

ПУШКИН В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ НИКОЛАЕВСКОЙ ЭПОХИ

И. Березарк

1

«Борис Годунов», — гениальнейшая трагедия, написанная на русском языке, — в течение 45 лет после своего появления не мог увидеть света рампы. И не только из-за цензурного запрета. Трагедия считалась несценичной, нетеатральной, и так относились к этому пушкинскому произведению даже люди наиболее культурные, тонко чувствующие театр (вспомним отзывы о «Борисе» В. Белинского).

Пушкин великолепно понимал, что «дух века требует великих перемен и на сцене драматической». В своих заметках о «Борисе Годунове» он пишет: «Неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличные народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина, и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены».

Нельзя сказать, чтобы русский театр оставался неизменным при жизни самого поэта. Путь от Озерова к Кукольникову и Полевому был своеобразным отказом от классических традиций, переходом на новые романтические позиции. В 1820 году в цитированных выше заметках Пушкин писал: «говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой и, может быть, только об ней». Но в 1826 году Семенова оставила сцену, а в начале 30-х годов безраздельно господствовал на русской сцене водевиль и появляются первые зачатки романтической драмы. Правда, театр шел от классики к романтике своим, крайне осторожным путем, — путем компромисса. К переходу на новые шекопировские позиции русский театр того времени был органически неспособен. Решительное преобразование театра, намеченное гениальным поэтом, не состоялось. Вот почему в последние десять лет своей жизни Пушкин почти не интересуется театром.

В частности, он не проявляет никакого интереса к первым попыткам сценического воплощения его драматических произведений. Нам кажется довольно бессмысленной задачей выяснять вопрос о том, могли бы сам Пушкин на этих первых пушкинских спектаклях, — путем сличения времени пребывания поэта в столичных городах и даты первых постановок его драматических вещей. Если даже предположить, что Пушкин был на первом представлении «Моцарта и Сальери» или «Цыган», то и тогда придется признать, что поэт относился к этим спектаклям крайне безучастно. По крайней мере ни одного намека на его отношение к этим постановкам мы не находим не только в переписке поэта, но и в воспоминаниях его современников.

Правда, имя великого поэта впервые появляется на русских театральных афишах еще задолго до создания им первых его драматических произведений — в александровскую, а не в николаевскую эпоху. Однако пушкинский сюжет здесь был лишь толчком для чужого театрального замысла. Темы: Дидло и Пушкин, Шаховской и Пушкин, надо думать, еще найдут своих исследователей. Во всяком случае и в первых балетах на пушкинские темы («Кавказский пленник», «Руслан и Людмила») и в романтических, феерических сочинениях князя Шаховского, в которых была использована пушкинская тематика («Финн», «Керим-Гирей»), театр оказывался достаточно далеким от подлинных пушкинских образов. Поэзия пушкинских поэм здесь заменялась театральной феерией, теат-

ральной машинерией. Только в «Керим-Гирее» еще сохранились некоторые стихи Пушкина, да и то в окружении стихов князя Шаховского. Стихи Пушкина здесь оказывались вырванными из контекста пушкинской поэмы («Бахчисарайский фонтан»). Необходимо отметить, что в этой постановке (премьера ее относится к 23 сентября 1825 года) выступала Семенова почти накануне своего оставления сцены. Может быть, неслучайно именно в образе Заремы, написанном для Семеновой, князь Шаховской сохранил наибольшее количество подлинных пушкинских стихов.

Когда в 1831 г. «Керим-Гирей» возобновили в Москве, журнал «Молва» (1831 г., № 7) писал «о роскоши и великолепии» этой постановки, о великолепно обставленном замечательным художником Роллером ханском дворце и фонтане, наконец, о замечательной работе машин. О самих же образах спектакля в этой единственной сохранившейся рецензии о «Керим-Гирее» не говорится, к сожалению, ни слова.

2

Когда в следующем году на сцене петербургских театров появляется уже подлинная пушкинская пьеса, — о роскоши и великолепии постановки никто не говорит. «Моцарт и Сальери» впервые увидел свет рампы «27 января 1832 года» в помещении тогдашнего Большого театра (на месте нынешней Консерватории). Пьеса шла в бенефис артиста Я. Брянского вместе с двумя комедиями Шаховского — «Бедовый маскарад или Европейский Транжирон» и «Девкалцион Пирр». По тогдашним традициям, в каждый театральный вечер полагалось несколько пьес (даже в том случае, если одна из них являлась «полнометражной»). Для съезда обычно ставилась веселая комедия (или водевиль), во время представления которой публика рассаживалась по местам. И вот, как это ни странно, «Моцарт и Сальери» в первой своей постановке играл роль такого водевиля для съезда. Даже «Северная пчела» Булгарина, которую никак нельзя заподозрить в особенно глубоких симпатиях к Пушкину, писала (1832 г., № 27):

«Удивительно, даже непонятно, как бенефициант, человек, понимающий достоинства истинной поэзии, отважился дать эти сцены в начале спектакля. Одни из зрителей не слышали оттого, что входили в зал, другие, бывшие уже в театре, не могли слышать от стука дверей и шарканья ногами входящей публики. Удивительно и непонятно. Что бы в начале спектакля показать «Бедовый маскарад!» Беды бы от этого не было никакой. Сцены «Моцарт и Сальери» созданы для немногих, но эти немногие не могли насладиться ими вполне».

Повидимому, газета обращается здесь не по адресу. Выбор бенефисной программы действительно предоставлялся бенефицианту, но само расположение этой программы решала театральная дирекция. Трудно сказать, ставила ли она себе сознательно задачу загубить драму Пушкина. Впрочем сличение некоторых фактов заставляет нас предполагать это сознательное намерение. В самом деле, к отзывам «Северной пчелы», в то время единственной газеты, занимавшейся вопросами искусства, прислушивалась даже театральная дирекция. Известная нам статья появилась через два дня после премьеры, а 1 февраля того же года спектакль вновь идет в том же самом виде.

Между тем перестановка отдельных пьес той же программы в разных спектаклях была привычным явлением.

Мы попытаемся по возможности восстановить этот спектакль по сведениям, которые довольно скудны. Пьеса Пушкина еще не вышла в свет, ставилась она по рукописному экземпляру, который сохранился в Библиотеке русской драмы. Этот экземпляр почти не отличается от позднейшего, напечатанного текста, но есть в нем некоторые небольшие поправки, сделанные театром, повидимому, ради сценичности.

Каков же был самый характер спектакля? Новые декорации для этого спектакля не писались. Шел он в каких-то случайных павильонах, надо думать, мало соответствовавших стилю изображаемой эпохи. Основные роли исполнялись Брянским (Сальери) и Сосницким (Моцарт). Будущий первый городничий в 1832 г. еще занимал амплуа „пятиметров и молодых повес“. Он был преимущественно характерным актером и, по всей вероятности, образ, созданный им, был довольно далек от пушкинского Сальери.

Теорчество Брянского вообще исключительно характерно для русского театра в период перехода его от классицизма к романтике. Само включение пушкинского произведения в бенефисный спектакль говорит о сравнительно высоких литературных вкусах Брянского. Но он тоже вряд ли мог создать образ пушкинского Сальери и, особенно, справиться с чтением пушкинских стихов. Вот как сам Пушкин в своих „Замечаниях о русском театре“ характеризует этого актера:

„Брянский всегда и везде одинаков. Вечно улыбающийся Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Дмитрий—ровно бездушный, надутый, принужденный, томительный, феловкий, размеренный, сжатый во всех движениях,— он не умеет владеть ни своим голосом, ни своей фигурой». В той же статье Пушкин говорит об «однообразном, тяжелом напеве Брянского. Это та самая «декламационная напевность», полученная еще в наследие от классической драмы, которая не раз отмечалась и Белинским у многих театральных актеров его времени. Повидимому, стихи Пушкина читались нарастав, согласно традициям классической декламации, которой обучали российских актеров А. Шаховской и П. Катенин. Надо думать, что Брянский сделал Сальери знакомым злодеем из классической драмы. Спектакль, повидимому, был статичным, это была напевная декламация пушкинских стихов в гриме и костюме. Наше предположение частично подтверждается и сохранившимся «ходовым» экземпляром пьесы, в котором указаны выходы, введения музыки, но ничего не говорится о движениях актеров, о «мизансценах» спектакля. Между тем такие же «ходовые» экземпляры водевилей того времени почти сплошь испещрены указаниями «мизансцен». Это нас заставляет предполагать, что исполнители первого пушкинского спектакля мало двигались и больше декламировали.

в

Через два дня после петербургской постановки «Моцарта и Сальери» в московском Большом театре состоялся другой пушкинский спектакль, несколько неожиданно именуемый «Большой водевиле». Речь идет о



Александр Сергеевич Пушкин

С портрета В. Тропинина 1827 г.

постановке «Цыган» в бенефис известной московской артистки Львовой-Сеницкой (29 января 1832 г.). Вот что говорит об этом спектакле С. Соловьев в своих «Воспоминаниях заштатного режиссера» («Ежегодник императорских театров», 1899 г.).

«Львова-Сеницкая, желая, чтобы в одном из ее бенефисов участвовала Репина, просила Пушкина, чтобы он позволил поставить на сцене отрывок из «Цыган». Поэт не замедлил дать свое согласие, и отрывок вошел в состав спектакля. Казалось, какого сценического успеха ожидать от отрывка, созданного хотя бы великим поэтом, но написанного не для сцены! А успех оказался громадным. Оттого, что Репина в роли Земфиры была необыкновенно выразительна. Одушевленное черное лицо, блестящие глаза, избыток чувств— все это при ее таланте позволили в совершенстве олицетворить дочь пламенного юга. Венцом роли была песня «Старый муж, грозный муж». И надо было слышать, как была пропета эта песня. Голос артистки то замирал, гаснул, то вдруг разливался бурным потоком страсти, то опять утихал и звучал холодным металлическим звуком насмешки. Здесь очаровательная цыганка в несколько минуток представляла целую драму, рассказывала всю жизнь своего кипучего сердца».

Об этом успехе Надежды Репиной в роли Земфиры свидетельствует и ряд отзывов современников. В журнале «Молва» (№ 10 за 1832 г.) мы читаем:

«Драматическое представление «Цыган» оживило

сцену. Знакомые картины, знакомые стихи возбудили участие зрителей. Оно было оправдано вполне прелестной игрой Репиной. Песня, пропетая ею, произвела всеобщий восторг. Она звучала диким иступлением египтянки.

Повидимому, этот успех привел к тому, что «Цыгане» были включены и в другую благотворительную программу — в благотворительный концерт Сабуровой, который состоялся 18 ноября того же 1832 года.

«Для одной Земфиры — Надежды Репиной, для одной ее песни, исполненной дикой страстью, захочешь побывать в театре» — писала на этот раз «Молва». Более того, «Молва» считает для себя удовольствием посредством прилаговых нот ознакомить с песней Земфиры любителей и любительниц музыки (№ 30 за 1832 год).

Наконец, несколько позже мы имеем еще одно — уже гораздо более авторитетное — свидетельство этих успехов артистки. 13 октября 1839 г. тех же «Цыган», возобновленных в благотворительный вечер Орловой уже в помещении Малого театра, смотрел Белинский. «Репина вся огонь, вся страсть, вся дикое упоение», — пишет он (Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», № 18 за 1839 г.). Вместе с тем Белинский отрицательно отзывался об игре остальных исполнителей, в том числе о знаменитом Мочалове в роли Алеко.

Что же представляло собой это представление «Цыган»? «Цыгане» не что иное, — писал Белинский, — как драматическая часть поэмы Пушкина, без перемены взятая из нее целиком, разумеется, с выпуском эпической части. Действительно, представление в двух действиях, с пением и танцами, включает в себе весь диалог пушкинской поэмы, причем автор (обычно указывается на авторство В. Каратыгина), к чести его, не добавил от себя ни слова, за исключением своеобразного пролога в виде вставного романа «Мы живем среди лесов и полей дремучих». Известная нам песня, предложенная «Молвой» читающей публике, написана Верстовским, повидимому, специально для спектакля «Цыган». В постановке основное внимание уделялось пению и цыганской экзотике. Неслучайно в репертуаре московского театра в год успеха «Цыган» имеется ряд других цыганских пьес («Цыганка», «Цыганский табор» и т. д.). Все рецензенты спектакля, в том числе и Белинский, указывая на замечательную игру и пение Репиной, в то же время отмечают неудачное исполнение пушкинских стихов всеми исполнителями, в том числе и Мочаловым.

В 1832 году «Цыгане» были поставлены в московских театрах восемь раз (количество по тому времени достаточно значительное). Повидимому, под влиянием этих московских успехов 9 июля 1832 года в гостевой благотворительный концерт «Цыгане» ставятся и в Петербурге. «Северная пчела» отмечает, что стихи Пушкина хорошо прочитаны Каратыгином — Алеко и Брянским — цыганом. Но петербургские исполнительницы Земфиры оказались неудачными. Ни Шелехова, ни сменившая ее затем Асенкова не могли здесь конкурировать с Репиной. 4 июля 1838 г. «Цыгане» возобновляются в Петербурге в благотворительный концерт артиста Дюра, причем на этот раз они ставятся в одной программе с водевилем Федорова «Поездка в Царское Село по железной дороге».

4

Первым пушкинским спектаклем после смерти поэта была первая постановка (23 апреля 1838 г. в благотворительный концерт Каратыгина) пушкинской «Русалки» (1 февраля 1837 года была анонсирована постановка «Скупого рыцаря», но из-за смерти Пушкина она не состоялась).

«Русалка» предстала на сцене Александринского театра в окружении занимательных водевилей П. Каратыгина. «Грустно было смотреть, — писали Литературные прибавления к «Русскому инвалиду» (№ 20 за 1838 г.), — это великое творение, недоконченное, может быть, неотределенное, может быть, незначащее еще для публики. Оно так живо напоминает нам эту ужасную внезапность, с которой покинул нас

почивший гений, так сильно и неожиданно дано опять ощутить всю необратимость нашей утраты, что чувство, произведенное на нас представлением, резко противоречит тому впечатлению, которое должен был оставить веселый бенефис Каратыгина 2-го».

Та же рецензия отмечает, что Брянский «был неподражаемо хорош в той сцене, где Мельник является сумасшедшим. Невозможно было на него смотреть без глубокого сердечного сострадания. Лицо его, движения, звук голоса, — все это было ужасно».

Надо сказать, что в том же году, когда «Русалка» появляется на сцене, Белинский в своей статье о «Велизарии» отмечает, что петербургских актеров за три года нельзя узнать. «Исчезает дух классицизма — певучая дикция и менуэтные движения». Если учесть эти замечания Белинского об игре всех актеров Александринского театра, мы можем считать, что вконец изменилась трактовка тем же Брянским пушкинских образов. Повидимому, теперь в игре Брянского уже не было этой традиционной напевности, и мы можем поверить анонимному рецензенту журнала, что он сумел дать достаточно сильный образ Мельника. Менее удачны были другие исполнители. Тот же рецензент отмечает, что у Асенковой (дочь мельника) не было чувства и страсти.

В Библиотеке русской драмы сохранился экземпляр «Русалки», по которому шел этот спектакль. Пьеса была сведена к трем сценкам; была выпущена третья сцена («Светлица»), две последующие сцены («Днепр, ночь» и «Днепровское дно») были несколько сокращены и соединены в одну, наконец, была пропущена последняя сцена — «Берег». В остальном текст спектакля не отличается от известного нам текста «Русалки». Новые декорации для «Русалки» не писались, спектакль шел в случайном, в достаточной мере убогом оформлении.

5

После первого представления «Каменного гостя» (18 ноября 1837 года) «Северная пчела» (№ 26 за 1847 г.) писала: «Бенефицианты поодиночке почти за волосы перетаскали на сцену все произведения Пушкина. Ни одно из них не имело успеха. Нельзя насильственно делать пьесы из поэм и отдельных отрывков. Пушкин велик в чтении в тиши кабинета, в минуты размышлений. Условия сцены были совсем



В. А. Каратыгин

другие, и вытаскивать на нее подобные произведения — значит делать спекуляцию и бенефисную афишу».

«Спекуляции» было действительно немало. Еще при жизни Пушкина неутомимый князь Шаховской, раскрасив дешевой романтикой «Пиковую даму», преподнес ее театральной публике под громким названием «Хризомания или Страсть к деньгам». Через пару лет некий Коровкин превратил «Барышню-крестьянку» в занимательный водевиль. Наконец в 1846 г. некий Кугушев написал драму «Евгений Онегин», в которой собственные его тяжелые стихи рифмуются со стихами Пушкина.

История драматического «Евгения Онегина» на сцене по-своему характерна. После серии постановок пьесы князя Кугушева, под влиянием ведущих актеров Александринского театра В. Каратыгина и В. Самойловой 2-й был пересмотрен текст кугушевского «Онегина», а в 1849 году в недрах самого театра возникла новая инсценировка, где уже не было ни одного кугушевского слова.

В конце сороковых годов знаменитый трагик В. Каратыгин, пройдя полосу своих успехов в трескучих драмах Кукольника и Полевого, почувствовал несомненное влечение к пушкинскому театру. Недаром Белинский незадолго до своей смерти писал о том, что В. Каратыгина нельзя уже узнать, что «его игра становится проще и ближе к жизни».

Именно авторитету В. Каратыгина мы обязаны первой постановкой «Каменного гостя» (18 ноября 1847 года) и «Скупого рыцаря» (23 сентября 1852 года). Эти пушкинские постановки тоже, повидимому, встречали противодействие в административных верхах императорских театров. Например, интересное сообщение мы встречаем в «Хронике петербургских театров» Вольфа, объясняющее, почему «Каменный гость» был снят после первого представления. Оказывается, «дирекция не считала возможным платить 50 руб. послеэктальной платы за получасовую пьеску».

Об этих постановках, в которых В. Каратыгин играл основные роли, сохранившиеся у нас сведения тоже достаточно скудны. «Каменный гость» для постановки был несколько сокращен. Из рецензии журнала «Иллюстрация» (1847 год, т. 5) мы узнаем, что «Каратыгин и Самойлова 2-я отлично читали пушкинские стихи, но это не спасло несценичной пьесы». Что же касается «Скупого рыцаря», то в тогдашней прессе промелькнуло лишь глухое сообщение об «абсолютно несценичном представлении» («Северная пчела»). Сохранился монтировочный экземпляр первого представления «Скупого рыцаря», который показывает нам бедность обстановки (даже в сцене у герцога весь реквизит состоит из стола и двух стульев) и в то же время на стремление к мрачной, почти мистической трактовке второго акта пьесы. Сцена в подвале происходит в полутьме, под заунывный звон колокола, Каратыгин — барон входит туда с факелами, обстановку сцены составляли «шесть мрачных сундуков и три серебряных подсвечника между ними».

О влечении Каратыгина к пушкинскому репертуару говорит еще один, совсем обычный спектакль той поры, 12 мая 1850 г. в репертуаре Александринского театра значится постановка «Медного всадника». Никакой инсценировки поэмы Пушкина в архивах театра не оказалось. Вышеуказанное представление было чтением В. Каратыгиным поэмы Пушкина в costume и гриме Петра Великого. Это чтение повторялось несколько раз, вплоть до самой смерти знаменитого трагика. В 1851 г. «Северная пчела» даже ехидно спрашивала, «не слишком ли часто исполняется этот отрывок». По воспоминаниям Колосовой-Каратыгиной («Русский вестник», № 5 за 1881 г.) мы знаем, что администрация театра относилась к этому исполнению не слишком положительно.

Эта работа Каратыгина над Пушкиным играла, повидимому, какую-то роль в творчестве поэта последнего периода. Чтение «Медного всадника» явно свидетельствует об этом. Оно свидетельствует также о том, что в ту пору при постановке пушкинских



Н. В. Репина

пьес прежде всего ценился именно декламационный момент и чтение в гриме и costume «Медного всадника» в глазах актеров указанной эпохи мало чем отличалось от постановок «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря».

6

Удельный вес пушкинских постановок в театре николаевской эпохи крайне незначителен. Каждая пушкинская пьеса выдерживала два-три представления, быстро сходила с репертуара, сравнительно редко возобновлялась. Некоторое исключение, может быть, было сделано лишь для «Цыган» в московских театрах. Казалось бы, пушкинские спектакли этого периода никак не влияли на развитие русского театра. Так, повидимому, и считало большинство историков этого театра, по крайней мере, никто из них почти не упоминает об этих спектаклях.

Часто пьесы Пушкина украшают бенефисную программу, но почти никогда (кроме бенефиса «Моцарта и Сальери» в бенефис Брянского) сам бенефициант не участвует в этих спектаклях. Можно указать до 20 бенефисов московских и петербургских актеров той поры, в которых включались пушкинские вещи, но почти никогда в них не участвовали сами бенефицианты, считая, что эти пьесы не дадут бенефисных лавров. Однако то, что актеры упорно стремились показывать пушкинские произведения в дни театральных торжеств, — по-своему показательно. Мы знаем, что В. Каратыгин пытался ввести Пушкина в репертуар при явном сопротивлении дирекции, что болгаринская «Северная пчела», повидимому, явно подозрительно относилась к пушкинским спектаклям, что сама дирекция императорских театров нередко так обставляла эти спектакли, чтобы они не имели успеха.

Действительно, постановки пушкинских произведений в рассматриваемую нами эпоху внешнего успеха не имеют. Но в росте театра, в развитии самих актеров они несомненно сыграли свою роль. Последний пушкинский спектакль в николаевскую эпоху («Скупой рыцарь») появляется на сцене почти накануне первых представлений пьес Островского. И на пути от напыщенных ложно-романтических драм Кукольника и Полевого к новому реалистическому театру, к театру Островского, — на этом пути, в смысле творческого воспитания актеров, в смысле их роста и развития, в смысле выявления новых реалистических театральных навыков, несомненно имели значение эти незаметные, теперь уже полузабытые постановки маленьких пушкинских пьес и некоторых пушкинских инсценировок».