейская литература и драма делились для них на два основных направления: на искусство, близкое по духу греческому — народное, самобытное, свободное от «правил», «романтическое», — и на искусство подражательное, ложное, классицистическое, восходящее к римской традиции. К первому направлению принадлежали Данте, драматурги испанского Возрождения, Шекспир, Мольер, а также «наследники» античных трагиков — Корнель и Расин (декабристская критика еще до Пушкина сумела различить их народность сквозь «узость формы»). К другому направлению декабристская критика относила весь послерасиновский классицизм, в том числе Вольтера и его последователей. Прогрессивная русская критика призывала драматургов учиться у греков их простоте и близости к природе, но при этом развивать, а не ограничивать смелость собственного гения. «Соединяя сих наставников со своими, пользуясь уроками всех веков, поле увеличивается, и взору гения могут представиться стези новые»[[154]](#footnote-155).

Эстетика декабристов восприняла и творчески разработала, исходя из революционного понимания задач и интересов русского искусства, {151} некоторые важные идеи, выдвинутые теоретиками западноевропейского романтизма. Русский романтизм не развивался изолированно от процессов европейской художественной жизни, напротив — он занимал в ней передовые позиции, что определялось состоянием общественной обстановки в России, подъемом освободительного движения. Формируя свою теорию национальной самобытности искусства, утверждая важное значение фольклора и исторического материала в творчестве современных писателей и драматургов, русские романтики, несомненно, опирались на концепции теоретиков немецкого романтизма — Гердера, Августа и Фридриха Шлегелей. Декабристская критика развивает взгляды де Сталь, высказанные ею в ее чрезвычайно популярной в те годы в различных странах, в том числе и в России книге «О Германии». Мысли де Сталь излагает О. Сомов в своей статье «О романтической поэзии».

Однако декабристская критика восстает против мистических тенденций в теориях западных романтиков, против культа Средневековья, нападает на Тика и Новалиса за отсутствие ясности[[155]](#footnote-156), совершенно не принимает Шатобриана. В немецком искусстве особенно близок для русских романтиков оказывается Шиллер. Французская литература и театр представляются им все еще находящимися под игом классицизма. Наиболее высоко оценивают они достижения английского романтизма, в котором видят порождение французской революции. Здесь их привлекает творчество Соути, Крабба и особенно — Байрона и Вальтера Скотта.

Пристальное внимание к процессам развития западноевропейского романтизма, способность ясно выявить его прогрессивные тенденции, подчеркнуть как ценное качество не только антифеодальную, но и антибуржуазную направленность произведений некоторых писателей, теоретическая самостоятельность в освещении таких основных проблем, как народность, идейность, национальная самобытность искусства — составляют важное достоинство эстетики русских романтиков-декабристов.

Такая отчетливая установка на то, чтобы превратить эстетику романтизма в программу борьбы за развитие наиболее передовых устремлений национальной художественной культуры, связать ее с политическими идеями революционно-освободительного движения, вытекала из национального своеобразия русского романтизма первой четверти {152} XIX в. «Прогрессивно-романтическое направление носило такой ярко выраженный освободительный характер, какой не был свойственен, пожалуй, ни одной из европейских литератур», — пишет о декабристском романтизме Б. С. Мейлах[[156]](#footnote-157).

Путь к художественному обновлению русского театра, утверждению в нем высокой идейности, гражданственности и свободолюбия декабристы видели в обращении русских драматургов к материалу истории, преимущественно отечественной. Этот интерес к истории не имел себе аналогии в том стремлении уйти от современности в глубины минувших веков, которое в творчестве ряда европейских романтиков было характерным проявлением их исторического и социального пессимизма. В драматургии декабристов история воспринимается под углом зрения освободительных идей современности. Драма декабристов вполне посвящает себя служению цели, которую так точно сформулировал А. Бестужев, определяя сущность поэзии Рылеева: «возбуждать доблесть сограждан подвигами предков».

В связи с этим определяется круг тем и образов, преимущественно разрабатываемых декабристской драмой. Сюда относятся «темы героического прошлого России, темы свободных учреждений старой Руси (вече, новгородская община), борьбы за освобождение России от ига татарских тиранов и, преимущественно, темы народных мятежей»[[157]](#footnote-158). Своим обращением к этим темам драматурги-декабристы закладывают важную традицию в русском театре. На ее идейной почве возникают и «Борис Годунов» Пушкина, и «Посадник» А. К. Толстого, и исторические хроники А. Н. Островского.

Надо в равной мере признать и значение обработки сюжетов, почерпнутых из древней истории и истории западноевропейских народов. Политический радикализм драматургов обнаруживался здесь даже резче, чем в русском материале; близко подходя порой к границам современности, сюжеты приобретали почти злободневную актуальность.

Театр активно притягивает к себе писателей-декабристов, которые работают над созданием новых форм русской драмы, проникнутой началами романтической революционности, гражданской героики, пафоса утверждения сильной, свободолюбивой личности. Творческая инициатива декабристов находит применение в области режиссуры и театральной педагогики, способствуя развитию актерских талантов, укреплению важных и прогрессивных тенденций в исполнительском искусстве. Литературная деятельность декабристов — «яркий пример того единства эстетической мысли и художественной практики, которое свойственно {153} каждому направлению, одухотворенному пафосом революционных преобразований, открывающему новые пути в искусстве»[[158]](#footnote-159).

То же единство теории и практики мы находим в их театральной деятельности. Утверждению принципа национальной самобытности искусства, как важнейшего положения эстетики русского революционного романтизма, сопутствовала последовательная борьба за усиление {154} общественного престижа русского театра, создание благоприятных условий для развития его творческих сил. Весьма показателен в этом отношении спор, разгоревшийся на страницах «Сына отечества» в 1820 г. в связи с предполагаемым намерением дирекции театров усилить состав французской петербургской труппы. Декабристский журнал встал на защиту интересов отечественного театра.

Признав пользу соревнования двух трупп и указав на недочеты в работе русских актеров, журнал вместе с тем придал вопросу серьезное общественное освещение. Так в одной из статей мы читаем: «Театр отечественный для всякого русского имеет преимущества, которых нельзя заменить превосходнейшею иностранною труппою». Значение театра определяется автором разносторонне. Во-первых, оно чисто просветительское, облагораживающее нравы людей всех сословий и состояний. Во-вторых, оно, на взгляд автора, заключается в благотворном воздействии театра на развитие искусства в целом, в частности на развитие литературы. «Отечественный театр заслуживает особенное внимание публики и литераторов по той причине, что может и должен служить училищем искусства, вкуса и языка отечественного». Именно в этой связи автор упоминает о «революции, произведенной трагедиями Озерова». «… Где можно удобнее и скорее, нежели на всенародном театре, образовать язык возвышенной поэзии для трагедии, язык благородной простоты для комедии? Там утверждается произношение — не последняя статья в языке, — которому мертвые книжные правила не могут дать законов. И вообще образование народное, по мере возвышения своего усовершая театр отечественный, само от него заимствуется»[[159]](#footnote-160).

Известно, что декабристы уделяли большое внимание проблеме развития русского языка. В языке они видели выражение политического сознания общества, отражение основ национальной самобытности народа — его общественного уклада, обычаев, верований, нравов. Наконец, декабристы подчеркивали значение языка как проводника новых идей и понятий и в этом смысле чрезвычайно глубоко были заинтересованы процессами образования нового литературного языка, стремясь воздействовать на них в определенном направлении. Борьба за развитие русского литературного языка принимала самые острые формы. Участвуя в ней театр осуществлял одну из своих важных общественных функций.

Утверждение огромного значения театра, как искусства по природе своей массового, демократического, призванного воспитывать народ в духе передовых идеалов, вело за собой признание общественной миссии актера — непосредственного выразителя этих начал. Декабристы хотели видеть в актере мыслящего, культурного, передового художника, {155} властно воздействующего на умы и сердца зрителей, сообщающего им новые понятия о жизни. Подобное понимание обязанностей актера будет глубочайшим образом усвоено Щепкиным, составит общественно-этическую основу его школы. Подобную точку зрения развивают позже Белинский и Гоголь, способствуя тем самым укреплению одной из самых главных традиций национальной театральной культуры.

Деятельность художника была для декабристов прежде всего формой общественного служения Родине. Они отождествляли творческое дело художника, движимого «истинной любовью к отечеству», с его общественным гражданским делом, решительно отвергнув возможность узко-личного подхода к художественному творчеству.

Поэтому, естественно, что в борьбе за развитие русского театра не последнее место принадлежало самим актерам. «Не подражания иностранцам ожидаем мы от наших артистов, но благородного соревнования; ожидаем, что они усугубят свою ревность, усердие, старание, и тем выдержат опасное соперничество; что они своим искусством и талантами победят страсть публики к иностранцам и докажут, что русские всегда, везде и во всем могут спорить с прочими европейцами», — читаем в уже цитированной нами статье. Патриотическое чувство, играющее основополагающую роль во всей деятельности прогрессивно настроенных кругов русской интеллигенции этого времени, и здесь выдвигается в качестве мощного фактора художественного прогресса. «Французские актеры должны играть хорошо для исполнения своего контракта с Дирекциею и поддержания личной чести. Русские имеют обязанности гораздо сего священнейшие. — Должно ли после сего говорить о том, каким образом зрители, в особенности же литераторы наши, обязаны смотреть на оба театра?»

Обрушиваясь на обывательские, теоретически беспомощные рассуждения Р. Зотова, выступившего под инициалами Р. З., критик N. N. (очевидно, П. А. Катенин) пишет: «Как смотреть на театр? Видеть ли в нем только средство *как-нибудь* избавиться от безделья в длинный зимний вечер, или заниматься им как отличною отраслью словесности? Словесность тесно связана с политическим и нравственным состоянием народа; наша русская, говорят, *в юношестве*; положим: в детстве»[[160]](#footnote-161). Здесь опять та же основная для декабристской критики мысль о единстве искусства с общественной жизнью. В завуалированной форме критик высказывает мысль о том, что театр, как и литература, имеет прямое влияние на политическое сознание народа. Задача театра — вывести это политическое сознание из младенчества, способствовать его возмужанию.

Утверждая высокую общественную роль театра, декабристская критика с необходимостью ставит вопрос о публике. Французский театр не {156} может удовлетворить потребностей русского общества, — пишет N. N. «Когда играют французы, партер и раек пусты» — «доказательство, что французы *нужны* только для *некоторых*». Произведения Расина и Мольера уже давно не исполняются в театре, приспособленном для развлечения светской скучающей публики, любителей «чужого языка». Является ли французская труппа носительницей лучших традиций национального театра? И прежде (т. е. до войны) «лучшие комедии игрались в пустыне, трагедии придерживалась одна Жорж, оперы — одна Фелис. Не знаю, кем теперь держится “Вертер на изнанку” и (как бы по-русски без неблагопристойности перевести?) “Le petit Enfant prodigue”…»[[161]](#footnote-162).

Декабристская театральная критика еще далека от понимания того, что подобный раскол общественных интересов и вкусов неизбежен в обществе, проникнутом началами социального антагонизма. Отлив светской публики от русского театра ее беспокоит. Ей представляется, что национально-самобытная культура может развиваться только в условиях всеобщей заинтересованности ее судьбами. Народность понимается как всенародность. В понимании законов развития искусства еще ощущается воздействие просветительской идеологии. Несмотря на то, что декабристская критика рассматривает театр как орган народной жизни и стремится обратить его голос к народу, достижение принципа народности еще является для нее результатом просвещения как такового. Узок круг прогрессивно мыслящих, обладающих хорошим вкусом людей. Сможет ли развиваться русский театр, если образованное общество не будет уделять ему должного внимания, а станет искать пустых развлечений в театре французском? Драматург и актеры, предлагающие свое искусство публике, должны встретить с ее стороны поддержку или серьезную критику. Может ли выполнить эту обязанность раек — этот «русский партер», который сам еще нуждается в воспитании?

Эти идеи получают прямой отклик и развитие в статье Пушкина «Мои замечания об русском театре», которая начинается с прямого упоминания о недавней полемике в «Сыне отечества» и отповеди «безрукому инвалиду»[[162]](#footnote-163).

«Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?» — пишет Пушкин. Для известной части публики интерес к театру {157} определяется интересом к той или иной актрисе или актеру. «“Откуда ты? — От Семеновой, от Сосницкой, от Колосовой, от Истоминой”. — “Как ты счастлив!” — “Сегодня она играет — она танцует — похлопаем ей — вызовем ее! она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!..” — занавес подымается. Молодой человек, его приятели переходя с места на место, восхищаются и хлопают».

Такова одна часть публики.

Другая значительная часть состоит из лиц, которые «служат только почтенным украшением Большого каменного театра, но вовсе не принадлежат ни к толпе любителей, ни к числу просвещенных или пристрастных судей». Эти зрители, «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 ль необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов и наводить лень и томность на их души, если природа одарила их душою?»

Публика, занимающая раек, еще не обладает способностью самостоятельных и верных суждений. «Трагический актер заревет громче, сильнее обыкновенного; оглушенный раек приходит в исступление, театр трещит от рукоплесканий»[[163]](#footnote-164).

С годами для Пушкина все более ясно вырисовывается исторический и социальный характер противоречий, мешающих развитию русского театра. Уже после «Бориса Годунова» он увидит, что появление отдельных образцов вольнолюбивой трагедии, даже написанной в новых творческих принципах «трагедии народной», еще не может создать народного театра.

«Отчего же нет у нас народной трагедии? Не худо было бы решить, может ли она и быть?» — пишет он в 1830 г. Смотря на развитие русского и мирового театра исторически, Пушкин устанавливает обусловленность его форм объективными общественными процессами. Театр, рожденный на площади, постепенно отрывается от своих народных истоков, ставится в зависимость от вкусов «избранного общества», отвыкает от «вольности суждений площади». Создание народного театра связывается Пушкиным с необходимостью для драмы научиться «наречию, понятному народу», выразить «страсти» народа, затронуть «струны его сердца».

Позиция драматурга совпадает для Пушкина с позицией объективного историка, отказывающегося от какой бы то ни было «излюбленной», частной мысли, даже мысли вольнолюбца-тираноборца. Это позиция {158} принципиально отлична от той, с которой выступали драматурги-декабристы. Понятие народности определяется для Пушкина как требование объективной правды, полноты отражения действительности, как требование реализма. Иллюзия, что можно создать единую культуру, единый театр, народность которого будет определяться высокой идеологией революционной романтики и гражданской жертвенности, содружеством сословий, объединенных патриотическим рвением ко благу отечества, для Пушкина развеивается окончательно.

Борьба за народность и самобытность русского театра была связана в декабристской эстетике прежде всего с разработкой жанра трагедии, поскольку именно этот жанр обращался к исторической и политической тематике и был неотделим от патриотической традиции в русской литературе. Вместе с тем трагедия привлекала писателей декабристского направления и тем, что в силу особенностей самого жанра идеал героического, свободолюбивого человека мог найти в ней свою непосредственную художественную реализацию.

В трагедии декабристов широко сказываются характерные для их эстетики прогрессивные устремления, в которых, несомненно, заключены и реалистические тенденции, однако подчиненные здесь задачам романтического порядка. Вместе с тем в трагедии декабристов присутствуют и некоторые черты, идущие от просветительской эстетики, так же как проявляются элементы просветительского мышления и в политической идеологии декабристов. Все это определяет своеобразный строй декабристской драмы, ее противоречивую и чрезвычайно своеобразную художественную природу.

Видя свой нравственный идеал в борьбе за народное освобождение, героизируя сам акт освободительной борьбы, декабристы направляли внимание художника на раскрытие острых общественных коллизий. В принципе их эстетика тяготеет к историческому взгляду на жизнь, выдвигает в центр внимания искусства задачу изображения общественного конфликта. Но при всем этом декабристы еще не обладают пониманием подлинных закономерностей исторического процесса. Во всех эпохах они видят повторение одних и тех же общественных ситуаций: нарушение интересов народа тираническими формами правления, борьбу свободолюбцев с монархами — узурпаторами естественных человеческих прав. Историческая специфика эпохи остается для них не раскрытой. Общая формула борьбы свободолюбцев с тираном дает лишь относительные возможности для выявления социально-временных особенностей содержания и форм этой борьбы, характеров ее участников, их конкретных целей и интересов. Все это неизбежно порождало в декабристском театре элементы схематизма и идеализации.

Влияние подобных тенденций ощутимо сказалось в декабристской драме, которая напряженно бьется над решением проблемы историзма, {159} не отваживаясь отказаться от своей идейно-политической концепции, чтобы заменить ее другой, более широкой и объективно верной.

Концепция декабристской драмы обуславливалась не только сильными, но и слабыми сторонами декабристского движения. Находясь в положении революционеров-одиночек, декабристы склонны были абсолютизировать эту особенность в качестве постоянно действующего исторического закона. Их эстетика и творчество отражали противоречие, которого не могло изжить их сознание, как не изжило его до конца и сознание последующего за ними поколения русских революционеров. Только на новом историческом этапе, когда сами формы освободительной борьбы становятся более массовыми, это противоречие перестает подвергаться поэтизации, перестает гипнотизировать собой творческую мысль художника.

В «Борисе Годунове» и в других своих произведениях Пушкин выступил против идейной концепции декабристской драмы, обусловленных ею приемов построения действия и характеров. Пушкин вскрыл народные основы исторического процесса, показал, что смена царей и правительств имеет причины в положении народа, в постоянном антагонизме между правящими верхами и неимущими, подавляемыми массами. Судьбу личности он подчинил действию этого общего закона действительности, часто остающегося скрытым для самого исторического героя. В этом сопоставлении Пушкин нашел новые источники драматизма.

Трагедия декабристов была трагедией прямолинейно поставленной проблемы. Тираноборец нес тяжелые потери в своей борьбе за свободу, жертвуя любимыми, близкими, собственной жизнью. Однако ничто не заслоняло от него цели его борьбы, не обманывало его внутреннего зрения. Пушкин создает подлинно трагическую трагедию, поскольку герои ее — люди реальной истории, сформированные ее предрассудками, ослепленные субъективным восприятием смысла и целей своей деятельности. Историческая трагедия человека, судьба народа и судьба личности в противопоставленности и связи их интересов становятся содержанием пушкинской драмы.

При этом тема революции неизменно теряет у Пушкина то героическое и ясное решение, какое она имела в драме декабристов. Обнаруживая всю силу «мнения народного», Пушкин далек от того, чтобы идеализировать народ как сознательного творца исторического прогресса. Для него самосознание народа — это тоже нечто исторически обусловленное и в своей оценке этого, вновь открываемого им фактора истории, Пушкин остается в пределах социального опыта русской действительности своего времени.

Художественная практика русского театра, развивающегося под воздействием романтической эстетики декабристов, могла лишь в определенной мере и направлении приблизиться к выражению исторической {160} и жизненной правды. Художественная мысль декабристов еще не была свободна от ограниченности, отчасти, несомненно, связанной с влиянием той же просветительской эстетики, с которой они сами всячески сражались. Эта ограниченность сказывалась и в утверждении обязательного тождества между содержанием и формой художественного образа, при котором героическое содержание могло выражаться только в возвышенной и величественной форме. Стилистика, форма приобретали при этом слишком определяющий смысл и сковывали само содержание.

Общеизвестно положение, содержавшееся в уставе «Союза благоденствия», которым вменялось в обязанность членам Союза агитировать за поэзию, сила и прелесть которой состоит «более всего в непритворном изложении чувств высоких и к добру увлекающих». Устав разъяснял, что «описание предмета или изложение чувства, не возбуждающего, но ослабляющего высокие помышления, как бы оно прелестно не было, всегда недостойно дара поэзии».

Такая установка неизбежно связывала возможность проявления народного начала в искусстве преимущественно с формами высокой героики, мешая показу событий и характеров в их конкретно-многостороннем жизненном выражении. Направляя искусство к созданию масштабных, монументальных образов, к постановке больших общественных тем и изображению сильных, глубоких, благородных эмоций, подобное требование сдерживало вместе с тем развитие реалистических начал в искусстве.

Русский театр декабристского периода, особенно трагедия, испытали на себе воздействие этих убеждений, которые, каков бы ни был их источник, затрудняли борьбу с пережитками классицизма, вели к архаизации выразительных средств драматургического и актерского творчества.

Знаменательно, что Пушкин, взявшийся писать трагедию о Вадиме Новогородском в духе декабристского отношения к этой теме, бросает работу, едва начав ее, и обращается к созданию «Бориса Годунова». Творческая мысль Пушкина, углубляясь в работу над исторической трагедией, вырывается за пределы условно-героического понимания этого жанра, принятого русскими революционными романтиками. Тему, связанную с традицией подобного толкования, Пушкин меняет на другую, в которой ему свободнее можно осуществить свой замысел: показать роль объективных обстоятельств, осуществить принцип историзма и народности. Почти одновременно такая же потребность созревает и у Грибоедова, воплощаясь в поразительный по художественной смелости и широте демократических тенденций замысел трагедии «1812 год».

Но уже в теории и практике самих романтиков обнаруживаются попытки к преодолению узости их творческого метода. Представление об определяющем значении народных начал жизни питает в них упорное желание приблизиться к раскрытию духа и своеобразия изображаемой {161} эпохи, насытить характеры драмы отличительными чертами времени. Не отказываясь от высокой, героической направленности искусства, от требований его революционной идейности, эмоциональной страстности и гражданственного пафоса, романтики стремятся в то же время углубить психологическую сторону своей драмы, добиться внутренней индивидуализации образов.

## \* \* \*

Одно из наиболее характерных произведений раннего декабристского романтизма — трагедия Федора Николаевича Глинки «Вельзен, или Освобожденная Голландия» (1808).

Старейший и активнейший деятель декабризма (особенно на раннем этапе движения), Ф. Н. Глинка (1786 – 1880) выступал в конце 1800‑х годов и в последующие годы страстным поборником самобытности русской культуры. Борьба за самобытность означала для него необходимость выявления в искусстве, как и в общественной жизни, духа политической и национальной независимости русского народа, создание произведений, выражающих общенациональные интересы, понятных всем сословиям, написанных народным языком.

Прозаик, поэт, драматург, Глинка сыграл важную роль в формировании эстетических принципов декабристского искусства. В 1808 г. вышли первым изданием его знаменитые «Письма русского офицера» — книга, продолжившая разработку идейных и художественных традиций Радищева, сомкнувшая эти традиции с процессом формирования художественной прозы в новый период развития русской литературы.

Дополненные и переизданные после Отечественной войны, «Письма» Глинки глубоко выразили мысль о народном характере войны 1812 года, с необычайной силой показали несоответствие между историческими заслугами русского народа, его правами и потребностями и его униженным, нищим, отчаянным существованием. Реалистическая убедительность этой книги, пользовавшейся огромной популярностью у современников, делает ее одним из крупнейших произведений прогрессивной русской литературы эпохи декабризма.

Трагедия «Вельзен», совпадающая по времени создания с выходом в свет первой редакции «Писем русского офицера», также была произведением для своего времени новаторским. Освободительную тему, широко распространившуюся в русской литературе, выступавшую в различных своих поворотах, Глинка перевел в план политической драмы патриотического, революционного звучания.

Произведение Глинки вырастало на почве романтических тенденций русского искусства. Его пьеса появилась всего на год позднее «Димитрия Донского» Озерова и, несомненно, восприняв новый принцип трактовки характера и новое понимание возможностей исторического жанра, {162} продолжила развитие драмы в направлении, противоположном «Поликсене». Глинка насыщает историю современной политической проблематикой, как Озеров насыщал ее современной психологией. Он изображает в своей пьесе, действие которой протекает в Средние века в Голландии, чрезвычайно актуальную для Европы его дней политическую ситуацию[[164]](#footnote-165).

Голландия завоевана саксами. Власть захвачена их военачальником Флорианом. Династия голландских королей уничтожена. Всюду царит произвол, народ разорен, патриоты подвергаются преследованиям и казням. Вольнолюбивая знать, предводительствуемая Вельзеном, организует заговор в целях освобождения родины и свержения тирана. За восставшими следуют уцелевшие части голландского войска, а затем и народ. Идет сражение, в результате которого тиран разбит и свергнут. Иностранцы изгнаны. Из подземелья освобожден сын погибшего короля, который получает власть из рук дворянства, только что выступившего в роли освободителя отечества. Юному правителю поручается блюсти «блаженство» свободного народа.

Содержание драмы всецело навеяно современностью, эпохой наполеоновских завоевательных войн и пробуждающихся в ответ национально-освободительных движений. Здесь нет и попытки передать своеобразие общественных отношений средневековья. Глинка не стремится по-шекспировски вскрыть противоречия феодализма, как противоречия между личностью, начинающей ощущать себя самостоятельной свободной единицей, и политической властью, насильственно сдерживающей хаотическую, эгоистическую деятельность феодалов. Глинка склонен, как и большая часть других драматургов-декабристов, усматривать в истории проявление тех же закономерностей, какие представляются ему определяющими для его времени, искать в прошлом их подтверждения.

Его произведение интересно тем, что в нем уже очень четко выражена концепция декабристской революции как революции, совершающейся по инициативе и под руководством патриотических кругов дворянства для народа и при его поддержке. Вместе с тем здесь мелькает в качестве угрозы и призрак народной революции как худшего, что может ожидать и неразумных монархов и слишком медлительных свободолюбцев.

Глинка не отрицает в своей трагедии возможности сохранения монархии. В те годы республиканская система взглядов имела еще мало сторонников. Известно, что спор о том, какое должно быть в России правление после захвата власти — республика или конституционная монархия, продолжался среди декабристов вплоть до 1820 г., когда при {164} обсуждении этого вопроса большинство мнений склонилось в сторону республики. Политически умеренный, Ф. Н. Глинка и здесь голосовал за конституционную монархию. Такой «конституционный» характер имеет и финал его трагедии. Но нам будет понятна смелость этого финала, если мы учтем, насколько сильным было в годы появления пьесы общественное недовольство Александром.

Советские исследователи декабристской литературы единогласно отмечают свободолюбивую, гражданственную направленность трагедии, присутствие в ее художественном строе элементов высокой героической стилистики, характерной для драматургии декабристов[[165]](#footnote-166). Необходимо, однако, обратить внимание на некоторые особенности пьесы, связанные с ее романтической природой. Пьеса свидетельствует о ряде сложностей, возникавших на пути развития романтической декабристской драмы.

Глинка стремится создать образы действенных, волевых людей, исполненных больших и сильных чувств, целиком захваченных определенными идеями. Но при этом он кое-что теряет из достижений озеровской драмы. Несомненно, что на первых порах декабристская драма в целом (не только у Глинки) отступает в трактовке характеров назад, в сторону просветительской обобщенности. Происходит неминуемое усиление риторического начала за счет психологического, появляются отдельные черты и приемы, возвращающие автора к классицистической драме.

Подобная тенденция идет в разрез с основным содержанием пьесы, свидетельствуя о трудностях становления нового драматургического метода. Ведь для Глинки гражданские достоинства героев его драмы не выводятся из чувства долга, противостоящего «страстям», а представляются высшим проявлением эмоционально-нравственной природы человека, раскрываются в порыве, насыщенном чувством.

Задачу эмоционального укрупнения характеров, их драматизации в духе экспрессивной динамики романтической драмы Глинка в значительной мере выполняет средствами сюжетной выразительности. На сравнительно простой сюжетной основе он создает целую систему острых фабульных ситуаций, ультрадраматический характер которых придает исключительность поступкам его героев. Супруга должна выбирать между любовью к мужу и спасением его жизни, что связано с необходимостью уступить страсти ненавистного ей тирана; мать — между жизнью сына и изменой отечеству; отец и муж — между ниспровержением тирана и гибелью своего семейства, и т. д.

Выбор, производимый в пользу гражданских интересов, представляется при таких условиях результатом глубокой душевной борьбы. Идея {165} самоотверженного служения отечеству абсолютизируется благодаря ценности приносимых во имя нее жертв.

Романтический колорит драмы, ее эмоциональность усиливаются обстановкой действия. Бури, битвы, пожары, ночные сборища заговорщиков, мрачная обстановка дворцовых подземелий, где томятся пленники, — все это служит здесь средством показа величия духа одних, подлости и дьявольской низости других. Применение Глинкой подобных средств выразительности, характерная для трагедии острота и сложность развития действия дали повод Г. А. Гуковскому говорить о влиянии на «Вельзена» мелодрамы Пиксерекура.

Но, как нам кажется, здесь более ощутима связь драматургических приемов Глинки со стилистикой буржуазной драмы XVIII в., в частности драматургии «Бури и натиска». Шиллеру, например, очень свойственно использовать сюжетную ситуацию в интересах своеобразного испытания героя. Священные для буржуазных просветителей семейные и сердечные привязанности становятся у них своего рода оселком для оттачивания гражданских добродетелей героев.

С такой же целью создает свои сюжетные альтернативы и Ф. Глинка.

Однако не только в этом возможно увидеть связь декабристской драмы, в частности «Вельзена», с эстетикой Шиллера. Здесь необходимо поставить вопрос несколько шире. Уже русская сентиментальная драма в тех случаях, когда материал, привлекаемый автором пьесы, колебал его просветительский оптимизм, тяготела к известному сближению с приемами шиллеровского творчества. Мы стремились показать, что элементы шиллеровской стилистики (например, в пьесе того же Н. Сандунова) возникали как следствие обострения драматической темы. Противоречие между правотой человека и неправотой общества выражалось в патетическом самоутверждении личности, способной вызвать на борьбу весь мир, взяв небо себе в союзники.

Обращение к Шиллеру и его эстетике, введение пьес Шиллера в репертуар русского театра отразило нарастание революционно-романтических тенденций в русском театре и одновременно происходивший отход передовой русской драмы от идейно-эстетических принципов просветительской драмы, от традиций творческого метода Вольтера и Дидро. Вырастая на просветительской основе, драматургия молодого Шиллера явилась в то же время по отношению к эстетике Вольтера и Дидро совершенно новым этапом. На какой-то период Шиллер сумел преодолеть просветительское идеализаторство в изображении человека именно потому, что всецело и глубоко поверил в подлинную идеальность этого человека. Вместе с тем для немецкого писателя не существовало и тех социальных иллюзий, которые заставляли Дидро и Мерсье слишком приглаживать опасную и неприглядную картину жизненных противоречий, верить в их преодолимость на основе добра и разума. Автор первых {166} немецких социальных драм, проникнутых непримиримым бунтом против общественного неравенства, против подлости и лицемерия господствующих сословий, оказался во многом близок ранним русским романтикам.

«Разбойники», «Коварство и любовь» раньше всего переводятся на русский язык. В конце 1800‑х годов в русских журналах появляется изложение теоретических статей Шиллера, которые используются русской предромантической критикой в борьбе против компромиссного оправдания действительности, эмпирики и разоружающей жалостливости консервативной сентиментальной драмы, в интересах обоснования искусства свободолюбивой, героической направленности. Здесь интересно особо упомянуть посмертно опубликованную статью А. П. Бенитцкого, излагающую взгляды Шиллера на возвышенное и низкое в искусстве.

Мысль Шиллера относительно необходимости отличать рабство социальное от рабства духовного, присущего характеру низкому, Бенитцкий излагает так: «Рабство есть низость; но рабский образ мыслей на свободе низок, а рабское упражнение (т. е. положение. — *Т. Р*.), когда не соединено с таковым же образом мыслей, не имеет в себе низости; низость состояния, соединенная с изящным образом мыслей, может преобразиться даже в высокое»[[166]](#footnote-167).

Направленное против узкосословного понятия о высоком и низком, выраженном в эстетике классицизма, подобное толкование Шиллера поддерживало начатую еще представителями русского демократического сентиментализма борьбу за создание серьезной драмы, разрабатывающей освободительную тему на материале крестьянской жизни.

Акцентируя мысль относительно «низости рабства на свободе», Бенитцкий заставлял Шиллера самым непосредственным образом перекликаться с идеями, питавшими эстетику декабристской романтической драмы.

Принцип личной свободы, провозглашенный просветителями, был тем зерном, из которого вырастало вольнолюбие драматургии декабристов. Но проблематика декабристской драмы заключалась не в обосновании равенства людей и их прав — эта идея уже была освоена передовым русским искусством, — а в том, чтобы доказать постыдность, внутреннюю невозможность пребывания в рабстве или примирения с ним. Такую мысль часто можно встретить в высказываниях декабристов, в частности — у Рылеева и А. Бестужева. Представление о высоком сливалось в эстетике декабристов с требованием изображения самого акта борьбы за свободу, раскрытия внутренней необходимости для человека освободительного гражданского подвига. Конфликт между свободным образом чувств и мыслей человека и его рабским состоянием утверждался как наиболее характерное проявление героического и возвышенного.

{167} Казалось бы, мы имеем дело с тем же самым просветительским тезисом, который исповедовали герои трагедий Княжнина и Николева, предпочитавшие смерть благополучному существованию под властью тирана. Однако это не так. Тут было нечто принципиально новое, открытое практикой сентименталистской социальной драмы, перенесшей этот конфликт на почву русской народной жизни, конкретизировавшей его психологически и нравственно. В героическую драму декабристов он возвращался уже в новом качестве.

Задача искусства определялась в том, чтобы расширить идею личной свободы, дать ей политическое выражение. «Природа» должна была заговорить языком республиканского свободолюбия. Именно отсюда начинается принципиальное расхождение декабристской драмы с драмой Озерова, развитие заложенных в ней начал общественного конфликта, преодоление ее элегического пессимизма и сентиментализма. Озеров, с его непримиримым и вместе с тем трагически безысходным толкованием принципа «личной свободы», не перерастающим в нечто большое, остается в стороне от главного пути, которым идет развитие русской драмы с конца 1800‑х годов.

Связь декабристской драмы с эстетикой Шиллера не имеет характера подражания — это сходство более глубокое, вызванное особенностями творческого метода русской романтической драмы первой четверти XIX в. Оно коренится в индивидуалистическом восприятии действительности, в неразвитости исторического мышления драматурга, в потребности прямого выражения освободительных идеалов и разрастании лирического начала в трактовке характера. Персонажи декабристской драмы были по большей части такими же «рупорами идей» автора, как и герои пьес Шиллера. Но каковы бы ни были слабости этого метода в сравнении с будущими достижениями русской драматургии в 20 – 30‑е годы, на определенной ступени развития «шиллеризация» декабристской драмы неизбежно сопутствовала борьбе за прогрессивную идейность, за внутреннее освобождение театра от классицистического канона.

Характерно, что в русском театре начала XIX в. идейные традиции «Бури и натиска», традиции Шиллера раскрываются гораздо полнее, чем в тогдашнем немецком театре. Немецкий романтизм, о котором декабристская критика высказывается, как правило, критически (особенно в связи с оценкой соответствующих тенденций в творчестве Жуковского), и классицизм Гете, противоборствуя пошлому жизнелюбию мещанской драмы, не давали, вместе с тем, выхода в немецкий театр идеям общественной борьбы, питавшим шиллеровскую драматургию раннего периода. В самой Германии эта линия, собственно, не нашла развития вплоть до Гейне, который впервые в немецкой литературе XIX в. противопоставил демократические традиции шиллеровской эстетики всем попыткам олимпийского воспарения над неприглядностью немецкой действительности {168} так же, как и попыткам «преодоления» неполноценности этой действительности путем романтического субъективизма.

Определенные параллели шиллеровской драме мы увидим в целом ряде произведений русской драматургии — у В. Нарежного, Ф. Глинки, Ф. Иванова и др. Эти параллели становятся менее ощутимы по мере того, как в эстетике русского романтизма усиливаются начала, связанные с поисками исторической конкретности, шекспировской объективности и народности.

Уже Кюхельбекер пишет о несравненных преимуществах Шекспира перед Шиллером, который представляется ему незрелым и лишенным многосторонности[[167]](#footnote-168). Такую же критику Шиллера мы находим и в выступлениях Катенина. Однако не надо забывать, что полностью оторваться от связи с шиллеровской традицией и в отношении идеологии, и в смысле метода декабристской драме так и не удается.

Знаменательно то совершенное непонимание и неприятие, которое встречает в России драматургия Шиллера со стороны консервативно настроенной критики. Так, по поводу появления нового перевода «Разбойников» (Ф. Ф. Иванова) рецензент «Вестника Европы» заявлял, что драма эта «писана для немцев» и «на русском театре представлять ее никак не можно»[[168]](#footnote-169).

Особенно резкий прием встречает постановка пьесы «Коварство и любовь» (перевод А. С. Смирнова), которая шла в Москве с участием С. Ф. Мочалова. Тот же «Вестник Европы» критикует пьесу с позиций реакционного эпигонского сентиментализма. Не странно ли, заявляет рецензент, требовать от зрителей какого-либо сочувствия, если страдания героев не служат утверждению положительной нравственной идеи, т. е. не являются результатом жертв, приносимых ими добродетели? Поэтому он отказывается видеть в пьесе что-либо трагическое, а находит в ней лишь грубый случай злодейства, нелепый с точки зрения искусства и его законов. «Майор фон Вальтер, одетый в прекрасный вышитый серебром мундир, опоил ядом молодую пригожую девушку и сам от яда же умирает вместе с нею перед глазами всех зрителей!» Равные впечатления могут быть получены «в темную ночь в дремучем лесу, посреди воющих вдали и вблизи волков и ревущих медведей»[[169]](#footnote-170).

Журнал отвергал эту драму Шиллера не только по художественным, но и по идейным соображениям. Рецензент соболезнует актерам, вынужденным играть в столь странной, нелепой и злонамеренной пьесе, и не жалеет красок на то, чтобы очернить нравственные цели ее автора. Шиллер предстает в его изображении прямым извратителем истины, возмутителем общественного спокойствия. «Шиллер преискусный {169} сочинитель. Он умеет выставлять в театре почтенными и таких людей, к которым не имеют почтения в обществе, и наоборот, заставляет ненавидеть таких людей, которых уважать должно; а иногда приводит зрителей в такое состояние, что они и сами не знают, на что решиться»[[170]](#footnote-171).

Интересно, что, распространяясь далее по поводу неправдоподобия характеров драмы Шиллера, автор статьи обнаруживает полное невосприятие шиллеровского принципа изображения человека, находящегося в конфликте с самим собой, иронизирующего над собой в своих падениях. Ему кажется нелепым не только образ Фердинанда, но даже характер барона, способного отрицательно оценивать свои собственные поступки, заявлять, что он «навсегда поссорился с богом и собственной совестью». Кстати сказать, этому приему раздвоения характера, позволявшему давать моральную оценку явлений, не прибегая к морализации, очень увлеченно подражал В. Нарежный («Димитрий Самозванец»).

Позиция критики карамзинского и, вообще, умеренного лагеря, близкого «Вестнику Европы», очень показательна. Отнюдь не чуждаясь немецкого романтизма и поддерживая все близкие ему явления в русской поэзии, журнал этот вместе с тем стремится приглушить освободительное звучание шиллеровской драматургии, дискредитировать драму Шиллера путем ее отождествления с драмой Коцебу.

Между тем интересно отметить, что даже такой убежденный противник драматургического метода Шиллера, как Катенин, солидаризируется с ним в ряде идейных моментов. В противоположность консервативной критике, принижающей Шиллера до Коцебу, поэт-декабрист находит в нем союзника в борьбе за театр высокой гражданской идейности. Ему близок интерес Шиллера к возрождению традиций народно-героической античной драмы, он чувствует в нем союзника в ненависти к безыдейной, обывательской драматургии, преуспевающей в России 10‑х годов благодаря усилиям собственных Коцебу и Иффландов. В этой связи Катенин и переводит сатиру Шиллера «Тень Шекспира», написанную в форме диалога между Шекспиром и автором немецкой мещанской пьесы:

… Как! И на зрелищах ваших кесарь не смеет явиться!?
Нет Андромахи на них! Согнан Ахилл и Орест!
— Все; любимые лица: пастор, торговли советник,
Юнкер, или секретарь, либо гусарский майор.
— Но ради бога, друг, что может народ этот жалкий
Сделать великого, что с ним [может] великое быть?
— Мало ли что: плутуют, ищут с закладами денег,
Крадут ложки в карман, бойки на все хоть и повесь[[171]](#footnote-172)…

{170} Процесс идейного размежевания в русском театре первой четверти XIX в. в значительной мере связан с трактовкой и применением в практике искусства основополагающих понятий просветительской эстетики. Теория романтизма неотделима от идеи «естественного человека», от понятия «природы», ставящей перед людьми и обществом свои высокие требования. Романтический максимализм есть максимализм человека, в которого сама «природа» вложила потребность свободы и равенства, внушила ненависть к порабощению. Стремление к раскрытию «природы» во всей полноте сопряженных с этим понятием гуманистических начал направляет усилия драматургов к тому, чтобы возможно глубже показать душевный мир человека, раскрыть борьбу противоречий в его сознании и чувствах. Таким образом, в прогрессивной русской драме этот принцип становится источником развития ее передовых идейных тенденций — с одной стороны, ее реалистических элементов — с другой.

Совсем другое содержание получают просветительские понятия в критике и драматургической практике консервативной драмы, применяющей их в плоском бытовом плане, лишающей эти понятия глубокого идейного значения. «Естественный человек» в драме Загоскина или Федорова естественен в самом обыденном и пошлом смысле этого слова. Характеры этой драмы сохраняют связь с принципами практической морали, но теряют всякое отношение к общей идее человека и общества. Поэтому, как бы ни обрастала эта драма бытовыми подробностями и деталями, сообщающими ей жизненную достоверность, она не приближается к реализму, а лишь его фальсифицирует.

Становление декабристской драмы сопровождается политической конкретизацией просветительских понятий «природы» и «естественного человека». Подобная тенденция неотъемлема и от трагедии Ф. Глинки «Вельзен, или Освобожденная Голландия», где эти понятия не выступают непосредственно, а присутствуют как общая идейная предпосылка.

Примером разработки освободительной темы в традиции озеровского «Фингала», но под еще более заметным влиянием Руссо, является «драматическая безделка» Бенитцкого «Грангул»[[172]](#footnote-173). Небольшая пьеса Бенитцкого написана ритмической прозой. Сюжет ее почерпнут из жизни «диких американцев», т. е. индейцев.

Героиня пьесы Бенитцкого, юная индианка Ровва, любит осужденного на казнь пленника и побуждает его при совершенно безнадежных, казалось бы, обстоятельствах предпринять попытку к спасению. Бенитцкий стремится выявить героическое начало в характерах героя и его возлюбленной. Любовь заставляет человека воспротивиться неизбежной смерти, вдыхает в него силы для борьбы и победы. Подобное решение характеров и их психологическое углубление дает автору возможность в какой-то {171} мере преодолеть бездейственность, эпичность, заложенную в самой форме пьесы, сообщить ей внутреннюю динамику.

Развитие романтизма в русской драматургии в основном связано с разработкой исторической темы. Исторический сюжет сам как бы содержит элемент национальной самобытности. В историческом сюжете полнее всего раскрывается политическая коллизия декабристской драмы. При этом используются не только сюжеты из русской истории, но и из истории других народов — Древней Греции («Аргивяне» Кюхельбекера), Новой Греции («Сульёты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия» Неваховича), Древней Иудеи («Маккавеи» Корсакова) и др.

Трагедия Л. Н. Неваховича «Сульёты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия» (1809) — одно из ранних произведений, возникающих под влиянием освободительных идей преддекабристского периода. Автор еще очень тесно связан с сентименталистской традицией, которая развивается здесь в сторону насыщения драмы идеями свободолюбия и гражданского патриотизма. В основе сюжета трагедии лежит эпизод освободительной борьбы греков против турок, имевший вполне современное звучание, перекликавшийся с другими эпизодами европейского национально-освободительного движения. В трагедии, насыщенной элементами республиканской героики, прославляется единение народа, одерживающего победу над угнетателями, сплоченного пламенной любовью к свободе и отечеству. «Когда думаю об отечестве, тогда забываю супруга, сына и самую себя», — говорит Амасека, предводительница сульётов. «Справедливое наказание от великодушных граждан» ждет всякого тирана. Свобода есть и внутренняя норма жизни общества: если правительница «станет лишать граждан свободы за неправое их мнение», то, «отражая внешних тиранов», она «станет собственною своею тиранкою»[[173]](#footnote-174).

Трагедия Неваховича была одним из немногих произведений декабристского направления русской литературы, которому посчастливилось попасть на сцену. Видимо, на цензуру повлияло здесь то обстоятельство, что, заинтересованное в ослаблении Турции, русское правительство сочувственно относилось к борьбе греков, даже отчасти ее поддерживало. Трагедия шла на протяжении ряда лет. Амасеку играла сначала Каратыгина, затем — Семенова. П. Арапов сообщает любопытный факт, позволяющий судить об актуальности пьесы, силе ее политического звучания. Он рассказывает, что общество греков, находившихся в Петербурге, поднесло Каратыгиной через дирекцию жезл, осыпанный бриллиантами, и письмо «в изъявление чувства своей благодарности за исполненную роль предводительницы греческого войска»[[174]](#footnote-175).

{172} Появление подобных пьес означало практическое обоснование трагедии как жанра, связанного с воплощением освободительной гражданской темы. Содержание эстетической категории высокого определялось представлением о высоком в плане общественно-политической идейности. Отражаемой искусством конфликт между свободным образом чувств и мыслей человека и его рабским состоянием толковался как явление героического и возвышенного порядка, определяя характерный метод разработки исторической темы.

Но историческая, патриотическая тематика используется в эти годы драматургией не только с позиций освободительной идеологии. В то время, как в творчестве драматургов формирующегося в эти годы декабристского направления историческая тема раскрывается в своем непосредственном отношении к проблеме народной свободы и борьбы с тиранией, в пьесах других драматургов этого идейного поворота, глубоко характерного для прогрессивного русского искусства, не происходит. Напротив, мы можем наблюдать в них совершенно противоположные тенденции.

Характерны, например, исторические трагедии С. Н. Глинки (брата писателя-декабриста Ф. Н. Глинки) — «Михаил, князь Черниговский» (1808) и «Минин» (1809). Пьесы эти тоже вырастают из традиции сентиментальной драмы, но развивают не прогрессивные, а охранительные тенденции сентиментализма, резко отличаясь всей идеологией и стилистикой от драмы декабристского направления.

В первой пьесе С. Глинка говорит только о борьбе с внешним тираном — Батыем, которому приданы черты Наполеона и его некоторые высказывания. Русские защищают отечество, не вглядываясь в облик этого отечества. В трагедии отсутствует соответственно этому и какая-либо тенденция к индивидуализации образов, с которой сопряжена в русской драме постановка темы личной свободы, борьбы за права и достоинства человека.

Подобное переключение тираноборческой темы на изображение борьбы с внешним врагом и полное перенесение тираноборческой лексики на обличение завоевателя Батыя, вне какого-либо ее более широкого распространения и нравственно-психологического осмысления, представляло тенденцию, объективно отвечающую охранительным интересам правительства и в корне противоположную идейной направленности декабристской драмы. Интересно при этом, что автор заставляет Михаила говорить все время о «разврате», ослабившем сопротивление россиян, о забвении бога, междоусобиях и прочих обстоятельствах, составляющих параллельный мотив тем постоянным обвинениям современников в вольнодумстве, зараженности «ересью» французских просветителей, которыми полна в те годы русская консервативная печать, в частности — карамзинская.

Лишенная связи с живыми общественными процессами, подобная драматургия не обладала и чертами творческой оригинальности, развиваясь {173} главным образом в традиции эпигонского сентиментализма. Трагедия «Михаил, князь Черниговский» отличается полной неразработанностью характеров, однотипностью персонажей, их литературно-условной природой. Действие ее внутренне статично, подчиняясь лишь внешней смене ситуаций; в пьесе преобладают разговоры о чувствах, отсутствует столь характерная для прогрессивной драмы политическая проблематика, полемичность, борение страстей, энергия и сила решений. Посягающий на большую историческую тему, автор соскальзывает на типично сентименталистскую драму семейных чувств, восхваляющую личные добродетели. Характерен в этом смысле финал трагедии:

 Михаил:
В тот час, когда я был готов всего лишиться,
Могу любовию и дружбой насладиться.

 Вельмира:
Супруг мой!

 Феодор:
Князь и друг!

 Михаил *(обращаясь к богу)*
 всечасно ты вещаешь
Что россам счастие в том должно полагать,
Чтоб русский край любить и веру сохранять[[175]](#footnote-176).

Полнейшее неприятие С. Глинкой прогрессивных тенденций искусства его времени еще более наглядно выступает в его драме «Минин», насквозь проникнутой религиозными мотивами, объединяющей идею защиты родины с идеей церковности и православия.

В декабристской драме в основе патриотического подвига всегда лежит забота о благе отечества, о свободе сограждан. Здесь ни слова о свободе личной, гражданской. Патриотизм выражается в защите существующего общественного строя:

 Минин:
Друзья! долг первый наш порядок соблюдать;
Бояре воинством должны повелевать…
Сам бог их стражами отечества поставил,
Им дал начальство он, и честью их прославил[[176]](#footnote-177).

Повторяющиеся и в этой пьесе разговоры об иностранной заразе («развратом всё своим, враг, лютый заразит…») приобретают рядом с подобными высказываниями совершенно определенный смысл.

Затрагивающая историческую или, вернее, политическую тему — таковой она была для драматургии тех лет — лишь внешне, с узкотенденциозной точки зрения, утилитарно, С. Глинка не может найти и драматических пружин для развития действия драмы. Он сочиняет {174} чувствительные сцены, стремясь проиллюстрировать любовь русских к богу и отечеству и, не владея общественной проблематикой, теряет масштаб темы, не находит типичных решений, не поднимается над сентиментальными частностями и бытовым тоном.

Отсутствие правдоподобия и нагромождение излишних эффектов отмечались в рецензии на постановку исторической драмы С. Н. Глинки «Наталья — боярская дочь», о которой и С. П. Жихарев писал: «… персонажи все на ходулях, несут такую пошлость, что мочи нет»[[177]](#footnote-178).

Подобная драматургия воспринимает в известной степени влияния мелодрамы, усиливающие внешнюю занимательность пьес, рыхлых и малодейственных по своей природе. Однако надо сказать, что средства мелодрамы применяются тут без особого блеска и мастерства. Авантюристический дух этого жанра остается чужд консервативному мировосприятию писателей, подобных С. Глинке, так же как остаются им чужды и демократические тенденции мелодрамы.

Мелодраматизм возникает здесь в результате идейного опустошения сентименталистского принципа чувствительности. Лишившись своего общественного, гуманистического содержания, принцип этот приобретает художественно-ложный характер, он уже не несет реалистических тенденций, а прикрывает схематизм в обрисовке характеров и событий.

Произведения С. Глинки, так же как исторические драмы А. Шаховского, В. Федорова и других, не могут привлекаться в качестве примера, характеризующего процесс развития декабристской драмы. Нет никакой возможности согласиться с Г. А. Гуковским, приравнивающим по признаку патриотической темы трагедию С. Глинки «Михаил, князь Черниговский» к трагедиям «Вельзен» Ф. Глинки или «Марфа Посадница» Ф. Иванова[[178]](#footnote-179). Напротив, в развитии русской драмы периода формирования декабристского романтизма следует совершенно отчетливо различать направление, антагонистичное этому передовому течению. Романтическая драма наследует прогрессивные тенденции сентиментализма, которые приобретают в ее эстетике новое качество, подчиняются иному мироощущению. Консервативная драма встает по отношению к сентиментализму на путь эпигонства. В дальнейшем выразительные приемы сентиментальной драмы будет использовать и комедия Загоскина и историческая драма Р. Зотова, П. Ободовского, Н. Полевого, облекая свои социально-ложные идеи известной бытовой достоверностью, прибегая к эффектам, воздействующим на чувствительность зрителей, сохраняя приверженность к моральным сентенциям, порицанию порока и прославлению добродетели.

{175} Среди произведений, позволяющих ясно увидеть начало формирования трагедии нового типа, с характерным для нее высоким накалом вольнолюбивых патриотических чувств, обращением к национальной истории, тяготением к романтически усложненной трактовке личности, большой интерес представляет трагедия Ф. Ф. Иванова «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода» (1809).

Пафос вольнолюбия, ненависть к тирании, повышенная экспрессия страстей и чувств, устремленных на утверждение достоинства и независимости человека, выявляющих жертвенную природу его героизма, раскрыты в драме Иванова с необыкновенной отчетливостью.

Эта трагедия свидетельствует, что борьба с классицизмом не всегда происходила путем прямого разрыва с его традициями. В «Марфе Посаднице» Иванова легко увидеть прямое стремление драматурга продолжить и развить тему «Вадима Новогородского» Княжнина. Образы Марфы и Вадима перекликаются между собой, имя Вадима, героя, символизирующего древний дух новогородской вольности, неоднократно упоминается в трагедии Иванова. Автор, естественно, опирается на эту традицию, пытаясь создать трагедию гражданского строя, отчетливой тираноборческой направленности.

Однако метод разработки этой темы, вся ее идейная и художественная аргументация, вся система выразительных средств, используемых автором в пьесе, заставляют рассматривать ее не в качестве эпигонского произведения, а напротив — в качестве произведения, в котором явственно проступают черты нового мировосприятия и новой, романтической стилистики. Эти новые, романтические тенденции стеснены и скованы, как толстой, грубой корой, тяжестью архаического языка, нагруженного в избытке уже не употребляемыми в современном литературном языке «славянскими» словами. Иванов в этом отношении предвосхищает позицию «архаистов»-декабристов. Можно с уверенностью предположить, что мы видим здесь пример сознательной стилизации поэтического языка в соответствии с «высокой» темой, поскольку другие произведения Иванова написаны языком в достаточной мере простым и легким. Иванов гораздо дальше от озеровской линии в драматургии, чем Ф. Глинка, — это бесспорно. Но, с другой стороны, он, пожалуй, меньше, чем тот, зависит от классицизма в самых существенных моментах разработки своей темы.

Обращаясь к сюжету, ставшему популярным благодаря появившейся в 1803 г. повести Карамзина «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода», Иванов идейно переосмысливает его, дает преддекабристское освещение истории борьбы новогородцев за свою вольность. Карамзин, рисуя личное благородство Борецкой — последней защитницы новогородской независимости — утверждает одновременно торжество государственного начала как разумного и нравственно-справедливого.

{176} Писатель видит тут, несмотря на всю свою способность психологически понимать и субъективную правоту Марфы, только явление исторического прогресса, хотя протекающего крайне болезненно. Такое умонастроение чрезвычайно характерно для Карамзина середины и конца 1800‑х годов, связано с его общей политической позицией.

Иванов видит в том же сюжете выражение острейших противоречий, не разрешаемых, а разве что усугубляемых ходом исторического развития России — подавлением свободных древних республик в процессе укрепления централизованной монархической власти. Сам идеал гражданской свободы для автора слишком бесспорен, и это заставляет его если не отрицать историческую необходимость победы самодержавия, то во всяком случае усомниться в прочности утверждаемых на этой основе общественных отношений.

Требование политической свободы Иванов выводит из природы «естественного человека». Это определяет его подход к теме, лежит в истоках идейной концепции пьесы. Здесь мы встречаемся с тем же принципом просветительского обоснования свободы, какой сохраняется и в декабристском искусстве.

Иоанн, князь Московский, предлагает Новгороду присоединиться ко всей Руси и стать под его державу с тем, чтобы укрепить силу русского государства и покончить с его врагами — татарами и половцами. Новгородцы, предводительствуемые Марфой Борецкой, отказываются, ссылаясь на свою исконную привычку к гражданской свободе, напоминают посланнику Иоанна, что российские князья, когда Новгород бился с Батыем, сами часто оказывались не на высоте положения: платили дань хану и «на братьев доносить в татарский стан ходили». Союз с Москвой порван. Начинается война, в которой победу одерживают войска Иоанна.

Во главе новгородского ополчения стоит предполагаемый сын Марфы — Мирослав. На самом же деле это сын ее умершей сестры Пламены, бывшей возлюбленной Иоанна. Марфа не знает об этом, так как, скрывая позор дочери, отец Марфы тайно подменил ее умершего младенца сыном обесчещенной сестры. Теперь, оставив свой отшельнический скит, старец Феодосий пришел в Новгород, чтобы жестоко отомстить Иоанну за гибель дочери. Он хочет способствовать гибели князя от руки его сына Мирослава или заставить его самого совершить страшное преступление — стать сыноубийцей.

И Мирослав и Иоанн чувствуют странную нежность друг к другу. На поле сражения, готовые сразить один другого, они останавливаются. Становясь пленником Иоанна, видя вокруг себя гибель новогородской вольности, Мирослав, когда ему вкладывают в руки кинжал, не решается убить «тирана». Иоанн узнает, что Мирослав его сын, но тот, презирая себя за отсутствие ненависти к царю, закалывается. Он сам {178} наказывает себя за слабость. Еще до того закалывается и Марфа, отвергнув обещаемые ей Иоанном почести и участие в управлении государством.

Включая в состав политической трагедии элементы семейной драмы, Иванов как бы удваивает силу идейного воздействия своего произведения. Именно благодаря этому соединению он получает возможность дополнить декларативное изложение требования гражданской свободы (что имеется и у Княжнина) изображением некоего душевного противоречия. Сначала драматург показывает, как могуч голос природы, которая мешает сыну поднять руку на не известного ему отца и отцу поразить во вражеском воине своего никогда не виденного сына. Затем он заставляет отступить эту природу, требующую компромисса, примирения между вольностью и деспотизмом. Потребность свободы коренится глубже сыновних чувств, преданность ее принципам нерасторжимо роднит Марфу и ее названного сына. Тиран же не имеет права на отцовство: он попирает природу во всех ее проявлениях. Самоубийство Мирослава Иванов изображает как сыноубийство. Трагедия кончается словами Иоанна.

 … О, Новградские стены!
Падите на меня! Мой меч тебя сразил,
О мой несчастный сын!..

На наш взгляд, не будет преувеличением сказать, что вся драма освободительного направления была проникнута стремлением к историчности и содержала отдельные элементы историзма, хотя при этом она и находилась в плену спекулятивного, утилитарно-моралистического подхода к истории, желания извлечь из нее во что бы то ни стало назидательные примеры для современников.

В силу определенного противоречия, через которое не могла долгое время перешагнуть передовая общественная мысль, это движение русской драматургии к большему историзму совершалось медленно и непоследовательно. Трагедия Иванова — любопытный тому пример. При том что автор явно опирается на идейную традицию «Вадима Новогородского» Княжнина, он отказывается от классицистического построения конфликта, коллизии убеждений, политических принципов как таковых. Но он не следует и за сентиментальной драмой, которая, рассматривая действительность под характерным для сентименталистической эстетики эмоционально-нравственным углом зрения, неизменно терпела неудачи в историческом жанре.

Автор «Марфы Посадницы» делает шаг к тому, чтобы посмотреть на события с точки зрения их исторической обусловленности. Попытка эта повисает в воздухе, но тем не менее она знаменательна и ставит его произведение на особое место в ряду современных ему пьес. В драме сквозит понимание исторической неизбежности гибели Новгорода как {179} самостоятельной силы в период объединения Руси. Автор показывает и признаки упадка самой республики: среди ее граждан гнездится измена, корысть, только единицы способны умереть за свободу, масса же легко отступает от прежних идеалов, покоряется царской власти. С другой стороны, и в образе Иоанна автор стремится показать не злодея и тирана, а представителя определенного государственного порядка. Иоанн руководствуется заботой о благе государства; победив новогородцев, он не хочет лить кровь, ищет дружбы горожан и их вождей, выступает как мудрый правитель. Есть нечто в обрисовке этого персонажа, заставляющее воспринимать его как одного из литературных предков пушкинского Бориса Годунова. Но, конечно, у Иванова, как и у других прогрессивных драматургов 1800 – 1810 годов, тенденции, подготовившие пушкинский историзм, только зарождаются, раскрываются робко и непоследовательно.

Стремясь осудить самодержавие, а не плохого монарха, Иванов заставляет Иоанна идеализировать свою деятельность, осознавать ее цели иначе, чем они определяются исторически. Устами своего посланца Холмского Иоанн возвещает новогородцам, что под его державой для народа настанут блаженные времена, когда

Безмощных угнетать уж сильные престанут;
Равно блаженствовать богач и бедный станут;
Владыки пред лицом все граждане равны…[[179]](#footnote-180)

Однако Иванов не умеет раскрыть «вину» Иоанна как самодержца, на самом историческом материале и переключает развитие действия на другой путь. Обвинение Иоанна формулируется в плане сентименталистско-романтических представлений о свободе, правах «природы» и личности.

Бросается в глаза одна общая черта в образах Иоанна и пушкинского Бориса Годунова — их обремененность некогда совершенным преступлением. Пушкин строит на этой основе сложную внутреннюю жизнь своего героя. Вместе с тем он использует этот прием для углубления исторической концепции своей драмы, показывая трагедию человеческого сознания, бессильного установить подлинную связь причин и следствий, воспринимающего проявления внешних, объективных закономерностей в обманчивом моральном плане, в свете мистической идеи возмездия. Пушкин не только придает этим историческую достоверность характеру Бориса, способного мыслить в духе воззрений своей эпохи, но и выступает против метода драматургов декабристского периода, в том числе и против метода, которым пользуется Иванов.

У Пушкина тема возмездия переживается Борисом субъективно, существует в своем психологическом качестве. В «Марфе Посаднице» {180} она принимает на себя основную идейную нагрузку. Выраженная в замысловатом романтическом сюжете, она определяет самый подход драматурга к изображению исторической эпохи.

Невозможность поставить конфликт трагедии на подлинно историческую основу порождает в пьесе черты романтического мистицизма, элементы таинственного и ужасного. Автор вводит в нее события, которым придает роковой, зловещий характер, например — падение вечевого колокола, предрекающее близкую гибель Новгорода. Этот эпизод, как и ряд ему подобных, написан языком, резко отклоняющимся от той, довольно сухой и риторической речи, которая в основном характерна для драмы Иванова. Строки:

… Вихрь бурный засвистал и пыль крутит столбом,
Вскипели в Волхове валы седым ключом,
Блеснула молния и землю всколебала,
Завыл наш Вечевой — и башня с ним упала…[[180]](#footnote-181)

близки по своему образному строю поэзии Жуковского. В стиле героев его баллад написан и образ отца Марфы — старца Феодосия, со всей его мрачной таинственностью.

В трагедии Иванова участвует народ. Он присутствует на вече, подает свои одобрительные реплики, когда выступает Марфа, идет за Мирославом в сражение. Но в общем роль народа пассивна, хотя в обрисовке его и проявляется стремление к некоторой исторической конкретизации. Допущенное при этом известное снижение его образа возмещает введенный автором в трагедию хор. Состоящий из тех же новгородских граждан, хор выполняет функции, близкие тем, какие имеет хор в античной трагедии. Он и выражает собой народное мнение, символизирует глас истории, дает урок потомству.

Декабристы находили в античной трагедии ярчайшее проявление гражданского народного начала. Близок к этому и Иванов, перенося один из важнейших ее элементов — народный хор — в русскую историческую трагедию. Народность понимается здесь в совершенно декабристском духе как выражение тираноборческих, республиканских убеждений, пропаганда революционных идей:

Помощник правде бог — дерзайте!
Милее жизни вольность вам;
Урок ужасный, славный дайте
Неправым, хищным, злым царям![[181]](#footnote-182)

Цензура запретила постановку трагедии на сцене. Как и «Вельзен» Ф. Глинки, она, конечно, не могла быть сыграна в театре своего времени. {181} Однако в развитии декабристской драмы она свою роль, несомненно, сыграла. «Марфа Посадница» выразила принцип героико-романтической трактовки русской исторической темы, применила просветительский принцип «природы» в жанре политической драмы, выявила в определенных границах стремление к историзму и народности. Вместе с тем в ней ясно наметилось и типичное для драматургии этого направления противоречие, сказались слабости авторского метода, художественный эклектизм, неспособность достаточно глубоко проникнуть в сущность исторических событий. В 10‑е годы и в начале 20‑х годов на русской сцене появляется большое количество новых переводов произведений мирового классического репертуара. Вместе с тем драматические переводы, осуществляемые писателями декабристского круга, в известной степени должны были восполнить недостаток современных отечественных пьес освободительного направления. В подлинниках выдвигались на первый план мотивы, перекликающиеся с идеями русского освободительного движения, подвергался определенной обработке словарный состав текста.

Примером такого осмысления подлинника с точки зрения интересов декабристского театра является трагедия «Танкред» Вольтера в переводе Н. И. Гнедича. Драма эта была переведена Гнедичем для его ученицы Семеновой. С работы Семеновой над ролью Аменаиды началось формирование в русском театре новой школы актерской игры, развивавшейся в русле прямого влияния эстетики революционного романтизма.

Анализируя две редакции перевода (первая сценическая редакция была закончена Гнедичем в 1809 г.; вторая — текст, подготовленный к печати в 1816 г.), автор статьи о «Танкреде» Х. Шмидт[[182]](#footnote-183) сличает их с французским подлинником и устанавливает, что Гнедич постепенно все более усиливал политическую остроту языка трагедии в духе лексики декабристской гражданской поэзии. Гнедич революционизировал трагедию Вольтера. Х. Шмидт отмечает стремление переводчика подчеркнуть национально-освободительные мотивы, содержащиеся в драме Вольтера, придать им яркую политическую окраску, внести в образы трагедии черты своеобразного историзма, усилить в ней тему «естественных» прав человека на свободу, насытить ее лексикой вольнолюбия и тираноборчества.

Интересен и ряд других наблюдений автора, на которых мы, однако, не будем здесь останавливаться, подтвердив в целом его вывод относительно необходимости рассматривать перевод Гнедича в тесной связи с процессом формирования декабристской героико-патриотической драмы. Подчеркнем только, что в этом процессе политическая идеология и художественная стилистика проявлялись в единстве. Гнедич не только обострял {182} политическую лексику драмы, но и романтизировал ее, сближая ее и в этом отношении с прогрессивной русской драмой конца 1800‑х годов.

Романтические элементы содержатся и у самого Вольтера, который, как пишет С. С. Мокульский, попытался разработать в «Танкреде» жанр национально-исторической трагедии, «впервые изобразившей рыцарские нравы французского средневековья в романтически-живописных тонах, с некоторыми отзвуками “Ромео и Джульетты” Шекспира»[[183]](#footnote-184). Однако обозначенные тенденции проявляются у Вольтера еще всецело в пределах эстетики просветительского классицизма. Гнедич придает им новое содержание. Лексически подчеркивая тему национально-освободительной борьбы, намеченную в трагедии, он насыщает одновременно образы героев мотивами романтического индивидуализма, свободолюбия и нравственного бунтарства, усиливая бурный характер их душевных движений, акцентируя их внутреннюю непримиримость, приобретающую своего рода фатальный оттенок.

Освободительные идеи раскрывались в декабристском театре как идеи романтического порядка. Мы можем живо ощутить это, обратившись к пометкам К. Ф. Рылеева, сделанным им на полях принадлежавшего ему экземпляра «Танкреда» в переводе Гнедича (изд. 1816 г.). Одобрение и восхищение Рылеева вызывают строки текста, отмеченные поэтически-приподнятой, эмоционально-экспрессивной манерой выражения мыслей и переживаний, сильным внутренним драматизмом. Как это заметил еще И. Розанов, Рылеев делает одобрительные пометки против тех мест трагедии, которые импонируют ему сквозящей в них душевной энергией, решимостью героев стоять до конца в защите своего чувства и личного достоинства[[184]](#footnote-185).

Пометку Рылеева «очень хорошо» вызывают стихи Гнедича на стр. 56: «Мой жребий совершен!», на стр. 58: «Будь счастлива… а я, я смерть найти желаю», или на стр. 34:

Оковы… сонм убийц… орудья грозной казни!
Смерть страшную снести без трепетной боязни…

В этих стихах нет непосредственной политической идеи. Но в них, как и в параллельных мотивах трагедий Озерова, Ф. Глинки, Ф. Иванова и других, складывается своеобразная психология трагического героя русской революционно-романтической драмы первой четверти XIX в., с характерными для этой психологии чертами личного и гражданского мужества, верности, стойкости, готовностью жертвовать всем тому, что больше и выше личного счастья.

{184} Не владея искусством изображения исторического характера, декабристская драма делала героя выразителем мыслей и чувств автора. Образ подвергался внутренней модернизации, усваивая те понятия и идеалы, за которые боролись сами декабристы. Веря в силу идей как таковых, драматурги-декабристы стремились вложить свои убеждения в уста исторических персонажей.

Звучащий из глубины веков свободолюбивый призыв как бы приобретал особую убедительность, раскрывался в своем постоянном значении, становился выражением народного, национального духа. Потомки слушали наказ предков, чувство отъединенности, одиночества, где-то постоянно возникающее в сознании первых русских революционеров, еще бесконечно далеких от народа, преодолевалось, побеждалось сознанием своей исторической миссии. А. Г. Цейтлин, исследователь творчества К. Ф. Рылеева, справедливо объясняет это стремление художников-декабристов расширить сознание исторического героя за счет современных идей и понятий потребностью показать, что эти идеи наследуются современным поколением из прошлого, а потому особенно значительны[[185]](#footnote-186). Однако здесь следует отметить, что этому в сущности совершенно неисторическому методу построения характера сопутствует обостренное чувство историзма. Ведь не только история осовременивается в творчестве драматурга-декабриста: и современность мыслится как нечто неотъемлемое от истории, как ее звено, связанное с ней единством общественных законов и противоречий (в чем бы они ни усматривались).

В театральной эстетике декабристов мы все время встречаемся с проявлениями подобной двойственности. Декабристская драма и сценическая эстетика далеко не сразу изживают классицистические тенденции в методе построения образа, не сразу освобождаются от пристрастия к «высокой» форме героического, толкающей драматурга к риторическому способу раскрытия конфликта, к изложению идей и доводов в их обнаженном виде. Реминисценция классицизма постоянно ощутимы в романтической драме декабристов, они составляют ее внутреннюю ограниченность, возникают как помеха на пути развития ее реалистических тенденций и даже на пути решения ее собственно романтических задач.

Именно поэтому борьбу с узкими сторонами декабристской романтической эстетики Пушкин проводит под лозунгом борьбы за «истинный романтизм», хотя в сущности его программа является борьбой за реалистическую реформу драмы и театра.

В своем отношении к классицизму декабристы не всегда последовательны. Одни из них решительно отрицают традиции классицистского театра, однако не до конца освобождаясь от их влияний, переосмысливая их в системе романтических принципов (например, Гнедич). Другие {185} стремятся поставить классицистическую драму и актерскую технику на службу интересам романтического искусства, влить в старую форму новое содержание, напитать ее индивидуалистической героикой, психологизмом, внутренними противоречиями романтического сознания (например, Катенин).

Со всей определенностью следует вместе с тем подчеркнуть романтическую направленность декабристской драмы и в еще большей степени — сценической эстетики декабристов. В том, как трактуется образ человека в его отношении к обществу, эстетика русского революционного романтизма обнаруживает все свое глубокое отличие от эстетики классицизма. У классицистов утверждение идеала основывалось на необходимости ограничения личного начала в человеке; общественное торжествовало всегда, даже у Вольтера и даже у Тальма, воспринимавших этот момент несколько драматически, за счет полноты реализации индивидуальных потребностей человека. Личное начало все-таки, даже и у просветителей, представлялось источником стихийных, эгоистических интересов, требовало своего очищения в общем, абстрактном.

Эстетика русских романтиков-декабристов утверждает человека именно как личность. Она проникнута верой в неограниченные силы этой личности, ее нравственную мощь и красоту. Человеку дается право судить о достоинствах и недостатках общества, вмешиваться в существующий порядок, изменять его в соответствии со своим идеалом. Принцип государственности лишается при этом ореола божественности, подвергается демократическому переосмыслению: ведь личность у русских революционных романтиков не только воплощает идею индивидуального героизма, но и идею народа, дух и потребности которого она выражает. Все это ведет к преобладанию в декабристской драме романтического содержания, которое противоречит классицистическим тенденциям в творческом методе художника, заставляет его осознавать недостаточность своих художественных средств, стремиться к их обновлению и расширению.

Уже на протяжении рассматриваемого периода в творчестве некоторых драматургов (Катенин, Кюхельбекер) обозначается отказ от просветительского понимания категории высокого. Это требование перестает связываться с необходимостью прямого выражения героического в его современном виде. Образы их трагедий усложняются, обогащаются в своем психологическом содержании, воздействуя прежде всего силой вложенных в них драматических эмоций, глубиной нравственных страданий и доблестью их внутреннего преодоления.

Важную эволюцию претерпевает и поэтическая форма трагедии. На первом этапе, при откровенной модернизации содержания драматических образов, непомерно возрастало значение самих средств решения драматического характера. Историзм становился качеством преимущественно языка, который, как уже говорилось, должен был настраивать {186} зрителя на особый лад, создавать у него ощущение старины, разговаривающей с современниками своим величавым и важным слогом. Но постепенно декабристская эстетика приходит к утверждению преимущественной силы эмоции, чувства перед логически выраженной мыслью. Об этом пишет критик «Сына отечества» в 1825 г., говоря, что «желание блистать сентенциями не есть желание, свойственное истинному дарованию…», оно наносит ущерб характеру персонажа и общему впечатлению, производимому драмой[[186]](#footnote-187). Поэт должен жертвовать отдельной мыслью, даже блестящей, во имя целого, подчинять ее общему движению страстей. «В быстром их течении, в истинной трагедии, мысль за мыслью, чувство за чувством летят, теснятся в душе, и исторгаются из уст или в одном всеобъемлющем слове, или в пылких пиитических оборотах»[[187]](#footnote-188).

Н. И. Гнедич широко развивает эту идею применительно к актерскому творчеству. Важную роль играет она и в теории драмы, помогая прогрессивной критике в ее борьбе с художественной бедностью, сухостью, тенденциозной морализацией эпигонской классицистической и сентиментальной драматургии.

Романтическая эстетика декабристов отнюдь не снижает при этом своего внимания к идейной стороне искусства. Она усматривает, как об этом писал Рылеев, высшую обязанность художника в раскрытии высоких истин, всегда людям важных и никогда им неясных в достаточной степени. Но она видит особенность произведений нового искусства в том, что в них «живописуются страсти людей, их сокровенные побуждения, вечная борьба страстей с тайным стремлением к чему-то высокому, к чему-то бесконечному»[[188]](#footnote-189). Здесь выдвигается и требование раскрытия духовного мира человека, как явления индивидуального, остро драматического, неповторимого, и требование типизации, обобщения. Но при всем том эти требования ставятся в плане романтического понимания жизни и целей художественного творчества.

Углубление психологии характеров, стремление найти поэтическое, эмоционально-образное выражение идеи ведут к перестройке декабристской драмы, сообщают ей полноту романтического звучания. Уходит на второй план, хотя и не исчезает совсем, ее аллюзионность, порождавшаяся неумением увидеть принципиальное различие между историей и современностью. Развитие образа подчиняется если не объективным закономерностям изображаемой автором исторической действительности, то законам внутренней жизни самих характеров, приобретает художественную завершенность, освобождается от власти идейной схемы. Язык трагедии, насыщаясь эмоциями и психологией, отходя от риторики, обретает {187} поэтическую силу, драматизм, становится гибче, богаче. Он сбрасывает с себя оковы александрийского стиха, овладевает разнообразием ритмов, размеров, музыкальных звучаний, впитывает живые интонации человеческой речи, приобретает краски национального и исторического своеобразия. В употребление вводятся трехсложные размеры и пятистопный ямб, придающие стиху трагедии ранее небывалую свободу и гибкость. Стремление избежать «монотонии рифмы, которая едва ли свойственна языку страстей», выявить в стихе внутреннюю энергию, присущую характерам героическим и действенным, придать сценической речи большую естественность побуждает драматургов писать свои произведения белым стихом.

Постоянно возникавшие дискуссии проходят под знаком борьбы за более глубокое применение принципов идейности и народности искусства, при котором народность не ограничивалась бы только выражением освободительной идеи, облеченной в образную форму, но выражалась бы в привлечении и использовании автором самого народного, т. е. реального, жизненного материала.

Что такое народность? Элемент сюжета, литературный стиль, политическая идея или нечто иное, что включает в особом качестве все эти моменты? — Попытки решить эту проблему в новом направлении мы встречаем и в декабристской драме (например, «Андромаха» Катенина). Такая тенденция отчетливо заметна и в театральной теории Гнедича, она ярко раскрывается в искусстве Семеновой. С обсуждением этого вопроса в той или иной форме связаны все споры и высказывания по поводу развития жанра комедии. Большое значение в разработке проблемы народности имеют ранние выступления Грибоедова, непосредственно даже не связанные с театром. Из творческих дискуссий декабристского периода, касающихся принципиальных сторон декабристской эстетики, важное значение имел широко известный спор по поводу двух переводов баллады Бергера «Ленора»: Жуковского («Людмила») и Катенина («Ольга»), в котором при участии Грибоедова (с ним позднее солидаризировался и Пушкин) получило поддержку стремление декабристской литературы к усилению народно-национальных реалистических элементов жизни. Катенин и Грибоедов выступили против узкоромантического понимания народности, доказав, что литературная стилизация влечет за собой снижение того идейного, драматического начала, которое заключено в самом жизненном материале. Реалистическая «грубость» катенинского перевода, трезвая прозаичность его трактовки образов баллады возвращала фантастический сюжет на почву народной среды, ее быта и психологии.

С разработкой принципов народности, прогрессивной идейности и историзма, выдвигавшимися романтическим направлением, непосредственно связано и драматургическое творчество П. А. Катенина. Основное произведение Катенина — трагедия «Андромаха» (начата в 1809 г., {188} закончена в 1818 или 1819, поставлена в театре в 1827 г.). Пушкин писал: «“Андромаха” Катенина, может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому»[[189]](#footnote-190).

Опоздавшая в силу ряда обстоятельств появиться на сцене, сыгранная без глубокого проникновения в замысел автора, трагедия не имела успеха. Но она осталась важной вехой в развитии русской драмы романтического периода.

Катенин, создавая трагедию на античный сюжет, воспринимал материал греческого эпоса прежде всего как исторический материал. В сюжете «Андромахи» нет прямых параллелей с современностью. Ее образы более органичны, более обусловлены стремлением передать «местный» и «временной» колорит гомеровского периода греческой истории, как его понимал и чувствовал Катенин.

Автор нарисовал характеры цельные и стихийные, наделенные естественной силой чувств и непреложной потребностью действия. Катенин избежал в своем произведении тех важных недочетов, за которые он, вместе с Жандром, упрекал позднее Озерова. Главный недостаток озеровских трагедий Катенин видел в стремлении автора применить «блестящие украшения, наброшенные вкусом новых народов, как богатое платье, на величественную красоту древних»[[190]](#footnote-191). Отрицая возможность модернизации образов античности, их пересадки на иную историческую почву, Катенин выступал против основного принципа классицизма с его переносно-отвлеченной манерой раскрытия характеров и конфликтов современности.

Однако Катенин стремился при этом примирить классицизм и романтизм, заставить театральную технику классицизма служить задачам романтического искусства. Утверждая, что сущность драматического искусства выражается в естественности и простоте (вспомним при этом декабристское понимание античности), Катенин искал этой простоты не в той творческой свободе, которая декларировалась его современниками — А. Бестужевым, О. Сомовым, К. Рылеевым, В. Кюхельбекером — в качестве главного условия нового искусства, а в способности художника ограничить себя. «Нужно знать средства и границы искусства, — одними пользоваться, из других не выступать; только тогда искусство до обмана подойдет к натуре и удовлетворит вкус просвещенный», — писал Катенин в своих «Размышлениях и разборах» — статьях, опубликованных в 1830 гг., но вполне выражающих его позиции 10 – начала 20‑х годов[[191]](#footnote-192).

Катенин боялся, что неограниченная свобода творчества увлечет {189} драматурга к субъективности, хаосу и произволу, дурно отзовется на идейной стороне его произведения. Он чувствовал опасности, которые нес индивидуалистический метод романтиков, пытался преодолеть эту индивидуалистичность, отвергая аллюзии, добиваясь психологического углубления характеров. Но при этом драма его все же оставалась нравственной, а не исторической по своему содержанию.

Не принимая драмы шиллеровского типа — драмы открыто выражаемого освободительного пафоса, — Катенин не дорос, однако, до понимания Шекспира. Его учителями оставались античные трагики и их «прямые наследники» — Корнель и Расин, в которых он живо ощущал народную, свободолюбивую, антитираническую сущность, видел художников, чистых «от всех придворных французских зараз». Эта тенденция необыкновенно ярко выступает в катенинских переводах произведений Корнеля и Расина, занявших важное место в репертуаре декабристского театра. Освобождая тексты французских трагиков от анахронизмов, от деталей, противоречащих исторической эпохе, Катенин, как это показывает В. Н. Орлов, приближал по звучанию их трагедии к декабристской драматургии, подчинял их, насколько мог, принципу романтического историзма[[192]](#footnote-193).

Предметом искусства был для Катенина, как он сам об этом писал в тех же «Размышлениях и разборах», человек, «человек в действии». Главная задача драматурга и актера определялась в его понимании тем, чтобы «пружины сего действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно и горячо». Но, не находя новых средств, не поднимаясь до того, до чего смог подняться Пушкин, Катенин цеплялся за старые драматургические формы, впадал в противоречие с собственными устремлениями. Эту слабость видели в нем и Грибоедов и Пушкин. За нее резко критиковал Катенина А. Бестужев. Бестужев писал: «Кто не подивится, что критик XIX века полагает, будто формы романтизма заключаются в хорах, в переменах декораций, в разговорах, перенятых у французов…, и в александрийских стихах с рифмами, а не в содержании, как мы думать привыкли?»[[193]](#footnote-194)

Между тем в строгой и стройной конструкции классицистической драмы Катенин усматривал гарантию идейной ясности произведения, его художественной целостности. Поэтому, навлекая на себя справедливые обвинения в ретроградстве, он настаивал на сохранении классицистических «единств» — обязательности единства действия и желательности двух других — времени и места. Поэтому же он так боялся повышенной динамичности романтической драмы, частой перемены сцен, многолюдия и прочих ее новшеств, хотя не отрицал того, что эти средства порождало: {190} необходимости разностороннего охвата жизни и характеров, усиления эмоционально-выразительных средств театра.

Указанные противоречия пронизывают и его трагедию «Андромаха». В ней сохранена в основном форма классицистической драмы. Язык ее архаичен, стилизован. Но мы ясно ощущаем, как эмоциональное и психологическое содержание трагедии вступает в борьбу с этой строгой, скупой, сковывающей ее формой, как рушится плавное, тяжелое течение обремененного славянизмами стиха под напором бурных, напряженных эмоций, как прорывается сквозь него широкий разлив элегических и лирических настроений героев, острый драматизм их чувств.

Через образы античного мифа Катенин заставляет увидеть мир, где царствуют война, насилие, деспотизм, где неукрощаемые желания одних людей повергают других в бездны страдания и страха, где отчаяние, охватывающее человека, лишенного права на самые естественные чувства, брошенного в рабство, оторванного от родины порождает упорное сопротивление, взращивает гордость и внутреннюю независимость личности.

Психологическая жизнь персонажей настолько конкретна, что тираноборческая идея пьесы как бы всецело в ней растворяется, перерастая в другую, более широкую тему. Это — тема необходимости постоянного нравственного сопротивления человека господству зла, насилия и несправедливости, победить которое он фактически не может.

В какой-то мере «Андромаха» соприкасается здесь с «Поликсеной» Озерова. Но Озеров, не затронутый духом гражданского героизма декабристской поэзии, идеализировал беспомощность своей Поликсены. Катенин далек от этого, он всецело связан с идеологией декабристского искусства. И в то же время тема борьбы с насилием в «Андромахе» осложнена, приближена к тому драматическому звучанию, которое будет характерно для романтизма 30‑х годов. Героиня Катенина сталкивается не только с злой волей своих преследователей — против нее действуют общие закономерности, выраженные в воле богов. Отнюдь не проникаясь религиозным детерминизмом, автор как бы находил в идее рока выражение закона исторической необходимости.

Одиночество Андромахи и ее человеческое мужество звучат в ее словах, завершающих трагедию и обращенных к богам — вершителям судеб:

Пред дальним странствием к вам, плача, вопию:
Подайте силу мне нести печаль мою
Доколе сжалетесь, и горстью будет праха
Гонимая людьми и вами Андромаха.

Стремление создать психологически углубленные образы, поиски объективных основ для построения драматического характера, отказ от использования исторической темы для прямой пропаганды современных понятий и в этом смысле известное преодоление антиисторичности {191} предшествующего этапа развития русской драмы — составляют те достоинства, которые, может быть, и имел в виду Пушкин, когда отмечал «истинно-трагический» дух произведения Катенина. Но Г. А. Гуковский прав, когда пишет, что, несмотря на комплименты Пушкина, «Андромаха» прошла в истории русской трагедии почти не замеченной, поскольку Катенин все же «остался на полдороге»[[194]](#footnote-195).

В процессе освоения общественного опыта народной войны 1812 года, изучения причин и следствий европейских революций и политических переворотов второй половины XVIII — первой четверти XIX в., по мере того как в идеологии самого декабристского движения ширятся и крепнут элементы демократической революционности, существенно влияющие на дворян-заговорщиков, эволюционирует и эстетика русского революционного романтизма. В ней появляются новые важные черты.

Политическая трагедия, не расставаясь с уже выработанными в этом жанре навыками, стремится к тому, чтобы стать трагедией народной. Не только в силу обращения к освободительной теме, которая была для декабристов народна уже сама по себе, независимо от средств выражения, но и народной в силу своей проблематики, а также и по признаку непосредственного участия в ней народных масс.

Нарастание реалистических тенденций в русском искусстве весьма заметно сказывается в области теории драмы, побуждая декабристскую критику пересматривать целый ряд своих прошлых утверждений. Этот пересмотр направлен в основном к тому, чтобы утвердить преимущественное значение в драме изобразительного, объективного момента над субъективным, лирическим, замыкающим автора в границах самовыражения.

С этих позиций декабристская критика осуждает творческий метод Шиллера и Байрона. В статье «Разговор с Ф. В. Булгариным» Кюхельбекер характеризует Шиллера в числе писателей, теории которых «исполнены резких предрассудков и резкой односторонности; произведения же изображают, по большей части, их личный образ мыслей, их собственный характер, их собственные, слишком еще пылкие страсти. По сему-то в драме, — пишет Кюхельбекер, — они столь редко могут присвоить себе лицо представляемого ими героя»[[195]](#footnote-196).

«Шиллер почти никогда не перестает быть европейцем, немцем XVIII столетия»: Кассандра его — «живая немка», «характеры Филиппа, Позы и Карлоса составлены по немецкому же образцу; они никогда не могли существовать ни на престоле, ни близ оного, а еще менее под небом полуденным».

Шиллер — «не без предрассудков», он не понял величия французских трагиков, но сам «перескакивал от поэзии к истории, от истории к поэзии, {192} от трагедии шекспировой к дидеротовой драме и гоцциевым маскам, от прозы к стихам и наконец от новейших к древним — не с внутренним сознанием собственных сил — стяжением мужа, но с беспокойством юноши». Он великий поэт, но поэт «незрелый» — ступень в становлении поэтического гения современности. Через эту ступень и стремится шагнуть декабристская критика.

Касаясь лирики Шиллера, Кюхельбекер критикует самую сущность романтической поэзии — предпочтение мира духовного («идеального») миру реальному («существенному», «земному»). В стихах Шиллера он находит «… чувство, без сомнения, высокое, истинно лирическое, но им ли одним должна ограничиться поэзия?» В сравнении с Шиллером определяются достоинства Гете: его терпимость (стремление познакомиться с образом мыслей других людей, а не только выражать свой собственный), ясность художественной цели, способность переноситься из века в век.

Если Шиллер пестр и неуравновешен, то Байрон однообразен, способен к изображению одного единственного характера, своего собственного. Из всех чувств современного человека Байрон выразил лишь одно — отрицание. «Он живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных: живописец душевного ада; наследник Данта, живописца ада вещественного»[[196]](#footnote-197).

Подобные мысли возникают не у одного Кюхельбекера.

«Путь из мира фантазии в мир существенности не легок», — пишет автор рецензии на «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, замечая стремление поэта усилить описательный элемент, и в то же время указывая на недостаточную пластическую ясность в изображении страстей и переживаний героев. От первого выигрывает «народность» (колорит времени, места, национальная особенность), второе — наносит ущерб характерам, растворяет драму в лирике. Из всех образов поэмы критик выделяет Зарему: «Вот характер, в котором осязаемо развита идея пламенной страсти…»

Критерии, которые прилагает критик к поэме Пушкина, рождены мыслями не о лирике, а о драме. Поэтому не случайно он и заговаривает в этой рецензии о «несущественности» романтической драмы.

«При всем уважении к германской трагедии, — пишет он, возможно имея в виду здесь не только Шиллера, — я позволю себе заметить мимоходом, но кстати, что постоянные выстрелы и проклятия, ручьи крови и стоны умирающих перед глазами мало способствуют возбуждению сострадания в зрителях просвещенных, и нисколько не помогают выразительности сочинения»[[197]](#footnote-198).

{193} Поэзия есть средство восстановления гармонии мира вещественного с миром нравственным, — такова мысль, высказанная в статье Бестужева — «О духе поэзии XIX века»[[198]](#footnote-199).

Мы процитировали эти высказывания, чтобы показать, как настойчиво назревала в декабристской критике потребность преодоления романтического субъективизма. За очень короткий период передовая художественная мысль пришла к пониманию того, что характеры должны изображаться в произведении в единстве с окружающим их реальным миром, как часть этого мира, раскрываться не лирически (как выражение авторской души, мыслей, настроений, чувств), а драматически (самостоятельно, объективно).

Поскольку реформа назревала, она, естественно, должна была произойти и в драме, в которой выдвигаемые идеи могли более четко конкретизироваться, воплотиться с большей ясностью, чем в любом другом поэтическом жанре. Совершенно не случайно декабристская критика неоднократно говорит в этот период о невозможности пренебрежительного отношения к античным трагикам, к Расину, Корнелю и Мольеру. Последние привлекают ее сейчас не как классицисты (Кюхельбекер готов даже утверждать, что триада великих французов «поневоле» подчинялась классицистическим правилам), а как изобразители реального мира, художники «существенности». Способность Расина быть художественно правдивым, «несмотря на узкую форму его трагедии», ценил, как мы знаем, и Пушкин.

Теоретическая мысль декабристов обгоняет их практику. Однако, хотя эта теория и отражает рост реалистических тенденций в русском искусстве, она вовсе не порывает с романтизмом. Скорее здесь можно говорить о намечающейся перестройке русского романтизма в духе тех же идей, что высказывает Рылеев в своей статье — «О поэзии».

В этот период в передовых литературных кругах необыкновенно усиливается интерес к творчеству Шекспира. Готовность признать в Шекспире величайшего драматурга мирового театра надолго обогнала практическую возможность найти подлинное соприкосновение с его искусством. Уже молодой Карамзин вслед за Гердером поставил Шекспира над всеми другими писателями как всеобъемлющего гения, который, «подобно гению натуры, обнимал взором своим и солнце и атомы». Важнейшим свойством Шекспира Карамзин считал его разнообразие и разносторонность: «каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорят у него собственным своим языком»[[199]](#footnote-200). После того как классицисты называли Шекспира {194} «дикарем», слова Карамзина прозвучали необыкновенно смело. Однако ни сам Карамзин, ни его литературная школа не претворила в своем творчестве принципов искусства Шекспира.

Критика 1800‑х годов в лучших случаях повторяла Карамзина, восхищаясь неисчерпаемостью воображения великого английского трагика, «чувствительного и высокого, уродливого и прекрасного, мрачного и веселого», удивительным разнообразием создаваемых им характеров, «столь отличных между собою, что нет ни одного разговора, который можно было бы отнять у одного лица и отдать другому: дар, свойственный одному Шекспиру, в котором он превосходит всех поэтов на свете»[[200]](#footnote-201). С влиянием Шекспира связывается развитие новой драмы, особенно немецкой, в частности творчество Шиллера[[201]](#footnote-202). Но с другой стороны, поддерживалось убеждение, что «переводить Шекспира от слова до слова для нынешнего театра никак не возможно», поскольку «в превосходных творениях его золото… смешано с грязью»[[202]](#footnote-203). Этим объяснялось появление многочисленных сентименталистских переделок Шекспира, весьма разнородных по своим идейным тенденциям (если сравнить, например, «Гамлета» С. Висковатова и «Леара» Гнедича), но сходных в своем стремлении подчинить объективный метод Шекспира чуждому ему принципу морализации.

В 20‑х годах Шекспир становится учителем русских романтиков. Народность и объективность, масштабность характеров, разносторонних, одержимых могучими страстями, цельных и действенных — вот что привлекает их в те годы к драматургии Шекспира. Каждое поколение открывает Шекспира заново: Пушкин, Белинский, романтики 30 – 40‑х годов будут выдвигать в нем на первый план другие стороны, близкие задачам их собственной эстетики и общественным интересам эпохи. В письме по поводу драматической шутки «Шекспировы духи» Пушкин будет критиковать Кюхельбекера за его недостаточно глубокое понимание художественных законов Шекспира[[203]](#footnote-204). Однако способность противопоставить «огромного» Шекспира «однообразному» Байрону и «великого» Гете «недозрелому» Шиллеру[[204]](#footnote-205) уже означала поворотный момент в развитии русской художественной мысли. Ранее противоположность методов Байрона и Шекспира как-то не ощущалась, им обоим отводились в равной мере почетные места на романтическом Олимпе.

{195} Шекспиром страстно увлекается в начале 20‑х годов Грибоедов, который заражает этим интересом и Кюхельбекера, подсказывая ему идею создания народной исторической драмы.

В 1822 – 1824 гг. Кюхельбекер пишет трагедию «Аргивяне», в которой стиль декабристской тираноборческой драмы претерпевает значительные изменения. Элементы старого метода здесь еще присутствуют (сближение событий пьесы с событиями современности, тираноборческий пафос и сопряженная с ним лексика), однако античная тема, к тому же заимствованная не из греческой, а из римской истории, решается вне классицистской традиции, с попытками свободного использования приемов шекспировской драмы, воспринятых, правда, очень индивидуально и романтически.

Действие «Аргивян» происходит в Коринфе, в IV в. до н. э. Материал и построение сюжета Кюхельбекер заимствовал у Плутарха, Корнелия Непота и Диодора. Содержание трагедии сводится к следующему: после многолетних войн на чужбине Тимофан, полководец коринфский, возвращается на родину в ореоле победителя и спасителя отечества. Опираясь на наемные войска он разгоняет совет пританов (или, как Кюхельбекер пишет, «вече»), подавляет «древние свободы» и объявляет себя царем. Против Тимофана восстают его прежние друзья, среди них — родственники царя: его зять жрец Протоген и его родной брат Тимолеон. Разворачивается борьба за влияние над народом, в которую втягиваются и люди, действующие из корыстных интересов. Заговорщики (Тимолеон, Протоген, Ксантипп и др.) выдвигают гуманную, но утопическую, с точки зрения самого автора, идею бескровной революции. Ее осуществлению мешает сложный ход событий, Тимофан ищет компромисса, но проявляет готовность до конца защищать захваченную им власть.

Трагедия в своем втором варианте (который мы и имеем здесь в виду) осталась незаконченной. Но строй ее ясен. Известно, что убить тирана должен был Тимолеон. Этот финал не только был органичен для убеждений самого Кюхельбекера — он составлял основу сюжета, почерпнутого им из исторических источников.

Кюхельбекер сблизил содержание «Аргивян» с событиями русской современности. В пьесе претворились реальные впечатления многолетней войны с французами, победы 1812 года, возвращения «кочующего деспота» (Пушкин) — императора, до конца изменившего своему юношескому либерализму, обстановки начавшейся реакции, засилия военщины и, наряду с этим — подъема освободительного движения среди дворянской молодежи, вернувшейся из дальних походов, ее возмужание, рост национального гражданского самосознания, борьба за влияние на армию — вся проблематика русского революционного движения с проблемой цареубийства в центре. Все эти параллели, пронизав трагедию, {196} сообщили ей политическую остроту, но ограничили возможность проявления последовательного историзма.

Автор уже угадывает в чем-то подлинную связь явлений и событий. Интересно отметить, что он даже предвосхищает порой в отдельных мотивах своей пьесы характерные мысли, развитые через год Пушкиным в «Борисе Годунове» (например, в мотиве решающего значения для правительства народной поддержки, его зависимости от симпатий и антипатий народа). Но эти отдельные догадки не дают ему еще ключа к построению действия *исторической* трагедии, основанного, как у Пушкина, на сплетении индивидуальных интересов и общественных закономерностей. Кюхельбекеру не хватает исторической конкретности. «Народ» для него слишком еще общее понятие, он называет коринфских граждан «мещанами», пользуясь терминологией буржуазной просветительской драмы XVIII в.

И все же Кюхельбекеру удается создать трагедию новаторского типа. Сила его трагедии состоит в том, что она насквозь проникнута темой народа, народного недовольства, проникнута сознанием необходимости революции.

Образ народа еще слишком суммарен, смутен; в нем есть черты, устрашающие воображение самого автора. Народ в трагедии — это то стихающая, то вновь закипающая волнением стихия. Он толпится на площади, обсуждает политические дела, действия пританов и военачальников. Трагедия насыщена гулом народных волнений.

Эти мотивы проходят через всю пьесу, достигая поэтического обобщения в песне пленных аргивян:

Как ветер осенью туманной
Вдруг обращает свой полет;
По влажной области пространной
Бежит, ярится и ревет;
Вдруг до небес подъемлет волны;
Вдруг в пропасть алчную влечет
Внезапно схваченные челны;
Так вечно движется народ![[205]](#footnote-206)
 Д. I, явл. 7

Хор пленных аргивян, по имени которых названа трагедия, многое определяет в ее идейно-эмоциональном строе. Это образ народа в рабстве, горько оплакивающего свою участь и взволнованно следящего за развитием событий. В лирических, смятенных, необычайно эмоциональных и разнообразных по своим ритмам песнях хора раскрывается как {198} бы второй план трагедии, придающий ей характерно-романтическое, повышенно-драматическое звучание:

 Хор
Лови крылатое мгновенье,
Ничтожный, бренный человек,
Мечта ночная — весь твой век!
 Вмиг исчезает сновиденье!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
О ты, подземный Зевс, Аидоней ужасный,
Над бездной Тартара воздвигший свой престол,
Прими мой трепетный глагол,
С лица земли прекрасной
В пустынный, воющий и полный мрака край
Меня до времени не увлекай!

 1‑й корифей
 Но строгие Парки не внемля, прядут.
 По прихоти нить начинают и рвут:
 Судьб не смягчат ни молитвы, ни пени;
 Никто не укроется Фебовых стрел!
 Без отдыха Гéрмес стенящие тени
 Толпами жнет в неизбежный предел![[206]](#footnote-207)
 Д. II, явл. 10

Разрешение тираноборческого конфликта в «Аргивянах» чрезвычайно мало походит на ясную и строгую развязку классической тираноборческой трагедии. Священный классический кинжал, омытый кровью если не тирана, то самого героя, не переживающего, по римским обычаям, своих вольнолюбивых идеалов, попадает здесь в руки интригана Сатироса, который стремится превратить его в орудие личной мести.

Кюхельбекер менее всего стремился следовать в своем произведении образцам античной драмы в том плане, как это делали классицисты. Его и здесь привлекает свобода «шекспировских» противопоставлений, он напитан мотивами произведений Вальтер Скотта, Уланда и Шекспира. Не достигая многосторонности характеров, он добивается сложной игры контрастов. Его увлекает психологическая двуликость Сатироса — Яго-Сатирос, Сатирос-Варвик легко входит в пестрый состав его произведения.

Еще более характерен для романтического строя трагедии образ таинственного Аргивянина. Пленник, отделяющийся порой от толпы своих {199} соотечественников, он выступает как активный проводник ее скрытых устремлений. Он раздувает пламя мятежа, толкает к убийству тирана тех, кто ищет бескровных путей борьбы: «Ты черный демон мой и Тимофана», — говорит о нем Протоген. Его никто не знает, но звук его голоса всем «чудно знаком». Он вездесущ. Он появляется внезапно ночью у тела самоубийцы Аристона; прерывая хор, поющий о бренности человеческой жизни, он пророчествует:

Заутра с трона царь могущий
Падет, стремглав падет, в безрадостный Аид! —

и скрывается.

Кюхельбекер подчеркивает значение этого чисто романтического эффекта: нарастает музыка, занавес опускается, скрывая смятенного царя, а хор продолжает петь все тот же трагический, роковой мотив:

Судьб не смягчат ни молитвы, ни пени,
Никто не укроется Фебовых стрел!
Без отдыха Гéрмес стенящие тени
Толпами жнет в неизбежный предел!

Образы Сатироса и Аргивянина неотъемлемо входят в трагедию, усиливая в ней атмосферу тревоги, напряжения, разлитую в пламени факелов, контрастной игре света и тени в подземельях, наполненных заговорщиками, в блеске клинков и плескании плащей на ночных площадях, когда группы взволнованных граждан сходятся и торопливо расходятся, а заговор ширится, охватывая все новых и новых участников, в грохоте грома и нарастаниях музыки, в песнях хора, полных тоски и жалоб на судьбу, непонятную и враждебную человеку, полных трагических воплей, ритмически разнообразных и тревожных.

Этой тревоге и хаосу Кюхельбекер противопоставляет разумную деятельность немногих, освещенную принципами свободолюбия и гуманизма.

Стихийное и разумное, эмоциональное и рациональное, романтическое и просветительское начала не образуют в произведении единого целого. Но важно одно: рационалистическая схема не удовлетворяет художника, который ощущает и пытается передать в своем произведении более сложную, широкую и противоречивую картину мира; он чувствует значение народа как самостоятельной, хотя и не понятной ему силы. Важно, что он стремится связать свою тираноборческую концепцию с этим смутным и сложным образом, нащупать нити, соединяющие судьбы героев и судьбы народа, хотя эта попытка и не получает у него реалистического решения.

Кюхельбекер достигает ценных результатов и в разработке характеров. Следуя Шекспиру, он дает многостороннюю характеристику своим {200} героям, стремится уйти от метода построения образа на основе одной черты, одной страсти.

Тимофан не злодей, хотя и совершает худшее из злодейств, отнимая у народа его свободу. Кюхельбекер применяет в обрисовке этого персонажа интересный и оригинальный прием. Он, может быть даже несколько нарочито, отделяет субъективные человеческие качества Тимофана от объективной стороны его поступков. Кюхельбекера все время интересует: почему, как это происходит? В развитии образа он как бы переходит от одной фазы психологического анализа к другой. Его интересует, почему отважный, добрый, щедрый Тимофан совершил предательство против своего народа? Почему он, оставаясь в общем не злым, склонным к примирению и компромиссу человеком, делается причиной гибели лучших людей государства? Он находит причины: развращающее влияние войны, многолетний отрыв от родины, забвение ее законов, привычка властвовать над толпой и, наконец, зависимость от военщины, которую испытывает узурпатор, захвативший власть силами наемного войска. Драматург выводит действие трагедии за рамки моральной постановки темы, расширяя при этом свой исходный замысел. Столкновение властителя и защитников народных интересов представляется ему неизбежным ввиду порочности самого принципа единовластия.

Таким образом, Кюхельбекер пытается обосновать конфликт не на противопоставлении личных интересов и качеств своих героев и не на вине самодержца, не способного во время понять всей меры возложенной на него ответственности, а на выявлении определенных общественных закономерностей. Борьба с тираном становится при этом не только делом героя, просвещенного идеей свободы, но и необходимостью, обусловленной целой цепью внутренних причин.

В политической трагедии Кюхельбекера ярко выявилась одна из наиболее существенных тенденций декабристской драмы: историческая ситуация рассматривается в ней, как сгусток общественных противоречий, разрешающихся революционным путем. Это — очень важная для последующего развития искусства идея, которая рождается из самых глубин прогрессивного общественно-политического сознания эпохи. Ее наследует затем от декабристской драмы и поэзии Пушкин.

Но у Кюхельбекера эта идея выражается в характерных формах романтического мировосприятия. Носителем и осуществителем народных интересов выступает отдельная личность, прогрессивно мыслящая индивидуальность, хотя автор и связывает ее с народом, обуславливает успех ее действий поддержкой и симпатиями народа. Кюхельбекер, несомненно, делает шаг в сторону расширения народно-демократической направленности трагедии, но ему, как и Катенину, пытавшемуся углубить историзм декабристской драмы, мешает отсутствие сознательного демократизма в самом понимании исторического процесса. Для него история — {201} смена общественных ситуации, столкновение политических убеждений, борьба страстей и интересов — картина, на которой он распределяет светлые и темные краски, исходя из собственных идейных и нравственных убеждений.

Пушкин также делает содержанием своей трагедии определенную общественную ситуацию. Но он хочет раскрыть в этой общественной ситуации закономерности народной жизни. Народ, его интересы, настроения, потребности народной жизни, обусловливающие не только успех или неуспех, но и сам характер деятельности личности — главный элемент его трагедии, ее идейная основа. Индивидуальность у Пушкина обусловлена исторически, потому что сама история приобретает для него конкретность, огромную содержательность, представляется как объективно совершающийся сложный социальный процесс.

Ф. Иванов и Кюхельбекер, чтобы подчеркнуть силу народного мнения, вводили в свои трагедии народные хоры. У Пушкина народное начало, как определенная позиция автора, как принцип трактовки характеров и событий, присутствует в каждой сцене, в каждом образе. Это и позволяло ему раскрыть выдвинутые декабристской романтической эстетикой требования историзма и народности в их реалистическом содержании, обосновав на них свою концепцию реализма. Ее появление неслучайно связано с жанром трагедии — творческая мысль Пушкина следовала в этом отношении по пути, уже намеченному декабристами.

Интерес к созданию русской исторической трагедии совершенно органично возникает у Рылеева. Прежде чем обратиться к драматургии, Рылеев пишет целый ряд «Дум», в которых историческая тема разрабатывается в характерном для декабристского романтизма лирико-героическом, гражданственном духе. К замыслу драмы о Мазепе (оставшемуся не осуществленным) Рылеев также идет от работы над исторической поэмой (два отрывка из нее были опубликованы в начале 1825 г. — «Гайдамак» и «Палей»).

Сохранившиеся материалы содержат перечень действующих лиц трагедии, наброски характеристик персонажей, план трагедии и планы отдельных сцен, а также наброски отдельных монологов и реплик героев. Замысел трагедии о Мазепе еще всецело складывается в русле романтической трактовки событий истории и личности исторического героя.

Пир в Москве у Петра. Мазепа вступает в спор с царем и получает от него пощечину. Оскорбленный гетман затевает заговор с целью «отложиться от москалей». Кочубей проникает в его намерение и собирается вместе с Искрой его выдать, чтобы отомстить (видимо, за дочь).

Мазепа «приводит в движение пружины свои». Кочубей собирает единомышленников. Но гетман узнает от своей любовницы Матрены, дочери Кочубея, о том, что Кочубей донес на него («через дочь Кочубея»?). Известие подтверждается неизвестным. Смятение. Суд над {202} Кочубеем и Искрою (здесь — «сцена дочери с отцом. Просьбы ее к Мазепе пощадить отца»). Казнь их.

Далее Рылеев рассчитывает дать, видимо, народные сцены. В плане у него стоит: «Взятие Батурина. Лагерь под Полтавой». Затем — «Мазепа в Бендерах. Смерть его. Разговор запорожцев и сердюков».

Таково основное содержание задуманной Рылеевым трагедии, вытекающее из ее плана. События здесь движимы героями, всецело порождены их чувствами (оскорбление, месть). Попытки внести в развитие действия историческую обусловленность, найти причины поступков героев в положении страны, настроениях народа здесь еще совершенно отсутствуют. Можно догадываться, что Рылеев задумывал написать несколько эффектных романтических сцен («Проклятие дочери» и др.). Это намерение раскрывается в дополнениях к плану, где обозначено содержание отдельных сцен: «Матрена Кочубеева в темнице у отца, она пришла освободить его. Тот проклинает ее. Казнь». Или: «Кочубеева при эшафоте или при могиле отца. Мазепа приходит. Она в помешательстве ума принимает эшафот за алтарь и просит Мазепу обвенчаться. Смятение Мазепы. Она пляшет вокруг эшафота и поет. Ее схватывают».

Характерно и романтическое слияние страстей героев с грозными явлениями природы, пришедшее в трагедию из поэзии Рылеева. На сцене лагерь Мазепы. «Выступление. Песни. Начинается буря; Днепр волнуется. Молния сверкает часто, и гремит гром, на возвышении появляется Кочубеева. Монолог. Она бросается в Днепр».

Любивший и глубоко чувствовавший народную песню, в которой, как мы знаем, декабристы ощущали выражение души народа, отражение его истории, Рылеев вводит в свою трагедию песню слепого бандуриста. «Песня Мазепы», как называет ее автор, — песня декабристского строя, такая же вневременная и вненациональная, как обычные песни народа (хоров) в декабристской драме. Сохранился набросок ее, в котором есть такие строки:

Смело грянем за свободу,
Оградив себя крестом;
Возвратим права народу,
Иль со славою умрем!

Как и у Иванова в «Марфе Посаднице», песня идет помимо всех конкретных обстоятельств и характеристик, непосредственно выражая извечное свободолюбие, никогда не умирающее в народе. Абстрактное представление о народе и истории, видимо, еще владеет Рылеевым, когда он набрасывает свои заметки к «Мазепе».

Интересны и характеристики действующих лиц в списке персонажей. Сам Мазепа — «человек властолюбивый и хитрый; великий лицемер, {204} скрывающий свои злые намерения под желанием блага родине». Орлик — «хитрый честолюбец». Кочубей — «мстительный человек». Матрена — «пылкая девушка». Среди других — образ, который так близок к характеристике автобиографических героев рылеевских поэм: «Полуботко. Молодой человек, пылающий любовью к родине и благу соотечественников, решительный казак. Гордый и благородный человек». В этом сборище людей необыкновенных, наделенных исключительными страстями, характеристика полковника Галагана — «человек обыкновенный» — звучит также весьма выразительно.

Однако Рылеев очень быстро эволюционирует в эти годы от романтического индивидуализма к объективному мышлению, к пониманию истории как самостоятельно совершающегося процесса. Эта эволюция заметна в его политической лирике 1824 – 1825 гг., в его публицистике. Но, возможно, что наиболее полное представление о глубине сдвигов в идейном и духовном развитии Рылеева в эти годы дает фрагмент (пролог) его трагедии о Богдане Хмельницком.

Из следственных показаний Ф. Глинки известно, что Рылеев начал писать трагедию и «намеревался объехать разные места Малороссии, где действовал сей гетман, чтобы дать историческую правдоподобность своему сочинению». Пролог был им написан, и осенью 1825 г. Рылеев читал его своим друзьям[[207]](#footnote-208).

Действие пролога происходит на площади в Чигирине, куда собрались украинские крестьяне и казаки. Идет разговор с Янкелем — евреем-откупщиком, собирающим подати. Выявляется картина религиозных притеснений и полнейшей крестьянской нищеты — платить нечем, продавать нечего. Янкель советует украсть у богатого соседа. Казак Свырыд кричит на него. Рахиль, жена Янкеля, приводит сотника. Тот велит казакам схватить бунтовщика. Казаки «неохотно приближаются к Свырыду». Свырыд пытается убедить их в своей правоте, не дается:

Не смейте! прочь! Он лях; Я ваш земляк;
Сегодня свяжете меня, а завтра
Кого-нибудь из вас другие свяжут;
Пора узнать, что лях над козаками
Тиранствует посредством козаков же.

Некоторые крестьяне решаются бежать в Запорожье, чтобы с оружием отстаивать свою свободу. Кое‑кто готов терпеть по привычке и дальше:

Уж видно так создателю угодно…

{205} Но и те, кто не может бежать к казакам, понимают, что дело не в боге:

Не он, не он виной бед Украины,
Но мы с своим терпением воловьим.
Нет головы, нет гетмана у нас…

Рылеев раскрывает в прологе народные основы исторической борьбы Украины за свою независимость, возглавленной Богданом Хмельницким. Впервые в декабристской литературе он не только осознает, но и художественно показывает массовый характер освободительного движения, ищет для него причин в исторических, общественных, даже экономических обстоятельствах жизни простых людей, крестьянства. Не игра страстей, не борьба честолюбцев, сталкивающая неукротимые характеры героев (как это еще мыслилось в работе над трагедией о Мазепе), выступает здесь на первое место, а предпосылки объективного порядка, настроения народа, его готовность к борьбе. План трагедии о Мазепе начинался столкновением Петра и Мазепы. Стимулом к началу действия была внезапно вспыхивающая в гетмане личная ненависть к царю. Появление Хмельницкого подготовлено сценой на площади. Он приходит, потому что народу нужна голова, нужен гетман. Рылеев уже приближается тут к пушкинскому историзму и, насколько об этом можно судить по прологу, — к идее народной драмы.

Поэтический язык Рылеева насыщен в прологе простонародными словами и оборотами, порывая с традицией «высокого слога», принятой в революционно-романтической русской трагедии.

Н. А. Бестужев писал в своих воспоминаниях, что «новые сочинения, начатые Рылеевым, носили на себе печать зрелейшего таланта. Можно было надеяться, что опытность на литературном поприще, очищенные понятия и большая разборчивость подарили бы нас произведениями совершеннейшими. Жалею, что слабая моя память не может представить ясного тому доказательства из начатков о Мазепе и Хмельницком. Из первого некоторые отрывки напечатаны, другой еще был, так сказать, в пеленках, но уже рождение его обещало впереди возмужалость таланта»[[208]](#footnote-209).

Идейные и эстетические противоречия романтической драмы декабристов раньше всего находят свое преодоление в творчестве Грибоедова. Грибоедову принадлежат несколько набросков и планов героических драм и трагедий на различные исторические темы («Юность Вещего» о М. В. Ломоносове, «Серчак и Итляр» об эпохе русско-половецких войн — замысел, навеянный «Словом о полку Игореве», план трагедии «Радомист и Зенобия» — из истории древней Армении, план и наброски трагедии {206} из эпохи Отечественной войны — «1812 год»); из неопубликованных воспоминаний А. Н. Муравьева стало известно, что в 1825 г. Грибоедов разработал план исторической трагедии «Федор Рязанский» и задумал другую трагедию — о киевском князе Владимире.

Грибоедов переосмысливает романтическое представление о народности и историзме. Он отвергает, во-первых, возможность иллюстративного, тенденциозного подхода к материалу исторической жизни народа; во-вторых, он первый прилагает требования народности и историзма не только к выбору темы, но и, что чрезвычайно важно, к самому методу изображения действительности. С необычайной смелостью и широтой Грибоедов стремится решить эти проблемы на современном материале, отходя от традиционной античной и славянской тематики, характерной для драматургии декабристов и его собственных ранних замыслов.

Революционное мировоззрение декабристов является идейной основой новаторской деятельности Грибоедова. Его творчество пронизано освободительной антикрепостнической тенденцией, глубоким внутренним неприятием самодержавно-бюрократического строя России.

Но обладая, как известно, более глубоким и верным пониманием исторического процесса, более зрелым, свободным от просветительских иллюзий политическим мышлением, Грибоедов видел свою задачу писателя не в пропаганде героических идей дворянской революции (без народа), а в показе действительности такой, какая она есть в ее конкретных, типических, психологически многосторонних образах, в ее подлинных социальных противоречиях, находящих выражение на каждом шагу, повсеместно и повседневно. Справедливо не веря в то, что несколько сот человек могут изменить государственный строй России, Грибоедов знал, что главной слабостью декабристов была их оторванность от народа. Это знание обусловило все направление его жизни и его творчества. Оно легло в основу грибоедовского реализма, но оно же порождало глубоко драматические, трагические элементы в его мировоззрении и художественном творчестве.

Грибоедов первым обратился к разработке ряда жанров, поставленных в центр внимания развитием романтизма. Наряду с созданием критической комедии (важность этого жанра неоднократно подчеркивалась на литературных собраниях декабристов в обществе «Зеленая лампа»), Грибоедов работает в 1823 – 1824 гг. над планом трагедии «1812 год». Этот замысел Грибоедова — первый опыт русской народной исторической драмы, исторической не по отдаленности, но по значительности изображенных в ней событий, охватывающих важнейший период в жизни русского народа, исторической потому, что в ней присутствуют «государственные мысли историка» (Пушкин), освещено взаимодействие основных общественных классов, выражены реальные закономерности русской действительности.

{207} По широте замысла (сюжет трагедии составляют события народной жизни целой эпохи, большая политическая мысль произведения вытекает непроизвольно из хода действия и развития характеров), по методу развития действия (объективность, конкретность в изображении эпохи, отсутствие «узкой идеи», понимание трагического как столкновения верных себе характеров с развивающимися в силу исторической неизбежности событиями), по приемам (отказ от деления на акты, охват широкого поля действия системой мелких сцен, обилие массовых народных картин, свободное и частое перемещение действия), по языку и форме («народные черты» в разговорах, употребление белого стиха, пятистопный ямб) — по всем этим признакам трагедия «1812 год» даже в плане и наброске одной сцены имеет много общего с «Борисом Годуновым» Пушкина.

Обращаясь к недавним событиям Отечественной войны, Грибоедов остается в кругу наиболее важных и волнующих его проблем современности. Он задумывает трагедию, которая имела бы право так называться не по внешним признакам жанра, а в силу действительного отражения в ней трагической судьбы русского народа, спасшего свою страну, но оставшегося в неволе.

Грибоедову представляет трагедия-эпопея, обнимающая чуть не всю войну; она начинается со взятия французами Смоленска и кончается показом их изгнания из России и водворением мира. В своем плане он набрасывает главные контуры этого грандиозного полотна со смелостью и размахом, действительно беспримерными в драматургии.

Первая картина: Москва после Бородина — прибытие обозов с ранеными, их рассказы, приезд Александра, «народные черты», проявляющиеся повсюду. И вслед за этой ярко реальной картиной в плане идет героико-символическая картина в Архангельском соборе, несущая отчетливый отпечаток декабристской стилистики. По трубному гласу архангела «под высокими темными сводами возникают тени давно усопших исполинов — Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра». Герои русской истории «пророчествуют о године искупления для России», призывают современников великих событий правдивым рассказом о судьбе народной возбудить в своих сынах «огонь неугасимый, рвение к славе и свободе отечества». Несмотря на свою открытую идею, эта сцена не противоречит общему реалистическому строю трагедии. Она внутренне вяжется со стремлением Грибоедова достигнуть больших образных обобщений, отвечает эпическому масштабу его замысла.

Идущие вслед за Архангельским собором сцены в занятой французами Москве намечены с такой художественной силой, широтой и драматической экспрессией, что даже в этом виде оставляют позади все, что есть в русской драматургии о войне 1812 года. Предельно сжатый рабочий набросок Грибоедова вызывает в памяти, как нечто близкое, описание Москвы этого времени, сделанное Л. Н. Толстым в «Войне и мире».

{208} «… Улицы, пылающие дома… Ночь…: Сцены зверского распутства, святотатства и всех пороков». И среди этих бедствий Грибоедов предполагает показать «в разных случаях» двух людей, судьбы которых пересеклись трагично и многозначительно, отразив в себе судьбы своих народов. Это молодой, блестящий офицер наполеоновской свиты, погибающий от руки партизан в пору беспорядочного отступления французов из России, и русский солдат из крепостных — М. — главный персонаж грибоедовского произведения.

В плане трагедии «1812 год» поражает смелость, с которой Грибоедов стремится разрушить условности жанра, еще сохраняющие значение для его современников. В этом отношении можно сравнить с планом «1812 года» только «Сцены из рыцарских времен» Пушкина — произведение, написанное на несколько лет позже.

После сцен Москвы действие трагедии переносится в деревню, в среду крестьянства. «Всеобщее ополчение без дворян», «трусость служителей правительства», сцены преследования неприятелей, их ужасных смертей, гибель молодого офицера — антипода М. Подвиги М. — широкая картина всенародного разгрома неприятеля.

Затем — недостойный эпилог великого дела: двор в Вильно. «Отличия, искательства, М. в пренебрежении у начальства. Вся поэзия великих подвигов исчезает. Герой из крепостных отпускается восвояси с отеческими наставлениями к покорности и послушанию».

И страшный, вполне реалистический, ничем не смягченный в своем трагизме финал: «Прежние мерзости. М. возвращается под палку господина, который хочет ему сбрить бороду. Отчаяние… самоубийство».

Декабрист А. Бестужев, находясь в крепости, написал письмо Николаю, в котором охарактеризовал значение 1812 года в пробуждении самосознания русского народа чрезвычайно близко тому, как выразил это Грибоедов, прочертив линию драматической судьбы своего героя.

Бестужев пишет: «Наполеон вторгся в Россию, и тогда-то народ русский впервые ощутил свою силу, тогда-то пробудилось во всех сердцах чувство независимости, сперва политической, а впоследствии народной. Еще война длилась, когда ратники, возвратясь в дом, впервые разнесли ропот в классе народа. “Мы проливали кровь, говорили они, а нас опять заставляют потеть на барщине. Мы избавили родину от тирана, а нас вновь тиранят господа”»[[209]](#footnote-210).

Моментами очень близок Грибоедову оказывается в описаниях подвигов крестьян-партизан Денис Давыдов, определенно подчеркивающий превосходство народного патриотизма над поведением сановитого дворянства и чиновничества.

{210} Замысел Грибоедова отражает стремление к смелому синтезу тематики и средств трагедии с тем важным и ценным, что дает в разработке народной антикрепостнической темы русская демократическая сентиментальная драма. Грибоедов первый подхватывает реалистическую традицию, нашедшую столь яркое проявление в драме Н. Н. Сандунова, Н. И. Ильина и других представителей прогрессивного русского сентиментализма конца XVIII – начала XIX в. и прерванную в последующие годы. Романтическая драматургия декабристов уходит от непосредственного изображения образа русского крепостного крестьянина. Во времена Грибоедова и декабристов русский крепостной мужик если и попадал сцену, то разве как персонаж комической оперы или официозно-монархической пьесы. У Грибоедова он становится фигурой трагического и героического плана, требующей воплощения в большом жанре.

В этом подлинном преодолении эстетических нормативов, продиктованном совершенно особым характером восприятия действительности, с необычайной яркостью выражается реалистическая сущность и демократический смысл художественных исканий Грибоедова. Трагедия «1812 год» наметила новую линию развития русской драматургии. Грибоедов не осуществил своего замысла, но его самые главные элементы перешли в «Горе от ума».

Комедия пишется словно в продолжение оставленной работы над трагедией. И несмотря на то, что круг ее ограничен одной фамусовской средой, в пьесе звучат отголоски почти всех мотивов русской жизни, которые были намечены в плане «1812 года»: крепостничество, светская аракчеевская военщина, сохранившая память о Великой войне только по чинам и отличиям, преуспевающая, самодовольная, господствующая повсюду. Скалозуб может острить даже по поводу того, что, казалось, должно было бы быть свято для его патриотического чувства:

По моему сужденью
Пожар способствовал ей много к украшенью…

В параллель «1812 году» здесь показано невежество правящих классов, с тупым превосходством давящих всякое проявление мысли и движения. Сюда переходит ряд мыслей об исторических судьбах России, об ее национальной самобытности (в третьей картине трагедии Наполеон размышляет «о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный — что бы он мог произвести?»). И, наконец, сюда переходит важнейшая тема крепостного права, которую Грибоедов ставит не только в нравственном и политическом, но и в государственном, общеисторическом плане.

# **{****211}** Глава VВозникновение романтизма в актерском искусстве

Распространение романтизма, типично романтических воззрений на жизнь, ее общественную проблематику, на человеческий характер и его духовно-нравственную природу ярко сказывается в области актерского искусства. При этом актерская практика не только испытывает влияние идей, пропагандируемых романтической критикой, — в чем-то она даже идет впереди современной театральной теории и критики, ведет их за собою, ставит перед ними новые проблемы. Таким образом, практика актерского творчества, так же как практика драмы или поэзии, участвует в постепенном формировании эстетики русского романтизма.

Элементы романтического мироощущения раскрываются в творчестве некоторых актеров задолго до того, как русский романтизм выступает в качестве определенного направления, имеющего свою эстетическую программу, даже задолго до того, как само слово «романтизм» входит в обиход русской критики.

Образование новых художественных принципов происходило совершенно органично и касалось прежде всего самого содержания творчества актера, его понимания роли, комплекса чувств и настроений, раскрываемых им в его игре. Заметно менялся также и сам подход актера к созданию сценического образа. Однако понятно, что все эти изменения не могли сразу обновить прочно укоренившейся системы выразительных средств актера. Создавалось известное противоречие между характером исполнительского мастерства и общей направленностью актерского творчества. Преодоление этого противоречия потребует длительной и сознательной работы. Однако в распознавании всяких творческих процессов для нас определяющей является их внутренняя, идейная сторона.

{212} Актерское искусство, как и драма, уже с первого десятилетия XIX в. становится проводником тех идейных и творческих тенденций, развитие которых в искусстве связано с началом подъема русского освободительного движения, с периодом исторической подготовки декабризма. Как и в драме, в актерском творчестве зарождаются в это время элементы глубокой общественной оппозиционности, определяется тема бунта личности против отношений, основанных на произволе и насильственном попирании прав индивидуальности. И здесь, в актерском творчестве, происходит абсолютизация личности, характерное для ведущих процессов эпохи расширение субъективного до всеобщего, утверждение душевного, идейно-психологического начала, как силы определяющей ход развития жизни.

В этот период в актерском творчестве зарождаются и крепнут элементы демократической идейности, в ином смысле раскрывается принцип народности искусства, ясно выступают черты социального гуманизма, питаемого антикрепостническим направлением в русской общественной жизни.

Устремляясь по пути романтизма, актерское искусство не замыкается в пределах тех своеобразных художественных форм, которые выдвигаются в это время идеологами романтизма в соответствии со ставящимися ими перед театром ближайшими задачами. Широкая историческая база русского романтизма обусловливает непрерывное обогащение творческого мировоззрения художника, расширение самого материала его творчества. Богатейший общественный опыт современности ведет к тому, что в поле внимания художника, писателя, актера попадают все новые и новые стороны жизни.

Сценическое искусство складывается в борьбе между стремлением утвердить прекрасное в его непосредственно созерцаемой, гармоничной и завершенной форме, и тенденцией (часто бессознательной) к постоянному расширению содержания сценического образа, внесению в него новых черт и оттенков. Стилистика уступает напору жизненного содержания, образ где-то, — сначала в глубине, а затем и в приемах своего воплощения — становится стилистически менее традиционным, приобретая многопланность и сложность.

Борьба с нормативным подходом к созданию сценического образа связана с развитием наиболее существенных устремлений романтизма. Против традиций классицистического метода выступают как театральные теоретики декабристского направления, так и те, кого следует отнести к ветви романтизма, вырастающей из карамзинского корня. И Гнедич и Жуковский бьют по самым основам классицизма, указывая на антиреалистический характер умозрительного метода искусства XVII – XVIII вв., стремящегося более к выражению идеи, чем к раскрытию свойств и особенностей самой природы, самого изображаемого предмета. Оперируя историческим материалом развития искусства, оба они, как и {213} романтики в целом, отдают предпочтение античности перед искусством нового времени. Этот важный момент в эстетике русских романтиков помогает понять глубокое различие целей и путей их исканий в сравнении с театральными деятелями предшествующей эпохи, помогает увидеть резкую грань, отделяющую их от теоретиков и драматургов классицистского театра. Ведь и для тех античность была нормой прекрасного, давала образцы гармоничного раскрытия человека, которым они стремились следовать в своем творчестве. Казалось бы, русские романтики не так далеко отходят от классицизма со своим пристрастием к ясности формы, любовью к «высокому», непосредственно увлекающему зрителей своей нравственной патетикой, облагораживающему и очищающему искусству. Для них тоже учение о катарсисе (очищении) оказывается самым важным элементом античной театральной эстетики, который они стремятся применить в современном театре в интересах усиления его общественно-воспитательного воздействия.

Однако у русских романтиков нет никакого следования классицистам в оценке значения античного искусства и прежде всего театра. Напротив, они стремятся заново осмыслить весь путь развития мирового театра, глубже и с новой стороны вникнуть в уроки и достижения античности, чтобы сообщить развитию русского театра новое направление. Не следует забывать, что такая возможность представлялась им вполне реальным средством управления историческим процессом, потому что и в этом плане они мыслили как романтики, т. е. идеалистически и индивидуалистически.

Борясь с рационалистичностью классицистского театрального метода, теоретики русского романтизма указывали на ценнейшую способность античных поэтов и драматургов «представлять свой предмет таким, каков он есть», в то время, как новая поэзия и драма содержат большей частью «одни размышления о предмете и действиях, им производимых»[[210]](#footnote-211). Это сопоставление, принадлежащее Жуковскому, несомненно, свидетельствует о том, что и в своем психологическом абсолютизме он, во всяком случае в начале своей деятельности, оставался чужд субъективности как таковой, а исходил именно из желания наиболее полно показать главный для него «предмет» действительности — человеческую душу.

Важно и то, что для Жуковского оказывается ценным в античных поэтах умение основывать свое творчество на опыте, передавать, «что они сами чувствовали, видели, заметили — *собственные* понятия — *собственные* открытия, *собственные* сведения…» В противоположность классицистам к художественной форме «приводит их не пример, и не умозрение критики, но собственный гений, но самое свойство предмета их быть так {214} или иначе изображенным»[[211]](#footnote-212). Мы увидим впоследствии как эффективно применяет Жуковский эти свои положения к области актерского искусства, анализируя игру Жорж и особенности представляемой ею классицистической школы игры.

Это отношение к античному театру характерно для русских романтиков в целом, хотя теоретики типа Гнедича, Катенина и Кюхельбекера связывают с античной традицией еще ряд качеств, за утверждение которых в современном русском театре они борются со всей присущей им страстностью. Они отстаивают массовость организационных форм театра, его роль как выразителя народных интересов, его политическую действенность. Впрочем, и для Жуковского ясно, что стремление «более к привлекательному, нежели к истинному», принесение «состава целого» в жертву потребности анализа и детализации приводит к тому, что «многие из новейших драматических сочинений могут быть приятны в одном только избранном обществе, а не на театре, и что почти все наши оды должны быть не петы перед народом, а читаны в кабинете, на досуге и с размышлением»[[212]](#footnote-213).

Историческая задача художника, как ее ощущают романтики, заключается в том, чтобы, сохранив способность анализа, восстановить права «целого», чтобы сочетать верность действительности с возможностью судить о ней посредством личного опыта, индивидуального переживания.

Для русских романтиков новейшее искусство рисовалось как синтез всего предшествующего художественного опыта, так же и опыта театра нового времени, однако примененного в творческой системе, где изображение живой жизни в ее собственных правах и противоречиях будет стоять над выражением умозрительной идеи, где человек будет рассматриваться не в качестве соподчиненной части общества, понимаемого как идеальная абстракция, а в качестве творца этого общества и его правомочного судьи. Практика современной действительности вызывала недоверие ко всему умозрительному, делала достоверным только то, чем человек владел лично. В конце концов становилось ясно, что все зависит от активности самой индивидуальности. Мир следовало воспроизвести, пережив его, и только таким путем представлялось возможным овладеть его богатствами. Практический и чувственный элемент приобретает огромную роль в эстетике русских романтиков.

Здесь нет еще единства общего и индивидуального, и конкретностью обладает только индивидуальное, которое гиперболизируется и выдвигается на первый план. Общее по-прежнему остается отвлеченным. Но дорога развитию реализма уже открывается стремлением найти взаимодействие этих основополагающих начал всякой эстетики. Отвергая {215} классицистический принцип поглощения частного, конкретного, житейского — общим, абстрактным, идеальным, романтики выполняли не только свою, романтическую задачу, но и гораздо более широкую, делая возможным движение всего искусства, а с ним и театра, в реалистическом направлении.

Индивидуалистическая оппозиционность обществу, стихийная эмоциональность личности, находящей всю вселенную со всеми ее идеалами и противоречиями в собственной душе, возникают в искусстве актера как первая реакция на кризис просветительского мировосприятия.

Подобные настроения раскрываются уже при исполнении сентиментальной драмы. Выступая в сентименталистском репертуаре, такие актеры, как В. П. Померанцев, С. Ф. Мочалов и особенно А. С. Яковлев усиливают в исполняемых ролях мотивы общественного протеста, стихийного бунтарства, выдвигают личность с ее свободолюбием и потребностью внутреннего самоутверждения в качестве единственной носительницы истины и справедливости.

Тип романтического актера впервые в русском театре проступает с достаточной определенностью в облике А. С. Яковлева. Актер, начавший свою творческую деятельность в 1794 г. и воспитанный преимущественно на сентименталистском репертуаре, Яковлев стал выразителем тех романтических тенденций, которые взрывали изнутри систему просветительского театра.

Искусство Яковлева всецело относится к додекабристскому периоду развития русского сценического романтизма, представляя собой явление, параллельное и родственное драматургии Озерова. На этой стадии в актерском искусстве наиболее определенно проявляются качества, близкие тем, которые отличают эстетику Жуковского. Ведь о Яковлеве вполне можно сказать словами Жуковского, что он изображает каждое явление «в отношении к самому себе: он не наполнен им, не предает себя ему совершенно; он пользуется им, дабы изобразить в нем себя, дабы читателю (в данном случае зрителю. — *Т. Р*.) посредством предмета своего предложить *собственные* наблюдения, мысли и чувства»[[213]](#footnote-214).

В творчестве А. С. Яковлева, С. Ф. Мочалова и других освободительное содержание присутствует в скрытой форме. Лишенное политической направленности, их свободолюбие принимало подчас довольно острую форму презрения к обществу, категорического нежелания принимать участие в низменной борьбе своекорыстных интересов, обрекавших на гибель их благородного и глубоко чувствующего героя. В игре Яковлева уже ясно заметны признаки новой для русского театра творческой манеры, более того — они становятся определяющими, поскольку вырастают из мироощущения актера, его общей душевной настроенности.

{216} Яковлев не испытал глубокого воздействия классицистической школы. И. А. Дмитревский хоть и считался учителем Яковлева и готовил его к дебютам, но по существу никогда не имел на него серьезного влияния и скоро вовсе отстранился от руководительства им. Стихийность Яковлева, его неспособность к планомерному решению роли и обдуманному использованию своих выразительных средств отталкивали Дмитревского. Вряд ли он мог что-либо советовать ему, он склонен был скорее противопоставлять его трактовке собственную, его манере игры — свою школу. Именно это впечатление создается, когда читаешь у Аксакова, как отягощенный старческими недугами Дмитревский внезапно сбросил с себя бремя годов, чтобы в ответ на просьбу Яковлева высказать свое мнение о его игре в роли Отелло, показать ему, как надо читать эту роль. Страстная и хаотичная манера Яковлева, в которой непроизвольно перемежались порывы высокого поэтического вдохновения и опрощенного стиля мещанской драмы, была чужда и неприятна Дмитревскому. В большинстве случаев, когда с ним заговаривали о Яковлеве, он отделывался бессодержательными похвалами, порой же отзывался откровенно пренебрежительно.

Для Яковлева классицистический репертуар оставался совершенно чужд, пока он не сумел подойти к иным из этих пьес со своих, неклассицистических позиций. Роли первого десятилетия (в трагедиях Сумарокова — «Семира», «Синав и Трувор», «Дмитрий Самозванец», Княжнина — «Дидона», «Росслав», «Владистан» и др.) он исполнял, по его собственному признанию, «и так и сяк, да невпопад». Масштаб и оригинальность таланта Яковлева обнаружились не в трагедии, а в сентиментальной драме, русской и переводной.

Сентиментальная драма дала возможность выявиться его душевной искренности, стихийной эмоциональности, тяготению к внутренней драматизации образа. Яковлеву пришлось много играть в пьесах Коцебу, и в том, что ему не слишком удалась чувствительно-моралистическая роль Фрица («Сын любви»), а сыгранная вслед за ней роль Мейнау («Ненависть к людям и раскаяние») стала одним из лучших его созданий, была своя закономерность. Вопреки общей примирительной тенденции этой пьесы Коцебу, образ главного героя драмы давал, хотя бы в основных сценах, возможность его романтического толкования. Яковлев показывал одиночество Мейнау, его презрение к обществу, неверие в людей в сочетании с чертами натуры страстной, самоуглубленной и нравственно-требовательной.

В том же ключе исполнял роль Мейнау и московский трагик С. Ф. Мочалов — актер во многом родственный Яковлеву, повторивший в ослабленном выражении его творческую эволюцию. «Эта так называемая мещанская драма не требовала классической декламации, и Яковлев в ней был прост и художественно высок; мимика, жесты, все было {217} изумительно хорошо», — пишет в своих «Записках» П. А. Каратыгин, связывая успех Яковлева с возможностью освобождения от классицистических требований[[214]](#footnote-215). О том же свидетельствует Р. М. Зотов. «Он был уже не в живописном костюме, — пишет он о Яковлеве в роли Мейнау, — уже не распевал шестистопные стихи, не рисовался к приготовленным эффектам: он был одет в сюртуке и говорил просто и трогательно»[[215]](#footnote-216).

Сентиментальная драма позволяла проявиться характерной для искусства Яковлева тенденции внутреннего слияния с образом, благодаря чему роль обогащалась собственным душевным опытом актера, всем тем, что было им лично выстрадано и пережито. Зотов писал, что играя Мейнау, Яковлев «впервые был настоящим актером, потому что глубоко проникнутый своею ролью, он передал зрителю все свои чувства и мысли». Умение Яковлева «выразить весь характер представляемого им героя, всю его душу и, может быть, свою собственную» поразит позднее Жихарева в роли Димитрия Донского[[216]](#footnote-217).

«В Яковлеве ощутимо меняется тип трагического актера», — справедливо пишет Б. В. Алперс. Проявление этой новизны исследователь видит в «автобиографизме» творчества Яковлева. «Не выдуманные страсти жили в этом молчаливом, сосредоточенном и склонном к меланхолии человеке. Эти страсти питали и его сценическое творчество. За театральными героями Яковлева отчетливо проступал его собственный человеческий облик»[[217]](#footnote-218).

Однако для нас важно не только констатировать этот «автобиографизм», но и разобраться в эстетической природе образов, создававшихся Яковлевым. Автобиографизм, заключавшийся в «невыдуманности страстей», был присущ и актеру сентименталистского театра. Однако сентименталист Шушерин очень остро чувствовал отличие своего метода игры от метода Яковлева. Он говорил, что «вольность Яковлева, актера, какого у нас еще не было, скоро побьет наповал всех наших заслуженных трагиков»[[218]](#footnote-219). Шушерин видел в Яковлеве торжество «натуры», которой не хватало, по его словам, современной трагедии и ощущал через творчество Яковлева определенный исторический поворот в развитии актерского искусства.

Действительно, Яковлев не только разрушал своей игрой традиционную манеру исполнения трагедии, шедшую от классицистического театра. Он во многом преодолевал и абстрактно морализаторский принцип {218} трактовки характера, сохранявшийся в сентиментальной драме и оттуда переносимый многими исполнителями на трагическую сцену с целью реформы устаревшей манеры игры.

Сентименталистская «натура» и «натуральность» в драме и трагедии выражали пафос общечеловеческого, а не индивидуального, личного, как это происходило в искусстве Яковлева, отразившего в своем «автобиографизме» определенную грань романтического мироощущения. Героем сентименталистского театра был человек вообще, который чувствовал, страдал и плакал, как должен был на его месте страдать и плакать каждый из людей, будь он простого или знатного происхождения. В этом заключалась общественная идея сентименталистского театра, отстаиваемая им художественная правда. Так играли на русской сцене В. П. Померанцев, А. Д. Каратыгина и многие другие актеры, так, в принципе, играл и Шушерин. Устойчивость просветительских традиций в русском искусстве, обусловленная особенностями исторического развития русского общественного сознания, вела к тому, что и в актерском творчестве на протяжении длительного времени сохранялись навыки обобщенно-гуманистической, «просветленной» трактовки образа. «Просветлялась», выдвигалась на первый план общечеловеческая сущность характера, соответственно чему и вся психологическая обрисовка персонажа приобретала определенную тональность. Выявление социально-бытовых различий персонажей становилось при этом задачей производной. Черты социально-бытовой конкретности помогали индивидуализировать образ героя, но идейное обобщение достигалось путем раскрытия в образе за социально-ограниченным — человеческого, за индивидуальным — общего. Эта тенденция ярко выразилась в творчестве М. С. Щепкина, его развитие как актера, выступающего основоположником русского сценического реализма, связано с преодолением подобной манеры, с поисками в образе синтеза социально-типического и индивидуального. Эволюция Щепкина и его достижения опирались на широкие процессы, протекавшие в современном ему русском театре.

В игре Яковлева еще сохраняются элементы «простой» манеры, взращенной мещанской драмой, но сентименталистской чувствительности в ней уже нет. Содержанием его эмоциональности становится крушение веры в просветительскую гармонию, в изначальную человеческую добродетель, в умилительную силу обнаженного для чужих глаз душевного страдания. В его искусстве ясно ощутимы элементы индивидуалистического неприятия мира, нравственной оппозиционности. Правда личных чувств героя приобретает у Яковлева абсолютную безусловность. Лишь внутри себя человек находит источники истины и добродетели.

Утверждение внутренней свободы человека шло у Яковлева через выражение непреложности индивидуального переживания, через лирическую смятенность чувств и страстную силу эмоциональной оценки мира. {219} В его игре торжествовал не сентименталистский тезис равенства людей, необходимо требовавший отвлечения от индивидуального качества переживания, — напротив, искусство Яковлева несло раскрытие личной правды человеческого бытия как чего-то противоположного общему, выраженному в других людях, в системе их поведения, манере жить и чувствовать. Нравственная красота, чистота, высший ум — словом, гений Природы, утерянной обществом в целом, становится достоянием человека, лишенного типических общественных признаков иначе говоря, — натуры исключительной, находящейся в непримиримом конфликте с окружающим миром.

В искусстве Яковлева находит ярчайшее выражение кризис рационалистических представлений о человеке и вообще кризис рационалистического оптимизма, доверия к людям и миру в целом. Герой его — прежде всего отдельный человек, индивидуальность, погруженная в собственные переживания, лирические или бурно-противоречивые чувства.

В том как играл Яковлев, какое место он утверждал за своим героем в системе образов спектакля, сказывалось своеобразное творческое самочувствие актера-романтика. Поглощенный ощущением индивидуальной неповторимости своего героя, захваченный силой собственных эмоций, Яковлев разрушал наследованный от классицистического театра ансамбль спектакля, с неудержимой настойчивостью выдвигая на первый план фигуру своего героя. Вовсе не надо предполагать, как это иногда делала современная критика, что актер совершал это сознательно, по соображениям честолюбия или другим причинам, не имеющим отношения к искусству. Здесь проявлялось страстное и бессознательное побуждение, действовал характерный для романтического театра принцип лирической концентрации действия.

В этой связи интересна статья, связанная с постановкой «Заиры» Вольтера[[219]](#footnote-220). Рецензент упрекает Яковлева в нежелании вникнуть в смысл пьесы и отступлении от исполнительской традиции Лекена. Очевидно, Яковлева не заинтересовала просветительская идея трагедии, направленной против такого специфического явления, как религиозная дискриминация. Ему оказался далек и цельный, добродетельный характер влюбленного султана, в котором пылкость «шекспировских» страстей оказалась заметно смягчена обычной для французской трагедии аристократической галантностью. Природа его драматизма совершенно не соответствовала природе драматизма вольтеровской трагедии. Вольтер был способен увлекаться изображением человеческих чувств все-таки лишь постольку, поскольку они помогали выявить публицистическое содержание драмы. Эмоциональность его героев произрастала на строго логической основе и как бы ни мечтал сам Вольтер о создании характеров, подобных {220} микельанджеловским, ренессансное представление об индивидуальности оставалось для него таким же чуждым, как и буржуазный индивидуализм XIX в.

Но элементы психологизма и чувствительности, имеющиеся в «Заире» толкали Яковлева на простоту и эмоциональность, для которых в пьесе не оказалось ни места, ни материала. Оросман Яковлева любил Заиру, как мог любить свою невесту какой-нибудь пылкий студент из драмы Шиллера — со всей своей мещанской непосредственностью и романтическим самозабвением. Мизансцены рушились, план спектакля сбивался, партнеры терялись перед натиском этой непредвиденной, необычной манеры. «Этот Оросман с первым словом подходит к самому носу Заиры. Где же благородство? где величие Азиатских государей? где трагическая возвышенность? — восклицал критик, чувствуя в игре Яковлева и непонимание характера, и пренебрежение историческим правдоподобием, и отрицание жанра. — Он берет ее за руку, за плечо, за обе руки! — где же скромность и пристойность любви благородной? где важность страсти трагической?»[[220]](#footnote-221)

Упреки в нетвердом знании роли, которые далее критик адресует Яковлеву, ничего не меняют по существу. Вернее было бы говорить здесь о проблеме сценического мастерства, которая вставала по отношению к Яковлеву в новом качестве. Сложность заключалась в том, что для Яковлева не существовало и не могло существовать традиции, как не существовало и возможности отхода от себя, перевоплощения в иной характер. В творчестве его со всей силой проявлялась реакция на старую школу рассудочной игры, проявлялась в степени крайней, резкой, губительной для самого Яковлева, однако и в этом он выступал как выразитель характерной для романтического направления творческой закономерности.

В своем определенном течении романтизм доводит до предела освобождение актера от всяческих «правил». Раскрытие внутренней, душевной жизни человека, находящейся в центре внимания романтического театра, требует от исполнителя прежде всего эмоциональности, предельной искренности переживания. Средства перевоплощения в иной характер остаются неразвитыми, и поскольку это так, единственным источником, питающим творчество актера, становятся его собственные чувства и душевный опыт. Создание образа в значительной степени определяется способностью актера переносить на себя положения исполняемой им роли. Гуманистический идеал, созданный просветительским театром, терял при этом свою полноту и цельность. Это бесспорно. Из искусства актера уходила его гражданственная направленность, пафос непосредственного выражения положительного политического и нравственного принципа. {221} Субъективность актерского метода была следствием освобождения человека от общественных связей, следствием тенденции к односторонней идеализации личности.

На следующем этапе развития русского романтизма декабристы поведут борьбу с этим односторонним пониманием человека, как они поведут борьбу и с актерской субъективностью, с эмоциональностью, не поддающейся контролю идейного замысла. Романтический театр декабристов будет утверждать героическое не как норму, диктуемую необходимостью и разумом, а как естественную потребность внутренне свободной личности.

Но исторический процесс протекал противоречиво. Яковлев при всех этих недостатках выполнил важную для общего развития театра задачу. В его творчестве была необычайно полно преодолена нормативность нравственных идеалов классицизма, рассудочная форма выражения освободительного, гуманистического начала.

Искусство Яковлева уже выражало потребность актера брать за основу изображения жизни ее противоречия, подчеркивать момент конфликта. Психологически этот неудовлетворенный миром, погруженный в себя, нравственно требовательный герой уже отражал в своем индивидуализме захвативший его эпоху процесс идейного и духовного раскрепощения. В этом заключался подступ к общественной теме романтического театра декабристов, хотя в искусстве самого Яковлева, С. Ф. Мочалова и других актеров общественный конфликт раскрывался односторонне — так, как переживал его человек, который совершенно не мыслил политически, отворачивался от общества и общественной темы как таковой.

Возможность драматически заостренного, действенного решения образа была главной творческой потребностью Яковлева. В этом отношении его мало удовлетворял тот трагический репертуар, который в основном падал на его долю. Известно, что он резко критиковал трагедию «Пожарский» Крюковского (произведение, обязанное своим успехом исключительно теме) за то, что роли в ней «вялы и бесхарактерны», что «в ней нет даже интриги, на которой можно было бы развить характеры и страсти участвующих в ней лиц»[[221]](#footnote-222). Яковлев был болезненно нетерпим к ролям внутренне статическим, требовавшим от актера лишь представительства на сцене, «возглашения», как он говорил, эффектных стихов. В таких ролях он «всегда был сам не свой, играл вяло и слабо, как бы нехотя»[[222]](#footnote-223).

{222} Тенденция драматического заострения образа проявляется в игре Яковлева удивительно настойчиво. Стремление к передаче сильных эмоциональных движений, сталкиванию в душе героя контрастных, противоречивых чувств сочетается с необыкновенной интенсивностью актерской самоотдачи, сообщавшей его игре особую захватывающую силу. Яковлев распространяет эту манеру игры на все роли, содержащие зерно индивидуального, психологического конфликта. Он находит такую возможность и в некоторых формах старой трагедии, актеры которой допустили в сущности измену классицистскому принципу, наделив своих героев слишком безоговорочной правотой поглощающих их чувств.

Одним из лучших созданий Яковлева был образ Ярба в трагедии Я. Б. Княжнина «Дидона», который он трактовал на свой романтический лад, показывал в Ярбе человека одинокого, пылкого и глубоко страдающего. Вместо традиционной кровожадности никому не внушающего сочувствия ревнивого злодея, он показывал человека, одержимого бурей страстей, которые хотя и разрушают его самого и все окружающее, но исполнены своеобразного очарования, величия и поэзии.

Интересно наблюдение, которое делает Жихарев, сопоставляя игру Яковлева в Ярбе с игрой Плавильщикова. Чувства и интонации Плавильщикова были сугубо предметны. Он выделял в своих словах, судя по записям Жихарева, логическую связь причин и следствий, подчеркивал фактическую сторону дела, цель и предмет борьбы. Яковлев и в речи выдвигал на первый план все то, что имело отношение к чувствам героя, выражало его собственную реакцию на события.

Этот отказ от элементарно логического подхода к роли, обусловливавшего в актерском исполнении известную иллюстративность, не переживание, а расцвечивание страстей, открывал Яковлеву совершенно новые возможности. Содержание его игры нельзя было изъяснить на языке логических определений. «Того же, как произносил он стихи:

Любовь? нет, тартар весь я в сердце ощущаю,
Отчаиваюсь, злюсь, грожу, стыжусь, стонаю… —

я даже объяснить не умею, — писал Жихарев. — Это был какой-то волкан, извергающий пламень. Быстрое произношение последнего стиха с постепенным возвышением голоса и, наконец, излетающий при последнем слове “стонаю” из сердца вопль — все это заключало в себе что-то поразительное, неслыханное и невиданное…»[[223]](#footnote-224).

Известный монолог Ярба, содержащий угрозы по адресу Энея и Дидоны, Яковлев читал совсем по-иному, чем это делали Плавильщиков {223} и даже Шушерин, не прибегая к обычно принятому здесь крику, не давая внешней воли своему темпераменту. Он произносил слова Ярба «почти полуголосом, но полуголосом глухим, страшным, с пантомимою ужасною и поражающею, хотя без малейшего неистовства; и только при последнем стихе он дозволял себе разразиться воплем какого-то необъяснимо радостного исступления, производившим в зрителях невольное содрогание»[[224]](#footnote-225).

Читая это описание, мы не можем не ощутить близости такой манеры игры в ее самых глубоких эстетических основах игре Мочалова. Яковлев употребляет в сущности те же выразительные приемы. Здесь все основано на силе эмоционального воздействия, рождаемого полнотой актерского слияния с изображаемым лицом, романтической интенсивностью переживания, гиперболизацией душевных реакций, роковых контрастов человеческой души. Чего стоит один этот «вопль необъяснимо радостного исступления», который так глубоко потряс зрителя!

В творчестве Яковлева отразилась борьба с декламационным принципом игры. Он не любил ролей, в которых зрители будут, как он говорил, аплодировать «не тебе, а стихам». Играть для него означало жить на сцене. На его примере хорошо видно, что усилению эмоциональности сопутствовало усиление действенности актерской игры; обогащение психологического содержания роли вело к развитию чисто игровых средств выразительности. Эмоциональное переполнение образа требовало дополнительных средств раскрытия его содержания. У Яковлева существовала буквально ненависть к классицистической статике. Эмоциональные взрывы передаются им не только интонационно — они рождают движение, вызывают у актера неудержимую потребность действия.

А. А. Шаховской рассказывает об одной такой сцене — «внезапном движении, не предписанном автором, но внушенном сердцем», — которой Яковлев захватывал зрителей в роли Лавидона в трагедии «Дебора». Умирающий полководец, узнав о предательстве, с криком поднимался, «оживая перед последним вспыхом сердца», хватался дрожащей рукой за бедро, где уже не было меча и, обессиленный, падал[[225]](#footnote-226). Внезапный и стремительный порыв был следствием внутренней поглощенности актера положениями роли. У Яковлева такие игровые куски возникали непредвиденно, под влиянием вдохновения, не представляя собой заранее найденного, обдуманного эффекта.

Драматическая игра стремится дополнять содержание сценической речи, в связи с чем и функции речи несколько меняются. Реформу классицистической декламации в трагедии начали еще сентименталисты, {224} которые насытили стих эмоцией, сделали его проводником непосредственного переживания. С развитием романтизма эта реформа была продолжена в новом направлении. Яковлев разрушал прямолинейную связь между словом и душевным состоянием персонажа, чтобы тем правдивей и сильней передать особенности самого душевного состояния. Он открыл и широко применил в своем творчестве прием создания противоречия между чувством и логическим смыслом речи, который станет потом одним из важных выразительных средств романтического актера, помогающих раскрытию внутреннего драматизма образа.

Отступая от классицистической одноплановости в трактовке характера, Яковлев, естественно, не сохранял ее и в тоне, каким он произносил текст роли. Критик упрекал Яковлева за то, что в роли Ореста он в одной сцене говорил и держался весело, считая, что мрачная роль Ореста не допускает таких красок, даже если они и возможны по смыслу данной сцены[[226]](#footnote-227). Тот же рецензент выражает недовольство по поводу того, что в роли Чингис-хана («Китайский сирота» Вольтера) Яковлев играл с недостаточным, по его мнению, жаром. «Чем должен быть у Вольтера на сцене Чингис-хан? Разъяренным победителем и страстным любовником. Ни тот, ни другой никогда не наблюдают умеренности»[[227]](#footnote-228).

Б. В. Алперс, приводя эти рецензии в своей книге «Актерское искусство в России», справедливо указывает на то, что в полемике с рецензентом Яковлев обнаружил новый и гораздо более сложный подход к пониманию роли, чем его критик[[228]](#footnote-229). Яковлев ищет в образе разных сторон. Главные страсти персонажа, определяющие его образ, он дополняет контрастирующими красками, добивается жизненного правдоподобия. В письме, адресованном издателям «Цветника», он пишет: «Чингис-хан, правда, выведен у Вольтера разъяренным победителем и страстным любовником, но чтоб *тот и другой никогда не наблюдали умеренности*, быть не может. Вообразите себе человека с пылкими страстями, и притом честолюбивого, умного, великодушного и чувствительного, который, соображаясь с обстоятельствами, умеет их укрощать или по крайней мере искусно скрывать их пылкость, дабы во всех его поступках видно было благоразумие. Таково есть свойство Чингис-хана, такова была моя игра»[[229]](#footnote-230).

Через все творчество Яковлева проходит стремление к задушевной интимности, естественности и простоте тона, к почти жизненной свободе манер. Он употребляет в трагедии «тон обыкновенного разговора»[[230]](#footnote-231), {225} нарушает строгий чин спектакля, кладя своим партнерам руки на плечи, подходя к ним совсем близко, беря их за руку. Во всем этом сказывается сентименталистская тенденция перенесения в трагедию исполнительского стиля мещанской драмы. Но вряд ли будет верно замечать в искусстве Яковлева только эту сторону и не видеть другого отчетливо выраженного стремления — к высокой поэтической форме, иной, чем в классицистической трагедии, но все же поднимающей образ над сферой обыденности, сообщающей ему художественную обобщенность и возвышенность. Эта тенденция, более чем первая, была способна приблизить Яковлева к эстетике декабристского романтизма. Однако проявлялась она, как можно судить, непоследовательно и безотчетно.

Поэтическая завершенность образа могла возникнуть лишь при творческой свободе и соответствии внутреннего состояния исполнителя художественному строю драмы. Такую возможность открывала актерам драматургия Озерова, в которой наиболее талантливо и глубоко были раскрыты существенные черты эстетики преддекабристского романтизма. Драмы Озерова, насыщенные проблематикой внутреннего самоопределения личности, сосредоточивали внимание актеров на психологической стороне роли, требовали от исполнителей лирической самоуглубленности и душевной искренности.

Роли Фингала, Димитрия Донского, Агамемнона отвечали антиклассицистическим устремлениям Яковлева, позволяли ему строить образ в новой манере. Жихарев пишет: «… что же касается до искусства его в роли Фингала, то, мне кажется, оно заключалось в одном отсутствии всякого искусства: он играл с одушевлением и непринужденно…». Но в этой простоте сам Жихарев ощущает слишком определенную и неожиданную новизну, которую даже ему, пылкому поклоннику Яковлева, принять не так-то легко. И Жихарев рад возможности за какую-то особенно эффектно сказанную фразу «простить гениальному актеру все его своенравие в исполнении прочих частей роли Фингала»[[231]](#footnote-232).

Яковлев совершенно напрасно говорил о том, что его успех в роли Димитрия — успех того же свойства, что и в роли Пожарского. В словах Яковлева, засвидетельствованных Жихаревым, несомненно, сказалось характерное для него предубеждение против всякого рода публицистичности и риторических эффектов. Актера тяготило обилие ролей, всецело состоявших из звучных сентенций, или таких, в которых успех политически злободневной фразы заслонял внутреннюю работу исполнителя. Однако в гораздо большей мере был прав Жихарев, чувствовавший принципиальную новизну образа Донского, причем новизну не только литературную, но и сценическую.

{226} «Боже мой, боже мой! — пишет он в своем дневнике на другой день после премьеры — что это за трагедия “Димитрий Донской” и что за Димитрий — Яковлев! какое действие производил этот человек на публику — это непостижимо и невероятно! Я сидел в креслах и не могу отдать отчета в том, что со мною происходило. Я чувствовал стеснение в груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар, то я плакал навзрыд, то аплодировал из всей мочи, то барабанил ногами по полу — словом безумствовал, как безумствовала, впрочем, и вся публика…»[[232]](#footnote-233). «Озеров Озеровым, — но мне кажется, что Яковлев в событии представления играет первую роль», — замечает уже спустя некоторое время Жихарев[[233]](#footnote-234).

Подобная эмоциональная захваченность зрителей знакома нам по описаниям мочаловских спектаклей. Она не могла быть вызвана теми или иными тирадами героев — это результат счастливого слияния средств актерского и драматического искусства, придающий театру совершенно особую силу воздействия.

Яковлев сам не замечал, что в драмах Озерова его искусство приобретало ту вполне органичную для него идейную основу, которой ему не хватало в других пьесах. Сама патриотическая тема раскрывалась здесь в ином качестве, чем в драме классицистской традиции, получала, как мы пытались показать это в своем месте, психологическое осмысление. С необыкновенным «чувством» и «истиной в выражении» произносил актер знаменитую молитву после победы над татарами, которая одновременно явилась патетическим финалом патриотической темы трагедии и своего рода душевным катарсисом для самого Димитрия, разрешением его страданий и раздвоенности. Поэтичность образа Димитрия — Яковлева отмечают многие современники. Актер и сам в сильнейшей мере испытывал волновавшее его воздействие пьесы; Жихарев, присутствовавший на последней репетиции, стоя за кулисами, заметил, что Яковлев в некоторых местах своей роли «как будто захлебывался и глотал слезы».

Глубокую психологичность приобретала игра Яковлева в роли Агамемнона («Поликсена» Озерова). Он «с неизъяснимым чувством и достоинством» (Жихарев) произносил довольно необычные по своей внутренней окраске слова Агамемнона, содержащие прямую переоценку традиционной героики классицистического образа с позиций гуманистического сочувствия гонимой и притесняемой личности. Речь идет о монологе, в котором Агамемнон, защищая Поликсену и, защищаясь сам от напоминания о когда-то принесенной им в жертву богам дочери — Ифигении, говорит о том, что с годами «стал меньше пылок» он «и жалостлив стал боле».

{227} Сам Озеров — как это можно предположить, знакомясь с его высказываниями об актерском искусстве, — добивался от исполнителей глубокого проникновения в авторский замысел. Озеров считал, что в манере произнесения стиха актер должен руководствоваться как смыслом текста, так и тем слогом (поэтическим, высоким или простым, обыкновенным по оборотам языка), каким выражены автором чувства персонажа. Его не удовлетворяла ни «пылкая» манера чтения, присущая актеру вольтеровской формации, ни опрощенная манера сентименталистского театра. В письме к А. Н. Оленину он пишет о своей нелюбви к напыщенному чтению стихов нараспев, «подобно тому, как граф Чернышев произносит стихи в подражание, как сказывают, Лекену; но с другой стороны, — пишет Озеров, — не любил я никогда Гофрена в трагедиях»[[234]](#footnote-235).

Озеров выдвигает свой критерий в отношении актерского творчества, формулируя его в связи с критическим рассуждением об игре Жорж. «Представляю себе, что ее искусство не доходит до того совершенства, чтобы скрываться от зрителей и не казаться подражанием природе, но самою природою, не изученным чувством и страстью, но чувством истинным и страстью подлинною»[[235]](#footnote-236).

В своих взглядах на актерское искусство, как и в своем драматическом творчестве, Озеров отходит от просветительского принципа «подражания природе». Требуя от актера подлинности страстей и чувств, он поэтизирует в своих произведениях душевный мир человека, утверждает его самостоятельную красоту и ценность. Декабристская критика справедливо отмечала огромное влияние Озерова на развитие русских трагических актеров, считая, что в его спектаклях актерское исполнение в трагедии впервые освободилось от условности, внешних эффектов, приобрело эмоциональность и искренность, без которых не может быть достигнута национальная самобытность искусства.

Но влияние это нельзя и преувеличивать. Озеровские спектакли позволили ярко раскрыться важным и прогрессивным тенденциям в актерском творчестве. Однако в последующие годы в русском актерском искусстве происходят новые процессы, далеко выходящие за пределы озеровской эстетики.

Выступления в трагедиях Озерова в наибольшей степени раскрыли Яковлева как актера. Эпоха Озерова была периодом его максимальных творческих достижений. В 1813 г. Яковлев пережил тяжелую душевную катастрофу, которая привела его к попытке самоубийства. Выздоровев, он сыграл еще довольно много новых ролей, из числа которых следует выделить, как знаменательное и яркое явление, Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера.

{228} Яковлев выбрал пьесу для своего бенефиса 5 октября 1814 г. Она шла в старом переводе Н. Н. Сандунова. П. Арапов свидетельствует, что Яковлев был «замечательно эффектен; многие сцены у него были превосходны». Ф. Кони, вспоминая Яковлева в Карле Мооре, пишет: «В этой роли он превзошел самого себя. Так прекрасно и совершенно не создавал ее еще ни один из прославленных европейских артистов. Это была безграничная лава чувства и страсти, вытекавшая из прекраснейшего античного сосуда»[[236]](#footnote-237). Характерные для творчества Яковлева мотивы душевной неудовлетворенности в силу особенностей самой роли Карла приобретали здесь отчетливо бунтарский характер, получали общественную окраску.

Однако в целом творчество Яковлева уже теряет в это время свое былое значение. Яковлев, вольно или нехотя, находится в оппозиции к той школе, которая формируется с конца 1800‑х годов в русле влияний декабристского романтизма. Неприязненные отношения между ним и Семеновой, несомненно, усугубляются различиями творческого характера, раздражающими обоих при постоянных выступлениях в одних спектаклях.

Когда Яковлев в 1817 г. умирает, декабристская пресса пишет о нем, как о человеке, переставшем существовать для искусства много лет назад. «Мы видели необыкновенные его таланты, удивлялись им, и чувствовали, какой степени они могли бы достигнуть в других обстоятельствах», — читаем в заметке, напечатанной в «Сыне отечества». Причину гибели Яковлева критик видит в чрезмерной пламенности его чувств, не ограниченных воспитанием и разумом. «Эпохою славы его было появление на русском театре трагедий Озерова… в последнее время видели мы на театре одну только *тень Яковлева*»[[237]](#footnote-238). В 1820 г., в Париже, восхищаясь игрой Тальма, О. Сомов вспоминает среди крупнейших русских актеров покойного Яковлева, «которого талант, к общему сожалению, увял прежде жизни его»[[238]](#footnote-239).

Актерская школа, формирующаяся под непосредственным воздействием художественных интересов декабристского движения, отрицает стихийность, характерную для актерского творчества Яковлева. Ее теоретики требуют от актера умения направить бурный поток своих эмоций к определенной творческой цели, способности подчинить свои субъективные настроения и порывы воплощению единого замысла. С этой позиции они отвергают все направление, представляемое Яковлевым, осуждая подобное искусство именно за недостаток идейности.

{229} «Необыкновенный, но необразованный талант Яковлева, в диких своих порывах блуждавший как комета, не мог о ролях, им игранных, оставить ясных и полных идей: игра его зависела единственно от силы и расположения духа, а не от идей души, проникающей в тайны искусства», — пишет Н. И. Гнедич[[239]](#footnote-240).

Мы еще вернемся к рассмотрению некоторых положений этой статьи, очень важной для понимания ряда принципиальных требований декабристской театральной эстетики. Отметим только, что Гнедич подходит к оценке искусства Яковлева с уже совершенно новой позиции, стремясь утвердить актерское творчество на объективных основах. Такой объективной основой становится для него идея образа, постигаемая гением художника, ясно и полно воплощаемая им в своем произведении.

К воззрениям на актерское творчество, складывающимся в декабристской среде, чрезвычайно близок Пушкин в своей статье «Мои замечания об русском театре» (1820), написанной вскоре после статьи Гнедича. Если иметь в виду, что статья «Мои замечания об русском театре» предназначалась, как это полагают некоторые исследователи творчества Пушкина, для чтения на одном из заседаний «Зеленой лампы», где происходили дебаты на театральные темы, связь эта предстанет в своем принципиальном смысле.

«Дикий, но пламенный Яковлев», который «имел часто восхитительные порывы гения», вызвал и у Пушкина желание сравнить его с Тальма — одним из самых крупных актеров современности, но с Тальма «пьяным», т. е. не владеющим собой и своими средствами, с Тальма «лубочным», т. е. огрубленным, снизившимся до вкусов нетребовательного зрителя. Подобное творчество не отвечало представлениям декабристских кругов о высоких общественных задачах искусства, было бессильно воплотить его эстетический идеал.

И Пушкин поддерживает со всей решительностью другую линию в современном актерском искусстве, представляемую Е. С. Семеновой.

Утверждение романтических начал в творчестве актера, как и образование романтической теории сценического искусства, было неразрывно связано с борьбой против устаревших традиций классицистической эстетики и их выражением в практике актерского творчества.

Критику нормативной школы классицизма начали, как мы видели, уже теоретики сентиментализма, которые, считая, что истина полнее всего дается в чувстве, горячо пропагандировали непосредственность и эмоциональность актерской игры. Однако сентименталисты не порывали достаточно глубоко с характерными для просветительского искусства {230} идеализаторскими тенденциями. Человеческий образ в сентименталистском театре сохранял черты абстрактности, эмоциональность подчинялась морализующей тенденции, принцип «чувствительности» противоречил возможности выражения в образе его индивидуальных, особых качеств. В тех же случаях, когда актерская эмоциональность вырывалась из под контроля рассудочной морали, она обнаруживала всю свою стихийность и эмпиричность. Природа актера пребывала в раздвоенности. Способность чувствовать и необходимость обобщать не имели единой основы в его творческом методе.

Ощущая эти противоречия, русская передовая критика 1800‑х годов ставит перед актерами задачу перевоплощения в изображаемое лицо с целью создания целостного характера, сливающего правду чувств с типической верностью и полнотой выражения замысла. Однако проблема эта выдвигается пока в самой общей форме. Ни теоретических, ни практических предпосылок для ее решения еще не существует. Для этого требовалась новаторская перестройка всей системы творчества, введение в эстетику и в самую практику актерского искусства совершенно новых идей и принципов, за которыми стоят определенная идеология, общественный опыт, жизненные закономерности, познаваемые искусством, и, конечно, — соответствующая драматургия.

Актерское искусство решает целую систему задач, прежде чем оно оказывается в состоянии во всеоружии подойти к этой центральной проблеме сценического творчества. Романтизм и реализм составляют две ступени этого процесса, связанные преемственностью опыта, но их понимание проблемы актерского перевоплощения различно, как в отношении ее содержания, так и в отношении метода, средств, художественной формы.

В лице Яковлева нарождающийся романтизм выразил свой величайший интерес к раскрытию индивидуального душевного мира человека. Доведя до конца гуманистическую тенденцию сентиментализма, творчество Яковлева и близких ему актеров обрело возможность говорить не от имени отвлеченного «естественного человека», а от имени совершенно определенной личности.

Но проблема актерского перевоплощения в образ здесь не была решена во всем своем объеме. Исполнителю оказывался доступен лишь субъективный подход к задаче: индивидуализация достигалась путем отожествления образа с личностью самого исполнителя. Актер сообщал герою всю яркость и интенсивность собственного мировосприятия, живую реальность своей психологии, но был далек от того, чтобы превратить самого себя в изображаемое лицо. Собственно, характерный принцип романтизма — преобладание личности художника над разнообразием действительности, неумение мыслить в историческом и социальном отношении конкретно — торжествовал тут в полной степени.

{231} Однако русский романтизм, питаемый прогрессивными тенденциями эпохи, поднимается над узкими сторонами собственного метода. Борьба за театр, способный поставить себя на службу пропаганде освободительных идей эпохи, утвердить величие человека, его душевную красоту и силу, показать его существом, способным преодолевать всю тяжесть одиночества и конфликта с окружающим миром на поприще активной борьбы со злом, угнетением, несправедливостью, заставляла теоретиков романтизма защищать принцип идейности актерского искусства, искать для него объективных критериев прекрасного и правдивого, не полагаясь на одну актерскую эмоциональность.

Влияние характерных для философских взглядов декабристов идей объективного идеализма сказывается и на ряде положений их театральной эстетики. Им оказывается близка во многих отношениях и эстетика Канта, в которой находятся в определенном равновесии (и в таком же противоречии, как и в мировоззрении самих декабристов) элементы просветительского и романтического мировоззрения.

Понятно, что если романтическая критика отвергала классицистический рационализм, как она отвергала и эмпирическую эмоциональность сентименталистов, она должна была предложить актеру какие-то свои позитивные основы, свои критерии правды. В этом отношении большой интерес представляет полемика, разгоревшаяся в русской критике в связи с гастролями в России известной французской трагической актрисы Жорж. Выступления Жорж не только позволили русским зрителям наблюдать наиболее последовательные и законченные формы современного классицистического искусства, каких в России в эту эпоху уже не существовало, но и отчетливее осознать в сравнении с этими традициями интересы национального русского театра. Жорж, приехав в Россию в годы, когда в самом русском театре происходили важные сдвиги, попала под перекрестный огонь взыскательных суждений и оказалась ответственна за целую театральную культуру, яркой представительницей которой она выступала.

Традиции прогрессивного просветительского искусства переживали во Франции во времена Жорж глубокий кризис. В условиях Директории, а затем империи Наполеона школа Лекена и Тальма подвергалась внутреннему опустошению, приобретала черты внешней помпезности, декоративности, ее освободительный, вольнолюбивый, гуманистический пафос угасал. Призванные выражать официальные вкусы двора, актеры тяготели к восстановлению старых рационалистических приемов творчества. Рассудочность их игры противоречила склонности к форсированному изображению чувства, повышенной экспрессии пластически прекрасных поз и жестов. Если великие французские актеры XVIII в. учились понимать прекрасное в единстве с нравственным идеалом Просвещения, то теперь вкус к республиканской простоте и строгости {232} был утерян; в моду вошел пышный стиль императорского Рима, во многом определявший и стилистику актерской игры. Представительницей этого господствующего, официально утверждаемого стиля и явилась в Россию Жорж.

Конечно, не все французские актеры начала XIX в. следовали этому направлению, но все же развитие романтизма, как и реализма, во французском искусстве 1800‑х годов было заторможено действием реставраторских классицистических тенденций[[240]](#footnote-241).

Русские классицисты приходили в восторг от блистательного мастерства актрисы, продуманности ее игры, умения использовать все свои превосходные выразительные средства. Противники классицизма обнаруживали в игре Жорж, ученицы знаменитой Рокур, не только признаки упадка славной французской школы, ее несоответствие современным требованиям, но и недостатки, относимые к старой театральной культуре в целом. В этом отношении знаменательна позиция журнала «Драматический вестник», отражавшего литературно-театральные интересы оленинского кружка, к которому принадлежали Озеров, Крылов, Гнедич. Признавая мастерство актрисы, глубокую продуманность ее исполнения, журнал отмечал в ее игре недостаток страсти, восполняемый внешними эффектами. В роли Федры критика поражает протяжность, напевность речи Жорж, хотя он и объясняет эту особенность стремлением актрисы проникнуть в дух и стиль греческого театра[[241]](#footnote-242).

Впоследствии подобное объяснение отпадает. В статье, посвященной игре Жорж в роли Аменаиды[[242]](#footnote-243), ей адресуется упрек в недостатке лирических чувств, сложных психологических переживаний. Актриса преимущественно тяготеет к резкому выражению сильных страстей, подчеркиванию драматических положений со стороны их внешней эффектности. Характера Аменаиды ей воссоздать не удается: она постоянно напоминает то себя самое, то Федру, хотя и увлекает во многих местах спектакля.

Рецензент предъявляет Жорж самые умеренные требования. Критерии своих оценок он ясно формулирует в статье по общим вопросам актерского искусства, помещаемой рядом с этими рецензиями. Он не порывает с традициями просветительской эстетики, не отрицает необходимости правил в игре актера, но он требует, чтобы эти правила (или {233} в его понимании — мастерство актера) служили выражению правды, почерпнутой из самой жизни. Возражая против классицистического обеднения характера, против декламационного метода его решения, критик указывает на необходимость развивать характер из обстоятельств пьесы (т. е. из жизненных обстоятельств — таков смысл этого требования), а не посредством речей персонажа (т. е. не только логически)[[243]](#footnote-244).

Однако позиции журнала уточняются в еще большей степени, когда в ответ на письмо из Москвы некого N. N., сетующего на неясность высказанных в рецензиях И. суждений, появляется статья, подписанная А. А. и принадлежащая, очевидно, А. А. Шаховскому.

В этой статье критическое отношение к искусству Жорж получает общее обоснование, причем недостатки ее игры относятся к школе в целом, а не рассматриваются лишь как проявление индивидуальных свойств актрисы. Автор, ссылаясь на свое знакомство с искусством Клерон и Дюмениль, на традиции Барона, осуждает «пение» Жорж, как манеру, давно уже замененную в искусстве лучших французских актеров «простым и благородным произношением стихов». Происхождение напевной манеры чтения критик относит к периоду революции, когда она возникает благодаря общей ориентации на античность. Но в современном французском театре он видит различные направления, и то, которому следует Жорж, — по его мнению, не лучшее.

«Страсти ей ничего не стоят, — пишет критик, — душа ее полна огня, лицо есть зеркало души… но при всем этом видно старательное изучение, а не вдохновение».

Почти достоверное авторство Шаховского сообщает этим высказываниям особый интерес. Среди пестрого состава оленинского кружка это был человек, безусловно, наиболее преданный традициям старого классицистического искусства, ярый поклонник и подражатель Мольера, враг сентиментализма и романтизма. Его конфликт с Озеровым и отход от Оленина в ближайшие за тем годы был далеко не случаен. Шаховской вовсе не собирался следовать ни за нарождающимися идеями прогрессивного русского романтизма, ни за его эстетическими исканиями. Но в статье своей он выражал то понимание художественных основ актерского творчества, которое было для русского театра уже завоеванной и глубоко усвоенной истиной. Отбрасывая в сторону политические антипатии Шаховского к искусству, рожденному французской революцией, следует признать, что его критика школы Тальма (поскольку именно о ней идет речь) касается тех эпигонских качеств, которые приобрела эта школа в условиях послереволюционного времени, {234} под влиянием официальных вкусов эпохи Директории и особенно Империи.

Для Шаховского очевидно, что навыки этой школы не следует прививать русскому театру. Он высказывает беспокойство за Семенову, надеясь, что она «не пойдет слепо за дурным и сумеет отличить хорошее»[[244]](#footnote-245).

Сам Шаховской, как режиссер и педагог, не сумел в трагедии дать что-либо новое в сравнении с манерой, привезенной в Россию Офреном. Игра же последнего представляла собой компромиссное сочетание классицистской рассудочности и приподнятости с некоторыми элементами чувствительной морализации, диктуемой сентиментальной драмой. Но все-таки и для Шаховского, человека, несомненно, талантливого и восприимчивого к современным веяниям, правда чувства, вдохновение, естественность остаются тем идеалом, приближения к которому он нетерпеливо, страстно и настойчиво добивался на всех своих репетициях. Несомненно, в его тревогах за судьбу Семеновой и есть доля яда, вызванная тем, что его наставления она променяла не так давно на занятия с Гнедичем. Но все же принципиальный момент стоит здесь на первом плане, безотносительно к личным мотивам.

Борьба с эпигонскими традициями требовала теоретической постановки проблемы. Идейный и творческий эклектизм Шаховского мешал ему быть достаточно последовательным в отстаивании своих позиций, которые и сами часто теряли свою определенность. Радикальную критику творческих основ классицизма осуществляют романтики, выявляющие коренные расхождения между навыками классицистической школы игры и интересами передового русского театра.

В этой связи чрезвычайно интересны театральные рецензии В. А. Жуковского, посвященные Жорж, которые были напечатаны им в 1809 г. в журнале «Вестник Европы».

В театральной полемике конца 1800‑х годов Жуковский занимает, безусловно, прогрессивную позицию. Необходимо напомнить вполне обоснованное стремление Г. А. Гуковского выявить объективную положительность борьбы Жуковского за выражение в искусстве внутреннего мира человека, его большую роль в разработке поэтических средств передачи сложных психологических состояний[[245]](#footnote-246). Поэт, становясь на этот творческий путь, отражал тем самым освободительные идеи своей эпохи, необходимо связанные в ту пору с утверждением значения человеческой личности, познанием ее душевного мира.

Необходимость сложного подхода к Жуковскому подчеркивает и Б. Мейлах. Исследователь указывает на невозможность и неверность {235} прямого перенесения политических категорий на оценку эстетических позиций писателя[[246]](#footnote-247). Общественные убеждения Жуковского не лишают его деятельность прогрессивного значения, признанного декабристами, Пушкиным и в еще большем объеме Белинским, который смог отнестись к Жуковскому с необходимой исторической объективностью.

Однако при всем этом не снимается вопрос о существовании различных направлений внутри русского романтизма, как не заслоняется и значение той принципиальной критики, какую обращали декабристы в конце 10 – начале 20‑х годов в адрес эстетики Жуковского. Критика это была направлена против мистических сторон в художественном мировоззрении Жуковского, начинающих ясно обозначаться именно в те годы. Мистицизм Жуковского, культ интуиции, постигающей «тайну» природы, разобщенность субъективного и объективного, преодоление которой достигалось для поэта только в области глубоко индивидуального, лирического бытия человека, вырастали из той же общественной позиции, которую занимал Жуковский и в 1800‑е годы. Но при малом изменении самой этой позиции в ее собственном содержании, ее общественный смысл меняется весьма значительно. Элегическая погруженность в собственные переживания, переоценка нравственных ценностей, отказ от всяких «внешних» принципов, поиски истины внутри себя — все те тенденции, которые мы стремились выявить в творчестве Озерова и которые в величайшей степени были присущи Жуковскому, в додекабристский период имели иное значение, нежели позднее, когда уже сложилась гражданская, революционная эстетика декабристского романтизма. Отчетливое размежевание направлений относится к последующим годам.

Театральные рецензии Жуковского, содержащие анализ и оценку игры Жорж, появляются в окружении нескольких его статей, посвященных общим вопросам литературной критики. Часть их оригинальна, одна или две имеют глухую ссылку на немецкий источник. В этих статьях Жуковский утверждает общественное значение художественной критики и ее роль в воспитании эстетического вкуса. Жуковский стремится определить связь между искусством и обществом и находит ее во взаимодействии прекрасного и нравственного. «Критика, распространяя истинные понятия вкуса, — пишет он, — образует в то же время и самое моральное чувство: *добро*, красота моральная в самой Натуре отвечает тому, что называется *изящным* в подражаниях искусства; следовательно с усовершенствованием одного соединяется и усовершенствование другого»[[247]](#footnote-248).

{236} В понимании того, что такое прекрасное в искусстве, Жуковский еще стоит на позициях просветительского сентиментализма. Для него нравственное («добро») в жизни равнозначно прекрасному («изящному») в художественном произведении. Следуя тому же просветительскому принципу, он определяет искусство, как «подражание природе», предлагая критику руководствоваться в своих суждениях об искусстве изучением самой действительности. Ему «надлежит хорошо быть знакомым и с самим предметом подражания — с Природою», — пишет Жуковский. Однако знаменательно, что одного этого источника для Жуковского оказывается недостаточно. В качестве основного источника критических суждений Жуковский выдвигает чувство художественного идеала, которым должен обладать человек, пишущий об искусстве, равно как и сам художник. В этом его положении возможно увидеть известную связь с просветительским учением об идеале в искусстве (Дидро), однако мысль Жуковского направлена против просветительского рационализма, связана с требованием свободы от «правил», утверждает значение индивидуального начала в творчестве.

«Он, — пишет Жуковский о критике, — знает все правила искусства, наполнен превосходнейшими его образцами, — но в суждениях своих не подчиняется рабски ни образцам, ни правилам: в душе его существует собственный идеал совершенства… с которым он сравнивает всякое новое произведение художника, идеал *возможного*…»[[248]](#footnote-249).

Это положение Жуковского во многом близко шиллеровской эстетике, в частности в нем уже, несомненно, чувствуется влияние романтического учения о гении. Вырастая из просветительской эстетики, сохраняя с ней философскую связь, романтическое учение о гении выражает в то же время крах просветительских иллюзий, крушение социального оптимизма просветителей. Природа, законы которой попирает общество, обнаруживает всю свою полноту и богатство в отдельной личности. Такова сущность гения. Задача познания и выражения природы превращается у художника-романтика в задачу самопознания, выявления скрытого в его душе идеала.

Жуковский, как и все романтики, не делает принципиального различия между художником и критиком. Во многом именно благодаря этому критика обретает у романтиков новый язык, становится в лучших своих проявлениях действительно эстетической. Жуковский разворачивает на страницах своего журнала пропаганду романтической идеи свободы творчества. Вместе с тем он стремится согласовать этот принцип с признанием необходимости критики и создания теории искусства.

В статье «Два разговора о критике» освещается связь критики и искусства. Критик подчиняется интересам художника, но должен «объяснить {237} ему сущность тех самых предметов, которые он обрабатывает», раскрыть перед глазами его «натуру внутреннего нравственного человека». Предмет и цель поэзии — человек. Поэтому и в суждениях вкуса, и в толковании содержания произведения «критика имеет в виду человека и знание человека со всеми качествами его и оттенками…». Критик учится у гения, черпая свои критерии из опыта искусства, но дополняет этот опыт изучением той «необъятной» школы, в которой «проповедует сама природа»[[249]](#footnote-250). Критик создает определенную систему наблюдений (теорию искусства), но лишь для того, чтобы упорядочить возможность разбора и сравнительных оценок произведений искусства. Отнюдь не больше. Эта теория не претендует на выработку творческих норм. «Критик не может облегчить стихотворцу работы; не [может] дать ему ни изобретательности, ни жара чувств, ни искусства владеть языком; — но он может остерегать и руководствовать». Гений «… мыслит сам, а не заставляет мыслить за себя других. Таков его образ действия везде, даже и в тех случаях, в которых он мог бы получить точнейшее наставление…»[[250]](#footnote-251).

То, что можно назвать двойственностью Жуковского и что связано с его стремлением сохранить просветительские критерии общественной полезности искусства (прекрасное — это добро) и его объективной правдивости (верность природе), наряду с чисто романтическим взглядом на содержание искусства и его метод, является чертой, характерной для русской романтической критики в целом. Жуковский в этом отношении выступает предшественником декабристской критики, хотя и не имеет ни ее идейной программы, ни ее эстетического кругозора.

В театральных статьях Жуковского ясно выступает романтическое понимание характера и задач актерского творчества. Эти статьи, своеобразные и по своему критическому методу, могут быть оценены как ранние образцы русской романтической рецензии, достигшей впоследствии такого блеска, глубины и темперамента под пером В. Г. Белинского.

Жуковский помещает в «Вестнике Европы» три статьи, посвященные разбору и оценке игры Жорж в ролях Федры, Дидоны и Семирамиды[[251]](#footnote-252). Он рассматривает искусство знаменитой французской актрисы, освещая его как бы из двух источников, прилагая к оценке ее мастерства критерии просветительского реализма и гуманистического психологизма романтиков.

{238} Анализируя игру Жорж в роли Федры, Жуковский отмечает особую трудность воспроизведения характера героини Расина. Ведь увлекательность этого характера для зрителей основана не на занимательности положений и постепенном раскрытии чувств, а на верном и глубоком выявлении одного чувства, все время находящегося в апогее и лишь открывающегося с разных сторон в зависимости от обстоятельств.

Жуковский рисует характер Федры, выявляя его внутренний реализм, логику чувств, остроту драматических противоречий, обусловленных как обстоятельствами, так и психологией Федры.

Несомненной целью актерского творчества является для Жуковского создание характера во всей его сложности. В этом смысле он уравнивает обязанности писателя и актера. «Что в стихотворце слог, то в актере телодвижения, голос, лицо; но знание Натуры, воображение и чувство, как в том, так и в другом должны быть *почти* одинаковы, с тою только разницею, что первый, будучи творцом, руководствует последнего, а сам не следует никому, кроме одного изобретательного своего гения. Поэт, не имея чувствительности и знания природы, не изобразит нам сильного характера со всеми его оттенками. Актер, не имеющий ни того ни другого, или не поймет намерений поэта, или не будет способен наполниться его чувствами до такой степени, чтобы, забыв в себе актера, совершенно переселиться в характер и положение представляемого им лица».

Точка зрения Жуковского утверждала единство содержания в творчестве драматурга и актера и в этом смысле давала новые критерии оценки актерского исполнения. Она определяла, кроме того, за актером область самостоятельной деятельности в сфере создания сценического характера. Она выдвигала, что то же очень важно, творческую роль актерского воображения, направляя его вместе с чувством в сторону познания объективной действительности («Натуры» или Природы).

Жуковский близко подходит к пушкинскому требованию «истины страстей, правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах», когда пишет о задачах, встающих перед исполнительницей роли Федры: «… все искусство актрисы, представляющей это лицо, состоит в том, чтобы она, не выходя ни на минуту из главного своего положения, умела *применять* его к тому чувству, которое стихотворец, согласуясь с обстоятельствами, влагает в уста ее».

Но Жуковский предвосхищает Пушкина, как романтик может предвосхитить реалиста. Для Пушкина «предполагаемые обстоятельства» — это та объективная реальность, в которой действует характер. «Истина страстей» и «правдоподобие чувствований» определяются их исторической конкретностью, их органической связью с «обстоятельствами». Для Жуковского действительна обратная закономерность: он исходит от человека, значение всего, что происходит, определяется для него в мире {239} эмоциональном, в области душевных переживаний героини. Однако с этой позиции также возможно требовать цельности в решении характера. И Жуковский этого требует. Он хочет, чтобы эмоции актрисы были не безотносительны к ситуации, положению, характеру, возможностям данного лица — Федры, а согласованы с ними, отвечали им.

С этой точки зрения он и разбирает игру Жорж. Жуковский говорит о психологической стороне исполнения, о содержании, в котором для него растворяются все формальные приемы игры. «“J’aime Hippolyte”, — хотела она сказать — быстрота, с которой произнесено было слово {240} j’aime показывала, что она спешила избавить себя от тягостного признания; но при имени Ипполита решимость ее исчезла; она смутилась, затрепетала:

A ce nom fatal je tremble, je frissonne…
J’aime…

последнее слово сказано было тихо и с робостью, так, как и следующие:

Tu connais ce fils de l’Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé.

Она хотела, чтобы Энона ее угадала, но в то же время, страшилась ее проницательности.

C’est toi qui l’as nommé!

Она произнесла это разительное слово робким, почти невнятным голосом, с стыдом, ужасом и отвращением; она не смела обратить глаза на Энону и движением руки хотела, как будто, ее от себя удалить, ибо слова Эноны

Hippolyte, grands Dieux!

были и для нее какой-то ужасной новостью, которой она ожидала, но которую все еще слишком рано услышала».

Этот метод анализа нов для тогдашней театральной критики. До сих пор, даже в своих лучших образцах, ее суждения всегда обладали долей нормативности. Художественный характер заключал в себе больше общего, чем индивидуального, нравственная сторона оттесняла в нем психологическую и понимание того, что должно быть воплощено исполнителем было в сущности так же доступно разуму критика, как и чувству актера.

Но для Жуковского характер — это нечто совсем иное, для него — это бесконечный по глубине и богатству мир, проявления которого невозможно рассудочно предвосхитить. Для Жуковского каждый человек — индивидуальность и потому тайна. Он доверяет актеру, который подобен для него творящей природе, и свою обязанность критика он видит, прежде всего в том, чтобы запечатлеть этот творческий акт, проверить его безошибочность собственным чутьем художника.

Жуковский воспринимает игру Жорж как типичный романтик. Реальность образа, его художественная правдивость явлены для него в эмоционально-психологическом строе актерской игры. Обстоятельства драмы не мыслятся им, даже условно, как подобие некой исторической действительности. Никакая идейно-нравственная проблематика, {241} посторонняя психологии Федры, ее состоянию безнадежно любящей женщины, не влияет на его понимание задач актрисы. Жуковский погружает читателя в мир нравственных и психологических волнений героини, он активно сопереживает ей, проникает в ее душу, смотрит на мир как бы ее глазами.

Подобным подходом Жуковский утверждает принцип слияния исполнителя с изображаемым лицом. Он отказывается оценивать в актере мастера, а хочет видеть того самого человека, которого он изображает. Но перед критиком выступала актриса совсем иных творческих принципов, актриса не творящая, а лишь копирующая свой идеал.

Непосредственно связанная через свою учительницу Рокур с традицией Клерон, Жорж не достигала, несмотря на это, творческих вершин своих предшественниц. В лице Жорж, искусство которой было лишено большого гуманистического содержания и героических страстей, тип рассудочной актрисы выступал подчас резко и даже грубо.

Жуковский остро ощущает эти моменты. Его оскорбляет, когда актриса «иногда излишне заботится о своей наружности», в сильных местах роли поправляет платье, «хочет пленить глаза живописным своим положением». «Федра, оправляющая на себе порфиру в ту самую минуту, когда она, забывшись, открывает страсть свою Ипполиту, сама выводит нас из очарования, и мы находим в ней одну только актрису», — пишет Жуковский. В статье, посвященной выступлению Жорж в роли Дидоны, этот упрек звучит особенно резко: «Мы видели не Дидону, а девицу Жорж, которая читала выученное наизусть, без всякого отношения к тому, что сказано было за минуту Ярбом»[[252]](#footnote-253).

Стремясь определить особенности таланта Жорж, Жуковский указывает на то, что она лучше всего выражает чувства сильные, контрастные (гнев, гордость, негодование) и мало способна передавать постепенность в переходе одного чувства в другое. Иначе говоря, Жуковский определяет ее как актрису темпераментную, но равнодушную, лишенную глубокой психологии и душевной теплоты. Между тем он совсем не считает Жорж актрисой холодной, не думает, что природа отказала ей в средствах и таланте. Напротив, «глаза ее прелестны, когда они или вдруг воспламеняются ярким огнем сильного чувства, или наполняются мало-помалу тем легким, почти невидимым пламенем, которое против воли изменяет глубокому чувству сердца»[[253]](#footnote-254).

Дело не в природных данных актрисы, а прежде всего — в системе игры, которой она следует. Споры вокруг гастролей Жорж во многом способствовали прояснению вопроса о методе актера, помогли увидеть {242} ту глубокую связь, которая существует между системой выразительных приемов игры и содержанием сценического образа.

В первые годы XIX столетия начинается формирование творческой личности Е. С. Семеновой — крупнейшей актрисы декабристского периода русской культуры. Всеми особенностями содержания своего искусства, манеры, поэтической формы, в которой выражала она свой замысел, Семенова принадлежала эстетике декабристского романтизма, и именно в этой связи следует воссоздавать ее образ. Но как связан с опытом сентиментализма романтизм в целом, так связано с ним и искусство Семеновой. Известно, что еще будучи ученицей театральной школы, она успешно выступает в пьесах Коцебу (Наталья — «Корсиканцы», Софья — «Примирение двух братьев») и в «Нанине» Вольтера — ролях типично сентименталистского плана. Ее игра в этих ролях поражала чистотой выражения чувства, естественной прелестью и трогательностью, еще более подчеркнутых врожденной грацией и сдержанностью актрисы. Для Шушерина, в основном не пошедшего в своих вкусах дальше сентиментализма, эта юная, неискушенная Семенова так и осталась лучшим из всего, что он видел в театре. «Ты не можешь судить о ней, — говорил он Аксакову, — не видавши ее в тех ролях, которые она игрывала, будучи еще в школе, когда ею никто не занимался и не учил ее. Ее надобно видеть в “Примирении двух братьев” или в “Корсиканцах” Коцебу… Стоя на коленях… надо было смотреть ее в этих двух ролях!»[[254]](#footnote-255)

Последующее вслед за тем перевоспитание Семеновой, связанное с ее образованием как трагической актрисы, разрушило эту ее непритязательную естественность, хотя совершалось на ее основе и было немыслимо без нее. Сосредоточенность внутренней жизни, эмоциональная наполненность игры, личное участие в судьбе персонажа — всему этому научил Семенову театр сентиментализма и с этим пришла она в трагедию. Ее развитие как актрисы совершалось одновременно с развитием новых форм театра, в частности той же трагедии. Более того — само это развитие, в силу исключительного таланта Семеновой, в значительной мере осуществлялось посредством ее творчества.

В нашем театроведении принято утверждать, что занятия с Гнедичем, начавшиеся около 1807 г. и продолжавшиеся вплоть до ухода Семеновой со сцены, испортили ее талант, привив ей некий искусственный, напевный стиль декламации[[255]](#footnote-256). Эта версия опирается на свидетельства Шушерина {243} и Жихарева, с преувеличенным ужасом говоривших о том, как «запела» Семенова, начав работать над ролями при помощи Гнедича[[256]](#footnote-257). «Ну, дело кончено: Семенова погибла безвозвратно, то есть она дальше не пойдет», — приводит его слова С. Т. Аксаков[[257]](#footnote-258). Мнение Шушерина безоговорочно принимает Б. В. Алперс[[258]](#footnote-259).

Но Шушерин фактически неправ, утверждая, что Семенова, начав работать с Гнедичем, утеряла прежнюю непосредственность и эмоциональность. Выступая в драме (а Семенова продолжает это делать на протяжении почти всей своей сценической деятельности), она сохранила все достоинства своей прежней манеры, в чем-то, несомненно, ее усовершенствуя. В 1811 г., т. е. после уже нескольких лет ее работы с Гнедичем, критика хвалит ее игру в роли Амалии («Сын любви» Коцебу) именно за жизненную достоверность созданного актрисой образа. Семенова, пишет критик, «показала, что искусство ее не ограничивается одними только трагическими страстями, но что она умеет представлять зрителям начинающуюся любовь молодой девушки, умной, доброй, чистосердечной, не зараженной светскими предрассудками». «Войти в роль свою и взвесить каждое слово не так легко, как то иные себе воображают», — добавляет критик[[259]](#footnote-260).

Свидетельство С. Т. Аксакова подтверждает несомненную связь между новой, только еще складывавшейся манерой трагической игры в которой он поначалу ясно различал, как составной элемент, чтение самого Гнедича — «певучее, трескучее, крикливое, но страстное и, конечно, всегда согласное со смыслом произносимых стихов…» — и старой манеры, состоявшей из «незабытых еще вполне приемов, манеры и формы выражения всего того, что игрывала Семенова до появления m‑lle Georges»[[260]](#footnote-261).

Семенова не только сохраняет в своем распоряжении это богатство психологических красок, способность передавать полутона, выражать интимные и глубокие чувства: в своих позднейших не только драматических, но и трагических ролях, она обогащает эту способность.

Узко подходит к этому вопросу и Жихарев. Свидетельствуя, что изменив свою дикцию с 1810 г., Семенова «первая запела в русской трагедии», Жихарев дает характеристику манеры, господствовавшей до того {244} на русской сцене в исполнении стихотворной трагедии. Раньше актеры, «хотя читали стихи на сцене не так, как прозу, но с некоторым соблюдением метра, однако же вовсе не пели». Происхождение новой манеры Жихарев связывает с влиянием Жорж.

Однако это не совсем правильное освещение причин эволюции исполнительского стиля в русской трагедии начала века. Тот же Шушерин, хотя, может быть, и не совсем читал стихи, как прозу, но все же очень приближал их к прозе. Происходило это уже потому, что он развивая некоторые тенденции уже присутствовавшие у Дмитревского, стремился и через речь передать характерность персонажа, раскрыть жизненно-обыденную правду его состояния. Поэтическое звучание слова было им в значительной мере утеряно. Яковлев, наполняя сценическую речь неподдельным лиризмом и горячим внутренним чувством, уже значительно отходил в лучшие моменты творчества от опрощенной манеры, давая образцы совершенно нового, психологически обогащенного и в то же время вдохновенного чтения.

Рождение сценической школы декабристского романтизма, связанное с развитием искусства Семеновой, подчинило речь актера новому эстетическому единству. «Пение» Семеновой было результатом усиления в образе героического, эмоционального, поэтически обобщающего начала. Пластика стиха, как и пластика жеста, ощущались как естественная форма выражения прекрасного, однако ни Гнедич, ни Семенова не канонизировали интонации, позы, движения. Порыв и вдохновение утверждались здесь в своем высшем праве. Отучая Семенову от бытовой скороговорки, Гнедич действительно начал с того, что размечал ей по тетрадке ударения и музыкальную модуляцию стиха. Однако судя по всему, немыслимо представить, чтобы впоследствии такие методы работы над ролью могли сохраниться. Актриса, вполне воплотившая в себе тот «гений чувства», которому ее учитель Гнедич отводил решающую роль в творчестве актера, выросла в художника, обладавшего безукоризненным вкусом при совершенной внутренней свободе. «Пение» было заметно только тем, кто видел смену старой манеры новой. Для Пушкина и его современников чтение Семеновой было образцом поэтической свободы, простоты и ясности, как и вся ее игра, исполненная одушевления, верного и живого чувства. Вопрос о «подражании Жорж» снимался кардинально в более общем и глубоком плане.

Для нас несомненно, что Семенова вырастает как великая русская трагическая актриса под влиянием наиболее прогрессивных творческих тенденций эпохи, находящих выражение в эстетике декабристов. Эти влияния направляют развитие ее таланта, определяют содержание создаваемых ею образов, воспитывают художественный вкус, прививают стремление к особым приемам выразительности. Невозможно считать, как это делает Б. В. Алперс, что над Семеновой творится какое-то {245} творческое насилие[[261]](#footnote-262). Напротив, в силу приобщения к передовым художественным идеям времени, талант ее достигает своего предельного раскрытия. Трудно найти в истории русского театра другую актрису, в искусстве которой воодушевлявший современников идеал прекрасного получил бы такое полное воплощение.

Характеризуя Семенову как крупнейшую представительницу русской трагической сцены, Пушкин пишет в статье «Мои замечания об русском театре» (1820 г.): «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»[[262]](#footnote-263).

Пушкин подчеркивает самобытность Семеновой, *неподражательный* характер ее таланта (в противоположность тем, кто, как Жихарев, считал Семенову талантом «всецело подражательным»), говорит об органичности ее творчества, питаемого «чувством живым и верным». И Пушкин не для того сопоставляет имена Гнедича и Жорж, чтобы уравнять их между собой. Он говорит лишь о том, что Семенова переросла все, что она могла наблюдать вокруг себя, что Гнедич, как и Жорж, могли ей только намекнуть о тайнах искусства. Семенова поняла это искусство «откровением души», но, видимо, все же, что «бездушная актриса» и «вечно восторженный поэт» сыграли разную роль в ее биографии. Напомним, кстати, что эпитет «восторженный» в приложении к поэту не звучал так уж осуждающе в устах молодого романтически настроенного Пушкина, как он звучит сейчас для нашего уха.

Пресловутое соревнование Семеновой с Жорж, происходившее в начале творческого пути русской актрисы, несомненно имело важное значение в ее биографии. С этого момента в работе над крупнейшими ролями мирового репертуара собственно и началось сознательное развитие Семеновой как трагической актрисы неклассицистического типа и стиля. Началась планомерная разработка тех творческих средств, которыми она уже в известной мере овладела на репертуаре Озерова и мещанской драмы и которые подвергались теперь планомерному обогащению и переосмыслению в духе эстетических принципов декабристского романтизма.

{246} Известно, что соревнование актрис вызвало огромный интерес со стороны любителей театра, образовавших две партии. Среди поклонников Семеновой были люди, заранее предпочитавшие все русское всему французскому, что было понятно в те годы, но были и люди, смотревшие на вещи гораздо глубже. Последние угадывали в этой еще совсем малоопытной, не успевшей развить весь свой необыкновенный талант актрисе признаки национального своеобразия русской трагической школы: серьезность содержания, гуманизм, эмоциональную глубину и искренность.

Однако как ни была пленительна Семенова в Аменаиде с ее страстной, проникнутой глубоким чувством игрой, внутренние устремления актрисы в этой первой по-новому сыгранной роли еще не находились в полной гармонии с выразительными средствами ее искусства. В период соревнования с Жорж она только начала отходить от той манеры игры в трагедии, которую прививал ей прежний ее наставник Шаховской, — манеры, где опрощение касалось не только формы, но и, конечно, содержания.

О масштабе таланта Семеновой судить было рано, и общая влюбленность в ее талант довольно легко примирялась поэтому с не в меру критическими голосами тех, кто не улавливал новизны в ее творчестве и не понимал, куда оно ведет. Определенная часть критики продолжала ограничивать Семенову кругом ролей «лирического, чувствительного» плана, отдавая ей здесь превосходство над Жорж, но отказывала ей в способности сыграть роли подлинно трагические — Федру, Медею, Семирамиду, т. е. все те роли, которые впоследствии принесут ей наибольшую славу. В трагедии Жорж отдавалось этой критикой абсолютное первенство. «Некоторые люди пристрастные хотят равнять ее с русскою Семеновою; но это невозможность! — Наша Семенова в сравнении с Жорж то же, что неопытная воспитанница в сравнении с своею наставницею, опытною, совершенною… Жорж прекраснейший оригинал, Семенова не более, как одна верная или точная копия с прекрасного оригинала!.. Жорж — волшебница, фурия; Семенова — просто нежная любовница», — писал критик сентименталистского журнала «Аглая»[[263]](#footnote-264).

Именно против этой версии, бытовавшей в кругу людей, старомодных по своему вкусу и чаще всего настроенных консервативно, и выступал Пушкин в статье «Мои замечания об русском театре», протестуя против зачисления Семеновой в ученицы «бездушной» Жорж. До Пушкина эти возражения высказывались многократно, и в сжатой, и в развернутой форме. Гнедич, Плетнев, Жандр, Измайлов, Греч и другие критики, оставившие нам глубокие и серьезные очерки творчества Семеновой, запечатлевшие ее трактовку отдельных ролей, подвергшие анализу ее {247} метод и сам процесс игры, никогда не стремились отгородить ее от сравнения с западноевропейскими актерами. Напротив, они утверждают превосходство ее искусства в сопоставлении с актерским искусством современного западноевропейского, в частности французского театра, видя это превосходство в совсем особой и новой манере игры, отличающей Семенову.

«Какими способами она совершенно вышла из ряда театральных артистов нашего времени? Отчего ее чтение, игра, самая мимика не имеют ничего общего с другими нашими актерами, как прежними, так и нынешними?» — спрашивает Плетнев, показывая, насколько глубоко отличается то, что создает Семенова от того, что играют все актрисы «как у нас на французской сцене[[264]](#footnote-265), так и в Париже». Предвидя заявление, что Семенова «подражает Жорж», Плетнев заявляет, что «ответ сей не удовлетворит мыслящего человека. Жорж более десяти лет уже мы не видим, а искусство г‑жи Семеновой именно в течение последних десяти лет возвысилось до блистательных своих успехов»[[265]](#footnote-266).

Измайлов, вспоминая в 1819 г. о «трогательных» ролях Семеновой, в которых она некогда пленяла зрителя (Антигона, Моина, Ксения) пишет, что полностью талант ее раскрылся в роли Гермионы[[266]](#footnote-267), «исполненной сильнейшей страсти и, следовательно, несравненно труднейшей тех…». В Ариадне она достигла высочайшей степени искусства[[267]](#footnote-268), но вершиной зрелого мастерства Семеновой Измайлов, как и Плетнев, считает роль Медеи[[268]](#footnote-269).

Рецензент спектакля «Федра» (по-видимому, Н. И. Греч) утверждает на страницах «Сына отечества», что петербургский спектакль с участием Семеновой лучше, чем спектакль театра Французской комедии в Париже, и стремится доказать это сравнительным рассмотрением игры исполнителей. В особенной мере это утверждение критика касается игры Семеновой и ее трактовки роли Федры[[269]](#footnote-270).

Наслаждение от игры Семеновой Гнедич сравнивает с действием, оказываемым на человеческую душу музыкой и поэзией. Предвидя, что поклонники Жорж вспомнят при этом случае французскую актрису, Гнедич {248} утверждает, что в той же роли те же стихи Семенова произносит совсем иначе: «в ином смысле, с другим движением, с другим чувством»[[270]](#footnote-271).

Поразительно то глубочайшее уважение, почти благоговение, с которым пишут о Семеновой критики декабристских и околодекабристских журналов — люди, навострившие свое перо в яростных литературных битвах 10 – начала 20‑х годов. Подчеркивая самобытность Семеновой, мощь и свободу ее дарования, говоря о вдохновенном характере ее творчества, они все время связывают ее искусство с определенным строем идей, отмечают ясность понятия, которое она создает у зрителя о воплощаемых ею характерах, огромное мастерство и гармоническое совершенство формы.

Особенности художественного стиля Семеновой могут быть поняты только в связи с эстетикой прогрессивного русского романтизма первой четверти XIX в.

Своеобразный характер декабристского романтизма был обусловлен своеобразием общественной и политической идеологии декабристов. Декабристы боролись за создание театра, в котором получили бы яркое выражение героические основы той концепции общественного развития, которой подчинялась и служила их собственная деятельность. Театр был для них сильнейшим средством воспитания народа, средством пропаганды республиканских, освободительных идей. Но он, вместе с другими формами искусства, был и той областью, где их нравственный идеал обретал свою внутреннюю полноту и гармоническую завершенность.

Социальные особенности дворянского периода освободительного движения обуславливали романтическое восприятие декабристами опыта истории и закономерностей общественного процесса. Отсюда возникала и их вера в героическую инициативу личности как основную силу исторического движения.

Боевая революционная эстетика декабристов вдохновляет актеров на создание характеров высокого героического плана, выражающих идеи жертвенного служения свободе, нетерпимость к рабству, преданность интересам отечества.

Огромное значение в романтическом театре этого периода имеет сценическая разработка нравственной проблематики, вызванной необходимостью преодоления изнутри, на почве переживаний самой личности, ощущаемого ею разрыва с обществом, страха перед судьбой, собственной непоследовательности, противоречий чувств и пр. Романтическая драма дает для этого материал актерам, критика и режиссура ориентируют их со своей стороны на психологическое углубление образа под этим углом зрения. На этом пути образ освобождается от той разъединенности личного {249} и общественного, которая отмечала исходный момент развития русского романтизма.

Показательно, как трактуются вопросы драмы и актерского искусства в книге А. Галича «Опыт науки изящного» (1825), где концепции, заимствованные из философии Шеллинга, насыщаются положениями, родственными декабристской эстетике. Драма, изображающая действие, «совершаемое свободным лицом в его борении с общим порядком вещей, или с враждебным духом целого», требует, как пишет Галич, героя, обладающего «крепостью характера», «решительно и с сознанием действующего в виду благ, которые герой ценит дороже жизни», сохраняющего «не только в страданиях, но и в самом падении» свое величие и сознание своей правоты. При этом важно, что «узел трагедии» определяется для Галича исторической необходимостью, вынуждающей героя до конца следовать своей цели, хотя бы и не достигая практической победы.

В актерском искусстве главное внимание направлялось на раскрытие в сценическом образе тех психологических и нравственных источников, которые питают человеческое свободолюбие. В театре утверждается культ страстной, нравственно-взыскательной индивидуальности, преодолевающей собственную слабость, сомнения, чувство одиночества, страх смерти путем героического выхода за пределы узкого, частного «я», слияния своей судьбы с судьбой человечества.

Театр привлекает особое внимание декабристов не только в силу массового характера своего воздействия, эффективности своих воспитательных возможностей, но и самой спецификой сценического искусства. Здесь жизнь представала в действии, люди в живой и непосредственной форме имели дело с психологией и нравственностью, с миром идей и эмоций, составляющим главную жизненную сферу их существования.

Общей тенденцией русского романтизма была борьба с формальными критериями эстетических оценок, утверждение свободы творчества. В том же труде Галича отвергается руководящая роль вкуса и образцов, подчеркивается значение «живой деятельности творческой фантазии», изначальной способности духа «воображать возникающие в нем мысли в чувственных явлениях». Эту способность автор называет гением, ее неудержимый порыв — вдохновением, а творения ее — оригиналами. Таковы высшие законы актерской игры, в которой, вместе с тем, должны присутствовать основные признаки, отличающие искусство от природы — ясность идеи, совершенное владение особыми средствами выразительности, сила «обольщения» иллюзией. Подражание природе в ее случайностях пагубно для актера, ведет его к однообразию или грубой распущенности. Игра актера должна быть гармонична и пластична, но свободна, поскольку совершенство выражается в самобытности гения: «нравственное чувство оскорбляется всеми телодвижениями и линиями, в которых видно ограничение свободы духа».

{250} Таким образом, в романтическом театре на всем протяжении его развития в изучаемую эпоху в центре внимания искусства находится человек, его чувства и переживания, и притом взятые в противоречиях, в своей драматической динамике.

В связи с этим определяется необходимость воспитания актера, способного сочетать в своей игре яркую эмоциональность с раскрытием сложного душевного мира личности, правду и естественность чувств, верность действительности — с героической масштабностью трактовки образа, с ясным и полным воплощением его главной идеи.

Для достижения такой цели сентименталистского «подражания природе» оказывалось уже недостаточно. Воспроизведение «природы» надо было дополнить выражением идеала. Смысл борьбы постигался декабристами в перспективе истории. Героика гражданского подвига была обращена к грядущим поколениям. Становление личности, отражаемое искусством, должно было раскрываться актером не как частное явление, не в своем бытовом плане, а как борьба за приближение к идеалу, имеющему общечеловеческое значение.

Все это, не отрывая романтического актера от источников эмоциональной искренности, заключенных в непосредственном переживании одновременно ставило перед ним задачу обладания мастерством, искусством художественного обобщения.

«От актеров требуют природы, но достигнуть ее — выразить ее — иначе невозможно, как посредством величайшего искусства», — читаем в «Записной книжке» Н. И. Гнедича[[271]](#footnote-272). Как же выйти из этого противоречия? Как основать актерское мастерство на более полноценных началах, чем это делала старая театральная система? Какое место в актерском творчестве должен занять рассудок, разум? Ведь идеал, который проповедует романтический театр декабристов, не может быть постигнут только рассудочным путем, это идеал, требующий бескорыстного нравственного чувства, эмоционального порыва, вдохновения.

В этом смысле эмоция оказывается для Гнедича содержательней всякой логической истины. «Что мы выигрываем для познания, теряем для чувства. Истины геометрические убили многие истины для воображения, более, нежели думают, важные для нравственности»[[272]](#footnote-273), — читаем в том же собрании его записей, представляющих огромный интерес, как отражение поисков и раздумий одного из самых активных деятелей декабристского театра. Вместе с тем он записывает и совершенно шеллинговское определение того, что такое идеал: «Идеал есть идея, мысль, представленная в чувственном образе»[[273]](#footnote-274).

{251} Утверждая значение эмоции, воображения в актерском искусстве, Гнедич не лишает их связи с мыслью, идеей. Напротив, он считает что и эмоция, и воображение актера — носители идеи, что именно при помощи этих способностей актер сообщает идее конкретную, живую, чувственную форму, дает воплощение идеала. Только так в представлении теоретиков романтического театра актер освобождался от сухой рассудочности классицизма и вместе с тем избегал опасности впасть в чувствительность, бессильную поднять нравственный принцип до его героического звучания.

Подобное понимание задач искусства мы встречаем не только у Гнедича, оно постоянно присутствует в теоретических и критических работах, публикуемых в декабристских журналах. Интересным образчиком этих выступлений являются теоретические статьи Вл. Бриммера, направленные, в частности, против эстетики сентиментальной драмы. Бриммер разделяет чувствительное и подлинно нравственное, причем ссылается на Канта, к философии и эстетике которого декабристы проявляют значительный интерес, особенно в поздний период. Чувствительность не может составить основу трагедии, так как она общественно бесполезна, делает добро только для своего спокойствия. «Кант и здравый разум требуют, чтобы никакие склонности или своекорыстные пробуждения не были виною добродетельного поступка, если хотим назвать его нравственным. Чувствительный же следует во всем влечению своего сердца, отчего он производит дела, *согласные* с нравственностью, а не *нравственные*»[[274]](#footnote-275).

В борьбе с сухой рассудочностью классицизма и «своекорыстием» сентименталистской морализации складывается романтическая теория возвышенного, имеющая непосредственное отношение к особенностям стиля актерской игры, культивируемого декабристской критикой. Высокое, которое является в их представлении глубочайшим выражением гуманистического начала в образе, принципа героического бескорыстия, не допускает ни риторической абстракции, ни бытового измельчания чувств, прикладной нравоучительности. Идея прекрасного — вот что должен давать театр зрителю, которого он призван воспитать в духе подлинного свободолюбия, глубокого понимания своих человеческих обязанностей.

«Кто, за исключением высокого и прекрасного — источников истинной нравственности, — требует от сцены *обыкновенной опытной морали*, тот пускай старается по крайней мере почерпать ее из самого происшествия драматического. Французам (и все французам!) одолжены мы желанием слышать в театре голос Рошфуко. Страсти ли выражаются общими {252} правилами? Напротив, они только к одному стремятся, и все прочее для них не существует»[[275]](#footnote-276).

Поскольку идеал прекрасного осуществлялся для эстетики декабристов в самом человеке, раскрытие его душевного мира, его страданий, борьбы и нравственных побед становилось главным содержанием актерского творчества.

Театральная критика 10 – начала 20‑х годов делает важный шаг вперед, стремясь дифференцировать и осмыслить в их взаимосвязи различные средства сценической выразительности. Борясь с декламационно-риторической манерой решения образа, критика подчеркивает необходимость игры — т. е. непрерывной жизни актера на сцене, непрерывного развития образа, не фиксирующегося в логическом слове, но выражаемого во внутренних переживаниях и действиях персонажа[[276]](#footnote-277). На развитие этой способности в актере критика обращала очень большое внимание. «… Душа в декламации не есть еще душа в игре. Одна может приковать внимание зрителей, другая должна обворожить их чувства. Первая доставляет актеру только минуты — самые те, где характер роли его изливается в сильных и многозначительных словах; вторая не оставляет ему самому ни минуты свободной — должна действовать вместе с ним и в молчании»[[277]](#footnote-278). Правильная и верная игра (не декламация) дает подлинное представление о таланте актера. Актерам рекомендуется лучше играть хотя бы посредственно, чем только читать роли[[278]](#footnote-279).

Полнота художественного впечатления, создаваемого игрой Семеновой, всегда рассматривалась как результат многосторонности ее искусства, разрушившего декламационный принцип преподнесения роли. «Немая игра Семеновой есть, может быть, одно из отличительнейших достоинств ее дарования», — справедливо писал о ней Гнедич[[279]](#footnote-280). С другой стороны, критика осознает, что значение образа, создаваемого актером, может быть шире сюжета пьесы, что интерес к тому, что создает актер, не исчерпывается интересом к самим событиям драмы, а уже переходит в сферу иного содержания, приобретая для зрителя более общий смысл. Понимание этой стороны театрального творчества составляет важное достижение романтической эстетики, утверждающей актера в его роли самостоятельного художника, рассматривающей спектакль {253} как синтез драмы и актерского искусства. Так Гнедич, видимо в период подготовки с Семеновой роли Марии Стюарт в трагедии Шиллера[[280]](#footnote-281), вносит в свою «Записную книжку» следующее размышление: «Последователи французских драматических правил полагают, что интерес драмы не может более существовать, как скоро нет уже более неизвестности или сомнения для зрителя. Но почему не могут быть так же занимательны чувства лиц, которые они испытывают, как и происшествия, которые с ними случаются? Можно также с удовольствием видеть положение, оконченное как происшествие, но которое продолжается еще как страдательное». В таком случае, по мнению Гнедича, и раскрываются во всей своей глубине возможности актера, проникающего в душу изображаемого лица, обнаруживается мера его правдивости. «… Когда все молчит, кроме страдания, когда мы не ожидаем никаких уже перемен, и когда весь интерес истекает единственно из того, что происходит в душе, тогда самая легкая тень принужденности, неуместное слово поразит нас как фальшивый звук в простом голосе задумчивой песни. Тогда все должно стремиться прямо к сердцу. Таким образом в 5 действии Марии Стюарт, трагедии Шиллера, где целое это действие основано на положении уже решенном — сие спокойствие горести, которое рождается от лишения самой надежды, производит движения самые истинные и самые глубокие. Сие торжественное спокойствие заставляет зрителя, как и жертву, войти в самое себя и испытывать в себе все то, что возбуждает несчастье»[[281]](#footnote-282).

Уже в романтическом театре первой четверти XIX в. образуется то сложное понимание природы актерского мастерства, которое затем получит свое развитие в реалистическом театре. Плетнев говорит, что он не может писать о том, как Семенова произносила тот или иной стих, — это был бы неверный подход к оценке ее искусства, которое составляет более занимательный предмет для разбора, «потому что она обняла свое искусство полной душою»[[282]](#footnote-283). Под мастерством актера подразумевается не только обдуманное использование им своих выразительных средств, но и способность слить мысль и чувство в создании целостного характера, сильного, сложного, противоречивого и вместе с тем ясно приведенного в то или иное соотношение с нравственной идеей человека, с гуманистическим идеалом.

Главным творческим качеством, на котором основывалось постижение характера и его сценическое воплощение, была актерская эмоциональность. Она вела за собой все другие начала и качества.

{254} «Как бы актер тонко ни понял своей роли, как бы умно ни играл ее, если он не увлекается собственным чувством, то никогда не подействует на чувство зрителя. Истинный артист должен иметь сильную душу, тонкий ум и глубокие познания в своем искусстве. Первых сих двух достоинств нельзя приобресть никакою школою… искусства же совершенного достигают через опыт», — пишет Жандр в статье, посвященной дебютам В. А. Каратыгина[[283]](#footnote-284).

Мысли Гнедича, относительно того, что в искусстве истина, постигаемая чувством и воображением, полнее истины добытой рассудочным путем, чрезвычайно широко разделяются театральной критикой романтического лагеря. Плетнев, считая, что подлинный актер-художник должен следовать в своей игре строгому и верному соображению, утверждает вместе с тем в уже цитированной нами статье, что в творчестве актером руководит вдохновение, как поэтом, которое дает ему возможность «*бессознательно* осуществить должное». «Актер с истинным талантом во время представления столько же чужд бывает самого себя, сколько поэт в своем восторге. И то, что хладнокровный зритель приписывает удивительному усилию актера, есть только обыкновенное последствие того состояния, в котором находится душа его, обнявшая прекрасный предмет свой», — пишет он[[284]](#footnote-285).

Все эти творческие положения находят наиболее глубокое раскрытие в искусстве Семеновой и сами во многом складываются и развиваются под его воздействием. После овеянных лирической мечтательностью, полных живого чувства ролей озеровского репертуара Семенова показывает себя актрисой, способной к созданию сильных, кипящих внутренней энергией характеров. «Нельзя лучше представить страстную, ревнивую, мстительную, пылающую гневом Гермиону»[[285]](#footnote-286).

Однако в отзывах на ее игру в этой роли мы не находим еще главного, о чем будут в дальнейшем писать ее критики. Мы не видим здесь той глубоко присущей искусству Семеновой романтической концепции характера, в раскрытии которой объединяются затем все средства ее сценической выразительности.

Одним из крупнейших созданий Семеновой в 10‑е годы была роль Клитемнестры в трагедии Расина «Ифигения в Авлиде», переведенной М. Лобановым. Несмотря на тяжесть стихов, зараженных пристрастием к архаизму, хотя и точных, игра Семеновой достигла в этой роли той внутренней свободы чувства, целостности и ясности воплощения характера, которые свидетельствовали о творческой зрелости актрисы.

{255} Ввиду того, что об этом наиболее важном периоде творчества Семеновой у нас почти ничего никогда не писалось, а дошедший до нас материал представляет большой интерес, мы позволим себе привести здесь обширную выдержку из статьи Гнедича о представлении «Ифигении в Авлиде» с участием Семеновой[[286]](#footnote-287).

«Громкий плеск возвестил о ее выходе; она остановилась в самой глубине сцены. Плеск наполнил театр; она стояла безмолвна и неподвижна; долго не могла начать… Я не знаю ничего великолепнее для выхода, ничего живее и блистательнее для начала игры, как начало роли Клитемнестры; и на Русском театре я не видел ничего лучше, как выход Семеновой в этой роли. Идеал поэзии дышал перед моими глазами! — Дарованию обыкновенному, которое обнаруживается только в положениях, где свирепствуют сильные страсти, первая сцена Клитемнестры с дочерью никогда бы не представила способов для той блистательной игры, для того сильного действия, какое Семенова произвела над зрителями в сей сцене, где изображается одно негодование оскорбленной матери и гордость царицы. Какое негодование! Какая гордость! — Они блистали с каждым движением актрисы и перерывали ее речи:

Спасем, о дочь моя, честь нашу оскорбленну.

Голос ее стеснился, она едва могла произнести:

Познай Ахиллову в любви к тебе премену.

Но в каком звуке, с каким движением вдруг излилось оскорбленное честолюбие Лединой дочери, в следующем полустишии:

Пренебрегая брак — сем мог гордиться б он! —
Дерзает отлагать, чтоб плыть под Илион.

Этого голоса, этого движения никогда я не находил на французском театре, хотя не пропустил ни одного представления Ифигении. — Я и теперь еще слышу Жорж, когда она произносит:

Et ce n’est pas Calchas que vous cherchez ici.

Сосед мой ожидал этого стиха и торжественно уверял, что он будет камнем преткновения для русской Клитемнестры. — Она остановилась перед Эрифилою: по чувствам, какие волновали ее в молчании, по тону, каким она начала к ней обращение, должно было ожидать чего-то необыкновенного, и признаюсь — никогда не слыхал я этого горького голоса иронии:

В приятнейших тебя здесь узах оставляю.

{256} этой истины в тоне подозренья:

Все замыслы твои проникнуть я могла.

и наконец голос, какой я услышал в стихе:

Нет, не к Калхасу ты в Авлиду прибыла —

могли внушить Семеновой одно сердце и природа, которыми она всегда будет торжествовать над искусством. Если бы для чтения театрального были определенные знаки, как для музыки, произношение сих последних стихов достойно того, чтобы сохранить его. — Я этого не ожидал! — начал было говорить сосед мой; но гром рукоплесканий и восхитительных криков понесся вслед за уходящею Клитемнестрой и заглушил его рассуждение; она, уходя, уносила, казалось, с собою и внимание зрителей; смятенный шум наполнил театр. — Вышел Ахилл и внимание снова началось: Брянский его достоин.

В 1 явлении 3 действия игра Семеновой была слабее; многие стихи, которыми Жорж производила сильные движения, остались без действия. Ни что мне так не напоминает Жорж, как эти стихи:

Dans quel Palais superbe et plein de ma grandeur
Puis-je jamais paroître avec plus de splendeur?

Напротив, в 6 явлении, где Клитемнестра становится более мать, нежели царица, где она упадая к ногам Ахилла и удержанная им от уничижения, произносит:

Мать — может без стыда упасть к ногам твоим!

И наконец, когда вверивши ему дочь, свирепая мать ужасным голосом предвещает страшную угрозу:

К коварному отцу предстану я теперь…

— в этом явлении снова торжествует ее дарование. Вот чувства, вот природа и вот та игра, которая заставляет забывать актрису! Жаль, однако, что в этом самом явлении, когда Аркас произносит, что отец хочет принести Ифигению в жертву, действие той минуты, когда Клитемнестра, Ифигения и Ахилл испускают крик ужаса, а Эрифила радости, — ужасное действие, страшный, если можно сказать, концерт музы трагической — остался без действия.

В этом никого особенно обвинять нельзя. Такое действие зависит совершенно от живости и согласия общего. А оно на нашей сцене почти {257} всегда подобно согласию лебедя, рака и щуки, которые в басне г. Крылова везут воз.

Лебедь рвется в облака,
Рак пятится назад, а щука тянет в воду.

Жаль также, что Клитемнестра в минуту ужаса закрывает платком лицо и лишает зрителей лучшего удовольствия видеть игру его. Эта привычка у актрисы часто приметна.

Явление 3 четвертого действия, где Клитемнестра, показывая, будто она ничего не знает, ироническими вопросами испытывает и смущает Агамемнона, есть одна из труднейших сцен для игры — тут дарование без высшей образованности, без особой способности ума, ничего не успеет; тут искусные уловки хитрого притворства должны быть соединены с величеством котурна и с достоинством трагедии. Я необыкновенно люблю эти сцены: тут наслаждается и ум и сердце; и в них особенно надобно смотреть Семенову.

Приходит Ифигения: покорная своему жребию, она обращает речь к Агамемнону; Клитемнестра ее слушает. Если б к этой сцене привести вдруг человека, никогда не бывавшего в театре, он верно бы сказал, что это мать слушает свою дочь. Немая игра Семеновой есть, может быть, одно из отличительнейших достоинств ее дарования. Наконец наступила сцена, верх труда и опасности для игры Клитемнестры. Должно произнести диалог почти в 80 стихов, который с первой до последней строки исполнен силы и быстроты, упреков и ужаса, отчаяния и свирепства и всех страстей матери, возрастающих до высочайшей степени. — Жорж чувствовала эту опасность: Vous ne démentez point… она начинала сухим тоном презрения; жертвовала в диалоге многими стихами и — как ее ученое искусство всегда в таких случаях поступало — берегла себя для конца. Русская актриса, кажется, не помнила или, может быть, не в силах была помнить о сей опасности. Она пренебрегала все, не щадила ничего и превзошла самое себя!

Убийца дочери! Насыться торжеством
И матерь угости кровавым пиршеством!..

И можно ли тому, кто правится сердцем, произнесть эти стихи, хотя они и в начале речи, искусственным тоном декламации? И можно ли тому, кто имеет душу, — без ужаса, без трепета слышать, как произносит их Семенова! Вся речь Клитемнестры изливалась быстрым потоком. … Видение дочери, приносимой в жертву Калхасом, было пред ее очами: — зрители забывались. Но когда свирепая мать, с бледным лицом, с дрожащими устами, она подходит к Агамемнону —

Безжалостный отец, свирепейший супруг,
Ты должен вырвать дочь из сих кровавых рук! —

{258} когда в исступлении сердца, бросаясь на дочь и обхватя ее обеими руками, криком души вызывает она жестокого отца на страшную борьбу с матерью:

Приди — и не страшась ни вопля, ни проклятий,
Дерзни исторгнуть дочь из матерних объятий! —

тогда — мой друг, что делалось с зрителями, что делалось с театром, я не помню: — я был не зрителем, я был не в театре. Отирая слезы, наконец подумал я, как можно сердцу человеческому до такой степени обманывать себя и заставлять обманываться других. — Я видел Клитемнестру — душа моя была растерзана.

Не требуй любезный друг, чтобы я передал тебе все впечатления, произведенные во мне сим явлением. Есть предметы и ощущения, которые можно только видеть и испытывать, но не сообщать. Таковы почти все живые и высокие наслаждения души, производимые музыкою, поэзиею и вообще волшебною силою изящных дарований. — Я видел Жорж, скажешь ты; дай мне понятие по сравнению: как вообще играла Семенова в сравнении с Жорж? Ах, мой друг! Эти сравнения так мне наскучили; так часто слышу я восклицания совсем некстати: это совершенная Жорж! Она так стоит! Этот стих так точно произносила Жорж! — Между тем как стих произнесен Семеновой совсем в ином смысле, с другим движением, с другим чувством. Одним словом, я столько слышал или пристрастия, или невежества в этих сравнениях, что мне обидно принадлежать к толпе сравнителей, худо знающих отличительные преимущества сих двух талантов, — и отнимающих у актрисы русской даже все, ей собственно принадлежащее. — Мне сказывали, что Семенова долго не решалась играть роли Клитемнестры, именно боясь этих сравнений. Вот черта истинного дарования, вот робость — всегдашний удел талантов. Сия то робость и была, я думаю, виновницею тех усилий, какие, видно по всему, употреблены актрисою, чтобы выполнить роль Клитемнестры. В самом деле, она ничего не играла с таким духом, нигде не обнаруживала такой силы души и никогда так постоянно не разливала живости чувств своих. Как мягкий воск под перстами искусного художника становится попеременно Медеею или Ниобою, так чувства ее быстро принимали изменения страстей, наполняющих роль. Гордость и величие царицы, трепет и свирепство матери, все почти до конца было выдержано, одушевлено и передано зрителю живым подобием прекрасной царицы Аргоской.

Счастливое дарование! Благородное искусство! — Не знаю, мой друг, успела ли бы Семенова произвести такое действие над всеми зрителями вообще, если бы они в сей же роли не видели актрис французских; ибо многие из них восхищались только в тех местах, где Семенова напоминала им Жорж, хотя эти места не были из лучших; не знаю, одному ли слепому подражанию, или чему-нибудь более она обязана своими успехами; {259} но помню то, что, видя еще в Москве Семенову[[287]](#footnote-288), ты писал ко мне: “В первый раз я видел на Русском театре трагическую актрису, которая умела воспользоваться своими счастливыми средствами, знает достоинство и тайны своего искусства, умеет ценить его и занимается им как артистка”. Что ж бы ты сказал теперь, смотря ее в роли Клитемнестры? видя торжество истинного дарования и вместе видя какого-нибудь соседа, который отнимает у него преимущества, составляющие его славу, и который несправедлив к нему оттого единственно, что это дарование возросло в его отечестве, а не в земле иностранной?..»

В том, как играла Семенова роль Клитемнестры, отчетливо сказалось ее стремление к созданию большого трагического характера. Основное, что отличало игру Семеновой, что воспринималось зрителями как проявление национального начала в ее искусстве, заключалось в глубокой человечности ее трактовки. Семенова отнюдь не упрощала изображаемого характера. Она была далека от того, чтобы подчинять свою игру задаче выражения отвлеченных моральных идей, демонстрировать стереотипное противоречие чувств, порожденное борьбой между любовью и долгом. Всецело захваченная обстоятельствами драмы, как обстоятельствами реальными и конкретными, переселяясь в них посредством своей творческой фантазии, она была вполне конкретна и реальна в сложном содержании выражаемых ею переживаний. Но сила, с которой раскрывались ею эти переживания, их эмоциональный масштаб раздвигали рамки частной судьбы ее героини. Эмоциональность игры Семеновой обладала таким высоким напряжением, что зрители видели в ее Клитемнестре не просто несчастную мать, борющуюся за жизнь дочери, но личность героическую, восстающую против насилия во имя защиты естественных чувств и прав человека.

Контакт между актрисой и зрителями основывался не на их взаимной «чувствительности», вызываемой способностью легко отожествить себя, свою обыденную человеческую природу с природой театрального героя, но на том душевном потрясении, которое возникало в результате приобщения актера и зрителя к общезначимым и высоким началам, составляющим сущность подлинно героического.

И при всем этом Семенова создавала образ романтический, основанный на сугубо индивидуальном обосновании выражаемой ею гуманистической идеи. Нравственная истина постигалась в ее искусстве характерным для романтизма эмоциональным путем. Чувственной формой выражения идеального была здесь индивидуальная правда переживаний, непререкаемая убедительность субъективной жизни личности. В этом раскрывалась родственная связь творчества Семеновой с искусством Яковлева, {260} как ее предшественника, и с искусством Мочалова, как ее продолжателя.

Романтическое начало творчества Семеновой с особенной силой выявилось в роли Медеи (трагедия Лонжепьера «Медея») сыгранной ею в 1819 г. — через четыре года после Клитемнестры. Об исполнении Семеновой этой роли восторженно пишет декабристская и близкая к романтическому направлению критика. Измайлов посвящает описанию игры Семеновой обширную и серьезную статью, прослеживая как ее общую трактовку, так и все тонкие повороты ее исполнения, оттенки мыслей и чувств, развиваемых ею на протяжении спектакля. Особенно отмечает он достигнутое Семеновой слияние чувства и мастерства, объединение в одно целое средств речи, движения, мимики. Каждый момент пребывания Семеновой на сцене исполнен, по его мнению, глубокого смысла, даваемого непрерывной и поразительно сильной внутренней жизнью актрисы.

Плетнев в своем очерке, посвященном искусству Семеновой, выделяет роли Клитемнестры и Медеи как «новые лица» на русской сцене, отмечая непрерывное совершенствование актрисы в избранном ею направлении. Величайшей заслугой Семеновой Плетнев считает новизну и глубину трактовки характера Медеи. Все исполнительницы этой роли во французском театре показывали в Медее только фурию, традиция эта шла от Рокур, считавшейся лучшей исполнительницей роли Медеи. «Семенова первая образовала из нее совершенно трагическое лицо».

Источник новаторства актрисы Плетнев видит в гуманистической устремленности ее искусства. Семенова, пишет он, гораздо глубже поняла законы трагедии, чем понимали их ее предшественницы. Именно поэтому она «решилась совсем преобразовать лицо Медеи. Это не произвольный поступок: он основан на глубоком познании человеческого сердца».

В чем же заключался этот «истинно трагический» взгляд на характер Медеи, выраженный актрисой? Отказавшись от изображения «фурии», Семенова показала в Медее человека сильной и страстной души, который не только обладает способностью неудержимо ненавидеть своих обидчиков, но и остро страдать, быть существом «жалким» и «трогательным». «Чем сильнее в ком характер, тем живее действуют и все страсти. Она сообщила Медее чувствительность, равную ее мести», — писал Плетнев. Семенова понимала образ чисто романтически, считая, что характер всецело дан в мире чувств и эмоций, возникает изнутри себя самого. Но вместе с тем игра ее выявляла в образе Медеи объективные основы ее трагической вины, образ подчинялся задаче утверждения гуманистического идеала.

Оскорбленная, готовая мстить, обуреваемая ненавистью к Язону, ее героиня как бы испытывала на себе самой обратные удары своих страстей. Она отвечала злом на зло, решаясь убить детей — своих и Язона. {261} Но приняв такое решение, она становилась существом страдающим. «На нее смотря, почти все плакали в продолжении целого четвертого действия», — пишет Плетнев.

Этот акт начинался со сцены, когда Медея-волшебница разверзает Тартар и видит тени погибших по ее вине родичей: отца, умершего от тоски после ее бегства с Язоном, и брата, который настиг их и был убит Язоном с ее помощью. Вид теней оживлял в памяти Медеи — Семеновой все, сделанное ею во имя ее любви к Язону. Актрису подхватывал стремительный поток эмоций: «ненависть, изумление, нежность, раскаяние и ужас» — все сразу овладевало ею, чувства теснились, сменяя одно другое. Перед нею отец, и с сознанием непоправимой вины она тихонько молит его о прощении. Но вот взор ее заметил брата — она «испугалась, вскрикнула, задрожала, упала на колени… и невольно привела в ужас всех зрителей»[[288]](#footnote-289).

Потрясенная видом тех, кто погиб из-за ее любви к Язону, она этой же любви препоручает теперь месть за погибших. Страсть, которая двигала ею, не подвергается сомнению, она больше самой Медеи; все, что делает Медея, нанося удары покинувшему ее Язону, она делает от имени любви. Таково романтическое соотношение судьбы и характера, идеала и борьбы за его осуществление.

Семенова показывала, играя Медею, что «мысль — погубить детей — терзает ее, как самую нежнейшую мать», — замечает Плетнев. Вся боль материнского горя переживалась ею с тем большей силой, что она сама заносила руку над своими детьми. «Самая трогательная и ужасная сцена, — пишет Измайлов, — Медея плачет о своих детях и хочет умертвить их». Совершить это она, однако, не в состоянии и вместо того ласкает их и принимает их ласки. Лишь когда детей уводят, горе и ярость снова овладевают ею, она упрекает себя за слабость. Наконец страшная месть совершена. Медея показывает недвижному Язону кинжал, произнося, по свидетельству Измайлова, с такой необычайной выразительностью и силой стих:

Смотри, вот кровь *моя* и кровь *твоя* дымится, —

что «зрители, даже самые хладнокровные, были поражены величайшим ужасом».

По мнению критиков, то, как Семенова произносила текст своей роли, нельзя было назвать декламацией. В самом деле, судя по попыткам описать выражения ее голоса в разные моменты игры, слова звучат у нее полные глубокого и порой противоречивого смысла. Трагическое состояние героини, определяемое постоянной борьбой в ее душе, поглотившей {262} ее, определившей ее судьбу страсти, необходимости и чувств, порожденных враждебными, ограничивающими возможность осуществления этой необходимости обстоятельствами, сообщала ее интонациям ту самую странную двойственность, которая так волновала зрителей в игре романтических актеров. Она произносит слово «мщение» «вполтона», т. е. тихо, но «с какою-то скрытною, радостною злобою», так что «без ужаса и содрогания невозможно было этого слышать». Слово «детей» в разговоре с Язоном, сообщающим ей о своем намерении оставить детей при себе, Семенова — Медея «казалось, насилу могла выговорить. *Моих детей* произнесла она с каким-то болезненным воплем», потрясшим зрителей[[289]](#footnote-290).

Вызывая сочувствие зрителей к героине, с такой отчаянной одержимостью действующей вопреки всем нормам морали, Семенова пренебрегала теми законами практической нравственности, которые определяли природу воздействия актерского искусства в театре классицизма. Нет, поэтическая правда и моральный смысл создаваемого ею образа не требовали от актрисы осуждения Медеи за ее способность всецело отдаться чувству всепоглощающей и требовательной любви, постоянно стремиться к его утверждению. С романтической точки зрения Медея была создана для того, чтобы воплотить именно эту идею. Но как личность Медея становилась жертвой абсолютизированного чувства (и Семенова не даром вызывала на первый план черты человечности в образе Медеи, жертвуя во многом, как можно судить по рецензиям, эффектной возможностью показать могущество Медеи-волшебницы). Бесчеловечность других людей, чуждая миропониманию Медеи, сила обстоятельств толкали ее на действия, которых она не могла не совершать. И лишь в страдании, просветляющем облик Медеи, восстанавливалась благодаря искусству Семеновой полнота ее характера, утверждалось конечное торжество свободы над слепой необходимостью.

Критика постоянно говорит в эти годы о поразительной полноте перевоплощения Семеновой в изображаемое ею лицо. По поводу ее выступления в роли Аменаиды, сыгранной ею впервые много лет назад, рецензент «Сына отечества» пишет в 1823 г.: «Каждое движение, каждое выражение в лице, в голосе сей несравненной актрисы показывает талант удивительный и глубокое знание души человеческой. Она совершенно переселяется в играемую ею роль… Клитемнестра, Медея, Аменаида попеременно являются в ней со всем их величием, со всею силою страстей их»[[290]](#footnote-291).

Роль Федры в трагедии Расина, созданная Семеновой в конце 1823 г., была последней крупной трагической ролью, которую она сыграла до своего ухода со сцены. И если был нов созданный ею образ Медеи, то {263} также было ново и ее исполнение роли Федры, роли, вероятно, в наибольшей мере связанной с классицистической традицией игры.

Семенова отнюдь не стремилась подвергнуть свою героиню нравственному суду. Была она далека и от лагарповской трактовки Федры, представленной в свое время Жорж, показывавшей героиню Расина человеком, чье нравственное существо содрогается под бременем павшей на него страсти и который пытается, хотя и тщетно, оттолкнуть ее от себя. Семенова создавала, как всегда, характер целостный, нравственный идеал которого находился в нем самом, раскрывался как внутренний закон человеческого существования. Целостность достигалась ею через выявление противоречий душевной жизни Федры. В игре Семеновой постоянно заметно было «волнение противных страстей, весь раздор души надменной с бунтующими чувствами», жар страсти, «глухой вопль души, растерзанной безнадежностью». «Во всех ее движениях, в игре глаз, в изменении голоса, волнение противоположных страстей: любви и оскорбления, стыда и ненависти…»[[291]](#footnote-292).

Сила чувств, не находящая применения, растраченная на бесплодную борьбу с собой, стремление к полноте бытия, наталкивающееся на непреодолимые преграды в себе и во внешних обстоятельствах, составляли драматическую динамику этого образа. В своей бурной душевной жизни ее Федра была более человечна, чем другие, окружавшие ее люди. Не слабость, а сила характера вызывала ее гибель — гибель сильной и гордой личности, которая умирала, чтобы остаться самой собой, когда против нее выступали и любовь, и долг, и честь, и нравственность. Вряд ли возможно было с большей решительностью переосмыслить классицистскую трагедию в романтическом направлении.

Семенова достигала в этой роли глубокого и полного внутреннего перевоплощения. «Трудно было разуверить себя, что видишь не в самом деле умирающую Федру. Постепенное ослабление и перерыв голоса, неровное, томительное дыхание — все способствовало обману слуха и глаз. Казалось, что душа медленно отлетала от страждущего тела несчастной царицы». Выразительные приемы подчинялись правде чувств, приобретая реалистическую убедительность.

В 20‑х годах Семенова обращает все большее внимание на игру своих партнеров, понимая, что отсутствие должной связи между исполнителями всех, даже самых незначительных ролей в спектакле мешает ей, актрисе, играющей центральную роль пьесы, воплотить свой замысел с желаемой полнотой и тонкостью.

Докладная записка в дирекцию, составленная Семеновой в 1826 г., очевидно, совместно с Гнедичем, показывает, что ее остро волнует {264} отсутствие в театре необходимой заботы о единстве спектакля, о верном понимании актерами своих ролей и своего значения в общем ходе действия, а также недостаток постановочной культуры (внимания к декорациям и костюмам). Существующая режиссура Семенову не удовлетворяет. Она хочет, чтобы в театре было компетентное лицо, своего рода художественный руководитель, который бы «поставил пьесу в надлежащий, безошибочный, правдоподобный ход, чтоб режиссер знал через него, что и как ему делать, чтоб главные артисты были спокойны и могли предаваться своим ролям и не боялись того, что весь успех их может мгновенно разрушиться»[[292]](#footnote-293).

Критика конца 10 – начала 20‑х годов в полной мере осознавала значение творчества Семеновой для последующего развития русского театра. Семенова не только создавала «идеалы ролей» основного трагического репертуара, утверждая традицию их исполнения на русской сцене, — она закладывала основы новой актерской школы, отвечающей требованиям передовой эстетической мысли эпохи.

Под влиянием декабристского романтизма воспитывается целое поколение актеров, выносящее важнейшие традиции и принципы этого направления за пределы эпохи, продолжающих их разработку уже в иных исторических условиях. К числу этих актеров относится П. С. Мочалов (1800 – 1848), гений которого раскрывается во всю свою мощь уже в 30‑е годы.

Известно, что Семенова, будучи осенью 1818 г. в Москве, видела игру Мочалова, и, по свидетельству критика, высоко оценила его дарование[[293]](#footnote-294). Для театральных кругов это одобрение приобретает символический смысл. Пресса пишет о гении молодого актера, который нуждается в образовании и развитии, предрекает ему большой и самостоятельный путь, советует учиться у Семеновой.

Творчество Мочалова было глубоко проникнуто освободительными устремлениями, характерными для искусства, складывающегося под воздействием декабристской идеологии. Вольнолюбие, душевная активность, непримиримость проявлялись в его игре непроизвольно и безудержно, определяя собой всю его творческую натуру. Молодой актер тяготел к созданию образов людей страстных, цельных, захваченных большой внутренней идеей, к воплощению образа «героя-борца», выступающего против мира рабства и насилия. Все это объединяло его искусство по самому содержанию с декабристской поэзией и драмой, делало его художником глубоко современным, давало ему поразительную власть над зрителями.

{266} Протестующее по своей направленности, искусство Мочалова еще не обладало в полной мере тем сложным идейно-философским содержанием, которое оно приобрело позднее, в обстановке 30‑х годов, в пору духовной зрелости артиста. Однако Мочалов, несомненно, сразу пошел гораздо дальше Яковлева в выражении трагедии свободолюбивой индивидуальности, не только раскрывая ее в высоком героическом плане (что оставалось почти недоступно Яковлеву), но и находя для этого невиданно широкую амплитуду чувств и красок. Исследователь творчества Мочалова, Ю. А. Дмитриев справедливо отмечает, что уже с самых первых шагов артиста, игра его носила ярко выраженный антиклассицистический характер[[294]](#footnote-295). Здесь может быть показательнее всего происходившее в искусстве Мочалова рождение новых неклассицистических форм героического, поскольку именно с этим была связана одна из основных идейно-творческих проблем современного театра. Героическое выявлялось Мочаловым в формах, типичных для романтизма, где героика опосредствуется всем богатством душевного мира человека, предстает через остроту переживаемых им внутренних конфликтов, через борение терзающих его чувств, в слиянии страстей и идейных убеждений, воли и желания, мысли и действия.

Современники хорошо видели, насколько игра Мочалова по самим своим средствам разительно отличается от игры актера классицистической школы с ее характерными приемами мастерства. С этой точки зрения показательна статья «Вестника Европы» (1823), посвященная выступлениям французской актрисы Дюшенуа в Женеве. Семенова и Мочалов противопоставляются в этой статье Дюшенуа и ее партнерам как актеры единого и резко отличного от них типа. Грубоватая прямолинейность общего рисунка роли, характеризовавшая игру Жорж, еще усиливается у Дюшенуа. Если Жорж признавалась, что она иногда «деревянит свои роли», то ее преемница могла бы сказать то же самое о себе с еще большим основанием. Она создана для ролей цариц и героинь — «злобу, гнев, величие души, ужас она выражает очень сильно и натурально». В роли Жанны д’Арк — «трясущиеся уста, дрожание тела и сверкающие дикостью глаза привели весь театр в ужас…» Но и в сильные моменты «в чертах лица почти не видно никаких движений; впалые глаза выражают только ярость и ужас».

Как не вспомнить при этом человечное, горячее, трепетное искусство Семеновой — «знаменитой русской Мельпомены»! «Глаза и лицо ее в полном смысле можно назвать зеркалом души, потому что в них отражаются все чувства и страсти…» «Пламенные чувства… чрезвычайная сила в выражении, бесконечное разнообразие в тонах и творческая способность» — {267} свойства Мочалова, резко отличающие его от героя-любовника французской сцены, у которого «в сценах нежных приметны… холодность и принужденность, а в местах высоких много напыщенности…», который, «выражает ли он гнев, любовь или ненависть — … всегда действует обеими руками вместе, то поднимая их вверх в прямом направлении, то расширяя в противоположные стороны». Видя его в Танкреде, автор вспоминает, как играет эту роль молодой московский трагик: «Я помню величественное положение его головы, благородное движение руки, важный тон и гордый взгляд исполненный презрения к сопернику. Это Танкред!»

У Мочалова — краска внутренняя, психологическая, героизм — проявление нравственной силы характера, находящей гармоническое выражение и в голосе и в жесте и в глазах актера. Здесь все идет от душевного состояния героя, ставшего собственным состоянием исполнителя. «Помню, как он же, схватив за грудь коварного своего наперсника в роли Отелло и устремив на него сверкающие, выкатившиеся глаза, гремел страшным и диким голосом. Это Отелло!..»[[295]](#footnote-296)

Следует обратить внимание на эту подмечаемую автором способность Мочалова создавать разные образы. Основой для этого является эмоциональная многосторонность самого актера, отнюдь не принцип реалистического перевоплощения в образ, который подразумевает у художника совсем иную творческую психологию и систему мастерства. Актер феноменально многогранный по своему душевному миру, Мочалов достигал творческого разнообразия именно благодаря этому своему качеству. В крупнейших ролях Мочалова (Отелло, Гамлет) его многосторонность обнаруживалась как одно целое, обусловливая поразительное внутреннее богатство его игры.

Стоит в этой связи отметить и те положительные отзывы, которые встречают выступления Мочалова в комедии. Имея в виду роли Лукавина, Вельского («Добрый малый»), князя («Роман на один час»), Шекспира («Влюбленный Шекспир»), рецензент пишет: «С каким тонким искусством дает он разуметь зрителю о том, что таится у него в душе под покровом притворства! Умная и свободная игра сего молодого артиста обеспечивает нашу комедию в немаловажной доле ее капитала»[[296]](#footnote-297).

В 1820 г. «Сын отечества» горячо приветствует появление Каратыгина, дебютирующего на петербургской сцене в ролях Фингала и царя Эдипа[[297]](#footnote-298). Критика сопоставляет при этом манеру Каратыгина с той старой манерой, насаждаемой Шаховским, представителем которой в трагедии является его ученик Я. Г. Брянский.

{268} Брянский, — писал о нем Жандр, — «играет очень хорошо в некоторых трагедиях, но в нем недостает главного: того, что мы называем душою, жаром, чувством, что никак не зависит ни от громкого выговора, ни от шумных воскликов, но что одно владеет сердцами зрителей».

«Чтение г. Каратыгина совсем новое на нашем театре, лучше чтения г. Брянского. Каратыгин везде разнообразен: в сильных порывах страстей, в переходах от одного чувства к другому, в самом даже простом разговоре». В качестве важнейшего дара таланта, Жандр отмечает эмоциональность Каратыгина, «сильную душу», без которой нельзя быть подлинным актером. Его игра «жива, натуральна, умно обработана», хотя видно, что он еще «молод, неопытен, неуверен сам в своем таланте»[[298]](#footnote-299). С алмазом, покрытым дикой корой, сравнивает его игру другой критик[[299]](#footnote-300).

Каратыгиным руководил в начале его театрального поприща Катенин, стремившийся привить молодому актеру свой взгляд на трагедию как на искусство изображения сильных, действенных характеров, правдивых по отношению к месту, времени и народу. Катенин утверждал естественность и простоту в качестве основных достоинств драматического искусства. Однако он не склонен был переоценивать самостоятельную силу этой простоты и естественности. «Нужно знать средства и границы искусства — одними пользоваться, из других не выступать; только тогда искусство до обмана подойдет к натуре и удовлетворит вкус просвещенный…»[[300]](#footnote-301)

Задача воспитания актера заключалась для Катенина в том, чтобы научить его сочетать поэтический огонь, пылкость чувств, естественность сценического поведения со строгим отбором выразительных средств, облагороженных «вкусом просвещенным» и оправданных общими требованиями трагедии как героического жанра. Слывший классиком среди романтиков, Катенин, как мы уже говорили, стремился заставить служить средства классицизма целям романтического театра. Но не надо забывать, что при всем его увлечении Корнелем и Расином, ему была дорога в них не классицистическая концепция, а прежде всего — гуманистическая и тираноборческая направленность их творчества. Человек был для Катенина главным и безусловным предметом искусства; «человек в действии» был героем театра. Требование Катенина — «пружины сего действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно и горячо» — следует непосредственно отнести к актеру.

{269} Вряд ли следует преувеличивать классицистские тенденции в творчестве молодого Каратыгина. Можно даже считать, что он шире и свободнее, чем его учитель, друг и наставник Катенин, воспринимает влияния новых интересов, например увлекается Шиллером и Шекспиром. Крайне ценно в этом отношении свидетельство Грибоедова, который, будучи в Петербурге летом 1824 г., знакомится с Каратыгиным, читает ему свою только что завершенную комедию «Горе от ума» и пишет в письме С. Н. Бегичеву: «Но гениальная душа, дарование чудное, теперь еще {270} грубое, само себе безотчетное, дай бог ему напитаться великими образцами, — это Каратыгин; он часто у меня бывает, и как всякая сильная черта в словах и в мыслях, в чтении и в разговоре его поражает! Я ему читал в плохом французском переводе 5 акт и еще несколько мест из Ромео и Юлии Шекспира; он было с ума сошел, просит, в ногах валяется, чтоб перевести, коли поленюсь, так хоть последний акт, а прочие Жандру дать, который, впрочем, нисколько меня не прилежнее». Обдумывая трудности коллективного перевода, где Жандр будет переводить «с дурного списка», а он сам — с подлинника, Грибоедов заявляет, что он бы «гораздо охотнее написал собственную трагедию»[[301]](#footnote-302). Можно считать, что это желание в какой-то степени было возбуждено в Грибоедове именно его знакомством с Каратыгиным.

В свою очередь Каратыгин подтверждает справедливость слов, написанных о нем Грибоедовым, показывая себя человеком, способным к сильным художественным увлечениям. Конечно не случайно, что в том же 1824 г. его приятельница актриса Колосова обращается к высланному из Петербурга Катенину с просьбой перевести для нее «Ромео и Юлию» (совместно с тем же Жандром). Однако Катенин предлагает ей перевести вместо этого трагедию Расина «Баязет»[[302]](#footnote-303).

Последующая судьба Каратыгина сложна. В обстановке наступающей после 1825 г. политической реакции Каратыгин изменяет искусству большой общественной темы, его творчество приобретает реакционные черты, теряет связь с традициями декабристского романтизма. В то время, как в творчестве Мочалова эти традиции насыщаются демократическим, «плебейским» (если использовать выражение Белинского) содержанием, обогащаются психологической и жизненной правдой, не теряя своего высокого романтического пафоса, Каратыгин сохраняет героическую форму, внутренне опустошая ее.

Под непосредственным влиянием игры Семеновой начинает свой творческий путь А. М. Колосова. Ученица Катенина (который, как педагог, во многом соперничал с Гнедичем и склонен был противопоставлять его вкусам свои собственные), Колосова, тем не менее, воспитывается в том же направлении, оказывающемся практически шире и действеннее всяких отдельных «школ». Ее беда, как трагической актрисы, оказывается не в том, что она стремится следовать за Семеновой, а в том, что это стремление осуществляется ею не достаточно глубоко.

Пушкин связывает возможность образования из Колосовой истинно хорошей актрисы с тем, что она «будет подражать не только одному выражению лица Семеновой, но постарается себе присвоить и глубокое {271} ее понятие о своих ролях…»[[303]](#footnote-304). Гнедич хвалит игру Колосовой в тех случаях, когда ей удастся оставить «помочи школы» и управляться «собственною силою и свободою», отмечая такие моменты в ее исполнении роли Камиллы[[304]](#footnote-305). Однако особенности дарования Колосовой мешают ей вырасти в трагическую актрису: полем ее деятельности становится драма, мелодрама и особенно комедия.

Страстность, горячность отличают игру Борецкого — актера, за которым романтическая критика следит с большим вниманием. Однако в игре его отсутствует очень важное качество, уже ставшее для передовой критики эстетической нормой: для него «характеры лиц, кажется, не существуют». Между тем пылкость страстей не является для теоретиков декабристского театра чем-то убедительным самим по себе — для них важна идея, «идеал»; в характере эта идея облекается в свою чувственную, эмоциональную форму. «Горячиться и кричать не значит играть, а тем более — выполнять характер благородного, строгого, твердого римлянина, старца, пламенного любовью к отечеству»[[305]](#footnote-306).

Требование, чтобы «актеры наши прилежнее рассматривали душу человека во всех ее изменениях, причиняемых волнением страстей», — настойчиво повторяется критикой в самых различных вариантах[[306]](#footnote-307). Наряду с этим декабристская критика стремится всемерно повысить значение сознательной работы актера над ролью, привить ему понимание необходимости мастерства и глубокой художественной культуры, подчеркивает полезность труда авторов, занимающихся театральной педагогикой.

Эта программа, безусловно, прогрессивна, вытекает из широкого понимания общественных задач русского театра, особенностей его нового исторического этапа.

Романтизм расширяет господствовавшее до того представление о человеке и его общественных отношениях. Он сосредоточивает внимание актера на глубоком раскрытии душевного мира личности, мира ее чувств и переживаний. Углубляя демократические традиции искусства предшествующих лет, он показывает человека в его столкновении с действительностью, выражает неудовлетворенность существующим порядком вещей, противопоставляет господству насилия и несправедливости идеал свободы, основанный на требованиях гуманизма и общественного равенства.

И вместе с тем в программе этой есть противоречие, которое проистекает из самой природы декабристского романтизма, его идейных {272} устремлений. Проникнутый освободительными, демократическими тенденциями, строящий свою общественную концепцию на принципе героического самоутверждения личности, способной поставить благо человечества выше узкого эгоистического блага, романтический театр декабристов отвергал субъективизм, стихийность, культ бессознательного, типичный для реакционных течений романтического искусства. Но характер, за полноту воплощения которого в театре боролись декабристы, все же сохранял у них черты метафизичности. Человек существовал для них прежде всего в эмоциональном выражении и чисто индивидуальном качестве. Исторический элемент, который входил, как мы видели, в их драматургию, проявлялся главным образом как колорит эпохи, т. е. внешне, не обуславливая природы характера, остававшегося внеисторичным. Герои романтической драмы, как и театра, скорее стремились вырваться за границы исторической и социальной обусловленности, чем подчиниться ей. Романтический театр не мог объединить на основе единого метода, разумное и эмоциональное начало в актерском творчестве, закрепить как достижение всей своей системы возможность полного охвата характера и его эмоционально-непосредственного воплощения на сцене.

Характерный для трагического театра романтиков разрыв между вдохновением и мастерством, как двумя источниками актерского творчества, уже обнаруживается к концу рассматриваемого периода со всей резкостью. В 1825 г. молодой С. Т. Аксаков пишет в одной из первых своих театральных статей: «Актер в сильных драматических ролях в двух случаях может играть хорошо: он должен быть или с пламенным воображением, с чрезмерно раздражительною чувствительностью, все увеличивающий, все принимающий близко к сердцу, приходящий в восторг от того, что другой едва примечает, — или внимательный только наблюдатель хода страстей человеческих и с хладнокровием, но верно им подражающий. В первом случае — талант, во втором — искусство; соединение их — составляет совершенство»[[307]](#footnote-308).

Возможность достижения этого совершенства, не имея опоры в методе творчества, всецело зависела от творческой интуиции наиболее выдающихся актеров, становилась явлением исключительного порядка. Не случайно предпринимаемые порой попытки поставить свою игру под контроль сознания приводят Мочалова к болезненным срывам и поражениям. У других актеров, в искусстве которых испытывается недостаток самого романтического содержания, точнее той общественной идеи, на которой зиждятся прогрессивные тенденции этого направления, — стремление усилить сознательную сторону искусства касается {273} преимущественно формы. Здесь возникают та аффектированность приемов, та изощренность и «бенгальский огонь», на которые оказывается таким мастером в последующие годы Каратыгин. И критика не без основания воспринимает эту рассудочность, как нечто граничащее с методом старого классицистического театра. Завоевания романтического театра оставались индивидуальны, совершались обособленно, были достижением каждого отдельного таланта. Так раскрывал себя закон единства мировоззрения и творческого метода художника.

Романтизм вылился в широкое, мощное течение русского театра не потому, что он располагал методом, которым могли сознательно овладеть многочисленные актеры, а потому, что для распространения этого течения существовали глубокие исторические и идейные предпосылки, сохранявшиеся на протяжении многих десятилетий. Романтизм выполняет огромную историческую задачу, разрушая эпигонскую, творчески ставшую уже реакционной систему классицизма. Он взрывает ее в несколько приемов, посредством утверждаемых им принципов революционной идейности, эмоциональной свободы актерского творчества, принципов индивидуализации и психологической конкретизации характеров.

Вторую и еще более сложную часть грандиозной программы обновления актерского искусства выполняет реализм. Органическое слияние в художественном методе реализма сознательного и бессознательного, объединение творческих сил разума и эмоции является историческим завоеванием этого направления. Реализм доводит до конца поиски путей к актерскому перевоплощению и созданию целостного характера, вводя в творческий обиход принцип социальной типизации образа, без которого эта задача не смогла быть решена достаточно полно. Реализм использует при этом опыт романтического искусства, одновременно решая выявившиеся в нем противоречия.

Последовательно проводя принцип жизненной правды, актер при помощи новых средств своего мастерства создает образ не только отдельного человека, но и общества в целом, раскрывает не только правду субъективного состояния своего героя, но и правду объективных несоответствий между потребностями, стремлениями, возможностями человеческой личности и окружающим ее косным и несовершенным обществом.

Но при всем различии своих творческих методов, прогрессивный романтизм и реализм в русском актерском искусстве развиваются как идейно близкие направления, имеющие сходные общественные идеалы, порожденные одними историческими предпосылками. Этим обусловливалась возможность глубокой связи этих творческих направлений, их плодотворного взаимодействия. Русский реалистический театр идейно подготовлен романтизмом, обогащен его духовным влиянием. Образование реалистической школы актерского искусства закономерно начинается {274} в эпоху декабристов, на почве ее прогрессивных гуманистических и демократических тенденций. Интерес декабристской художественной критики сосредоточен преимущественно на трагедии и искусстве трагического актера — жанре, непосредственно выражающем героический идеал декабристского искусства. Этот идеал мыслится романтически и порождает романтическую систему игры. Но влияние общих идей декабристской эстетики глубоко сказывается и на развитии реалистического направления. Рождаясь в борьбе с реакционными течениями в театре 10 – 20‑х годов, пробивая себе путь прежде всего в жанрах, непосредственно мало затронутых романтической реформой, реализм опирается на те требования внутренней правды, глубины содержания общественной ценности творчества, которые утверждаются прогрессивным романтизмом.

# **{****275}** Глава VIВоздействие эстетики декабристовна формирование реализма в театре10 – начала 20‑х годов XIX века

Реализм как самостоятельная и законченная художественная система, опирающаяся на целостное мировоззрение и творческий метод, впервые выступает в русском искусстве в середине 20‑х годов в драматургии Грибоедова и Пушкина. Появление «Горя от ума» и «Бориса Годунова» — исторический рубеж в развитии художественной культуры. Рождается новый взгляд на действительность, на характер ее противоречий и ее движущие силы. Передовое русское искусство приходит к этому, опираясь на богатейший опыт русской общественной жизни первой четверти XIX в., в результате всех тех важнейших завоеваний в области философской, политической и эстетической мысли, которые характеризовали период декабризма.

Связь основоположников русского реализма Пушкина и Грибоедова с художественной культурой предшествующей эпохи носила сложный, диалектический характер и не являлась простым отрицанием пути, пройденного русским искусством в предшествующие годы. В книге посвященной исследованию пушкинского реализма, Г. А. Гуковский пишет: «В “Борисе Годунове” Пушкин преодолел воспитавшие его гений традиции русского романтизма. Это был поворот творчества, не отменявший предшествующего пути, но проведший грань, отделяющую пройденный путь от нового»[[308]](#footnote-309).

Выше мы стремились показать, как театральная критика декабристов, их творческие устремления и практические усилия подготовили реформу трагедии, произведенную Пушкиным. Но, конечно, подготовка эта шла не только по линии исканий, непосредственно связанных с разработкой {276} жанра трагедии, так же как и Пушкин не ограничил свою реалистическую реформу решением особых задач, стоявших перед ним в связи с созданием народной исторической драмы, а распространил найденные им принципы на все свое творчество.

Такова же была новаторская природа «Горя от ума» Грибоедова — произведения, завершившего целый период идейного развития русской литературы и театра, выросшего на основе разносторонних и вместе с тем целеустремленных исканий и размышлений предыдущих лет. Рассматривая высказывания декабристской критики о необходимости иметь самобытную народную комедию, исследователь творчества Грибоедова В. Н. Орлов пишет: «“Горе от ума”, созданное в атмосфере и обстановке подъема декабристского движения, и явилось как бы прямым ответом на подобного рода пожелания и требования относительно обновления русской комедии, настоятельно раздававшиеся в среде писателей-декабристов и их союзников»[[309]](#footnote-310).

Создание «Горя от ума», как и создание «Бориса Годунова», обозначило резкий скачок в развитии художественной мысли и всего уровня художественной культуры эпохи. Грибоедов в комедии и Пушкин в трагедии дали новые никем не предвиденные направления развитию этих жанров.

Связь с декабризмом, его идеями и его культурой, восприятие выработанной литературной средой декабристов прогрессивных воззрений на вопросы развития национального искусства, на его общественные задачи сделали возможным такой решительный рывок вперед, при котором создалась необходимость пересмотра всей действовавшей до того эстетической системы.

Гуковский превосходно выявляет историческую, объективную основу процесса перехода к реализму, анализируя творчество Пушкина. Именно в силу того, что Пушкин был «человеком, мыслителем и поэтом декабризма», он и смог пойти дальше, вперед, подняться над ограниченностью декабристского романтического сознания, «выдвинув идеи демократической народности, обратившись к проблематике крестьянского “бунта”, к социально-историческим причинам развития общества и человека, создав реалистический метод художественного творчества».

Эволюция Пушкина как художника происходила на основе реального социального и политического опыта. Г. А. Гуковский пишет: «Сама жизнь страны и народа, сама динамика классовой борьбы в России, как и в Европе в целом, воздействовала при этом на Пушкина. Но нужен был гений Пушкина, чтобы так отразить развитие действительности… Он был поэтом декабризма, и он повел русскую мысль вперед — по пути к Герцену, последнему звену в цепи первого периода русского {278} революционного движения. На этом пути он мог обосновать величайшее завоевание русской художественной культуры прошлого — реализм XIX столетия»[[310]](#footnote-311).

Характеристика реализма в целом, как искусства, соответствующего новому и более высокому этапу развития общественного сознания, в сравнении с тем, который получил свое выражение в эстетике романтизма, не определяет реализм как явление однородное, лишенное своих внутренних, идейных и творческих противоречий. Сложный характер развития русской действительности создает широкую почву для возникновения целого ряда противоречий внутри реалистического направления. Но при всем разнообразии, какое приобретает этот метод в творчестве различных писателей, драматургов или актеров, общим признаком реализма является стремление художника мыслить и изображать свой предмет исторически конкретно, раскрывать судьбу и психологию человека в ее обусловленности реальными обстоятельствами объективной действительности. На этой основе складывается принцип реалистической типизации, в котором выражает себя самая сущность реалистического мировосприятия; осознавать частное в его связи с общим и постигать значение общего в его конкретном, индивидуальном выражении.

Реализм преодолевает абстрактность, присущую как классицизму, так и в значительной мере романтическому искусству в раскрытии взаимоотношений человека и общества. Вместе с тем он наследует добытый в процессе предыдущего развития искусства опыт критического изображения общественной среды с позиций защиты прогрессивного гуманистического идеала, тенденцию заострения конфликта, возникающего между человеком и обществом. Художникам-реалистам, как и романтикам, присущ глубокий интерес к показу душевного мира человека, стремление утвердить личность в ее естественных правах (общественных и нравственных).

Обусловленный исторически и социально, раскрытый в тех общих признаках, которые сообщает ему эпоха, ее общественная жизнь, среда и т. д., человек в реалистическом искусстве сохраняет все свои качества личности, необычайно обогащаясь и конкретизируясь в этом отношении. Через содержание социальных конфликтов реализм утверждает гуманистический идеал, осуществляя единство объективно-исторической и психологической характеристики человека. В этом заключается возможность объединения критико-обличительных и гуманистических устремлений искусства, возможность, которая глубоко и разносторонне осуществляется в практике русского реализма. Конечно, качества эти раскрываются с разной степенью глубины в творчестве различных художников, в зависимости от их идейных позиций и масштаба их таланта.

{279} Формирование реализма как самостоятельного творческого метода в 20‑е годы имеет огромное значение для всего искусства и тем более для театра, поскольку этот процесс захватывает прежде всего драму. Однако образование реализма в театре имеет свою специфику. Эта специфика обусловливается необходимостью объединения в решении творческих задач реализма художественных средств драмы, актерского искусства, театральной теории и критики. Хотя мы имеем дело с единым культурным процессом, развитие театра сохраняет в известной мере свою самостоятельность, во многом обусловленную сложной природой театрального искусства.

Ни «Горе от ума», ни «Борис Годунов» не входят в 20‑е годы в театральный репертуар. Развитие реализма в драматургии и актерском творчестве оказывается до определенного времени разобщенным; возможность взаимодействия этих видов искусства сокращается.

Важнейшее значение в развитии театрального реализма имеют 30‑е годы, когда в борьбе за реализм объединяются главные творческие силы театра — драматургия, актерское искусство, критика. Это единение ярко символизируют имена Гоголя, Щепкина и Белинского. Именно теперь, благодаря появлению в репертуаре пьес Грибоедова и Гоголя («Горе от ума» впервые разрешено к представлению в 1831 г., «Ревизор» поставлен в 1836 г., «Женитьба» — в 1842 г.), актерские устремления получают необходимую идейную и художественную опору, силы актеров могут быть приложены к соответствующему материалу.

Навыки, приобретаемые в работе над этими пьесами, переносятся на исполнение текущего репертуара, меняя характер творческих задач, решаемых в тех или иных ролях. Гоголь и Грибоедов питая ум и фантазию, развивая наблюдательность актеров, учат их лучше видеть и понимать действительность, воспитывают их творческое миросозерцание.

В 30 – 40‑е годы складывается реалистическая теория театра в статьях и рецензиях Белинского, в высказываниях Гоголя, в статьях, помещаемых в «Литературной газете» Некрасовым, в работах целого ряда литераторов и критиков, затрагивающих вопросы драматургии и ее сценического воплощения. Именно в этот период формируется реалистическое мировоззрение Щепкина, причем происходит это далеко не просто. Перед актером встает необходимость переработки уже приобретенного опыта, творческого переосмысления ранее завоеванных им позиций.

Объединяя свои задачи с задачами, выдвигаемыми передовой русской литературой, борясь вместе с ней за правдивое раскрытие противоречий русской действительности, показывая усиление демократических начал в русском обществе, театр достигает в 30‑е и последующие за тем годы той степени идейной и художественной зрелости, которая делает его действительным выразителем потребностей народной жизни, утверждает его важное национальное значение.

{280} Мы уже имели возможность проследить, каким путем протекало развитие реалистических тенденций в трагедии — основном жанре декабристского театра. Оно было неотъемлемо здесь от борьбы за принципы романтической народности, прогрессивной идейности, эмоционально-психологической правды. Реалистические тенденции вызревали внутри эстетики прогрессивного русского романтизма. Искания в области трагедии, как самих ее драматургических форм, так и ее актерского воплощения, отражали стремление романтиков к объективному познанию жизни, к ее многостороннему охвату, к раскрытию характеров, их внутренней целостности и индивидуального своеобразия.

Вместе с тем именно в трагедии противоречия декабристской эстетики обнаружились наиболее ощутимо. Подчиняясь задаче непосредственного выражения политического и нравственного идеала, декабристская трагедия тем самым попадала под влияние навыков просветительского театра. Восставая против традиций классицизма, разрушая их изнутри всем своим идейным строем, она не могла, однако, до конца освободиться от их воздействия. Лишь постепенно декабристская трагедия преодолевает свое пристрастие к «высокой» форме и политической риторике, создает более конкретный образ мира. Кроме того, в трагедии, прямо обращенной к разработке героической темы, острее всего раскрывалась индивидуалистичность романтического сознания, проявлялось идеалистическое понимание общественного конфликта.

Таким образом, на пути развития реалистических тенденций в декабристской трагедии вставали препятствия различного типа — и, так сказать, законные, собственно романтические, и препятствия такого рода, которые мешали осуществлению самой романтической программы.

Но творческая мысль декабристов подняла обширную и необычайно важную для всего искусства проблематику, которая не могла быть исчерпана в пределах исканий, связанных с разработкой специфической формы трагедии. Воздействие творческих идей декабристов сказывается на всем развитии русской театральной культуры эпохи. Особенно плодотворно это воздействие проявляется в жанрах, на которые не распространяется влияние узких сторон декабристского романтизма, но которые достаточно подготовлены к тому, чтобы воспринять общие прогрессивные требования, выдвигаемые декабристской эстетикой. Здесь прежде всего следует говорить о комедии, которая не случайно занимает такое важное место в развитии русского сценического реализма.

Формирование реализма в искусстве молодого Щепкина, реалистическая реформа русской комедии, произведенная Грибоедовым в «Горе от ума», как и воззрения самих декабристов на задачи и средства комедии, составляющие наиболее реалистическую часть их эстетики, были уже подготовлены опытом русской просветительской комедии и драмой конца XVIII – начала XIX в., опирались на их идейные и творческие завоевания.

{281} В предыдущих главах нашей работы мы старались проследить, каким образом и в силу каких обстоятельств общественного и эстетического порядка происходило развитие реалистических тенденций внутри русского просветительского театра.

Неуклонно происходивший в России процесс обострения противоречий отсталого феодально-крепостнического строя, все более ясно обозначавшаяся необходимость буржуазно-демократических преобразований, рост освободительных тенденций в общественной жизни выдвигал перед {282} театром задачу критики существующих общественных отношений, вел к тому, чтобы гуманистический идеал просветителей насыщался реальным жизненным содержанием.

Элементы реализма, формируясь внутри классицистической комедии, разбивают ее стилевое единство. Момент умозрительный, идеальный, воплощается в образах морализующих героев, находя преимущественно дидактическое выражение, тогда как персонажи, в которых просветительская норма человека оказывается искаженной порочными общественными отношениями, передаются жизненно-конкретно и типично. На этой почве определяется реалистическая правдивость образов комедии Фонвизина, разносторонность их художественной обрисовки. Отсюда берет начало и важнейшая тенденция творчества Фонвизина — его стремление рассматривать характеры как продукт определенных общественных условий, трактовать их не только с точки зрения нравственной (видя в героях носителей тех или иных человеческих страстей), но и с точки зрения социальной, как выразителей типичных качеств крепостнической среды.

Эта тенденция составляет своего рода закономерность в развитии русской просветительской комедии конца XVIII в., присутствуя в той или иной мере в произведениях Княжнина, Капниста, Крылова и др.

Отчетливо сказывается она и в области исполнительского творчества, позволяя таким актерам, как Пономарев, Крутицкий, Сандунов и другие, достигать необычной остроты и точности в характеристике своего персонажа как общественного типа.

Актерское искусство в комедии и близком ей жанре комической оперы отличалось богатством реалистических тенденций, вызревавших на почве антикрепостнической тематики русской драмы. Здесь развивалось мастерство острой обрисовки актерами различных общественных типов посредством точно найденных острых и броских деталей, выразительной речевой характеристики персонажа, виртуозного искусства внешнего преображения. В этих жанрах раскрывалось великолепное знание актерами народного быта и нравов, воспроизводимых ими в жизненно убедительной форме, выявлялась стихия сатиры, юмора.

Последовательность, с которой были раскрыты в русском театре идейные и творческие принципы просветительского искусства, закономерно приводила к быстрому разрушению системы классицистической игры, ускоряла выход драматургии и актерского искусства за пределы рационалистической эстетики. Уже преддекабристская критика была в состоянии оценить реалистическую силу обобщений Фонвизина, уловить принципиальную новизну его метода. «Портреты фонвизиновой кисти имеют, может быть, тот недостаток, что они слишком явственны, очень близко поставлены в виду зрителя; но разве не с натуры они писаны? Не видавший от роду лиц, похожих на Советника или Бригадиршу, кто {283} усомнится, будто нет и не было их на свете? Искусство сочинителя дает им правдоподобие и сходство с идеальными образцами. Но многие ли способны замечать, как далеко простирается сия неподражаемая точность в сходстве?..»[[311]](#footnote-312)

Важное значение в развитии реалистических тенденций в русском театре имело распространение художественных принципов сентиментализма. Просветительская идея «естественного человека» обращена в творчестве некоторых драматургов и актеров на раскрытие противоречий крепостнического строя, помогает обнаружить общественную и нравственную недопустимость рабства. Насыщаемая подобным содержанием эстетика сентиментализма способствует вызреванию реалистических и романтических элементов в драме и актерском творчестве. В театре ставятся пьесы, рисующие жизнь крепостных крестьян, разрабатывается нравственная проблематика взаимоотношений «сословий».

В сценическом искусстве начала XIX в. еще не было найдено единства между субъективной правдой актерского переживания и верностью раскрытия роли в целом. Сентиментализм не создает в области актерского искусства нового творческого метода, но освобождая актерскую эмоциональность от власти рационалистических принципов и внешних правил классицизма, он содействует разрушению традиций этой системы и развитию в актерском творчестве элементов романтического и реалистического искусства.

Отражая дальнейшее развитие демократических, освободительных тенденций в русской действительности, сентиментализм критикует существующий строй с позиций теории прирожденного равенства всех людей, утверждая «естественные» права человека в качестве обязательной общественной нормы. Сентименталистский театр пытается преодолеть противоречие классицистической драмы, выразившееся в разрыве положительного, «идеального» и критического начала. Он стремится объяснить развитие действительности из нравственной природы самого человека, абсолютизирует значение чувства, сосредоточивает внимание драматурга и актера на раскрытии эмоционального содержания образа. Все это ведет к тому, что уже сентименталистская критика выдвигает перед театром задачу создания целостного, жизненно-конкретного характера, поднимает проблему актерского перевоплощения в образ.

Но театр сентиментализма не обладает объективными возможностями для решения этих важнейших задач. Жизненная правда понимается в нем односторонне. Бунт сентименталистов против рационалистической абстрактности творческого метода классицизма не может быть доведен ими до конца, поскольку их собственные воззрения на человека и общество носят отвлеченно-моральный характер, лишены историчности и {284} социальной конкретности. Им, как и классицистам, более доступно изображение общего, чем индивидуального. В их спектаклях действует как правило, человек вообще, а не личность. Взаимодействие общего и частного здесь еще не раскрыто, и сама эта проблема не только не поставлена, но и не найдена.

Задача декабристской критики в значительной мере состояла в необходимости ясного осмысления накопленного русской драматургией положительного опыта, его развития и применения к потребностям современного театра. Выполняя эту задачу, декабристская критика вносила в понимание творческих традиций просветительского театра много нового. Она не просто пыталась перенести метод Фонвизина или Капниста на практику комедии 10 – начала 20‑х годов, но выявляла в этом методе наиболее существенные и важные качества, отвечающие ее собственным представлениям о народности, национальной самобытности, художественной правде. В этом смысле традиция не только наследовалась, но и формировалась декабристской критикой, обогащалась в своем содержании, приобретала то современное выражение, без которого она не могла бы оказаться столь действенной, емкой, способной к дальнейшему развитию и видоизменению.

Связывая проблему развития комедии с общей программой борьбы за создание национально самобытной русской культуры, декабристская критика требует от комедии народности, значительно обогащая это понятие в сравнении с тем, как толковали его просветители. Она сражается с проявлениями эпигонской безыдейности, с попытками смотреть на комедию, как на чисто развлекательный жанр, не ставящий перед собой общественных целей. Она воюет в то же время с классицистическими и сентименталистскими воззрениями на комедию, как на средство исправления нравов, «школу добродетели», орудие устрашения «пороков».

Декабристская критика вырабатывает ряд чрезвычайно ценных положений, касающихся определения специфики жанра, его выразительных средств. Именно по отношению к комедии она наиболее радикально и четко говорит о выражении особенностей среды и эпохи через индивидуальные свойства личности, т. е. через характер, о связи общего и индивидуального.

Вопрос о национальной самобытности русского искусства являлся основным вопросом для декабристской критики. В этом свете и рассматривалось ею значение классического наследия. Надо, однако, помнить и о том прогрессивном смысле, который вкладывала декабристская критика в понятие «самобытности», о неразрывной связи этого принципа со всей освободительной идеологией декабристского движения.

Декабристская теория народности в применении к комедии вырастала как обобщение достижений русской просветительской драматургии, прежде всего творчества Фонвизина, обратившегося к изображению {285} такой особенности русской народной жизни, как крепостное право, и поставившего своей целью показать пагубное влияние крепостнических отношений на характер и нравы народа.

Возводя подобное понимание народности в качество, определяющее идейную и художественную специфику комедии, декабристская критика делала очень большой шаг вперед в области теории театра. Собственно, она впервые соединяла этим самым и ранее предъявлявшееся к русской драматургии требование изображать отечественные нравы, передавать черты национальной характеристики, составляющее необходимый элемент реализма, с требованием прогрессивной идейности, критической направленности комедии, как основы развития ее реалистических устремлений.

И. М. Муравьев-Апостол, превознося гений Мольера, видел величайшее достоинство его комедий в их национальном своеобразии, в неповторимой оригинальности изображенных в них народных характеров, неподпадающих под власть «изящного вкуса» классицизма. «Подлинное искусство, — писал Муравьев-Апостол, — подчиняется тому вкусу, который составляется по характеру каждого народа, по нравственным его свойствам и по образу правления»[[312]](#footnote-313).

В «Журнале Драматическом на 1811 год» была напечатана статья о Мольере, где великий французский драматург прославлялся не за что иное, как за гражданскую смелость, благодаря которой он не знал границ для своей сатиры и своих художественных замыслов. Автор статьи рекомендовал русским драматургам следовать этому примеру. Статья была интересна и тем, что в ней подчеркивалось значение мольеровского метода создания характеров, основанного на умении объединять наблюдаемые в жизни у различных людей черты в одном новом, живом лице[[313]](#footnote-314).

Для прогрессивной русской критики творчество Мольера служит подтверждением верности выдвигаемых ею требований, хотя она, не различая еще особой формы народности Мольера, слишком настойчиво стремится вывести его за пределы классицистической эстетики.

Требование самобытности, отрицание эпигонского следования традициям проходит через многочисленные выступления декабристской печати. К этой теме неоднократно возвращаются Кюхельбекер, Бестужев, О. Сомов и другие. В обзоре литературы за 1824 – начало 1825 г. Бестужев резко нападает на «безнародность» тех писателей, которые не понимают значения национальных начал для успехов отечественной словесности. Это в полной мере относится и к комедии. «… Все образцовые дарования, — писал он в “Полярной звезде”, — носят на себе отпечаток не только народа, но и века и места, где жили они; следовательно подражать {286} им рабски в других обстоятельствах — невозможно и неуместно. Творения знаменитых писателей должны быть только мерою достоинства наших творений»[[314]](#footnote-315). Фонвизин оттого и велик, что «в высочайшей степени умел схватить черты народности», поэтому «его критические творения будут драгоценны для потомства, как съемок (facsimile) нравов того времени». За «колкую сатиру» Бестужев хвалит «Ябеду» Капниста[[315]](#footnote-316).

Мольер и Фонвизин — два имени, которые прежде всего назывались декабристской критикой в ее попытках подвести итоги достижениям комедии XVII – XVIII вв. Но речь шла не о выборе из двух отличных литературных традиций одной, наиболее блистательной. Речь шла о продолжении и развитии неслучайного для русского театра художественного пути, обусловленного коренными интересами русского общества и уже намеченного лучшими произведениями отечественной драматургии.

Комедия 10 – начала 20‑х годов отличается большим разнообразием тематики и жанров. Шаховской, Загоскин, Федоров, Зотов, Сушков, Катенин, Хмельницкий, Писарев, молодой Грибоедов и многие другие стремятся использовать средства комедии для осмеяния тех или иных сторон общественной жизни, характеристики новых явлений действительности или в интересах литературной полемики. Комедия принимает живое участие в идейной борьбе своей эпохи. С разных позиций она отражает происходящую в России ломку патриархального крепостнического уклада, обнаруживает кризис старых воззрений, показывает распространение в определенной части русского общества освободительных, антикрепостнических идеалов.

Тематика эта, так или иначе определяя содержание многих пьес того периода, подводит драматурга к необходимости конкретного изображения характерных черт быта, отношений, нравов. Комедия впитывает множество жизненных фактов, явлений, бытовых деталей, выводит на сцену огромное количество выразительно обрисованных лиц. Все это не обязательно связано со способностью драматурга глубоко проникать в сущность наблюдаемых процессов. Пример тому — драматургия Шаховского и Загоскина, изобилующая жизненно-бытовым материалом, но освещающая его крайне тенденциозно, не давая верных обобщений.

Метод типизации, которым пользуются эти два наиболее репертуарных комедиографа 10 – 20‑х годов основан на эпигонском использовании средств классицистической комедии и бытовой сентиментальной драмы. Отсюда — их двойственное значение в театре того времени. Комедии Шаховского, Загоскина и близких им драматургов давали актерам выигрышный материал для создания колоритных, ярких, внешне убедительных и занятных фигур. Однако они жестоко ограничивали {287} исполнителей в их попытках создать нечто большее, чем единичный курьезный образ, портрет отдельного чудака. Наблюдения этих драматургов иногда могли существовать как частная правда. Но в сущности метод этих художников, обусловленный ложностью идейных и творческих позиций, заставлял их в самой сущности своего творчества оставаться врагами подлинной жизненной конкретности. Настроенные откровенно консервативно, они создают целый ряд произведений, в которых осмеивают вольнодумство, либерализм, «западничество» дворянской молодежи, {288} выступающей с разоблачениями недостатков русского общественного строя, карикатурно изображают помещиков, занимающихся нововведениями в своем хозяйстве, пытающихся улучшить участь своих крестьян. Таков граф Ольгин в «Липецких водах» Шаховского (1815), привозящий в Россию из Парижа расстроенные нервы «с свободой все ругать, не дорожить никем», всезнайка, болтающий на многих языках:

 заговори ж ему
О нашей древности и о законах русских,
О пользах той земли, в которой он рожден,
Где родом он своим на службу присужден,
Тотчас начнет зевать, и авторов французских
Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор —
Его единственный ученый разговор.

Автор говорит о своем герое примерно так же, как Фамусов будет говорить о Чацком. Именно в этом смысле прежде всего комедии Шаховского запечатлели типичные черты времени, т. е. типизировали самый характер критики, раздававшейся из консервативного лагеря в адрес новых, прогрессивных явлений русской жизни, и подготовили этим материал для создателя «Горе от ума».

На графа Ольгина похож и князь Радугин из комедии «Пустодомы» (1819). Вернувшись «из-за моря», князь Радугин вышел в отставку; он презирает все русское и стремится перестроить крепостное хозяйство у себя в поместье на новый лад, но достигает при этом самых плачевных и нелепых результатов. Разъяренный неудачами, он выспрашивает у своего дядюшки (излюбленный Шаховским тип преуспевающего по старинке человека), какие тот нашел средства, чтоб

Человечеству доставить облегченье,
… силою ума убавя тела труд.
У Вас машинами молотят, сеют, жнут
И производят все на фабриках, заводах,
В плантациях, везде — не так ли? —

допытывается Радугин у дядюшки и получает ответ, что тот на подобные новшества даром времени не тратит, но что у его крестьян хорошие достатки и сам он богатеет.

Обращаясь к теме достаточно актуальной и серьезной, Шаховской ограничивается весьма поверхностным ее освещением, прибегая к средствам карикатуры, памфлета и чисто резонерскому способу изложения своих положительных идеалов.

Идейно и творчески Шаховскому чрезвычайно близок Загоскин. Первое произведение Загоскина — «Комедия против комедии, или Урок {289} волокитам» — поддерживало нападки Шаховского на критически настроенную молодежь, на современных вольнодумцев и литераторов-романтиков (эти нападки вызвали целую бурю вокруг только что появившейся комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды»).

Герой Загоскина — граф Фольгин — огрубленный вариант образа графа Ольгина (что видно и из фамилий) и уже просто приближается к литературному пасквилю. Загоскин создает не живое лицо, а маску, характеризующуюся несколькими утрированными чертами: наглость, фатовство, презрение ко всему на свете, жадность к чужим деньгам из-за отсутствия собственных. Такой эта маска переходит и в последующие его комедии.

В пьесе «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821) Загоскин возобновляет тему «Пустодомов» Шаховского и даже расширяет ее, высмеивая не только интерес русского дворянства к хозяйственным реформам крепостной деревни, но и демократические идеи, глубоко увлекающие в эти годы передовое русское общество. Так Богатонов, со всей приданной этому персонажу наивной доверчивостью и глупостью, поддаваясь влияниям того же Фольгина, решает предоставить своим крестьянам возможность самоуправления и заводит в деревне «парламент» из крепостных мужиков. Когда случается пожар, «депутаты» так долго спорят, как его заливать, что гумно сгорает.

Крайне тенденциозный способ освещения общественных проблем современности заранее обрекал драматурга на условность изображения действительности. Неполноценность общественного содержания комедий Шаховского и Загоскина именно и удерживала их на почве того литературного эпигонства, которое сами они считали развитием мольеровских традиций и которому давали весьма характерное теоретическое обоснование.

И Шаховской и Загоскин — оба провозглашают себя последователями Мольера, блюстителями высокой традиции комедии нравов. В 1808 г. Шаховской помещает в «Драматическом вестнике» известную «Сатиру» — его раннее литературное кредо. Далеко не такой уж безобидный сам, Шаховской излагает здесь свое понимание Мольера как довольно кроткого моралиста, смеявшегося над людьми «без злобы и без шутовства», чей

Быстрый взгляд проник в умы, сердца и чувства,
Чтоб, забавляя нас, нас разуму учить.

Жаждавший наследовать ум Мольера, чтобы «полезным сделаться порока осмеяньем» и «чудаков на разум навести», Шаховской, в сущности, теоретически не поднимается над сумароковским определением задач комедии, как средства исправления нравов:

Смешить и пользовать — прямой ее устав.

{290} Обоснование своих взглядов на комедию и ее задачи Шаховской дает наиболее развернуто гораздо позже, в предисловии к новому изданию комедии «Полубарские затеи» (1820). В этом предисловии, которое сам Шаховской расценивает как боевую декларацию и потому печатает в виде отдельной статьи в органе своих литературных противников — журнале «Сын отечества», он утверждает, что все хорошие комедии от Аристофана «до наших дней» имеют единое содержание и одинаковы по своему типу: они осмеивают пороки, которые не подлежат гражданской казни, содействуя тем их исправлению, и изображают общественные нравы.

Для характеристики сложности эстетического процесса показательно, как использует Шаховской старые просветительские принципы в борьбе против реалистического требования национальной и социальной конкретности искусства. Он провозглашает свободу комедии от «обстоятельств и моды», считая что содержание ее «почерпнуто в умственной природе человека, основано на высоких истинах нравственности и общественного блага, и потому точное, неизменное, вечное». «Художники не только могут, но и должны заимствовать то, что принадлежит единству их искусства», — пишет Шаховской. Театры всего мира представляют «важные и забавные зрелища». Писателям разных стран следует только приноравливать их к «обстоятельствам и общественному мнению», одевать их «в народную одежду», «усыновлять» их своему отечеству[[316]](#footnote-317).

Нравственные, воспитательные задачи комедии совершенно явно противопоставляются здесь задачам воспроизведения жизни, выявления темных и уродливых сторон в самой действительности.

Загоскин, который страшно обижался, когда критик «Сына отечества» называл его «представителем», и всячески уверял читателей, что он действует сам по себе[[317]](#footnote-318), тем не менее весьма ясно обнаруживает свою принадлежность к реакционному лагерю. Он выступил с резкой критикой «Ябеды» Капниста, направляя ее, конечно, не только в адрес этого произведения, но и имея в виду всю линию фонвизинской сатирико-обличительной комедии. С точки зрения Загоскина, «пьеса, в которой почти все действующие лица возбуждают к себе презрение, и только изредка заставляют смеяться, может быть прекрасною сатирою[[318]](#footnote-319), но никогда не будет хорошею комедиею». «Некоторые характеры искусно срисованы с натуры» — но что из того? Загоскин принимает обличение плутовства, но отказывает писателю в праве обличать российских плутов и взяточников. Сравнивая «Ябеду» с «Тюркаре» Лесажа, Загоскин отдает предпочтение французской комедии: «… Там плуты забавны, потому что {291} обманывают друг друга; а в “Ябеде”, напротив, все бездельники соединились против одного честного человека для того, чтобы *законным порядком* отнять у него по всем правилам принадлежащее ему имение». Подобное положение противоречит законам нравственности и потому нехудожественно[[319]](#footnote-320).

Декабристская критика, борясь за то, чтобы комедия была национальна в подлинном смысле слова, т. е. отражала проблематику русской действительности и показывала характерные для России ситуации и нравы, последовательно выступает против попыток ограничить ее содержание моральными уроками.

Уже демократическая критика начала 1800‑х годов в лице И. И. Мартынова догадывалась, что задача театра состоит не в наказании порока и увенчании добродетели. Главная цель искусства — не исправление злодеев, а правдивое, неприкрашенное изображение жизни, дающее обществу верное понятие о его состоянии и потребностях. Такая мысль, для своего времени необычайная, сквозила, например, в рецензии «Северного вестника» на постановку той же «Ябеды» Капниста, осуществленную в 1805 г. после многих лет цензурного запрета. Высоко оценивая жизненную правдивость комедии, называя ее «зеркалом, в котором увидят себя многие, как скоро только захотят в него посмотреться», автор рецензии вместе с тем сомневался, «принесет ли сие какую пользу для них?» «Если бы все театральные наставления исправляли наши нравы, то бы мы вовсе были безгрешны». Польза комедии, по мнению рецензента, не в том, чтобы исправить плутов и взяточников, а в том, чтобы обнаружить их присутствие и показать их образ другим людям[[320]](#footnote-321).

Борьба романтической критики против плоско-утилитарного, морализаторского подхода к искусству, велась, как мы помним, в широком теоретическом плане. И здесь во многом пальма первенства принадлежит Жуковскому, который решительно возражал против попыток ограничить назначение поэзии «непосредственным усовершенствованием добродетели, непосредственным возбуждением благородных и высоких мыслей». Жуковский указывал, что подобные попытки сужают возможности искусства, ведут к тому, что «неморальность предмета смешивается с неморальностью изображения»[[321]](#footnote-322).

Романтическая эстетика декабристов именно тем и отличалась от эстетики классицизма, что основывала свой нравственный идеал и свою героику не на принятии должного, а на чувстве внутренне необходимого, и поэтому стремилась выразить их не дидактически, а эмоционально. Отказ от дидактики или, во всяком случае, тенденция к этому, ясно {292} проходил через все развитие романтической драмы, чему сопутствовало и установление нового взгляда на природу воспитательных функций искусства. Оно воздействовало не частным примером — оно учило понимать жизнь; обращалось не только к разуму, но влияло на все развитие душевных и умственных сил человека.

Борьба против морализаторского подхода к задачам комедии совпадала поэтому с борьбой за жизненную полноту ее образов, их художественную органичность и цельность.

В этой связи чрезвычайно интересен ответ, который вызвало выступление Шаховского с его предисловием к «Полубарским затеям» со стороны критики декабристского лагеря[[322]](#footnote-323). Оппонент Шаховского очень смело применяет к проблемам комедии общие принципы романтической эстетики. Указывая на теоретическую и историческую несостоятельность суждений Шаховского, он говорит о том, что комедия никогда реально не исправляла ничьих пороков.

Шаховской, пишет он, считает, что театральные зрелища могут, «сделав позорным преступление, остановить распространение зла». Но «не казни делают позорным преступление: преступление позорно само по себе…» Он, говорит критик, имея в виду Шаховского, «возлагает на всякую трагедию и комедию обязанность отвечать на вопрос одного математика об Андромахе: qu’est ce qu’elle prouve (что она доказывает)?» Но «… если трагедия показывает, что в известном случае делать должно, то она с тем вместе показывает все, чего в этом случае делать не должно».

Погоня за прикладной моралью противоречит природе искусства, состоящей, по теории романтиков, в органическом единстве идеи и чувственной формы, в которой эта идея раскрывает свою сущность. «Исполненный каким-нибудь чувством или мыслию, Поэт или всякий вообще Артист ищет быть творцом такого произведения, в котором чувство или мысль творца казались бы животворящею душою, породившею себе тело и составившего с ним нераздельное единство».

Таким образом, искусство имеет собственные законы; художник творит органически — «так мысль всемогущего породила вселенную и животворит ее. Другой цели Поэт, как Поэт, не имеет».

Возражения эти вовсе не направлены на то, чтобы оторвать искусство от его общественных, воспитательных задач. Философия объективного идеализма привлекается русскими революционными романтиками для обоснования самостоятельных идейных возможностей искусства, ориентирует художника на выражение его замысла через конкретный показ жизни, сливает понятие художественной правды с правдой действительности.

{293} Все эти устремления, раскрываясь в декабристской эстетике как устремления романтического характера, вместе с тем содействуют и развитию реалистических начал в русском искусстве, в частности в театре того времени.

Реализм в эти годы еще не имеет своей самостоятельной философско-эстетической теории. Борьба романтиков за идейность искусства, борьба против ложной морализации, подменяющей глубокое раскрытие сущности изображаемых явлений, служит также и интересам нарождающегося реализма. Эту связь романтической теории с интересами реализма легко увидеть {294} и в том, как рассматривает оппонент Шаховского проблему о типах комедии.

Шаховской считает, что в истории театра существовал и существует всего один тип комедии — комедия нравов, которая подразделяется на комедию, основанную на одном нраве, комедию, основанную на многих нравах, и комедию, основанную на интриге. Иногда, правда, художник вынужден прибегать к обману. Шаховской приводит здесь в пример Мольера, который в силу враждебного к нему отношения придворной среды вместо того, чтобы рисовать картину многих нравов светского общества, был вынужден изображать один нрав (характер), взятый из «низших состояний», относить целое к одному лицу. «Хитря», чтобы не раздразнить знать, Мольер выводил под насмешливым наименованием, даваемым модным светом, подлинную добродетель («Мизантроп»).

Подобное понимание творчества Мольера выдает всю ограниченность Шаховского, как теоретика и многое объясняет в его собственной практике. Шаховской, как и Загоскин, обнаруживал в своем творчестве то произвольное отношение к жизненному материалу, ту свободу комбинирования наблюденных в жизни деталей и умение «хитрить» в интересах морального назидания, которые неотъемлемы от искусства, проникнутого ложной тенденциозностью.

Опровергая формальный подход Шаховского к вопросу о типах комедии, автор рецензии на предисловие к «Полубарским затеям» стремится доказать, что в подлинном произведении искусства все эти типы сливаются. Комедия интриги рисует нравы, а комедия, в центре которой находится осмеяние одного лица и воплощенного в нем порока, «изображает образ мыслей целого общества и дух времени».

Если считать, что Шаховской в своем понимании мольеровской комедии «одного нрава», пытался, хоть и в ложном плане, наметить проблему типизации, то все же очевидно, что его оппонент подходит к этой проблеме гораздо глубже, содействуя возможности ее реалистического решения. При этом он лишний раз позволяет нам увидеть, насколько теоретическая и идейная борьба вокруг театра была связана с определением его общих прав и возможностей, с развитием его специфических средств.

«Что же составляет в театральном искусстве его единство, по которому оно от всего другого отлично и в себе самом одно?» — спрашивает оппонент Шаховского. Собственно, ответ на это вряд ли мог прозвучать достаточно полно, настолько в самом театре все находилось в процессе становления. Но как только теоретики превращались в критиков и начинали заниматься разбором спектакля, вырабатывая принципы суждения о верности или неверности актерской игры, вопрос о том, «что составляет в театральном искусстве его единство», представал более определенно.

Практика русской комедии 10 – начала 20‑х годов не поднимается над уровнем более или менее острых и верных зарисовок характерных {295} лиц, положений и нравов различных слоев русского общества. В эти годы недаром зарождается и получает такое широкое распространение водевиль. Художественные особенности водевиля вначале способствуют интересам утверждения жизненной правды на сцене. К водевилю никак нельзя относиться как к явлению пришлому, видеть в нем пагубную моду, которая сразу стала мешать развитию художественно полноценных форм русской комедии. Это противоречие возникает в более поздние годы, когда засилие водевиля не давало возможности актерам реализовать их стремление к социальной и психологической правде. В период 10 – начала {296} 20‑х годов, в годы упадка традиций классицистической комедии, их эпигонского вырождения, водевиль оказывается жанром, наиболее жизнедеятельным, гибким, способным к обработке живого современного материала, а подчас — к острым критическим нападкам на порядки и нравы.

Передовая русская критика — критика декабристских кругов, — защищая и теоретически обосновывая традицию Фонвизина и принадлежащую к ней традицию комедии Капниста, Крылова и других, все же не стремилась и не могла бы практически возродить в драматургии 10 – 20‑х годов тип серьезной, морализующей просветительской комедии XVIII в. Сущность исторической задачи заключалась в том, чтобы, отбросив просветительскую морализацию и классицистический схематизм в построении образов, развить и обогатить новым содержанием реалистическую тенденцию просветительской драмы. Именно это, как мы уже показали, и делала декабристская критика, требуя от современной комедии народности, идейной глубины, верности жизни, протестуя против подражательности и дидактизма.

Водевиль — это еще не рождение комедии нового реалистического типа. Однако несомненно, что практика водевиля 10‑х годов накапливает для этого определенный материал, поднимая широкий круг новых тем, конфликтов, создавая множество характерных зарисовок разнообразных общественных типов, вырабатывая легкий, острый, разговорный язык, вводя в обиход целый ряд приемов, приближающих театр к жизни в ее повседневных, современных формах. Непритязательность и непосредственность, узаконенные водевилем, явились своего рода противоядием против просветительской дидактики. И когда вера в благую силу нравственной проповеди оказалась уже подорванной, водевиль, несомненно, помог русской комедии практически расстаться с ее привычкой к морализации.

В этом отношении показательна эволюция И. А. Крылова, поздние комедии которого («Модная лавка», 1806; «Урок дочкам», 1807) необычайно изящны и современны по форме, содержащей в себе элементы водевиля. И вместе с тем эти комедии остаются тесно связанными с традицией Фонвизина, обладают общественной остротой и яркой народностью.

Критическое направление в литературе 10‑х годов, развивающееся в русле идейных влияний декабристского движения, порождает довольно большое число одноактных пьес, или сценок, как прозаических, так и стихотворных. Особенно характерны для этого типа драматургии, видимо предназначенные более для чтения, чем для сцены, одноактные комедии Я. Толстого. Это — целая серия беглых и острых зарисовок разнообразных типов современного общества, в которых сатирически обличается глупость, пустота светского времяпрепровождения («Старые проказники»), высмеивается никчемность, нервическая забывчивость, ничтожество светского молодого человека, рисуется тип болтуна-невежды и пр. {297} К этой же группе пьес следует отнести опыты Н. Анненкова, Н. Сушкова и других авторов, отчасти, связанных с традицией обличительной комедии и поэтической сатиры конца XVIII – начала XIX в., отчасти (это особенно относится к Толстому) тяготеющих к более свободному, легкому, жанрово-бытовому способу критического решения современной темы. Пьески эти сопоставляются с появляющимися с конца 10‑х годов комедиями-водевилями Хмельницкого как по тематике, так и по приему анекдотической обрисовки характера, жизненно яркого, но не многостороннего, раскрывающегося в основном через одну комическую ситуацию. При этом Хмельницкий значительно теряет в оригинальности, свежести наблюдений, часто заимствуя сюжетные положения из французских водевилей, но выигрывает в целостности, занимательности, в остроте и блеске языка. Известно, что Хмельницкого за эти качества формы его комедий оценил Пушкин, сохранявший пристрастие к легкой стихотворной комедии и в зрелую пору своего творчества.

С этим же направлением связаны ранние драматургические опыты Грибоедова («Молодые супруги», 1815; «Притворная неверность», написанная совместно с Жандром, 1818; «Проба интермедии», 1819; «Студент» — совместно с Катениным, 1817; «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» — совместно с Вяземским, 1823). Из них выделяется по выпавшему на ее долю большому сценическому успеху комедия-водевиль «Своя семья, или Замужняя невеста», написанная Грибоедовым вместе с Шаховским и Хмельницким (1818). Сам Грибоедов довольно пренебрежительно отзывался впоследствии о своих первых комедиях. Действительно, в иных из них, как и в произведениях Хмельницкого, чувствуется отход от традиций русской сатирической драматургии в сторону легкой пьесы развлекательного типа. Трудно найти черты реальной русской действительности в таких созданных по французским образцам комедиях Грибоедова, как «Молодые супруги» или «Притворная неверность».

Однако процесс образования новых форм комедии развивался противоречиво и многолинейно. Опыт, необходимый для формирования новой комедии, накапливался в различных направлениях. Докладывая в 1819 г. на собрании кружка «Зеленая лампа» о новых пьесах, прошедших на петербургской сцене, член этой организации Д. Н. Барков нашел, что пьеса «Молодые супруги» Грибоедова «имеет очень много достоинств по простому естественному ходу, хорошему тону и многим истинно комическим сценам»[[323]](#footnote-324).

Но уже комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» и «Студент» — плод коллективного творчества нескольких драматургов, обозначают поворот русской комедии к гораздо более конкретному изображению общественной среды, быта, нравов, обнаруживают усиление в ней народного, {298} критического начала. Комедия «Своя семья», которую В. Н. Орлов рассматривает как «своего рода творческий подступ к “Горю от ума”»[[324]](#footnote-325), с большой жизненной достоверностью рисует среду русского провинциального дворянства, не слишком богатый и своеобразный быт этих кругов, нравы, не облагороженные влиянием культуры, причем яркость и выразительность характеристик достигаются здесь преимущественно средствами речи. Благодаря этим качествам комедия «Своя семья» прочно вошла в репертуар русского театра, сохранившись в нем и до нашего времени.

Впервые сыгранная на петербургской сцене 24 января 1818 г. комедия прошла с большим успехом и вызвала знаменательные отклики в печати. Декабристский журнал «Сын отечества» помещает на спектакль «Своя семья» две рецензии[[325]](#footnote-326), интересные прежде всего тем, что оценка достоинств и недостатков пьесы производится в них с позиций борьбы за углубление общественной содержательности драмы и усиления типичности ее характеров. Критик (возможно — В. И. Соц) упрекает авторов за то, что они часто смешат зрителей внешними средствами, впадая в противоречие с жизнью и логикой развития действия самой пьесы. Резкие возражения вызывает у рецензента использование приема литературной пародии в образе чувствительной тетушки Раисы Савишны. Этот прием, характерный для злободневной, но лишенной глубокой художественной правды драматургии Шаховского и Загоскина, справедливо представляется ему стереотипным: «почти в каждом произведении *некоторых* драматических писателей непременно найдем какую-нибудь карикатуру чувствительности».

Увлекаясь интересами литературной полемики, авторы отступают от более существенных задач комедии. Цель комедии критик видит в осмеянии господствующих нравов, а люди современного общества страдают скорее недостатком чувствительности, чем ее преизбытком. Гораздо серьезнее и чаще встречаются, по его мнению, в обществе «зависть к дарованиям, презрение ко всему чужому, *интрига* во всех ее отраслях, двуязычие…, присвоение себе чужих заслуг» и многие другие действительно вредные явления. Не выдвигая самых значительных тем русской жизни, критик своими замечаниями все же призывает авторов к тому, чтобы они показывали людей в их общественных отношениях, объективно, а не создавали бы «пороки» по собственному произволу.

«Натуральность» характеров действующих лиц отмечается как главное ее достоинство другим рецензентом — NN (также, однако, возражающим против образа сентиментальной тетушки; эти возражения, как нам представляется, имеют под собой разумную художественную основу). {299} В своем разборе комедии, ее достоинств и недостатков, критик явно не хочет принимать во внимание своеобразных прав водевильного жанра, не извиняет схематизма и условности в построении сюжета и образов. Это и вызывает у него довольно резкие замечания в адрес героини комедии — Наташи, интересные тем, что здесь критикуется недостаточная достоверность образа, которая воспринимается рецензентом как художественная непоследовательность. Если бы героиня, пишет NN, действовала в данных обстоятельствах логично и сообразно своему характеру, ее целью было бы понравиться новым родственникам, заслужить их любовь, а не обмануть их, рискуя накликать затем еще большее недовольство.

Новизну комедии «Своя семья» составляли ярко проявившиеся в ней черты реалистической народности. В этом отношении наиболее показателен образ Мавры Савишны — сварливой и вульгарной провинциальной дворянки, необразованной, взбалмошной, вечно со всеми бранящейся, разговаривающей на колоритном и грубом языке, совершенно противопоказанном «светской» комедии неоригинального происхождения:

 Скажи-ка: слава богу!
Ведь наш Любим сюда изволил прикатить!
Хоть, правда, поспешил меня он навестить,
Да вишь пожаловал в тот самый час, в который
К вечерне я хожу. Ох! эти мне проворы!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
… Там вечно наглость та же;
Знатнейшие дома — и родственников даже —
Вот посещают как: сам барин дома спит,
Карету и пошлет, а в ней холоп сидит,
Как будто господин; обрыскает край света,
Швыряет карточки!.. Спасибо! мерзость эта
Что не дошла до нас: помиловал господь!

В речи Мавры Савишны, как и в характере этого персонажа, пробивается влияние творческих традиций Фонвизина и Крылова. Вместе с тем здесь уже чувствуется приближение к приемам, которые будут развиты Грибоедовым в «Горе от ума», где они получат особую выразительность, став средством социальной типизации образа (цитированный выше текст написан Грибоедовым).

Тенденция к жизненной конкретизации художественного языка непосредственно опиралась на принцип народности, выдвигавшийся декабристской эстетикой и имевшей в лице Грибоедова своего самого пылкого и последовательного сторонника.

Если в трагедии стремление к народности порождало попытки использовать богатства и величественные обороты славянского языка — {300} языка героических, свободных предков, языка их эпоса и политических собраний («вече»), то в комедии принцип народности требовал речи характерной, передающей конкретность быта и нравов, сохраняющей краски «простонародности». В этом у Грибоедова был целый круг единомышленников, к которому относились Кюхельбекер и Катенин. Мы уже упоминали о выступлении Грибоедова в поддержку Катенина против Жуковского в связи с переводом «Леноры» Бергера (1817). Спор этот очень быстро перешел на комедию, приобретя здесь большую остроту и актуальность, поскольку язык определял в значительной мере и содержание пьесы и сам характер персонажа, а во многом — и задачи актерского творчества.

Знаменательно, что рецензенты «Своей семьи», хваля пьесу за то, что персонажи говорят в ней языком, соответствующим их положению и характерам, все же главное достоинство слога видят «в нескольких острых и замысловатых стихах», среди которых — «легкие двусмысленности и эпиграммы на женщин», «выходки на французских мамзелей и модное воспитание, на мотовство и светскую жизнь». Высказав замечания, требующие от авторов углубления характеров и усиления правдоподобия драматических положений, они в то же время выступают защитниками того изящного, легкого, но обесцвеченного языка (языка салонных разговоров, светской болтовни — как писал Кюхельбекер), установление которого в комедии было следствием литературной реформы Карамзина.

Но русская комедия вступала на новый этап развития, определяемый влияниями демократических тенденций декабристской эстетики. Хотя приемы, вводимые поборниками народности и самобытности, были непривычны, резали ухо, противоречили «слогу общественного и благородного обращения», казались более подходящими «в конюшне гусарского полку», а не «перед просвещенною публикою»[[326]](#footnote-327), тем не менее реформа комедийного языка началась в комедиях, появившихся в конце 10‑х – начале 20‑х годов и во многом подготовивших стилистику «Горя от ума». Смысл ее заключается уже не только в преодолении дидактики, тяжеловесности старого комедийного языка, в придании ему легкости и разговорного блеска, но в его демократизации и идейном обогащении путем приближения к жизни и быту. Под это влияние попадает отчасти и Шаховской, комедия которого «Не любо не слушай, а лгать не мешай» была воспринята карамзинской критикой в связи с новым направлением в русской комедиографии. «Некоторые переводчики и сочинители комедий в стихах дошли теперь до такого совершенства, что трудно различить версификацию их с обыкновенною прозою», — писал критик[[327]](#footnote-328). Рецензент язвительно высмеивает автора и замечает, что такие слова, как «шкворни, ваги, дышла, {301} составляющие прозаический язык каретников и кучеров» вряд ли могут украсить чьи-либо стихи.

Выступление против Шаховского критика, скрывшегося за буквой «Ъ», вызвало ответную реакцию в кругах «Зеленой лампы». Барков сочинил эпиграмму «Приговор букве “Ъ”». Защищали не столько самого Шаховского, сколько направление «национальной» комедии, комедии «народной», проблема развития которой дебатировалась в декабристских кругах очень оживленно. Примерно к этому времени относится и выступление Улыбышева с его утопией «Сон», где он говорит о перспективах расцвета русской комедии.

Стремление к расширению литературного словаря, к индивидуализации языка, уснащению его прозаизмами и просторечиями, к приданию ему бытовой характерности ярко раскрывается в комедии «Студент», написанной сообща Грибоедовым и Катениным, при преобладающем участии последнего (1817). «Студент» еще дальше отходит от эстетических норм салонной комедии, чем «Своя семья». Одновременно в ней более отчетливо выступают и социальные, критические мотивы: в ней содержатся, хотя и не очень резкие, но все же достаточно определенные нападки на крепостников, на праздное барство и т. д. Но это прежде всего комедия-памфлет, высмеивающая Карамзина, Жуковского и всю эстетику чувствительного, изящного, мечтательного искусства.

Существование общего мотива — нападок на карамзинистов в пьесах Шаховского — Загоскина и в пьесах Грибоедова — Катенина — не уничтожает глубокого идейно-творческого различия между этими двумя линиями в русской драматургии конца 10‑х – начала 20‑х годов. Это различие не надо ни в коем случае терять из виду. Даже то, что Шаховской выступает поборником «простонародности» в области комедийного языка, в принципе ничего не изменяет в той характеристике, которую мы несколько выше дали его творчеству. Его погоня за бытовым и даже национальным колоритом преследовала обычно один сценический эффект.

Вкус и чутье не изменили О. Сомову, очень резко выступившему против Шаховского в связи с появлением одного из его «украинских» водевилей — «Актер на родине». Указывая на пустоту и неправдоподобность пьесы, Сомов особенно высмеивает ее «украинский» язык. «Не думал ли он (автор. — *Т. Р*.), как Гильбер Пиксерекур, вводя в одной своей мелодраме слова американские, что его никто не станет проверять? Или захотел забавить здешнюю публику, заставив ее слушать какие-то непонятные ей слова? Но Малороссия не Америка, а чего не понимаешь, то не забавно»[[328]](#footnote-329).

И в «Пустодомах», и в комедии «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”» (1825) Шаховской вызывающе декларирует свой {302} антидемократизм, в сущности сознательно подчеркивая, что позиции его ничуть не изменились с тех пор, как в литературной полемике по поводу «Липецких вод» Д. В. Дашков иронически назвал его «новейшим Аристофаном», намекнув на реакционность его общественных позиций[[329]](#footnote-330). Шаховской принял этот вызов. В момент наивысшего подъема декабристского вольнолюбия он объявляет со сцены о своих монархических убеждениях. Вместе с тем (и это после появления «Горя от ума») Шаховской снова выступает в «Аристофане» в качестве писателя-моралиста, который изображает «не лица, а порок», «не зрителей, а нравы».

Для комедиографов реакционного направления борьба с романтиками сливалась с их борьбой против тех новых явлений в общественной жизни, которые несли печать независимости, находились в той или иной связи с освободительным движением эпохи.

Борьба декабристов с карамзинистами, их нападки на мечтательную поэзию Жуковского (в этой борьбе активно участвовали Грибоедов, Катенин, Кюхельбекер, А. Бестужев) была борьбой за общественную значительность искусства, за его ясность, «предметность», «существенность», за его народность. Играя большую роль в развитии русской литературы и, как мы стремились показать это в предшествующих главах нашей работы, в развитии театра в целом, эта борьба особенно плодотворно отозвалась на судьбах комедии, способствуя углублению ее реалистических устремлений, восстановлению живой связи с демократическими традициями, шедшими от комедии Фонвизина и прогрессивной сентиментальной драмы конца XVIII – начала XIX в. Чтобы уловить эту связь, достаточно вспомнить спор о «подлом» языке драм из крестьянской жизни, который шел в свое время между И. И. Мартыновым — сторонником реалистической конкретизации языка, превращения его в сильнейшее средство идейной и художественной выразительности в духе прогрессивных задач антикрепостнической драмы, и В. В. Измайловым — сторонником его сентименталистской нейтрализации, подчинения требованиям «изящного вкуса»[[330]](#footnote-331).

Оригинальная русская комедия конца 10‑х – начала 20‑х годов, несомненно, эволюционировала в сторону жизненной характерности, бытовой правды, типичности. Однако эти достижения можно отметить, как об этом уже говорилось, преимущественно в формах комедии-водевиля. Непритязательность, скромные задачи водевильного жанра благоприятствовали развитию этих качеств в их начальном периоде. Но вместе с тем неизбежная узость сюжета, требование развлекательности, определенный {303} шаблон, создавшийся в этом жанре, тормозили возможность утверждения комедии на началах подлинной народности.

Дальнейшее развитие процесса, который получает свое разрешение в создании «Горя от ума», было связано с выходом русской комедии к большой общественной теме. И лишь направленные на раскрытие темы, способной сообщить новизну самому содержанию комедии, реализовать принцип народности не только в плане обновления ее формы, но и в решении самих характеров, в авторском взгляде на них, т. е. в плане идейном, эти новые тенденции смогли обрести свою подлинную творческую силу.

С этой точки зрения интересны процессы, намечающиеся в жанре серьезной комедии, связанной с традициями классицистической высокой комедии, главным образом французской, существовавшей на русской почве в виде переводов, переделок и подражаний. Важно отметить, что в творчестве некоторых писателей и эта комедия идет навстречу национальным потребностям русского театра, приближаясь к актуальной общественной проблематике современности, отказываясь от соблюдения чистоты стиля в характерах и языке. В этом отношении показателен опыт переделки Катениным комедии Грессе «Le méchant» («Злой»), осуществленной им в 1821 г. под названием «Сплетни». Комедия Катенина содержала очень любопытную попытку идейного переосмысления пьесы Грессе в духе той резкой критики паразитического, одряхлевшего, нравственно неполноценного русского дворянского общества, которая характерна в эти годы для декабристских кругов.

Свою комедию «Злой» Грессе направляет против просветительского культа ума и добродетели, а конкретно — против идейной традиции мольеровского «Мизантропа». Грессе разлучает добродетель и ум. Его герой — Клеон — умен, но он злой, недобросовестный человек. Автор заставляет его критиковать общество с просветительских позиций, но отказывая своему герою в порядочности, тем самым как бы дискредитирует эту критику. Тенденция снижения образа Альцеста перешла и в Россию. Добродетель Альцеста представлялась старомодной. В переводе Ф. Ф. Кокошкина мольеровского «Мизантропа» Альцест (Крутон) выступал как фигура полукомического характера. Вместе с тем и во Франции в послереволюционное время, и в России в реакционных кругах не только философия просветителей, но и сами они как люди сделались постоянной мишенью для самых грубых и клеветнических нападок. В 1819 г. комедию Грессе переложил на русские нравы Загоскин («Добрый малый»), углубивший реакционную направленность подлинника, превративший Клеона в настоящего обманщика и профессионального шулера.

Можно предположить, что вторичное обращение к комедии Грессе, предпринятое Катениным всего год спустя после Загоскина, было вызвано его желанием противопоставить уже шедшим на русской сцене {304} пьесам свое понимание образа злого умника. В сущности Катенин отвечал таким путем и на многочисленные выпады против современной вольномыслящей молодежи, которая изображалась в многочисленных комедиях консервативно настроенных авторов (и не только в комедиях) исполненной нигилизма, циничного презрения к людям, к родной стране и своим гражданским обязанностям.

Катенин сохраняет сюжет Грессе и оставляет на совести своего героя Зельского все его не слишком благовидные поступки, связанные с поисками богатой невесты. Но он делает при этом Зельского подлинно умным человеком, подчеркивая его превосходство над окружающим его обществом бесцветных, наивных и недалеких людей. Зельскому нестерпимо претит общество, в котором он вынужден жить и действовать подобно всем прочим. Его ум озлоблен, раздражен. Он скучает.

«Мне Москва до смерти надоела», — заявляет он, мечтая оставить «модный свет», где «дурак на дураке! невежда на невежде!», где все «бредят орденами», врут, лицемерят, легко нажитые деньги «сорят на пустяки, на дело очень скупы, и если два умны, то верно двадцать глупы».

По его мнению, человек, который, ценя свою свободу, отказался от всего этого вздора, пусть даже он весь век живет в своей деревне, во сто крат умнее,

Чем весь блестящий круг московских богачей,
Запутанных в делах, усталых от связéй.

Катенин делает главным в характере Зельского его разочарованность и презрение к обществу, способность к злой проницательности и критике. В этом он как бы подхватывает традицию русской поэтической сатиры конца XVIII – начала XIX в., получившей распространение в кругах радищевцев (Горчаков, Судовщиков и др.), где противопоставление счастливого глупца и несчастного умника раскрывалось порой совершенно явственно[[331]](#footnote-332).

Такая преемственность вполне закономерна: декабристы наследуют просветительское уважение к уму, как к могучей критической силе, хотя и не считают ее уже достаточной для исправления общества, не полагают ее определяющей всего человека[[332]](#footnote-333). В этом отношении образ Чацкого, в котором глубоко сочетаются ум и чувство, страстная пылкость, лиризм и дар критического анализа, идейно и психологически подготовлен декабристской литературой.

{305} В образе героя Катенина, Зельском, можно уловить и отзвуки байронизма. Его разочарованный и ожесточенный ум поднимает его как бы над уровнем обычной морали. Катенин не оправдывает своего героя — и в этом возможно видеть некоторый шаг вперед в сравнении с прямолинейным настроением характера в просветительской драме: для Катенина ум не обязательно сочетается с добродетелью. Катенин не ощущает потребности идеализировать своего умника и, занимая несколько вызывающую позицию, даже как бы подвергает сомнению ценность тривиальных добродетелей положительных персонажей пьесы.

Достижения автора интересны, но, конечно, еще очень относительны, поскольку он все же не выходит к основной проблематике эпохи в ее реальном общественном выражении, как это делает Грибоедов в «Горе от ума». Он не касается ни темы крепостного права, ни происходящего в современном ему русском обществе столкновения идеологий, поколений, ограничиваясь общей, умозрительной формой критики.

В художественном отношении комедия «Сплетни» интересна тем, что серьезная тема, разрабатываемая в стихотворной форме, соединяется в ней с важной для современной русской литературы тенденцией к реалистическому опрощению языка. Катенин щедро вводит в речь своих персонажей разговорные обороты, бытовые «низкие» слова, простонародные выражения, пословицы. Особенно ярко проступает эта реалистическая тенденция в образах слуг, которым Катенин стремится придать жизненное правдоподобие, оторвать их от условной традиции французской комедии, показать эти персонажи в их русском, национальном качестве.

«На театре каждое лицо должно говорить языком, приличным его званию», и поэтому вполне естественно, что служанка употребляет слово «гуторить» и пословицу: «что написано пером, того не вырубишь ни даже топором», — писал критик, защищавший Катенина от яростных нападок и обвинений в искажении комедии Грессе, в жесткости и резкости языка, недопустимых на сцене[[333]](#footnote-334).

Между тем борьба направлений в развитии предгрибоедовской комедии отразилась и в сценической практике, в искусстве актеров. Влияние художественных идей декабризма создавало определенное единство процессов, протекавших в театре. Проблемы, встававшие в трагедии применительно к особым задачам этого жанра, возникали своим порядком и в актерском творчестве, связанном с воплощением комедии. Задача создания индивидуализированного характера, решаемая в трагедии в плане высокой романтики и героики, требовавшей прежде всего глубокого раскрытия эмоциональных возможностей актера, в комедии определялась как задача овладения внешней и внутренней характерностью образа.

{306} Актерское искусство в комедии питалось в эту эпоху от двух источников, если говорить о традициях, о навыках, действующих в актерской практике. Одним из этих источников была традиция комедийного мастерства, связанная с классицистической школой. В практике «благородной» комедии она выступала уже сильно видоизмененной, лишенной своего серьезного просветительского начала.

Распространение «благородной» комедии и комедии-водевиля прививало актерам блистательное мастерство ведения диалога, развивало искрометный темперамент, воспитывало легкость, изящество, подвижность, развивало умение петь, танцевать. Естественность, «прелестное простодушие» отмечает критика при дебютах молодой актрисы Дюр. Изящество манер, светскость, ум пленяют публику в ролях светских кокеток, которых исполняет М. И. Вальберхова. О юном Сосницком в его коронной роли Альнаскарова («Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого) критика пишет: «Вот *благородный* комический актер, который конечно, будет украшением нашего театра! Пора, кажется, бросить шутовские роли Филаток, Угаровых и т. п. Публика наша желает и требует лучшего…»[[334]](#footnote-335).

С огромным успехом играет роли служанок А. Е. Асенкова, сообщая своим героиням легкий налет простонародности, но вместе с тем сохраняя весь стиль и облик изящной субретки классицистической комедии. Плененный очарованием ее игры, критик видит в Асенковой живое возражение тем, кто слишком ратует за реальность на сцене, за сходство с жизнью: «Если бы, следуя приговору помянутых критиков, вздумали удалить со сцены умных, ловких горничных, то игра Асенковой, конечно, заставила бы бросить это намерение»[[335]](#footnote-336).

Актерское искусство этого типа, культивируя высокий профессионализм, все же, по сути дела, всецело ориентировалось на вкус очень узких кругов зрителей и не удовлетворяло программе театра общенародного, интересного и важного для всех сословий, идея которого жила в это время в сознании передовых художественных кругов.

Однако уже в водевиле и бытовой комедии такие актеры, как И. И. Сосницкий, Е. И. Ежова, Я. Г. Брянский порой имеют возможность создать образы и другого плана. В актерском искусстве поддерживались навыки жизненной наблюдательности с целью суммированного раскрытия в ролях характерных персонажей нескольких ярких и выразительно-броских признаков общественного типа. Задача типизации, как и встарь, часто сводилась к копировке одного или нескольких жизненных подлинников. Способность обобщать и умение индивидуализировать творчески объединены между собой не были. Необходимость показать на сцене личность толкала актера на путь пародирования людей, знакомых {307} ему в жизни. Метод, которым пользовались драматурги и к которому прибегали в своем творчестве актеры, имел единое происхождение. При этом актеру очень трудно было найти необходимую меру в передаче внешнего своеобразия своего персонажа, поскольку отбор типичных деталей не опирался, как правило, на разработку образа в целом, не подчинялся психологической, социальной, национальной правде характера. В этом отношении можно привести в пример талантливую актрису Е. И. Ежову — мастерицу на бытовые роли. Видя ее в роли княжны Холмской в комедии «Какаду, или Следствие урока кокеткам», рецензент испытывал {308} желание «шепнуть ей на ухо, что княжна Холмская не должна говорить голосом торговки или трактирщицы и что ее сиятельство во многих местах сей комедии совершенно выходила из тону, приличного ее состоянию»[[336]](#footnote-337).

С одной стороны в актерском искусстве еще сказывались просветительские представления о том, что все люди одинаковы по природе, что различают их лишь «пороки» и «странности», с другой — действовало стремление приблизиться к воспроизведению жизни в ее реальных формах, проявлялся интерес к бытовой характерности как выражению различия между людьми, складывалось понятие характера, которое требовало от актера внутренней правды.

С преодолением этого противоречия была связана возможность дальнейшего движения театра к реализму. Этому активно содействовало влияние декабристской эстетики, которая своими требованиями прогрессивной идейности, народности, эмоциональной правды помогла художнику постичь связь внутреннего и внешнего, углубить содержание этих понятий.

Рассматривая развитие актерского искусства в трагедии, мы уже говорили об огромном значении принципа романтической индивидуализации характера, выдвинутого декабристской эстетикой.

Развитие русского театрального романтизма, вернее сказать, его развертывание на протяжении того сравнительно короткого периода, который непосредственно связан с эпохой декабристов, было сопряжено с преодолением просветительского схематизма, абстрактности, тенденции превращения героя в прямого выразителя идей автора. В требованиях, предъявляемых к драме и актерскому творчеству, романтики приходят к большей историчности, стремятся к полноте раскрытия образа в его индивидуальной внутренней жизни, при которой должна изображаться не одна черта характера, а его многосторонность, внутренняя противоречивость, передаваться не только общее, но и частное, особое. Важным условием художественности признается связь изображаемого характера со средой и эпохой.

Требования эти по-своему преломлялись во взглядах на задачи актера, выступающего в бытовых жанрах (драме, комедии). Эстетическая мысль декабристов добивается и здесь от актера раскрытия страстей и чувств человека, но не в их общей форме, не по-просветительски, а индивидуально, конкретно, с приближением к жизненной правде. Так Н. И. Гнедич вносит в свои записи о театре и актерском искусстве такого рода рассуждение:

«… Если б Людовик XIV или Екатерина II до того рассердились, что хотели бы бить своих слуг, нет сомнения, что их приемы и жесты {309} были бы отличны от движений сапожника или кухарки, которые, рассердясь, бьют работницу. Я говорю это в доказательство, что для изображения наружного и выражений внутренних человека обществ образованных и состояний высших не может и не должна руководствовать ни писателя, ни артиста одна *простая природа*; с выражением одной простой природы сердитый Людовик XIV ничем не отличится от простолюдина»[[337]](#footnote-338).

{310} При всем том, что критика просветительского метода, метода Дидро и сентиментальной драмы, дана здесь недостаточно последовательно («природа» индивидуализируется для Гнедича только в «образованном» обществе), все же просветительский тезис «естественного человека» пересматривается в сторону большей социальной и психологической конкретизации драматургического и актерского образа. Особенно важно, что, говоря об изображении наружного и выражении внутреннего в человеке и его поступках, Гнедич имеет в виду единство этих сторон, и чем сложнее характер, тем, видимо, сложнее и тоньше их связь.

Мысли Гнедича совпадают с направлением тех исканий, размышлений и опытов, в котором развивались многие актеры того времени, в частности с направлением, каким шел молодой М. С. Щепкин.

Гений Щепкина, как и гений других великих преобразователей русского искусства в период перехода к реализму, выявил важные тенденции в современном ему театре, дав им наиболее глубокое, яркое и полное выражение. Щепкин не был произволен в своем новаторстве. Его творчество, как и творчество Грибоедова и Пушкина, было подготовлено общими процессами в театре и вообще в художественной жизни России первой четверти XIX в., оно опиралось на определенные закономерности в развитии передовой общественной идеологии и эстетических воззрений эпохи.

Щепкин именно и соединил в своем творчестве внутреннюю правду с правдой внешней. Он, как и декабристы, духовно сформировался в период подъема национального самосознания русского народа, под влиянием освободительных тенденций времени. Гуманизм просветителей и романтиков, их антикрепостническая идеология явились почвой, на которой зародился его реализм.

В годы, когда начинал играть Щепкин (впервые на профессиональной сцене Щепкин выступил в 1805 г.), в театре, особенно в провинции, были широко распространены эпигонские навыки классицизма. Об этом красочно рассказывает сам Щепкин в своих «Записках»[[338]](#footnote-339). Молодому актеру претили условность, ходульность, равнодушие, которыми отличалась эта традиция в ее опустошенном, вульгаризированном виде. В нем бессознательно проявляется стремление к простоте, естественности, чувствительности, сказывается отличающая его и впоследствии внутренняя горячность — качество, неотъемлемое от его сущности взволнованного, «сочувствующего», как он сам выражался, художника.

Простота, которой поражает его в 1810 г. игра любителя и знатока театра князя П. В. Мещерского, была простотой шушеринского типа, достигнутой на уровне сентименталистской реформы классицизма и уже оставшейся среди достижений прошлого. Позднее Щепкин поймет всю {311} относительность этой простоты. Но тогда для Щепкина встреча с Мещерским явилась началом его развития как актера.

Звено за звеном складывается его эстетика. Постепенно открывается ему художественная ценность подлинного переживания на сцене, значение личного участия в судьбе персонажа. Работая на провинциальной сцене многие годы, Щепкин проходит весь тот путь, о котором мы писали применительно к театру в целом. На московскую сцену он приходит как художник, уже во многом обогнавший уровень развития столичных трупп в области исполнения комедии. В 1823 г., в первый сезон постоянной работы Щепкина в московском театре, рецензент «Вестника Европы» пишет, сравнивая Щепкина с актером Колпаковым: «Талант Щепкина стеснен в меньшем пространстве, и посему он гораздо сильнее, разительнее. В лице его более характеристики и натура в нем виднее»[[339]](#footnote-340).

Талант Щепкина был, действительно, в первое время стеснен исполнением «… ролей провинциальных чудаков, разбогатевших глупцов, надутых чванством откупщиков, словом комических старичков с отличительными слабостями»[[340]](#footnote-341). Такова была специфика репертуара, который мы уже пытались охарактеризовать в его общем развитии, и специфика щепкинских достижений в домосковский период. Однако необходимо принять во внимание свидетельство С. Т. Аксакова, который писал, что, несмотря на ничтожность своих ролей, Щепкин всегда «старался быть той личностью, которую представлял»[[341]](#footnote-342).

В творчестве Щепкина начала 20‑х годов ярче, чем в творчестве какого-либо другого актера выступают реалистические тенденции, сказываются предпосылки для перехода к реализму. Но его перевоплощение в характер, слияние с изображаемым лицом, о котором свидетельствует Аксаков, еще происходит в это время на сентименталистско-романтических основах. Не довольствуясь передачей внешней характерности, Щепкин ищет типическое в душевном облике своего героя, понимая это типическое еще просто как человеческое — и прежде всего человеческое. Поэтому современники пишут о своеобразной поэтизации Щепкиным своих персонажей, об особой природе его комизма, вызывающей слезы, душевное умиление.

Качества народности в искусстве Щепкина также складываются под воздействием и в русле декабристского понимания народности. В этом отношении очень показательны роли Щепкина в украинском водевиле. Актер передает национальную самобытность своих персонажей посредством выявления поэтической красоты украинской речи, своеобразия внешнего облика, повадок своих героев, наполняя все это горячей {312} эмоциональностью, просветляя национальную форму раскрытием общечеловеческой, нравственно прекрасной сущности изображаемого характера.

Народность Щепкина раскрывалась как народность демократическая. Она имела то же освободительное содержание, каким обладало это понятие в эстетике декабристов, хотя освободительная устремленность щепкинской народности и выявлялась иначе, чем в романтической трагедии с ее открыто гражданственной, героической проблематикой. Здесь можно напомнить, как воспринял Аксаков его трактовку роли Эзопа в комедии Шаховского «Притчи, или Эзоп у Ксанфа» — произведении, не дававшем особых оснований для раскрытия вольнолюбивых идей. Сравнивая достоинства Щепкина и Брянского, также игравшего эту роль, Аксаков пишет, что в Эзопе Брянского «зритель не видел и не слышал… несмотря на покорную наружность, — хитрого, тонкого, лукавого раба, кипящего внутренним негодованием. А в этом-то и был превосходен Щепкин»[[342]](#footnote-343). Ненависть к угнетению и насилию, защита человеческих прав, сочувствие человеку всегда были присущи Щепкину, глубоко проникали в его игру, ложились в основу его гуманизма. В этом прежде всего проявлялась связь великого актера с революционным движением его времени.

Критический реализм Щепкина сохраняет глубочайшую связь с освободительной идеологией декабристской эпохи, с характерным для нее пониманием народности, с ее просветительской верой в человека и романтической поэтизацией личности. Под влиянием Гоголя, его неоднократных указаний и требований, в результате работы в его пьесах и работы над ролью Фамусова в «Горе от ума» Грибоедова Щепкин избавляется постепенно от излишней чувствительности и субъективной горячности на сцене. Он уже играет без той лишней слезы и мешающего ему самому волнения, от которых раньше он никак не мог избавиться. Сатирико-обличительное направление, выходящее на первый план в театре 30‑х годов, формирует творческое сознание Щепкина, поднимает его как художника на новую ступень развития.

Общественная обстановка 30‑х годов способствует углублению демократических начал в искусстве Щепкина. При овладении мастерством социальной типизации в нем раскрывается та органическая связь индивидуального и общего, психологического и внешне характерного, которую не видели и не могли показать актеры 10 – 20‑х годов. Перед актерами реалистического театра встает сложная задача овладения методом сценического перевоплощения в характер изображаемого лица при сохранении яркости и полноты эмоциональной жизни на сцене. С утерей этого качества актерской игры неизбежно понесло бы ущерб и само идейное содержание русского критического реализма, притупилась бы его гуманистическая сила, ослабело бы его общественное воздействие.

{313} В этой связи важно констатировать ту общность художественных интересов, которая сближает в 30 – 40‑е годы реалистическое и романтическое направления. Для Мочалова и для Щепкина — актеров большого внутреннего наполнения и эмоциональной возбудимости, — для них обоих возникает необходимость подчинить свою эмоциональность определенным целям и задачам, ввести ее в четкое русло, овладеть тайной возникновения сценического чувства. В незаконченной записке Мочалова об актерском искусстве сказывается его стремление проникнуть в суть творческого процесса, преодолеть его стихийность, постигнуть его закономерности. Актер настроения и интуиции, Мочалов парадоксально говорит об «умном актере», способном позаботиться «о средствах сделать верными минуты своего вдохновения и о возможностях направить эти средства». Еще дальше в постижении эстетических основ актерского творчества идет Щепкин. Овладевая реалистическим объективным пониманием жизни и характера, находя в образе взаимосвязь личного и общего, социально-исторического, он получает возможность говорить со своими учениками о самых различных и тонких сторонах творческого процесса перевоплощения. Он добивается объективности, умения влезть, «так сказать в кожу действующего лица».

И все-таки его реализм сохраняет глубокую связь с характерными особенностями взрастившей его эпохи, органически вбирает в себя элементы просветительского и романтического мироощущения. Утверждая власть над натурой актера натуры изображаемого им лица, Щепкин отвергает эстетическую ценность актерских чувств как таковых, не признает за исполнителем права предаваться своей чувствительности. Его не удовлетворяет натуралистическая эмоция. Он хочет, чтобы актерские слезы вызывались не просто обстоятельствами пьесы, приводящими в движение нервы исполнителя, а проливались бы им из сочувствия «всему прекрасному, всему доброму», потому что ему «дороги интересы человеческие»[[343]](#footnote-344). Только в таком случае актерская эмоция приобретет, с точки зрения Щепкина, подлинную художественность, будет действовать на зрителя возвышающе и облагораживающе, сможет служить высшим целям искусства.

На новом этапе своего художественного развития русский театр восстанавливает органические связи с литературой и драмой. Новаторство Щепкина опирается на высокие достижения пушкинской и гоголевской прозы, на их эстетику, направленную к созданию многостороннего, сложного, внутренне противоречивого, социально и исторически конкретного характера. Эти связи можно проследить со всей необходимой конкретностью и притом — в их плодотворном значении для обеих сторон. Близость Щепкина с Пушкиным, его дружба с Гоголем отнюдь не случайность. {314} В этих взаимоотношениях раскрывается естественная близость театра и литературы, единство их идейных целей и художественных возможностей.

Сценический реализм 30‑х годов представляет собой совершенно своеобразную целостную художественную систему. Но подобно тому, как реалистическая реформа русской литературы, произведенная в 20‑е годы Грибоедовым и Пушкиным была подготовлена развитием мысли и искусства декабристского периода, так подготовлена этим периодом и реалистическая реформа русского театра, произведенная Щепкиным, Гоголем, Белинским. Традиции декабристского периода — начального этапа русского освободительного движения — несет в 30‑е годы не только романтизм Мочалова. Эти традиции глубоко раскрываются и в искусстве Щепкина, свежо и непосредственно проступают в самой специфике щепкинского реализма.

Связь с идеями декабристского периода, претворение эстетических традиций декабристской эпохи прослеживается и в других явлениях русского реалистического искусства 30 – 40‑х годов, составляя определенную особенность этого исторического периода развития русской культуры.

# **{****315}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Я](#_a32)

Аблесимов А. О. [83](#_page083), [86](#_page086)

Аксаков С. Т. [44](#_page044), [88](#_page088), [221](#_page221), [241](#_page241) – [243](#_page243), [272](#_page272), [311](#_page311), [312](#_page312)

Александр I [25](#_page025), [164](#_page164)

Алперс Б. В. [88](#_page088), [91](#_page091), [217](#_page217), [224](#_page224), [243](#_page243) – [245](#_page245)

Альфьери В. [146](#_page146)

Анненков Н. [297](#_page297)

Арапов П. А. [171](#_page171), [228](#_page228)

Аристофан [302](#_page302)

Асенкова А. Е. [306](#_page306)

Базанов В. Г. [150](#_page150), [164](#_page164)

Байрон Д. Г. [107](#_page107), [151](#_page151), [191](#_page191), [192](#_page192)

Баранчеева А. И. [101](#_page101)

Барков Д. [148](#_page148), [297](#_page297), [301](#_page301)

Барон М. [74](#_page074), [233](#_page233)

Батюшков К. Н. [112](#_page112), [117](#_page117)

Бегичев С. Н. [269](#_page269)

Беклешов А. А. [34](#_page034)

Белинский В. Г. [104](#_page104), [112](#_page112), [135](#_page135), [155](#_page155), [235](#_page235), [237](#_page237), [270](#_page270), [279](#_page279)

Бенитцкий А. П. [27](#_page027), [73](#_page073), [92](#_page092), [111](#_page111), [148](#_page148), [166](#_page166), [170](#_page170)

Бергер [187](#_page187), [300](#_page300)

Бертенсон С. [268](#_page268)

Бестужев А. А. [152](#_page152), [153](#_page153), [166](#_page166), [188](#_page188), [189](#_page189), [205](#_page205), [208](#_page208), [285](#_page285), [286](#_page286), [302](#_page302)

Благой Д. Д. [16](#_page016)

Борецкий [271](#_page271)

Борн И. М. [28](#_page028)

Бочкарев В. А. [7](#_page007), [28](#_page028), [29](#_page029)

Бриммер В. [136](#_page136), [251](#_page251)

Брусилов Н. В. [57](#_page057)

Брянский Я. Г. [256](#_page256), [267](#_page267), [268](#_page268), [306](#_page306), [307](#_page307), [312](#_page312)

Булгарин Ф. В. [191](#_page191)

Вальберхова М. И. [80](#_page080), [93](#_page093), [306](#_page306)

Венгеров С. А. [112](#_page112)

Веревкин М. И. [22](#_page022), [23](#_page023)

Вигель Ф. Ф. [44](#_page044)

Висковатов С. И. [111](#_page111)

Волков Ф. Г. [62](#_page062)

Волынский А. П. [139](#_page139)

Вольтер Ф. М. [21](#_page021), [28](#_page028), [69](#_page069), [73](#_page073), [74](#_page074), [80](#_page080), [88](#_page088), [92](#_page092), [94](#_page094), [113](#_page113), [140](#_page140), [150](#_page150), [165](#_page165), [181](#_page181), [182](#_page182), [185](#_page185), [219](#_page219), [224](#_page224), [237](#_page237), [242](#_page242), [252](#_page252)

Востоков А. Х. [121](#_page121)

Вяземский П. А. [16](#_page016), [126](#_page126) – [128](#_page128), [139](#_page139) – [142](#_page142), [287](#_page287)

Галич А. А. [249](#_page249)

Гаррик Д. [93](#_page093), [101](#_page101)

Гейне Г. [167](#_page167)

Гемминген О. Г. [26](#_page026), [48](#_page048)

Гердер [151](#_page151)

Герцен А. И. [16](#_page016), [276](#_page276)

Гете В. [167](#_page167)

Глинка С. Н. [111](#_page111), [172](#_page172) – [174](#_page174)

Глинка Ф. Н. [31](#_page031), [47](#_page047), [82](#_page082), [111](#_page111), [125](#_page125), [130](#_page130), [161](#_page161) – [165](#_page165), [168](#_page168), [170](#_page170), [172](#_page172), [175](#_page175), [180](#_page180), [182](#_page182)

Гнедич Н. И. [45](#_page045), [89](#_page089), [100](#_page100), [141](#_page141), [148](#_page148), [181](#_page181) – [187](#_page187), [212](#_page212), [214](#_page214), [229](#_page229), [232](#_page232), [234](#_page234), [242](#_page242) – [247](#_page247), [250](#_page250) – [255](#_page255), [259](#_page259), [263](#_page263), [270](#_page270), [271](#_page271)

Гоголь Н. В. [85](#_page085), [104](#_page104), [155](#_page155), [279](#_page279), [312](#_page312) – [314](#_page314)

Гольбах [46](#_page046)

Гомер [56](#_page056)

{316} Горбунов И. Ф. [217](#_page217)

Горчаков Д. П. [304](#_page304)

Грессе [303](#_page303) – [305](#_page305)

Греч Н. И. [139](#_page139), [140](#_page140), [246](#_page246), [247](#_page247)

Гриб В. Р. [70](#_page070)

Грибоедов А. С. [7](#_page007), [10](#_page010), [74](#_page074), [108](#_page108), [160](#_page160), [187](#_page187), [189](#_page189), [195](#_page195), [206](#_page206) – [210](#_page210), [269](#_page269), [270](#_page270), [275](#_page275), [276](#_page276), [279](#_page279), [280](#_page280), [286](#_page286), [297](#_page297), [299](#_page299) – [302](#_page302), [305](#_page305), [310](#_page310), [312](#_page312), [314](#_page314)

Грузинцев А. Н. [111](#_page111), [267](#_page267)

Гуковский Г. А. [109](#_page109), [113](#_page113), [114](#_page114), [164](#_page164), [165](#_page165), [174](#_page174), [191](#_page191), [234](#_page234), [275](#_page275), [276](#_page276), [278](#_page278)

Гюго В. [107](#_page107)

Гюс [29](#_page029)

Данилов С. С. [40](#_page040), [81](#_page081), [113](#_page113)

Данте [150](#_page150)

Давыдов Д. В. [208](#_page208)

Дашков Д. В. [48](#_page048), [56](#_page056), [90](#_page090), [302](#_page302)

Демутье [52](#_page052)

Державин Г. Р. [75](#_page075), [98](#_page098), [126](#_page126)

Десницкий В. А. [113](#_page113)

Дидро Д. [13](#_page013), [34](#_page034), [48](#_page048), [49](#_page049), [69](#_page069) – [79](#_page079), [84](#_page084), [89](#_page089), [92](#_page092), [103](#_page103), [165](#_page165), [236](#_page236), [310](#_page310)

Дмитревский И. А. [14](#_page014), [62](#_page062), [73](#_page073), [75](#_page075), [83](#_page083), [126](#_page126), [216](#_page216), [244](#_page244)

Дмитриев В. В. [27](#_page027)

Дмитриев И. И. [58](#_page058)

Дмитриев Ю. А. [266](#_page266)

Добролюбов Н. А. [104](#_page104)

Довнар-Запольский М. В. [208](#_page208)

Дюмениль М. [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [233](#_page233)

Дюмевуа [266](#_page266), [267](#_page267)

Дюр Л. О. [306](#_page306)

Дюр Н. О. [85](#_page085)

Дюси [113](#_page113)

Дюшенуа Ж. [266](#_page266)

Дьелафуа [84](#_page084)

Ежова Е. И. [306](#_page306), [307](#_page307)

Екатерина II [13](#_page013)

Жанир А. А. [139](#_page139), [140](#_page140), [188](#_page188), [246](#_page246), [252](#_page252), [254](#_page254), [268](#_page268), [270](#_page270), [297](#_page297)

Жанлис [252](#_page252)

Жихарев С. П. [45](#_page045), [75](#_page075), [81](#_page081), [83](#_page083), [85](#_page085) – [89](#_page089), [174](#_page174), [217](#_page217), [221](#_page221), [222](#_page222), [225](#_page225), [226](#_page226), [243](#_page243) – [245](#_page245)

Жорж [72](#_page072), [156](#_page156), [214](#_page214), [227](#_page227), [231](#_page231) – [234](#_page234), [237](#_page237) – [247](#_page247), [255](#_page255) – [259](#_page259), [263](#_page263), [266](#_page266)

Жуковский В. А. [97](#_page097), [111](#_page111) – [113](#_page113), [117](#_page117), [127](#_page127), [135](#_page135), [137](#_page137), [167](#_page167), [180](#_page180), [187](#_page187), [212](#_page212) – [215](#_page215), [234](#_page234) – [241](#_page241), [291](#_page291), [300](#_page300), [301](#_page301), [302](#_page302)

Загоскин М. Н. [53](#_page053), [58](#_page058), [148](#_page148), [170](#_page170), [286](#_page286), [288](#_page288) – [290](#_page290), [295](#_page295), [298](#_page298), [303](#_page303)

Зотов Р. М. [57](#_page057), [148](#_page148), [155](#_page155), [174](#_page174), [217](#_page217), [286](#_page286)

Иванов Ф. Ф. [31](#_page031), [53](#_page053), [54](#_page054), [86](#_page086), [111](#_page111), [130](#_page130), [168](#_page168), [174](#_page174) – [179](#_page179), [182](#_page182)

Измайлов А. Е. [243](#_page243), [246](#_page246), [247](#_page247), [260](#_page260) – [262](#_page262)

Измайлов В. В. [45](#_page045), [46](#_page046), [243](#_page243), [246](#_page246), [247](#_page247), [260](#_page260), [262](#_page262), [300](#_page300), [302](#_page302)

Ильин Н. И. [26](#_page026), [31](#_page031), [40](#_page040) – [47](#_page047), [50](#_page050) – [54](#_page054), [56](#_page056) – [59](#_page059), [81](#_page081), [84](#_page084), [86](#_page086), [210](#_page210), [302](#_page302)

Истомина Е. И. [157](#_page157)

Иффланд А. В. [48](#_page048), [169](#_page169)

Калиграф И. И. [84](#_page084)

Кант И. [135](#_page135), [231](#_page231), [251](#_page251)

Капнист В. В. [30](#_page030), [40](#_page040), [46](#_page046), [282](#_page282), [284](#_page284), [286](#_page286), [290](#_page290), [291](#_page291), [296](#_page296)

Карамзин, Н. М. [29](#_page029), [35](#_page035), [49](#_page049), [54](#_page054), [55](#_page055), [58](#_page058), [59](#_page059), [98](#_page098), [121](#_page121), [139](#_page139), [175](#_page175), [176](#_page176), [300](#_page300), [301](#_page301)

Караневичева [95](#_page095)

Каратыгин В. А. [139](#_page139), [140](#_page140), [254](#_page254), [273](#_page273), [267](#_page267) – [270](#_page270)

Каратыгин П. А. [217](#_page217)

Каратыгина А. Д. [80](#_page080), [81](#_page081), [88](#_page088), [218](#_page218)

Катенин П. А. [130](#_page130), [139](#_page139), [140](#_page140), [155](#_page155), [168](#_page168), [169](#_page169), [185](#_page185), [187](#_page187) – [191](#_page191), [214](#_page214), [268](#_page268), [270](#_page270), [286](#_page286), [297](#_page297), [300](#_page300) – [305](#_page305)

Кипренский О. А. [150](#_page150)

Клерон И. [72](#_page072), [73](#_page073), [233](#_page233), [241](#_page241)

Клинчин А. П. [88](#_page088)

Княжнин Я. Б. [25](#_page025), [28](#_page028), [29](#_page029), [91](#_page091), [95](#_page095), [130](#_page130), [167](#_page167), [175](#_page175), [178](#_page178), [222](#_page222), [282](#_page282)

Кокошкин Ф. Ф. [303](#_page303)

Колосова А. М. (Каратыгина) [157](#_page157), [270](#_page270)

Колпаков П. Р. [93](#_page093)

Кондаков М. К. [87](#_page087)

Кони Ф. А. [228](#_page228)

Корнель П. [120](#_page120), [140](#_page140), [150](#_page150), [189](#_page189), [247](#_page247), [268](#_page268)

Корсаков П. А. [171](#_page171)

Коцебу А. [47](#_page047), [48](#_page048), [80](#_page080), [81](#_page081), [91](#_page091), [169](#_page169), [216](#_page216), [242](#_page242), [243](#_page243)

Крабб Д. [151](#_page151)

Красковский В. И. [27](#_page027)

Крутицкий А. М. [62](#_page062), [73](#_page073), [83](#_page083), [84](#_page084), [282](#_page282)

Крюковской М. В. [221](#_page221)

Крылов И. А. [14](#_page014), [34](#_page034), [96](#_page096), [148](#_page148), [232](#_page232), [257](#_page257), [282](#_page282), [296](#_page296), [299](#_page299)

Кюхельбекер В. К. [125](#_page125), [130](#_page130), [145](#_page145), [151](#_page151), [168](#_page168), [171](#_page171), [185](#_page185), [188](#_page188), [191](#_page191), [192](#_page192), [214](#_page214), [285](#_page285), [300](#_page300), [302](#_page302)

Лагарп Ж. Ф. [28](#_page028)

Лапкина Г. А. [7](#_page007)

Лафонтен Ж. [146](#_page146)

Лекен А. Л. [73](#_page073), [75](#_page075), [79](#_page079), [93](#_page093), [219](#_page219), [231](#_page231)

{317} Леметр Ф. [107](#_page107)

Ленин В. И. [5](#_page005), [6](#_page006), [31](#_page031), [109](#_page109), [143](#_page143)

Лесаж А. Р. [290](#_page290)

Лобанов М. Е. [247](#_page247), [254](#_page254), [263](#_page263)

Ломоносов М. В. [12](#_page012), [205](#_page205)

Лонжепьер [247](#_page247), [260](#_page260), [261](#_page261)

Лукин В. И. [13](#_page013), [22](#_page022)

Львов Ф. П. [75](#_page075)

Макаров М. Н. [93](#_page093), [95](#_page095)

Макогоненко Г. П. [18](#_page018)

Маркс К. [6](#_page006), [105](#_page105)

Марлинский А. (А. А. Бестужев) [137](#_page137)

Мартынов А. Е. [104](#_page104)

Мартынов И. И. [27](#_page027), [45](#_page045), [46](#_page046), [101](#_page101), [148](#_page148), [291](#_page291), [302](#_page302)

Медведева И. Н. [29](#_page029), [100](#_page100)

Мейлах Б. С. [143](#_page143), [144](#_page144), [152](#_page152), [153](#_page153), [235](#_page235)

Мерсье Л. С. [20](#_page020), [34](#_page034), [165](#_page165)

Метастазио П. [21](#_page021)

Мерзляков А. Ф. [148](#_page148), [149](#_page149)

Мещерский, П. В. [310](#_page310), [311](#_page311)

Модзалевский Б. Л. [32](#_page032), [147](#_page147)

Мокульский С. С. [182](#_page182)

Мольер Ж. Б. [91](#_page091), [146](#_page146), [150](#_page150), [155](#_page155), [233](#_page233), [285](#_page285), [286](#_page286), [289](#_page289), [294](#_page294)

Мочалов П. С. [7](#_page007), [39](#_page039), [102](#_page102), [104](#_page104), [216](#_page216), [260](#_page260), [264](#_page264) – [267](#_page267), [270](#_page270), [272](#_page272), [313](#_page313), [314](#_page314)

Мочалов С. Ф. [88](#_page088), [93](#_page093), [94](#_page094), [168](#_page168), [215](#_page215), [221](#_page221), [223](#_page223)

Муравьев А. Н. [206](#_page206)

Муравьев Н. Н. [46](#_page046)

Муравьев-Апостол И. М. [145](#_page145), [146](#_page146), [285](#_page285)

Наполеон I [108](#_page108), [109](#_page109), [114](#_page114), [120](#_page120), [121](#_page121), [124](#_page124), [143](#_page143), [162](#_page162), [172](#_page172)

Нарежный В. Т. [82](#_page082), [85](#_page085), [111](#_page111), [168](#_page168), [169](#_page169)

Невахович Л. Н. [111](#_page111), [171](#_page171)

Некрасов Н. А. [279](#_page279)

Нечкина М. В. [6](#_page006), [11](#_page011), [162](#_page162)

Николев Н. П. [118](#_page118), [130](#_page130), [167](#_page167)

Новалис Г. [151](#_page151)

Новиков Н. И. [12](#_page012), [13](#_page013), [25](#_page025)

Ободовский П. Г. [57](#_page057), [174](#_page174)

Озеров В. А. [28](#_page028) – [31](#_page031), [82](#_page082), [89](#_page089), [98](#_page098) – [100](#_page100), [105](#_page105), [111](#_page111), [120](#_page120), [124](#_page124) – [130](#_page130), [132](#_page132), [134](#_page134) – [142](#_page142), [161](#_page161), [162](#_page162), [167](#_page167), [182](#_page182), [188](#_page188), [190](#_page190), [215](#_page215), [221](#_page221), [225](#_page225) – [228](#_page228), [232](#_page232) – [235](#_page235), [245](#_page245)

Оленин А. Н. [139](#_page139), [227](#_page227), [233](#_page233)

Орлов В. Н. [25](#_page025), [26](#_page026), [87](#_page087), [189](#_page189), [276](#_page276), [298](#_page298)

Орлов Д. [87](#_page087)

Островский А. Н. [104](#_page104), [152](#_page152)

Офрен Ж. [73](#_page073), [234](#_page234)

Переселенков С. А. [32](#_page032), [33](#_page033)

Пиксерекур Ж. [165](#_page165), [301](#_page301)

Писарев А. А. [73](#_page073), [74](#_page074)

Писарев А. И. [286](#_page286)

Плавильщиков П. А. [34](#_page034), [62](#_page062), [73](#_page073), [89](#_page089), [91](#_page091) – [94](#_page094), [122](#_page122), [123](#_page123), [222](#_page222)

Плетнев П. А. [246](#_page246), [247](#_page247), [253](#_page253), [254](#_page254), [260](#_page260), [261](#_page261)

Пнин И. П. [21](#_page021), [27](#_page027), [101](#_page101)

Погодин М. П. [32](#_page032)

Полевой Н. А. [57](#_page057), [174](#_page174)

Померанцев В. П. [34](#_page034), [62](#_page062), [86](#_page086), [215](#_page215), [218](#_page218)

Померанцева А. А. [62](#_page062), [86](#_page086)

Пономарев А. Е. [14](#_page014), [62](#_page062), [73](#_page073), [84](#_page084), [87](#_page087)

Превиль П. Л. [73](#_page073)

Прусаков А. Н. [94](#_page094)

Пушкин А. С. [7](#_page007), [10](#_page010), [74](#_page074), [102](#_page102), [104](#_page104), [108](#_page108), [109](#_page109), [113](#_page113), [114](#_page114), [141](#_page141), [142](#_page142), [150](#_page150), [152](#_page152), [156](#_page156) – [159](#_page159), [160](#_page160), [164](#_page164), [179](#_page179), [184](#_page184), [187](#_page187) – [192](#_page192), [206](#_page206) – [208](#_page208), [229](#_page229), [238](#_page238), [244](#_page244) – [246](#_page246), [271](#_page271), [275](#_page275), [276](#_page276), [310](#_page310), [313](#_page313), [314](#_page314)

Радищев А. Н. [20](#_page020) – [26](#_page026), [29](#_page029), [30](#_page030), [35](#_page035), [40](#_page040), [42](#_page042), [46](#_page046), [77](#_page077), [98](#_page098), [101](#_page101), [102](#_page102), [109](#_page109), [147](#_page147), [161](#_page161)

Расин Ж. [21](#_page021), [65](#_page065), [66](#_page066), [71](#_page071), [120](#_page120), [140](#_page140), [150](#_page150), [155](#_page155), [189](#_page189), [237](#_page237), [238](#_page238), [247](#_page247), [248](#_page248), [252](#_page252), [254](#_page254), [255](#_page255), [262](#_page262), [263](#_page263), [268](#_page268), [270](#_page270)

Рахманова Х. П. [87](#_page087)

Реизов Б. Г. [232](#_page232)

Розанов И. Н. [182](#_page182)

Рокур Ф. [72](#_page072), [232](#_page232), [241](#_page241), [260](#_page260)

Растопчин Ф. В. [57](#_page057)

Ротру Ж. [252](#_page252)

Рубенс П. П. [101](#_page101)

Руссо Ж. Ж. [20](#_page020), [127](#_page127), [170](#_page170)

Рыкалов В. Ф. [87](#_page087)

Рылеев К. Ф. [139](#_page139), [141](#_page141), [152](#_page152), [166](#_page166), [182](#_page182), [184](#_page184), [186](#_page186), [188](#_page188), [202](#_page202), [204](#_page204), [205](#_page205)

Сакулин П. Н. [182](#_page182)

Самойлов В. В. [85](#_page085)

Самойлов В. М. [87](#_page087)

Сандунов Н. Н. [26](#_page026), [31](#_page031) – [35](#_page035), [38](#_page038) – [40](#_page040), [43](#_page043), [47](#_page047) – [50](#_page050), [52](#_page052), [54](#_page054), [56](#_page056), [57](#_page057), [210](#_page210), [228](#_page228), [282](#_page282)

Савдунов С. Н. [14](#_page014), [32](#_page032), [62](#_page062), [84](#_page084), [85](#_page085)

Сандунова Е. С. [81](#_page081)

Семенова Е. С. [7](#_page007), [10](#_page010), [72](#_page072), [77](#_page077), [80](#_page080) – [98](#_page098), [100](#_page100), [111](#_page111), [157](#_page157), [171](#_page171), [181](#_page181), [187](#_page187), [229](#_page229), [234](#_page234), [242](#_page242) – [248](#_page248), [252](#_page252) – [264](#_page264), [266](#_page266), [270](#_page270)

Сенека [130](#_page130)

Скотт В. [107](#_page107), [151](#_page151)

Смирнов А. С. [168](#_page168)

Сомов, О. М. [150](#_page150), [151](#_page151), [188](#_page188), [228](#_page228), [285](#_page285), [301](#_page301), [304](#_page304)

{318} Сосницкая [157](#_page157)

Сосницкий И. И. [85](#_page085), [306](#_page306), [309](#_page309)

Соути Р. [151](#_page151)

Софокл [80](#_page080)

Соц В. И. [252](#_page252), [298](#_page298)

Сталь Ж. де [151](#_page151)

Степанов Н. Л. [152](#_page152)

Судовщиков Н. Р. [304](#_page304)

Сульцер (Зульцер) [78](#_page078)

Сумароков А. П. [12](#_page012), [14](#_page014), [21](#_page021), [28](#_page028), [66](#_page066), [140](#_page140), [216](#_page216)

Сушков Н. Д. [32](#_page032), [286](#_page286), [297](#_page297)

Тальма Ф. Ж. [73](#_page073), [185](#_page185), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [233](#_page233)

Тенирс [47](#_page047)

Тик Л. [151](#_page151)

Тиханов П. Н. [243](#_page243), [250](#_page250), [309](#_page309)

Толстой А. К. [152](#_page152)

Толстой Л. Н. [207](#_page207)

Толстой Я. Н. [296](#_page296), [297](#_page297)

Томашевский Б. В. [156](#_page156)

Троепольская Т. М. [62](#_page062)

Улыбышев А. Д. [146](#_page146), [147](#_page147), [301](#_page301)

Федоров М. В. [54](#_page054) – [57](#_page057), [81](#_page081), [170](#_page170), [174](#_page174), [286](#_page286)

Фонвизин Д. И. [14](#_page014) – [18](#_page018), [24](#_page024), [25](#_page025), [34](#_page034), [35](#_page035), [141](#_page141), [282](#_page282), [284](#_page284), [286](#_page286), [296](#_page296), [299](#_page299), [302](#_page302)

Хмельницкий Н. И. [58](#_page058), [286](#_page286), [297](#_page297), [306](#_page306)

Цейтлин А. Г. [184](#_page184)

Шатобриан Ф. Р. де [151](#_page151)

Шаликов П. И. [58](#_page058)

Шаховской А. А. [47](#_page047), [57](#_page057) – [59](#_page059), [100](#_page100), [138](#_page138), [174](#_page174), [223](#_page223), [233](#_page233), [234](#_page234), [246](#_page246), [267](#_page267), [286](#_page286), [288](#_page288) – [290](#_page290), [292](#_page292) – [294](#_page294), [298](#_page298), [300](#_page300) – [302](#_page302), [312](#_page312)

Шекспир В. [21](#_page021), [32](#_page032), [74](#_page074), [146](#_page146), [150](#_page150), [168](#_page168), [169](#_page169), [182](#_page182), [189](#_page189), [269](#_page269), [270](#_page270)

Шеллинг Ф. В. [249](#_page249), [250](#_page250)

Шиллер Ф. [32](#_page032), [39](#_page039), [48](#_page048), [94](#_page094), [135](#_page135), [136](#_page136), [146](#_page146), [165](#_page165) – [169](#_page169), [191](#_page191), [192](#_page192), [220](#_page220), [227](#_page227), [253](#_page253), [269](#_page269)

Шишков А. С. [121](#_page121)

Шлегель А. [151](#_page151)

Шлегель Ф. [151](#_page151)

Шмидт Х. [181](#_page181)

Шумский Я. Д. [62](#_page062)

Шушерин Я. Е. [14](#_page014), [34](#_page034), [62](#_page062), [88](#_page088) – [92](#_page092), [217](#_page217), [218](#_page218), [221](#_page221), [223](#_page223), [242](#_page242) – [244](#_page244)

Щепкин, М. С. [7](#_page007), [10](#_page010), [77](#_page077), [85](#_page085), [102](#_page102), [104](#_page104), [108](#_page108), [155](#_page155), [218](#_page218), [279](#_page279), [280](#_page280), [310](#_page310) – [314](#_page314)

Эврипид [130](#_page130)

Эйхенбаум Б. М. [87](#_page087), [88](#_page088)

Энгельс Ф. [6](#_page006), [105](#_page105)

Яковлев А. С. [7](#_page007), [80](#_page080), [88](#_page088), [94](#_page094), [97](#_page097), [111](#_page111) – [114](#_page114), [116](#_page116), [131](#_page131), [215](#_page215) – [230](#_page230), [244](#_page244), [259](#_page259), [266](#_page266)

1. *В. И. Ленин*. Сочинения, т. 21, стр. 126. [↑](#footnote-ref-2)
2. *М. В. Нечкина*. Движение декабристов, т. I. М.‑Л., 1955, стр. 37. [↑](#footnote-ref-3)
3. *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Собрание сочинений, т. V, стр. 501. [↑](#footnote-ref-4)
4. См. Ученые записки Куйбышевского гос. педагогического ин‑та имени В. В. Куйбышева, вып. 25, Куйбышев, 1959. [↑](#footnote-ref-5)
5. См. Ученые записки гос. Научно-исследовательского ин‑та театра и музыки, т. 1. Сектор театра, Л., 1958. [↑](#footnote-ref-6)
6. *М. В. Нечкина*. Движение декабристов, т. I. М.‑Л., 1955, стр. 50. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Д. Д. Благой*. История русской литературы XVIII века. Изд. 3. М., 1955, стр. 298 – 299. [↑](#footnote-ref-8)
8. *А. И. Герцен*. О развитии революционных идей в России. — Сочинения, т. VII. М., 1956, стр. 189. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Г. П. Макогоненко*. Д. И. Фонвизин. — «Русские драматурги. XVIII век», т. 1. Л.‑М., 1959, стр. 255 – 257. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же, стр. 259. [↑](#footnote-ref-11)
11. *А. Н. Радищев*. О человеке, его смертности и бессмертии. — Полное собрание сочинений, т. 2. М.‑Л., 1941, стр. 55. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же, стр. 55. [↑](#footnote-ref-13)
13. Название одной из пьес Веревкина. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Рассуждение о словесности, читанное в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств 18 ноября 1805 года». — «Лицей», 1806, ч. 1, кн. 1, стр. 35 – 36. Подпись: «—». [↑](#footnote-ref-15)
15. «Отец семейства. Драма в пяти действиях по расположению барона Геммингена. Сочинение Н. Сандунова». М., 1816, стр. 101. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Вл. Орлов*. Русские просветители 1790 – 1800‑х годов. М., 1950, стр. 59. [↑](#footnote-ref-17)
17. *И. П. Пнин*. Сочинения. М., 1934, стр. 160. [↑](#footnote-ref-18)
18. *И. М. Борн*. Эскиз рассуждения об успехах просвещения. — «Периодическое издание Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». СПб., 1804, стр. 137. [↑](#footnote-ref-19)
19. *И. М. Борн*. Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808, стр. 151. [↑](#footnote-ref-20)
20. *В. А. Бочкарев*. Русская историческая драматургия начала XIX века (1800 – 1815 гг.). — «Ученые записки Куйбышевского гос. пед. ин‑та им. В. В. Куйбышева», вып. 25, 1959. [↑](#footnote-ref-21)
21. См. вступительную статью И. Н. Медведевой в кн.: *В. А. Озеров*. Трагедии. Стихотворения. («Библиотека поэта»). Л., 1960, стр. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-22)
22. «Владиславу Александровичу Озерову. Василий Капнист», приложено к трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах». СПб., 1816. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Н. Сандунов*. Слово о необходимости знать законы гражданские и о способе учиться российскому законоведению. М., 1822. [↑](#footnote-ref-24)
24. *В. И. Ленин*. Сочинения, т. 2, стр. 473. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Б. Модзалевский*. Н. Н. Сандунов. — Русский биографический словарь. Т. 18. СПб., 1904. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Н. Д. Сушков*. Московский университетский пансион. М., 1858, стр. 41. [↑](#footnote-ref-27)
27. См.: Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Московского университета (1755 – 1855), ч. II. М., 1855, стр. 234. [↑](#footnote-ref-28)
28. См. там же статью «Н. Н. Сандунов», стр. 389. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Русский архив», 1869, стр. 1568. [↑](#footnote-ref-30)
30. См.: *С. А. Переселенков*. Затерявшиеся пьесы Н. Н. Сандунова. — «Бирюч Петроградских государственных академических театров». Сб. статей, II. Пг., 1920. [↑](#footnote-ref-31)
31. *С. А. Переселенков*. Затерявшиеся пьесы Н. Н. Сандунова. — «Бирюч Петроградских государственных академических театров». Сб. статей, II. Пг., 1920, стр. 114. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Солдатская школа», драма в 3‑х действиях, писана 1794‑го года. М., 1817. [↑](#footnote-ref-33)
33. См. например: *С. С. Данилов*. Русский драматический театр XIX в., т. I. Л.‑М., 1957, стр. 20 – 21. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Великодушие, или Рекрутский набор», драма в трех действиях Николая Ильина. СПб., 1807. Предисловие. (Далее текст пьесы дается по этому изданию.) [↑](#footnote-ref-35)
35. *А. Радищев*. Путешествие из Петербурга в Москву. М.‑Л., 1950, стр. 119. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Великодушие, или Рекрутский набор», стр. 51 – 52. [↑](#footnote-ref-37)
37. *С. Т. Аксаков*. Литературные и театральные воспоминания (1812 – 1830 гг.). — Собрание сочинений, т. 3. М., 1956, стр. 20. [↑](#footnote-ref-38)
38. «Северный вестник», 1804, ч. I, № 1, стр. 78 – 83. [↑](#footnote-ref-39)
39. *С. П. Жихарев*. Записки современника. М.‑Л., 1955, стр. 467. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Патриот», 1804, ч. II, май, стр. 237. [↑](#footnote-ref-41)
41. «Северный вестник», 1804, ч. III, № VII, стр. 35 – 36. [↑](#footnote-ref-42)
42. Имеется в виду фламандский живописец XVII в. Тенирс, который очень ценился в России в XVIII – начале XIX вв. (его фамилию писали тогда обычно на французский лад — Теньер). [↑](#footnote-ref-43)
43. «Драматический вестник», 1808, № 8, стр. 65 – 66. Подпись: «А» [возможно, А. А. Шаховской]. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Великодушие, или Рекрутский набор» Ильина. — «Вестник Европы», 1812, № 1, стр. 59. Подпись: Д. Д. [Д. Дашков]. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Отец семейства», драма в пяти действиях по расположению барона Геммингена. Сочинена Н. Сандуновым 1793 года. М., 1816. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Der deutsche Hausvater». Schauspiel von O. H. v. Gemmingen. N. Y., 1831. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Влюбленный нелюдим» («Альцест в деревне»), комедия в 3‑х действиях Демутье. Переложена на русские нравы Н. Ильиным. М., 1805 (Предисловие). [↑](#footnote-ref-48)
48. «Северный наблюдатель», 1817, № 3, стр. 104 – 107. Подпись: М. З. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Ф. Иванов*. Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царем служба не пропадают. Драма в одном действии. М., 1816. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Вестник Европы», 1811, № 17, стр. 65 – 66. Подпись: Д. Д. [Д. Дашков]. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Н. Брусилов*. Письмо к приятелю о русском театре. — «Журнал российской словесности», 1805, № 2, стр. 59 – 70. [↑](#footnote-ref-52)
52. «О русских комедиях». — «Вестник Европы», 1802, № 7, стр. 233. Подпись: В. В. [И. И. Дмитриев]. [↑](#footnote-ref-53)
53. См.: «История русской литературы», т. V. М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1941, стр. 293. [↑](#footnote-ref-54)
54. «Вестник Европы», 1802, № 12, стр. 322. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Ж. Расин*. Сочинения в двух томах, т. 2. М.‑Л., 1937, стр. 99. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Д. Дидро*. Собрание сочинений, т. V. М.‑Л., 1936, стр. 112. [↑](#footnote-ref-57)
57. *В. Р. Гриб*. Избранные работы. М., 1956, стр. 43. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Д. Дидро*. Собрание сочинений, т. V, стр. 135. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Д. Дидро*. Собрание сочинений, т. V, стр. 572. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Общие правила театра, выбранные из полного собрания сочинений г. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил А. Писаревым». СПб., 1809. [↑](#footnote-ref-61)
61. См., например, статью за подписью Б. (А. П. Бенитцкий) в журнале «Цветник», 1809, № 6. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Общие правила театра, выбранные из полного собрания сочинений г. Вольтера и расположенные по порядку драматических правил А. Писаревым», стр. 57. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Драматический вестник», 1808, № 8, стр. 83 – 84. Подпись: И. [↑](#footnote-ref-64)
64. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 309. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же, стр. 573. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Драматический вестник», 1808, № 34, стр. 63. [↑](#footnote-ref-67)
67. *С. фон Ф*. «Путешествие критики, или Письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которым большею частью сам был очевидным свидетелем». М., 1818. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Сульцер*. Об Актерах и об искусстве театрального представления. — «Вестник Европы». 1806, № 24, стр. 259 – 265. [↑](#footnote-ref-69)
69. «Цветник», 1809, № 2, стр. 286. [↑](#footnote-ref-70)
70. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 362 – 363. [↑](#footnote-ref-71)
71. «Аглая». 1810, ч. 12, кн. 2, стр. 45 – 46. [↑](#footnote-ref-72)
72. См.: *С. С. Данилов*. Русский драматический театр XIX века, т. I., стр. 23. [↑](#footnote-ref-73)
73. «Правила чтения и декламировки». — «Журнал Драматический на 1811 год», часть третья, № XI, стр. 222‑223. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Правила чтения и декламировки», стр. 226. [↑](#footnote-ref-75)
75. Там же, стр. 225. [↑](#footnote-ref-76)
76. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 311. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Нечто о Крутицком, придворном российском актере». — «Северный вестник», 1804, ч. I, № II, стр. 217 – 218. Подпись: С. З‑н. Пенза. [↑](#footnote-ref-78)
78. Предисловие Ильина к комедии «Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен», сочинения Дьелафуа, переделка на русские нравы Н. Ильина. СПб., 1811, стр. V, примечание. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Взгляд на игру российских императорских актеров по сравнению одних с другими». — «Аглая», 1810, ч. 12, кн. 2, стр. 60 – 61. Подпись: N. N. [↑](#footnote-ref-80)
80. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 260 – 261. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Московский вестник», 1809, ч. 1, № 7, стр. 107. [↑](#footnote-ref-82)
82. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 67. [↑](#footnote-ref-83)
83. Биографическое известие о Померанцевой. — «Вестник Европы», 1806, № 20, стр. 285. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же. стр. 284 – 285. [↑](#footnote-ref-85)
85. См.: «Российский спектакль “Великодушие, или Рекрутский набор”, драма в 3‑х действиях Ильина». — «Северный вестник», 1804, ч. I, № 1, стр. 78 – 83. — Б. М. Эйхенбаум устанавливает принадлежность этой статьи Н. И. Гнедичу (см. его примечание к стр. 66 (2) «Записок современника» С. П. Жихарева). [↑](#footnote-ref-86)
86. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 67. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Б. М. Эйхенбаум*. С. П. Жихарев и его дневники. — В кн.: С. П. Жихарев. Записки современника. Приложения, стр. 657. [↑](#footnote-ref-88)
88. См.: *Б. Алперс*. Актерское искусство в России, т. 1. М.‑Л., 1945, стр. 66 – 67; *А. Клинчин*. Я. Е. Шушерин. М.‑Л., 1947. [↑](#footnote-ref-89)
89. *С. Т. Аксаков*. Я. Е. Шушерин и современные ему театральные знаменитости. — Собрание сочинений, т. 2. М.‑Л., 1955. [↑](#footnote-ref-90)
90. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 284, 588 – 595 и др. [↑](#footnote-ref-91)
91. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 284, 589. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Эдип в Афинах». — «Вестник Европы», 1811, № 18, стр. 238. Подпись: Д. Д. [Д. В. Дашков]. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Яков Емельянович Шушерин». — «Журнал Драматический на 1811 г.», часть третья, № X, стр. 143. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Дидона», трагедия в пяти действиях, сочиненная г. Княжниным. — «Северный вестник», 1804, ч. I, № II, стр. 239 – 240. [↑](#footnote-ref-95)
95. См.: *Б. Алперс*. Актерское искусство в России, т. 1, стр. 66. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Вестник Европы», 1813, № 17, стр. 72. Подпись: И. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Цветник», 1809, № 6, стр. 364. Подпись: Б. [А. П. Бенитцкий]. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Можно ли видеть превосходное в превосходном тогда, когда оно находится в кругу посредственности?» — «Журнал Драматический на 1811 год», часть вторая, № VI. стр. 163. [↑](#footnote-ref-99)
99. «О дурных привычках в игре актеров». — «Журнал Драматический на 1811 год», часть первая, № IV, стр. 298 – 299. Подпись: М. [Макаров]. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Цветник», 1810, № 5, стр. 271 – 272. [↑](#footnote-ref-101)
101. «Письмо к издателю о постановке “Разбойников” в Московском театре». — «Журнал Драматический на 1811 год», часть первая, № II, стр. 93 – 98. Подпись: С. Щ‑г‑нъ. [↑](#footnote-ref-102)
102. «Лицей», 1806, ч. 2, кн. I, стр. 109. [↑](#footnote-ref-103)
103. «Московский театр (письмо от неизвестного)». — «Северный вестник», 1804, ч. I, № III, стр. 390. [↑](#footnote-ref-104)
104. «Письмо к издателю». — «Вестник Европы», 1806, № 23, стр. 200. Подпись: …в. [↑](#footnote-ref-105)
105. «О смешанной и немой игре». — «Журнал Драматический на 1811 год», часть вторая, № VI, стр. 131 – 132. [↑](#footnote-ref-106)
106. Там же, стр. 139. [↑](#footnote-ref-107)
107. *И. А. Крылов*. Сочинения в двух томах, т. 2. М., 1956, стр. 82. [↑](#footnote-ref-108)
108. «Письмо к издателю». — «Вестник Европы», 1806, № 23, стр. 202. Подпись: …в. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Н. Бутырский*. «Эдип в Афинах» Озерова. — «Северный вестник», 1805, июль, стр. 26. [↑](#footnote-ref-110)
110. «О Театре». — «Сын отечества», 1820, № I, стр. 42. Подпись: Г. [↑](#footnote-ref-111)
111. «О расположении актеров на сцене». — «Журнал Драматический на 1811 год», часть первая, № II, стр. 204. Подпись: Ж. [↑](#footnote-ref-112)
112. Этой теме посвящена статья *И. Н. Медведевой*. Гнедич и декабристы. — В сб.: «Декабристы и их время. Материалы и сообщения». М.‑Л., 1951. [↑](#footnote-ref-113)
113. «Северный вестник», 1804, ч. IV, № XII, стр. 297. [↑](#footnote-ref-114)
114. *И. П. Пнин*. Сочинения. М., 1934, стр. 160. [↑](#footnote-ref-115)
115. «Московский театр (письмо от неизвестного)». — «Северный вестник», 1804, ч. I, № III, стр. 386 – 387. [↑](#footnote-ref-116)
116. «О Театре». — «Сын отечества», 1820, № I, стр. 40 – 43. Подпись: Г. [↑](#footnote-ref-117)
117. См. *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Сочинения, т. XXIV, стр. 34. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Г. А. Гуковский*. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 7 и 14. [↑](#footnote-ref-119)
119. *В. Г. Белинский*. Полное собрание сочинений под ред. Венгерова, т. XI, стр. 86. [↑](#footnote-ref-120)
120. *В. А. Десницкий*. История русской литературы, т. V, гл. V. М.‑Л., 1941. [↑](#footnote-ref-121)
121. *С. С. Данилов*. Русский драматический театр XIX века. т. I, гл. V. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Г. А. Гуковский*. Очерки по истории русского реализма, ч. I. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 154 – 157. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Н. Бутырский*. Разбор трагедии «Фингал» Озерова, читанный на открытом испытании студентов Педагогического института, бывшем марта 22 дня сего года. — «Лицей», 1806, ч. II, кн. 1, стр. 62 – 63. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Северный вестник», 1805, ч. VII, июль, стр. 26. [↑](#footnote-ref-125)
125. «Цинна, или Милосердие Августа» — трагедия П. Корнеля (1640); «Андромаха» — трагедия Расина (1667). [↑](#footnote-ref-126)
126. «Северный вестник», 1805, ч. VII, июль, стр. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-127)
127. См.: Сочинения Плавильщикова, ч. IV. СПб., 1816. [↑](#footnote-ref-128)
128. «Замечания на трагедию “Ермак” (письмо к издателю)». — «Вестник Европы», 1807, № 5, стр. 48 – 49. Подпись: Дм. Ивнв. [↑](#footnote-ref-129)
129. Там же, стр. 47. [↑](#footnote-ref-130)
130. Здесь и дальше цитируется по кн.: *В. А. Озеров*. Трагедии и стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1960. [↑](#footnote-ref-131)
131. *В. Г. Белинский*. Собрание сочинений в трех томах, т. I. М., 1948, стр. 48. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Шиллер*. О страстном. Перевод В. Бриммера. — «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, № 6, стр. 307. [↑](#footnote-ref-133)
133. Письма В. А. Озерова к А. Н. Оленину. Письмо от 25 марта 1809 г. — «Русский архив», 1869, стр. 142 – 144. [↑](#footnote-ref-134)
134. Сочинения В. А. Озерова. СПб., 1817. Предисловие, стр. XLIII. [↑](#footnote-ref-135)
135. «Сын отечества», 1817, № XLIV, стр. 231. Известия и замечания. Подпись: Г. [Н. Греч]. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Вяземский*. Предисловие. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Жандр*. О первых двух дебютах г. Каратыгина М[ладшего]. — «Сын отечества», 1820, № XXIII, стр. 174 – 181; *В. С*. — Разные толки о «Фингале», трагедии Озерова. — «Сын отечества», 1820, № XXIV, стр. 225 – 228; *Катенин*. Еще слово о Фингале. — Там же, № XXVI, стр. 320 – 323; *Я…й*. — Замечания на статью о первых двух дебютах г. Каратыгина в XXIII № с. О. помещенную. — «Сын отечества», 1820, № XXVII, стр. 32 – 37; *Катенин*. Продолжение споров. — «Сын отечества», 1820, № XXVIII, стр. 80 – 85. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Сын отечества», 1816, № XXXVI. Современная русская библиография, стр. 151. [↑](#footnote-ref-139)
139. «Сын отечества», 1817, № I, стр. 65. [↑](#footnote-ref-140)
140. *К. Ф. Рылеев*. Стихотворения. Статьи, очерки, докладные записки, письма. М., 1956, стр. 48 – 50. [↑](#footnote-ref-141)
141. *А. С. Пушкин*. Полное собрание сочинений, т. VI. М., 1936, стр. 483. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Б. Мейлах*. Литературно-эстетическая программа декабристов. — Сб. «Вопросы литературы и эстетики». Л., 1958, стр. 262. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Сын отечества», 1815, № 1, стр. 4. [↑](#footnote-ref-144)
144. «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, № 6, стр. 341 – 344. Подпись: А. Г…чъ. [↑](#footnote-ref-145)
145. Вступительная лекция о русской литературе, прочитанная В. К. Кюхельбекером в 1821 году в Париже. — «Литературное наследство», т. 59, стр. 374. [↑](#footnote-ref-146)
146. «Письма из Москвы в Нижний Новгород» (И. М. Муравьев-Апостол). — «Сын отечества», 1813, № XLIV. Письмо четвертое, стр. 225. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Б. Л. Модзалевский*. К истории «Зеленой лампы». Опись и публикация документов Пушкинского дома, принадлежавших обществу «Зеленой лампы». М.‑Л., 1928, стр. 45 – 48. [↑](#footnote-ref-148)
148. «Вестник Европы», 1810, № 7, стр. 184 – 189. Подпись: — а — а. [↑](#footnote-ref-149)
149. Русский театр. — «Сын отечества», 1815, № III, стр. 120. Подпись: Д. Б. [Д. Б. Барков]. [↑](#footnote-ref-150)
150. Разбор рассуждения г. Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии и пр.». — «Сын отечества», 1825, № XII, стр. 363 – 367. Подпись: — въ. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Орест Кипренский*. Письмо из Рима. — «Сын отечества», 1817, № XLVI, стр. 24. [↑](#footnote-ref-152)
152. *В. Базанов*. Очерки декабристской литературы. М., 1953, стр. 223. [↑](#footnote-ref-153)
153. *О. Сомов*. Об изучении древних. — «Сын отечества», 1820, № XXV, стр. 251. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же, стр. 252. [↑](#footnote-ref-155)
155. Для характеристики отношения русских романтиков к немецким очень показателен выразительный рассказ Кюхельбекера о его разговоре с Л. Тиком, встреча с которым произошла во время путешествия поэта по Германии: «Сначала я упомянул о сочинениях покойного Новалиса, Тиком изданных, и жалел, что Новалис, при большом даровании, при необыкновенно пылком воображении, не старался быть ясным и совершенно утонул в мистических тонкостях. Тик спокойно и тихо объявил мне, что Новалис ясен, и не счел нужным подтвердить то доказательствами» (Письмо XVI. Дрезден, 20 октября – 1 ноября. — «Мнемозина», ч. II. СПб., 1825, стр. 61). [↑](#footnote-ref-156)
156. *Б. Мейлах*. Пушкин и русский романтизм. М.‑Л., 1937, стр. 22. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Н. Л. Степанов*. Декабристская критика. — В кн.: «История русской критики», т. I. М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1958, стр. 217. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Б. Мейлах*. Литературно-эстетическая программа декабристов, стр. 253. [↑](#footnote-ref-159)
159. «О театре». — «Сын отечества», 1820, № I, стр. 41 – 42. Подпись: Г. [↑](#footnote-ref-160)
160. Ответ на замечания г. Р. З. — «Сын отечества», 1820, № V, стр. 226. [↑](#footnote-ref-161)
161. «Сын отечества», 1820, № V, стр. 229 – 230. Подпись: N. N. [↑](#footnote-ref-162)
162. Автор «Писем к издателю» Кл‑нов, выступавший с пренебрежительной критикой русского театра, отрекомендовался публике в качестве инвалида, получившего ранения в битвах при Бородине и Монмартре. Б. В. Томашевский высказывает предположение, что здесь была литературная мистификация и под видом «безрукого инвалида» выступал Р. Зотов. — См.: *Б. Томашевский*. Пушкин, кн. 1. М.‑Л., 1956, стр. 295. [↑](#footnote-ref-163)
163. *А. С. Пушкин*. Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 7 – 9. [↑](#footnote-ref-164)
164. М. В. Нечкина отмечает связь трагедии «Вельзен, или Освобожденная Голландия» с событиями 1806 – 1810 гг., когда Наполеон превратил ранее независимую страну в придаток Франции («Движение декабристов», т. I, М.‑Л., 1955, стр. 95). [↑](#footnote-ref-165)
165. См., например: *М. В. Нечкина*. Движение декабристов, т. I; *В. Базанов*. Очерки декабристской литературы. М.‑Л., 1953; *Г. А. Гуковский*. Очерки по истории русского реализма. Ч. 1; Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. [↑](#footnote-ref-166)
166. «Мысли об употреблении в искусстве обыкновенного и низкого (из сочинений Шиллера)». Перевод А. П. Бенитцкого. — «Цветник», 1810, № 1, стр. 25. [↑](#footnote-ref-167)
167. См.: «Мнемозина», 1824, ч. III, стр. 173. [↑](#footnote-ref-168)
168. «Вестник Европы», 1810, № 20, стр. 314. [↑](#footnote-ref-169)
169. «Вестник Европы», 1811, № 17, стр. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-170)
170. «Вестник Европы», 1810, № 21, стр. 75. [↑](#footnote-ref-171)
171. Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. СПб., 1832, ч. II, стр. 41 – 42. [↑](#footnote-ref-172)
172. Опубликована в журнале «Цветник» (1809, № 4). [↑](#footnote-ref-173)
173. «Сульёты, или Спартанцы осьмнадцатого столетия». Историческое представление в 5 д. СПб., 1810. — Премьера в Петербурге состоялась 30 мая 1809 г. [↑](#footnote-ref-174)
174. *П. Арапов*. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 193. [↑](#footnote-ref-175)
175. *С. Н. Глинка*. Михаил, князь Черниговский. Трагедия в 5 действиях. М., 1808. [↑](#footnote-ref-176)
176. *С. Н. Глинка*. Минин. Отечественная драма в 3 действиях, в стихах. М., 1817. — Представлена в первый раз в Москве в 1809 г. [↑](#footnote-ref-177)
177. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 212. [↑](#footnote-ref-178)
178. См.: *Г. А. Гуковский*. Очерки по истории русского реализма. Ч. 1. Пушкин и русские романтики, стр. 159‑160. [↑](#footnote-ref-179)
179. Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова, ч. II, М., 1824, стр. 13. [↑](#footnote-ref-180)
180. Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова, ч. II, стр. 27. [↑](#footnote-ref-181)
181. Там же, стр. 38. [↑](#footnote-ref-182)
182. «Танкред» Вольтера в переводе Н. И. Гнедича. Сообщение и публикация Х. Шмидт. — «Ученые записки ЛГУ», в. 49. Русская литература XIX века. Л., 1958. [↑](#footnote-ref-183)
183. *С. С. Мокульский*. Вольтер и его школа. — «История французской литературы», т. I. М.‑Л., 1946, стр. 669. [↑](#footnote-ref-184)
184. См.: *Ив. Розанов*. Книга с пометками К. Ф. Рылеева. — Сб. «Памяти П. Н. Сакулина». М., 1931, стр. 242 – 249. [↑](#footnote-ref-185)
185. См. *А. Г. Цейтлин*. Рылеев. М., 1955, стр. 80 – 81. [↑](#footnote-ref-186)
186. «Сын отечества», 1825, № VI, стр. 198 – 199. [↑](#footnote-ref-187)
187. «Сын отечества», 1825, № I, стр. 104. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Рылеев*. Несколько мыслей о Поэзии (отрывок из письма к N. N.). — «Сын отечества», 1825, № XXII, стр. 145 – 154. [↑](#footnote-ref-189)
189. *А. С. Пушкин*. Полное собрание сочинений в шести томах, т. VI, М., ГИХЛ, 1936, стр. 149. [↑](#footnote-ref-190)
190. «Сын отечества», 1820, № XXVIII, стр. 83. [↑](#footnote-ref-191)
191. «Литературная газета», 1830, № 32, 40, 43, 44, 50, 51. [↑](#footnote-ref-192)
192. *В. Н. Орлов*. Катенин. — «История русской литературы», т. VI, гл. IV. М.‑Л., Изд‑во АН СССР, 1953, стр. 54 – 55. [↑](#footnote-ref-193)
193. «Сын отечества», 1822, № XX, стр. 265 – 266. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Г. А. Гуковский*. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 10. [↑](#footnote-ref-195)
195. «Мнемозина», 1825, ч. III, стр. 165. [↑](#footnote-ref-196)
196. «Мнемозина», 1825, ч. III, стр. 167 – 172. [↑](#footnote-ref-197)
197. «Сын отечества», 1824, № XIII, стр. 270 – 281. Подпись: љй — ъ — iй [Корниолин-Пинский]. [↑](#footnote-ref-198)
198. «Сын отечества», 1825, № XV, стр. 278. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Н. М. Карамзин*. Предисловие к переводу трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», 1787. [↑](#footnote-ref-200)
200. «Драматический вестник», 1808 г., № 21, стр. 174 («Шекспир»). Подпись: Я. [↑](#footnote-ref-201)
201. Там же, № 24, стр. 196 («Англинский театр»). [↑](#footnote-ref-202)
202. «Вестник Европы», 1810, № 3, стр. 229 – 230. Подпись: М. [↑](#footnote-ref-203)
203. *А. С. Пушкин*. Полное собрание сочинений, 1825, XIII. М., Изд‑во АН СССР, 1937, стр. 247 – 248. [↑](#footnote-ref-204)
204. *В. Кюхельбекер*. Разговор с Ф. В. Булгариным. — «Мнемознна», 1825, ч. III, стр. 173. [↑](#footnote-ref-205)
205. *В. К. Кюхельбекер*. Драматические произведения, т. II. Л., 1939, стр. 23. [↑](#footnote-ref-206)
206. *В. К. Кюхельбекер*. Драматические произведения, т. II, стр. 56. [↑](#footnote-ref-207)
207. *В. Базанов*. К. Ф. Рылеев. — В кн.: *К. Ф. Рылеев*. Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма. М., 1956, стр. 25. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же, стр. 26. [↑](#footnote-ref-209)
209. *М. В. Довнар-Запольский*. Мемуары декабристов. Киев, 1906, стр. 128 – 129. [↑](#footnote-ref-210)
210. «О поэзии древних и новых». — «Вестник Европы», 1811, № 1, стр. 202. Подпись: Ж. [Жуковский]. [↑](#footnote-ref-211)
211. «О поэзии древних и новых». — «Вестник Европы», 1811, № 1, стр. 192. [↑](#footnote-ref-212)
212. Там же, стр. 196. [↑](#footnote-ref-213)
213. Там же, стр. 198. [↑](#footnote-ref-214)
214. *П. А. Каратыгин*. Записки, т. I. Л., 1929, стр. 91. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Р. Зотов*. Биография актера Яковлева. — «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. V, стр. 7. [↑](#footnote-ref-216)
216. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 325. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Б. Алперс*. Актерское искусство в России, т. I, стр. 94. [↑](#footnote-ref-218)
218. *И. Ф. Горбунов*. Первые русские придворные комедианты. VI. А. С. Яковлев. — «Русский вестник», 1892, № 9, стр. 243. [↑](#footnote-ref-219)
219. Письмо в Москву 21 октября 1809 г. — «Цветник», 1809, № 11. Подпись: N. N. [↑](#footnote-ref-220)
220. Письмо в Москву 21 октября 1809 г. — «Цветник», 1809, № 11. Подпись: N. N. [↑](#footnote-ref-221)
221. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 412. [↑](#footnote-ref-222)
222. К числу таких ролей Яковлев относил, например, роль Тезея в трагедии Озерова «Эдип в Афинах». По словам Шушерина, Яковлеву следовало бы играть роль Полиника, в которой он мог бы затмить Эдипа, «но ему, во уважение высокого роста и богатырской фигуры, предложили играть царя и героя Тезея» (*С. Т. Аксаков*. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 104). [↑](#footnote-ref-223)
223. См.: *С. П. Жихарев*. Записки современника. Воспоминания старого театрала. стр. 611 – 612. [↑](#footnote-ref-224)
224. Там же, стр. 613. [↑](#footnote-ref-225)
225. *А. А. Шаховской*. Театральные воспоминания. — «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, кн. V, стр. 25. [↑](#footnote-ref-226)
226. См.: «Цветник», 1810, № 9, стр. 427 – 428. — Речь идет о трагедии Расина «Андромаха». [↑](#footnote-ref-227)
227. «Цветник», 1809, № 2, стр. 291. [↑](#footnote-ref-228)
228. См.: *Б. Алперс*. Актерское искусство в России, т. I, стр. 343 – 344. [↑](#footnote-ref-229)
229. *А. Яковлев*. Письмо к издателям «Цветника». — «Северный Меркурий», 1809, кн. 3, стр. 225 – 227. [↑](#footnote-ref-230)
230. «Поликсена». — «Цветник», 1809, № 5, стр. 262. [↑](#footnote-ref-231)
231. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 493. [↑](#footnote-ref-232)
232. *С. П. Жихарев*. Записки современника, стр. 323 – 324. [↑](#footnote-ref-233)
233. Там же, стр. 327. [↑](#footnote-ref-234)
234. Письма В. А. Озерова к А. Н. Оленину. — «Русский архив», 1869, стр. 127. Письмо от 12 октября 1808 г. [↑](#footnote-ref-235)
235. Там же. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Ф. А. Кони*. Еще один из русских трагиков (А. С. Яковлев). — «Пантеон». 1851, № 1. [↑](#footnote-ref-237)
237. О смерти Яковлева. — «Сын отечества», 1817, № XLVI, стр. 41 – 44. [↑](#footnote-ref-238)
238. *О. Сомов*. О парижских театрах. Письма к князю Н. А. Цертелеву. Письмо первое. — «Благонамеренный», 1820, № X, стр. 278 – 285. [↑](#footnote-ref-239)
239. *N. N*. [*Н. И. Гнедич*]. О втором представлении трагедии «Гораций». — «Сын отечества», 1819, № XXXIX, стр. 277. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Б. Г. Реизов*. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958, стр. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Первое появление (début) г‑жи Жорж на Императорском Санкт-Петербургском театре 13 июля 1808 года». — «Драматический вестник», 1808, т. III, № 51 – 52. Подпись: И. [↑](#footnote-ref-242)
242. «Продолжение игры актрисы Жорж на Петербургском театре 30 июля 1808 года». — «Драматический вестник», 1808, т. III, № 54. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Смесь общих правил для театра». — «Драматический вестник», 1808, т. III, № 54, стр. 40. Подпись: И. [↑](#footnote-ref-244)
244. «Письмо в Москву» — «Драматический вестник», 1808, т. III, № 59, стр. 53 – 54. [↑](#footnote-ref-245)
245. Очерк о Жуковском в кн.: *Г. А. Гуковский*. Очерки развития русского реализма, ч. I. Пушкин и романтики. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Б. Мейлах*. Вопросы литературы и эстетики. Сб. статей, стр. 295 – 297. [↑](#footnote-ref-247)
247. «О критике (письмо к издателям *Вестника*)». — «Вестник Европы», 1809, № 21. стр. 39. Подпись: В. [Жуковский]. [↑](#footnote-ref-248)
248. «О критике (письмо к издателям *Вестника*)». — «Вестник Европы», 1809, № 21, стр. 40. [↑](#footnote-ref-249)
249. «Два разговора о критике» (с немецкого). — «Вестник Европы», 1809, № 23, стр. 222 – 224. [↑](#footnote-ref-250)
250. Там же, стр. 227 – 228. [↑](#footnote-ref-251)
251. Статьи публиковались под названием «Московские записки». 1‑я статья — об исполнении Жорж роли Федры в трагедии Расина («Вестник Европы», 1809, № XXII, стр. 156); 2‑я статья — «Девица Жорж в Дидоне Лефрана де Помпиньяна» (№ XXIII, стр. 247); 3‑я статья — «Девица Жорж в Вольтеровой “Семирамиде”» (там же, стр. 260). [↑](#footnote-ref-252)
252. «Московские записки. Девица Жорж в Дидоне Лефрана де Помпиньяна». — «Вестник Европы», 1809, № 23, стр. 251. На этот же недостаток Жорж указывает и С. Т. Аксаков (Собрание сочинений, т. 3, стр. 401). [↑](#footnote-ref-253)
253. Там же, стр. 255. [↑](#footnote-ref-254)
254. *С. Т. Аксаков*. Я. Е. Шушерин и современные ему театральные знаменитости. — Собрание сочинений, т. 2, стр. 351. [↑](#footnote-ref-255)
255. Сам Гнедич в одном из позднейших документов называет 1807 год как время, когда он начал «обрабатывать трагические роли с бывшею актрисою Семеновой». «Труд сей требовал чрезмерных усилий чувства и голоса; но я занимался им лет 18 постоянно и ревностно, ибо успехи блистательно вознаграждали за него», — пишет Гнедич. — См.: *П. Н. Тиханов*. Н. И. Гнедич, несколько данных для его биографии. СПб., 1884, стр. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-256)
256. *С. П. Жихарев*. Воспоминания современника, стр. 617. [↑](#footnote-ref-257)
257. *С. Т. Аксаков*. Собрание сочинений, т. 2, стр. 353. — Впрочем, А. Измайлов вспоминает в 1819 г., в связи с исполнением Семеновой роли Медеи, как Шушерин сказал ему еще лет одиннадцать тому назад, что «у нас не было еще такой актрисы и что она со временем превзойдет Жорж» («Благонамеренный», 1819, № XI, стр. 32). [↑](#footnote-ref-258)
258. См. *Б. Алперс*. Актерское искусство в России, т. I, стр. 87 – 88. [↑](#footnote-ref-259)
259. «Вестник Европы», 1811, № 24, стр. 326. [↑](#footnote-ref-260)
260. *С. Т. Аксаков*. Собрание сочинений, т. 2, стр. 352. [↑](#footnote-ref-261)
261. См.: *Б. Алперс*. Актерское искусство в России, т. I, стр. 87 – 88. [↑](#footnote-ref-262)
262. *А. С. Пушкин*. Полное собрание сочинений, т. VI. М., ГИХЛ, 1936, стр. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-263)
263. «Взгляд на игру российских актеров по сравнению одних с другими». — «Аглая», 1810, ч. 12, кн. 2 и 3, стр. 43 – 44. Подпись: N. N. [↑](#footnote-ref-264)
264. Имеется в виду постоянно игравшая в Петербурге французская труппа. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Плетнев*. Драматическое искусство г‑жи Семеновой. — «Труды Вольного общества любителей российской словесности», 1822, ч. XVII, стр. 217 – 234. [↑](#footnote-ref-266)
266. Гермиона — персонаж трагедии «Андромаха» Расина, невеста Ореста, которую он оставляет из-за любви к Андромахе. Роль сыграна Семеновой в 1810 г. [↑](#footnote-ref-267)
267. Имеется в виду роль Арианы (или Ариадны) — героини одноименной трагедии Т. Корнеля, — сыгранная Семеновой в 1811 г. [↑](#footnote-ref-268)
268. «Медея» Лонжепьера впервые была поставлена на петербургской сцене с участием Семеновой в 1819 г. — См. статью Измайлова: «“Медея”, переделка трагедии Лонжепьера». — «Благонамеренный», 1819, № XI, стр. 322 – 335. Подпись: И. [↑](#footnote-ref-269)
269. См.: «Российский театр. “Федра”, трагедия Расина, перевод М. Е. Лобанова». — «Сын отечества», 1823 г., № XLVI, стр. 242 – 260. [↑](#footnote-ref-270)
270. «Письмо о переводе и представлении трагедии “Ифигения в Авлиде” Расина». СПб., 1815. [↑](#footnote-ref-271)
271. «Записная книжка» Н. И. Гнедича. — В кн.: *П. Н. Тиханов*. Н. И. Гнедич. Несколько данных для его биографии, стр. 69. [↑](#footnote-ref-272)
272. Там же, стр. 54. [↑](#footnote-ref-273)
273. Там же, стр. 69. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Вл. Бриммер*. Разговор о чувствительности между Чувствительным и Хладнокровным. — «Соревнователь просвещения и благотворения», 1818, № 3, стр. 327. [↑](#footnote-ref-275)
275. «О трагедии *Венцеслав*. соч. Ротру, переделанной г. Жандром». — «Сын отечества», 1825, № I, стр. 104. Подпись: А. О. [↑](#footnote-ref-276)
276. См. *В. Соц*. О театральной декламации (из новейшего сочинения графини Жанлис). — «Сын отечества», 1818, № XX. [↑](#footnote-ref-277)
277. Петербургские записки. — «Благонамеренный», 1820, № 1, стр. 65 – 67. Подпись: Вл. [↑](#footnote-ref-278)
278. См. «“Танкред”. Сочинение Вольтера, перевод Н. И. Гнедича». — «Сын отечества». 1823, № IX. стр. 80. Подпись: Д. [↑](#footnote-ref-279)
279. «Письмо о переводе и представлении трагедии “Ифигения в Авлиде” Расина». СПб., 1815. [↑](#footnote-ref-280)
280. Роль сыграна Семеновой в 1810 г. («Мария Стуарт, королева Шотландская». Перевод Шеллера). [↑](#footnote-ref-281)
281. «Записная книжка» Н. И. Гнедича, стр. 70. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Плетнев*. Драматическое искусство г‑жи Семеновой. — «Труды Вольного общества любителей российской словесности», 1822, ч. XVIII, стр. 226. [↑](#footnote-ref-283)
283. *А. Жандр*. О первых двух дебютах г. Каратыгина. — «Сын отечества», 1820, № XXIII, стр. 175. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Плетнев*. Драматическое искусство г‑жи Семеновой, стр. 224. [↑](#footnote-ref-285)
285. «Московские записки». — «Вестник Европы», 1811, № 23, стр. 231. Подпись: Д. Д. [↑](#footnote-ref-286)
286. «Письмо о переводе и представлении трагедии “Ифигения в Авлиде” Расина». СПб., 1815. [↑](#footnote-ref-287)
287. Гнедич имеет в виду выступления Семеновой в Москве во время гастролей Жорж. [↑](#footnote-ref-288)
288. «“Медея”, переделка трагедии Лонжепьера». — «Благонамеренный», 1819, № XI, стр. 329. Подпись: И. [А. Е. Измайлов]. [↑](#footnote-ref-289)
289. «“Медея”, переделка трагедии Лонжепьера». — «Благонамеренный», 1819, № XI, стр. 326 – 327. Подпись: И. [А. Е. Измайлов]. [↑](#footnote-ref-290)
290. «Танкред». — «Сын отечества», 1823, № IX, стр. 78. Подпись: Д. [↑](#footnote-ref-291)
291. «Федра», трагедия Расина, перевод М. Е. Лобанова… — «Сын отечества». 1823, № XLVI, стр. 245 – 248. [↑](#footnote-ref-292)
292. Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений. — «Театр», 1952, № 11, стр. 139. [↑](#footnote-ref-293)
293. Письмо издателю о Мочалове. — «Благонамеренный», 1819, № I, стр. 65 – 66. [↑](#footnote-ref-294)
294. См. *Ю. Дмитриев*. Великий артист-демократ. — В кн.: *П. С. Мочалов*. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о П. С. Мочалове. М., 1953, стр. 9. [↑](#footnote-ref-295)
295. «Письмо об игре г‑жи Дюшенуа, первой трагической актрисы парижской». — «Вестник Европы», 1823, № 20, стр. 241 – 267. Подпись: Глглвъ. [↑](#footnote-ref-296)
296. «Московские записки. Театр». — «Вестник Европы», 1823, № 22, стр. 143. Подпись: Н. Д. [↑](#footnote-ref-297)
297. В переделке Грузинцева трагедии Софокла «Эдип-царь». [↑](#footnote-ref-298)
298. *Жандр*. О первых двух дебютах г. Каратыгина. — «Сын отечества», 1820, № XXIII, стр. 174 – 176. [↑](#footnote-ref-299)
299. См.: «Танкред». — «Сын отечества», 1820, № IX, стр. 78. Подпись: Д. [↑](#footnote-ref-300)
300. *П. А. Катенин*. Размышения и разборы. — «Литературная газета», 1830, № 4, 9, 10, 11, 19, 20, 21. — Цит. по кн.: *С. Бертенсон*. П. А. Катенин. СПб., 1909, стр. 54. [↑](#footnote-ref-301)
301. *А. С. Грибоедов*. Сочинения. М., 1953, стр. 515. [↑](#footnote-ref-302)
302. См.: Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой. — «Русская старина», 1893. [↑](#footnote-ref-303)
303. *А. С. Пушкин*. Мои замечания об русском театре. — Собрание сочинений, т. VI. М., ГИХЛ, 1936, стр. 12. [↑](#footnote-ref-304)
304. «О втором представлении трагедии “Горации”». — «Сын отечества», 1819, № XXXIX, стр. 280. Подпись: N. N. [↑](#footnote-ref-305)
305. Там же. [↑](#footnote-ref-306)
306. «Урок женатым». — «Сын отечества», 1823, № VIII, стр. 26. Подпись: Д. [↑](#footnote-ref-307)
307. *С. Т. Аксаков*. Мысли и замечания о театре и театральном искусстве. — Собрание сочинений, т. 3, стр. 100. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Г. А. Гуковский*. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 9. [↑](#footnote-ref-309)
309. *Вл. Орлов*. Грибоедов. М., 1954, стр. 70. [↑](#footnote-ref-310)
310. *Г. А. Гуковский*. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 8. [↑](#footnote-ref-311)
311. «Вестник Европы», 1811, № 19, стр. 240. Подпись: Д. Д. [↑](#footnote-ref-312)
312. «Письма из Москвы в Нижний Новгород». — «Сын отечества», 1813, № XXXVI, стр. 134. [↑](#footnote-ref-313)
313. См.: «Журнал Драматический на 1811 год», часть первая, стр. 306. Подпись: О. [↑](#footnote-ref-314)
314. «Полярная звезда», 1825, стр. 10. [↑](#footnote-ref-315)
315. См. «Полярная звезда», 1823, стр. 12. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Шаховской*. Предисловие к «Полубарским затеям». — «Сын отечества», 1820, № XIII, стр. 11 – 26. [↑](#footnote-ref-317)
317. В предисловии к пьесе «Комедия против комедии, или Урок волокитам», 1815. [↑](#footnote-ref-318)
318. Имеется в виду сатира как литературный жанр. [↑](#footnote-ref-319)
319. «Северный наблюдатель», 1817, № 6, стр. 196. [↑](#footnote-ref-320)
320. «Северный вестник», 1805, июнь, стр. 374 – 375. [↑](#footnote-ref-321)
321. «О нравственной пользе поэзии». — «Вестник Европы», 1809, № 3, стр. 166. [↑](#footnote-ref-322)
322. «Замечания на Предисловие к “Полубарским затеям”». — «Сын отечества», 1820, № XIX, стр. 299 – 313. Подпись: К...ъ О......въ. Из Орла. [↑](#footnote-ref-323)
323. Цит. по кн.: «Декабристы и их время», т. I. М., 1928, стр. 25. [↑](#footnote-ref-324)
324. См. *В. Н. Орлов*. Грибоедов. М., 1954, стр. 75. [↑](#footnote-ref-325)
325. См.: «Сын отечества», 1818, № V, стр. 213 – 223. [↑](#footnote-ref-326)
326. «Сын отечества», 1818, № V, стр. 216 – 217. [↑](#footnote-ref-327)
327. Там же, № XXXIX, стр. 40. Подпись: Ъ [видимо, В. В. Измайлов]. [↑](#footnote-ref-328)
328. «Сын отечества», 1822, № XXIX, стр. 313 – 314. [↑](#footnote-ref-329)
329. См. по этому поводу «Письмо к новейшему Аристофану». — «Сын отечества», 1815, № XLII, стр. 140 – 148. Подпись: Д. [↑](#footnote-ref-330)
330. Полемика велась между журналами «Патриот» и «Северный вестник» в 1804 г. и была связана с обсуждением драмы Н. И. Ильина «Великодушие, или Рекрутский набор». [↑](#footnote-ref-331)
331. См., например: сатира «Гимн глупцам» («Вестник Европы», 1802, № 5, стр. 59. Подпись: Ф.). [↑](#footnote-ref-332)
332. См., например: *О. Сомов*. Об уме. («Сын отечества», 1817, № XLVII, стр. 24 – 31). [↑](#footnote-ref-333)
333. «Сын отечества», 1821, № XII, стр. 226. [↑](#footnote-ref-334)
334. «Сын отечества», 1818, № XXXV, стр. 141. [↑](#footnote-ref-335)
335. Там же. [↑](#footnote-ref-336)
336. «Сын отечества», 1820, № IV, стр. 183. [↑](#footnote-ref-337)
337. Записная книжка Н. И. Гнедича. — В кн.: *П. Н. Тиханов*. Н. И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. СПб., 1884, стр. 58. [↑](#footnote-ref-338)
338. *М. С. Щепкин*. Записки, письма. М., 1952, стр. 114. [↑](#footnote-ref-339)
339. «Московские записки». — «Вестник Европы», 1823, № 22, стр. 143. [↑](#footnote-ref-340)
340. Там же. [↑](#footnote-ref-341)
341. *С. Т. Аксаков*. Собрание сочинений, т. 3, стр. 616. [↑](#footnote-ref-342)
342. *С. Т. Аксаков*. Собрание сочинений, т. 3, стр. 76. [↑](#footnote-ref-343)
343. *М. С. Щепкин*. Записки, письма, стр. 244. [↑](#footnote-ref-344)