

И. А. КРЯЖИМСКАЯ

ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ Н. М. КАРАМЗИНА В «МОСКОВСКОМ ЖУРНАЛЕ»

Русская театральная критика возникает в последнее десятилетие XVIII века. Это годы усиления политической реакции, но одновременно и годы, когда театральное искусство становится особо важным общественным явлением.

Непрекращавшиеся крестьянские волнения, повсеместный голод 1787 года, вторая война с Турцией, война со Швецией, французская буржуазная революция — всё это делало обстановку крайне напряженной.

Екатерина окончательно сбрасывает с себя маску «философа на троне», которая ей нужна была только для того, чтобы «прикрыть некоторые слабости», и становится открытым гонителем тех, кто с помощью печатного слова вставал на защиту интересов народа. В этих условиях в области идеологической происходила заметная перегруппировка сил. В то время как демократически настроенные писатели пытались уберечь и продолжить сатирическую линию развития русского искусства, демократизировать литературу и театр, многие писатели дворянского лагеря отходят от борьбы. В недалеком прошлом «свободомыслящие», «республиканцы в душе», выступавшие с критикой отдельных сторон действительности, они теперь или открыто переходят в лагерь реакции, или стараются оградить себя от малейшей необходимости вмешиваться в события общественно-политической жизни.

В области литературы и театра они стремятся ориентировать читателя только на западноевропейскую культуру, растворить все национальное в «общечеловеческом». Это обращение на Запад нельзя рассматривать только как стремление познакомить молодого русского читателя с достижениями западноевропейского искусства: это своеобразный уход от необходимости решать вопросы русской жизни, протест против

растущей демократизации национальной культуры, против прихода в искусство людей недворянского происхождения.

Писатели дворянского лагеря — выразители нового направления в искусстве, направления сентиментализма, — выступили с пропагандой отказа от какой бы то ни было борьбы, утверждая ее обреченность, с попыткой затушевать классовые противоречия, а это объективно вело к оправданию политики екатерининского правления.

Первыми театральными критиками-профессионалами выступают И. А. Крылов и Н. М. Карамзин — представители общих группировок, демократической и дворянской, столь различных по своим идейным программам. Критику они делают составной частью своих журналов, придавая ей очень важное значение.

Несомненно, что выступления Новикова и Лукина по вопросам драматургии и театра, а также публикации в «Ведомостях» имели значение для развития демократической критики, а замечания Сумарокова — для дворянской, но эти выступления при всей их, в ряде случаев, принципиальности были всё же лишь эпизодическими.

До 90-х годов XVIII века в России не существовало театральной критики в нашем, современном, понимании. Крылова и Карамзина можно считать ее родоначальниками.

При беглом ознакомлении с эстетической концепцией демократического и дворянского лагерей может создаться впечатление о некоторой общности их программы: выдвигаются почти одни и те же требования — правдивости и правдоподобия в воспроизведении жизненных явлений и поступков персонажей, естественности в изображении человеческого характера, переживаемых чувств.

Но в результате диаметральной противоположности идеологических позиций внутренний смысл, вкладываемый в эти требования, различен, разрешаются эти вопросы по-разному, и этим определились оба исходных пути, по которым пошла в своем развитии театральная критическая мысль.

Вслед за русскими просветителями 70—80-х годов крыловская группа боролась за создание русской национальной литературы, за постановку больших и серьезных тем, за естественность и убедительность социальных положений и взаимоотношений персонажей, за демократического читателя и зрителя «Настоящими учителями его, — писал Белинский о Крылове, — были тогдашние русские писатели».¹ Крылов с первых же ша-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 579

гов своей творческой деятельности, почувствовав правильность и действенность эстетических принципов Новикова и Фонвизина, последовательно развивал их общественно-политические и творческие установки. В 90-е годы, после смерти Фонвизина, ареста Радищева и Новикова, в суровые годы реакции, он стал во главе демократически настроенных писателей.

Эстетическая концепция последних складывалась, прежде всего, не в борьбе с французским классицизмом, как это утверждают некоторые исследователи,² но в борьбе с эстетическими установками карамзинской школы, сознательно уводившей читателей в мир лишь частной жизни героев, воинствующей в своей проповеди бессилия человеческой личности, подменявшей социальные проблемы моральным их истолкованием.

Что касается критической деятельности Н. М. Карамзина, составляющей предмет непосредственного нашего рассмотрения, то при всех отрицательных свойствах, всецело вытекающих из вышеописанной классовой позиции, личная заслуга его, широкообразованного, с тонким вкусом, талантливого писателя, в области русской театральной критики весьма значительна. Рецензии Н. М. Карамзина на постановки пьес в Московском театре — одна из ярких страниц в ранней истории русской театральной мысли. Его «Московский журнал», выходивший в 1791—1792 годах, был первым русским журналом, в котором систематически печатались статьи, посвященные вопросам театра, драматургии, вопросам актерского мастерства. Карамзин одновременно сообщал о постановках французского, итальянского и русского театров.

Рецензии «Московского журнала» различны по своему объему, построению, содержанию. Иногда это просто более или менее подробный пересказ пьесы, сопровождаемый краткой оценкой, как например: «Сия маленькая пьеса изрядно принята московской публикою». Но чаще Карамзин дает анализ драматического сочинения с характеристикой действующих лиц, постановкой и решением вопросов общетеоретического характера, с разбором актерского исполнения ролей. Причем он не просто, сцена за сценой, передает содержание, а выбирает по своему усмотрению наиболее трагический или трогательный момент и через психологию действующих в этой ситуации лиц раскрывает смысл происходящего.

Нередко постановка трагедии или драмы интересует Карамзина не сама по себе, но лишь как повод для теоретических

² См статью Т. Я. Карской «Крылов и эстетика русского театра» (Сб. «Русские классики и театр», Изд. «Искусство», М—Л, 1947, стр. 109—163).

рассуждений. О самой же пьесе говорится в двух-трех фразах: пьеса «была очень хорошо принята Московскою публикою. Многие прекрасные стихи были замечены» и т. д.

В своей деятельности театрального критика Карамзин исходит из общих эстетических норм сентиментализма. Критерий оценки драматических произведений — «истинный вкус» просвещенного писателя и просвещенного зрителя, — разумеется, не из демократической среды.

Искусство, — проповедует Карамзин, — должно «прикосновением розовых перстов своих» превращать «свинцовое бремя жизни в легкое, зефиром несомое перо». ³ Выдвигая требование «естественности», «простоты», правдивости сцен, характеров, диалогов, он понимает эти термины совершенно иначе, нежели их понимали представители демократического лагеря.

Крылов и Клушин тоже указывали на торжество «истинного вкуса». Но они хотели видеть на сцене людей различных сословий и состояний. Вслед за Н. И. Новиковым, который, ожидая от драматурга пьес, заключавших в себе нравоучения и примеры, к «подражанию народному годные», требовал в роли героев выставлять слугу, купца, хлебопашца, и Крылов хочет, чтобы на сцене можно было видеть не одних царей и вельмож, а людей различных сословий и состояний. Тем более, что «и самый низкий хлебопашец, исполняющий рачительно должности своего состояния», скорее «заслуживает быть назван честным человеком, нежели гордый вельможа и несмысленный судья». ⁴

Исходя из положения, что источником искусства должна быть «сама природа» и «свое обыкновение», критики демократического лагеря, вопреки желанию «многих сочинителей», считавших, что «российский крепостной слуга будет низок на театре», требовали представить крепостного «в собственном его виде». ⁵

Карамзин крайне далек от подобной постановки вопроса. Он полагает, что искусство должно состоять прежде всего в «живости мыслей и чувств». ⁶

Такая позиция определила и его выбор для разбора спектаклей Московского театра.

Карамзин не дает общего обзора постановок. Он берет не комедии и трагедии, где обычно наиболее остро вставали вопросы современности, его интересуют прежде всего драмы

³ «Московский журнал», 1791, ч III, стр. 325

⁴ «Зритель», 1792, март, стр. 144.

⁵ Там же, октябрь, стр. 135.

⁶ «Аонида», 1797, кн. 2, стр. VI.

сентиментально-романтического характера, вызывающие слезы умиления, драмы пера западноевропейских писателей.

«Литературная уклончивость», о которой говорил В. Г. Белинский в связи с именем Карамзина, сказалась и в области его театральных интересов. Его стремление оградиться от каких бы то ни было проблем, связанных с внутренней общественно-политической жизнью страны, со всей очевидностью выявилось и здесь. Карамзин сознательно «забывает» о существовании национального репертуара. Он анализирует лишь переводные пьесы. Все свои теоретические рассуждения и соображения по вопросам драматургии Карамзин подкрепляет примерами западноевропейских пьес, отдавая предпочтение английской и немецкой драматургии перед французской. Его внимание привлекают «семейственные картины» драм Ифланда, и он очень бы хотел, чтобы они стали известны благодаря искусному переводчику русской публике.⁷

Карамзина, следовавшего той мысли, что «творческий дух обитает не в одной Европе, он есть гражданин вселенной», мало волнует вопрос, где, в какой стране, кем создавалось то или иное произведение. Если пьеса имеет «хорошие места», «трогательные чувства», «прекрасные стихи», то она должна быть включена в число «наших лучших новых драм».

Из сравнительно большого числа рецензий, помещенных в «Московском журнале», только одна посвящена разбору оригинального российского сочинения. Это комедия Николева «Баловень, или об заклад проигранная невеста».

Рецензия на «Баловня» помещена в ноябрьской книжке «Московского журнала» за 1791 год. Постановка пьесы Николева должна была состояться на сцене театра Маддокса 24 сентября 1791 года. Но 24 сентября в «Московских ведомостях» появилось вдруг объявление, что «по некоторым обстоятельствам она отменяется, а представлена будет комедия „Преступник от игры“».

«Баловня» разрешили к постановке через месяц после того, как автор или театральная дирекция внесли в текст комедии ряд исправлений и изменений.

Очевидно, увидев на сцене первое представление этой комедии — 19 октября 1791 года, Карамзин поспешил высказать свое впечатление, поместить в журнале отрицательную, полную издевок рецензию, что было совершенно не характерно для его писательской манеры.

⁷ «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 293.

С чувством возмущения он писал, что драматург «унизил Честона <героя комедии> возвышает за то слугу...».⁸ В этом критик видел главный порок комедии.

Вполне возможно, что П. А. Плавильщиков именно эту заметку имел в виду, когда говорил что «слуге не позволяют быть на театре ростом выше своего господина, кольми паче в чувствованиях».⁹

Так обстояло дело с единственной рецензией Карамзина на постановку оригинального произведения.

Между тем репертуар московского театра мог дать значительно более богатый и интересный материал для зарождавшейся русской театральной критики, особенно людям, ратовавшим за создание национального, содержательного репертуара. Критика, в свою очередь, могла ориентировать актеров и содержателя театра в выборе пьес и для бенефисных и для обычных спектаклей.

«Московские ведомости» помогают воссоздать точную картину репертуара этих лет. Газета извещала о постановке «Хорева», «Дмитрия Самозванца» Сумарокова и «Владисана» Княжнина, «Магомета» Вольтера и «Сорены» Николева. С октября 1791 года в репертуаре становятся постоянными талантливые комедии Княжнина «Хвастун» и «Сбитеньщик», «большая опера» Николева «Розана и Любим», «большая комедия» Соколова «Сибиряк» и «Преступление от игры» Ефимьева, «Севильский цирюльник» Бомарше и «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Гостиный двор» Матинского. В эти же годы значительное место занимает слезная драма, вроде «Евгении» Бомарше.

Московский театр самого начала 90-х годов представлял собой очень заметное явление в истории русской театральной культуры. Во главе стоял Михаил Егорович Маддокс, человек энергичный, предприимчивый, талантливый. Несмотря на целый ряд серьезных препятствий со стороны крайне невежественного и грубого блюстителя порядков и законности, генерал-аншефа А. А. Прозоровского, рассчитанных просто на срыв антрепризы Маддокса, последнему все-таки удалось в начале 90-х годов вывести театр из состояния упадка. Находясь в курсе театральной и литературной жизни обеих столиц,¹⁰ обладая незаурядными познаниями техники сцены, Маддокс умел поставить

⁸ Там же, ч. IV, стр. 242.

⁹ «Зритель», 1792, декабрь, стр. 251

¹⁰ Отметим, что М. Е. Маддокс был подписчиком «Московского журнала» Карамзина и «Зрителя» Крылова — двух виднейших журналов конца XVIII столетия.

наиболее интересные по содержанию и со вкусом оформленные, насколько это позволяли средства, спектакли.

В начале 90-х годов он привлекает в труппу несколько талантливых артистов петербургского театра, предоставляя им право выбора пьес для постановок. Поэтому и изменение репертуара Московского театра во многом зависело от присутствия в труппе тех или иных ведущих актеров. Так, русская комическая опера особенно оживает и имеет колоссальный успех в связи с переходом на московскую сцену актеров Сандуновых. Один из бытописателей Москвы конца XVIII века, И. Рихтер,¹¹ с изумлением и восхищением писал о Е. Сандуновой и Н. Ожогине как о лучших исполнителях в национальном оперном репертуаре.

Во время гастролей в Москве Я. Шушерина и Н. Калиграфовой возобновлены «мещанские трагедии» «Мисс Сара Самсон» и «Беверлей», классические трагедии Сумарокова и Княжнина.

С переходом П. А. Плавильщикова в Петровский театр связано усиление трагедийного репертуара. По его просьбе Маддокс включает в список постановок «Пальмиру», «Сорену и Замира» Николева, «Безбожного» Браве, «Магомета» Вольтера и некоторые другие. Почти бессменно с большим успехом идут в сезоны 1790—1792 годов комедии Княжнина, Фонвизина, Мольера, Реньяра, комические оперы Аблесимова, Княжнина, Николева, Матинского.

Интересно отметить, что тенденциозные пьесы Екатерины II, занимавшие и в начале 90-х годов значительное место на петербургской сцене, совсем не включаются в репертуар московского театра.

Тот же Рихтер с сожалением отмечал, что «труппа московских актеров не так многочисленна, как бы надлежало ей быть. Иных характеров вовсе у них недостает, как например характера коварного проныры». Но, как видно, репертуар начала 90-х годов был таков, что можно было вполне обойтись и без этого неперменного участника французских и итальянских комедий.

Из переводных пьес наибольшим успехом пользовались «Мещанин во дворянстве» и «Амфитрион» Мольера, «Чадолубивый отец» Дидро, «Эльфрида» Бертуха, «Дианино дерево» и «Редкая вещь», переведенные с итальянского Дмитревским. Последняя пьеса выделялась на остальном фоне переводных коми-

¹¹ И. Рихтер. Начертание Москвы М, 1791, стр 15

ческих опер своей социальной окраской. Со сцены звучали ноты протеста против подневольного положения крестьян.¹²

Развивавшийся сентиментализм постепенно захватывал и сцену. В 90-е годы особенно начинают завоевывать себе место в репертуаре и любовь зрителей так называемая мещанская трагедия и сентиментальная драма, «большой части с немецкого языка переведенные».¹³ Началась эпоха, метко названная драматургом и автором многочисленных эпиграмм Горчаковым эпохой «коцебятины». Но это скорее относится уже к середине 90-х годов, начало же, как было выше указано, ознаменовалось расцветом национальной бытовой комедии и национальной оперы с музыкой, составленной русскими и иностранными композиторами на голоса народных песен.

Обращение Маддокса и московских актеров главным образом к драматическим произведениям русских писателей должно было бы заслужить самое пристальное внимание критики, особенно при сопоставлении репертуаров Московского и Петербургского театров.

Но от решения такой большой и необходимой задачи Карамзин, один из ведущих литераторов и журналистов того времени, уклонился, так как это было совершенно чуждо ему и противоречило его творческой программе.

Вполне возможно, что именно Карамзина имел в виду Плавильщиков, говоря о людях «большого света», значительная часть из которых, «если не гнушается российским зрелищем, то, по крайней мере, по великодушию своему его презирает».¹⁴

Сам Плавильщиков пытался обратить внимание своих соотечественников на «Недоросля» Фонвизина, «Мельника» Аblemsова как на лучшие драматические произведения, с успехом шедшие тогда на сцене русского театра. Ему было «странно и непонятно, какое побуждение влечет умы российские извинять

¹² Пьеса была переведена Дмитриевским в 1789 году и тогда же поставлена на сцене, но напечатали ее только в 1792 году в типографии «Крылова с товарищи». Крылов же с Клушиным в «Санктпетербургском Меркурии» поместили «Послание к Елизавете Семеновне Сандуновой» (исполнительнице партии героини в опере):

Хоть часто, Лизанька, ты Редку вещь играешь;
В которой надобно название пременить;
Но публику игрой и пеньем столь пленяешь,
Что может опера то званье сохранить.

¹³ И. Рихтер, ук. соч., стр. 6.

¹⁴ П. А. Плавильщиков, Собр. соч., т. IV, СПб., 1816, стр. 37.

недостатки в иностранных, и даже совсем не видеть, а достоинства уважать свыше меры».¹⁵

Барски снисходительное или крайне пренебрежительное отношение к подлинно русской культуре встречает суровое осуждение также и со стороны Крылова и Клушина.

Подобные мысли позднее высказывают деятели Вольного общества любителей словесности, наук и художеств и декабристы.

Положительным в творческой программе Карамзина было то, что он очень резко и последовательно выступал против основ классицизма. Он полагал, что господство классицизма в русском искусстве мешает нормальному и правильному развитию всех его родов, в первую очередь театрального.

Основное в театральной эстетике Карамзина — представление о человеческом характере. О чем бы он ни писал, какую бы драму ни разбирал, главная задача критика, — полагает он, — состоит в том, чтобы показать, как изображен в ней характер. Драма должна представлять собой нечто «гармоническое целое», «приключения» должны быть «натурально связаны», а «характеры» «искусно изображены».¹⁶ Органически связанными в нечто целое должны быть завязка, кульминация и развязка действия. И все это подчинено единой мысли — раскрытию «мятущейся человеческой души», более углубленному показу психологии героя.

В центре внимания критика — не обстоятельства, не ситуация, а изображенный «весьма искусно» человеческий характер. Герой должен трогать зрителя «до глубины сердца». Сама драма должна содержать «претергательные и ужасные сцены».¹⁷

Характер для Карамзина является главным объектом художественного изображения. Именно характер определяет у него разрешение драматического конфликта.

Психологическая сложность характера совершенно необходима для развития действия всякого драматического произведения. И Карамзин отвергает построение характера по одной какой-либо доминирующей черте. В такой постановке вопроса он очень близок Лессингу, писателю, с перевода драмы которого собственно и началась его деятельность театрального писателя. Близки их исходные позиции: оба они протестуют против того типа характеров, какими богата французская драматургия и в которых преобладает одна сильная «господствующая» черта;

¹⁵ Там же, стр. 37.

¹⁶ «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 63.

¹⁷ Там же.

подобные характеры, утверждают Лессинг и Карамзин, недраматичны вследствие своей односторонности.

Но Лессинг в своих как драматических, так и теоретических произведениях подчеркивает влияние внешних обстоятельств на изменение характера, поступков персонажей. Карамзин же на это очень мало обращает внимания. Его больше волнует, например, не взаимоотношение Эмилии Галотти с окружающим ее враждебным миром, а «скорые перемены в ее мятущейся душе». Карамзин не идет дальше характеристики изображенных в драме интимных переживаний человека. Достоинство драматурга он усматривает прежде всего в знании им сердца человеческого.

Карамзин ратовал за торжество психологического принципа в создании образов. И это, несомненно, было одним из самых интересных и прогрессивных положений его творческой программы. Правда, он сознательно стремился к тому, чтобы ограничиться только «психологизмом», оставив вне поля зрения социальные моменты, среду, окружающую и воспитывающую этого персонажа. Не обращает Карамзин внимания и на идеологические позиции драматурга, вне поля зрения остается идейная сторона разбираемого произведения.

Для Карамзина Коцебу такой же хороший писатель, как Гете, Шиллер, Лессинг, так как он, подобно им, умеет рисовать «истинно трогательные сцены».

Внимание читателей, зрителей Карамзин стремится сосредоточить не на идейной стороне драмы, а на анализе действий и переживаний героев в момент наиболее сильных душевных потрясений. Он сознательно игнорирует при разборе протестующий пафос произведения. Особенно это чувствуется при чтении рецензий на постановку драмы Лессинга «Эмилия Галотти» и трагедии Шиллера «Заговор Фиеско».

Карамзин справедливо считает «Эмилию Галотти» «венцом Лессинговых драматических творений», он верно уловил одну из особенностей построения Лессингом драматического характера — органическое сочетание эмоционального начала с героическим. Однако внимание его почти целиком поглощено эмоциями, в его изложении драма предстает более чувствительной, нежели она была на самом деле; демократизм же ее, бунт Эмилии и Одоардо против произвола, против насилия двора и принца оставлен в тени.

«Главное действие возмутительно, но не менее того естественно», — пишет он, имея в виду сцену убийства отцом Эмилии. Принимая этот эпизод за основной, Карамзин так строит свою рецензию, что и передача содержания и характеристика

образов должны подвести читателя к оправданию этого убийства, но весь анализ сосредоточен на психологических размышлениях героев. А сам принц вызывает даже сострадание критика. «...сластолюбивый, слабый, но притом добродушный Принц, могущий согласиться на великое злодеяние, когда то способствует удовлетворению его страсти, но всегда достойный нашего сожаления».¹⁸

«Заговор Фиеско» произвел на Карамзина, по его же словам, большое впечатление, особенно сценой, где Фиеско размышляет, остаться ли ему простым гражданином или присвоить верховную власть; но при анализе пьесы мысль Карамзина идет всё в том же направлении: внимание его целиком поглощено внутренними переживаниями героя, живостью языка монолога.

Гражданский пафос драмы, «закаленная, — по определению Добролюбова, — в республиканстве натура Веррины», видевшего в собственном оскорблении «возможность оскорбления целой Генуи, беззащитность невинности и слабости от насилия власти...»,¹⁹ не привлекают внимания Карамзина.

Давая обзоры парижских спектаклей, Карамзин останавливается на драмах и комедиях, в которых преобладает прежде всего элемент чувствительности или содержание настолько просто, незамысловато, безыдейно, что они не принесут никакого вреда русской читающей публике, не заставят ее хотя бы на мгновение задуматься над событиями.

«Легко» или «трогательно» — вот эпитафия, который может быть поставлен к пьесам, разбираемым Карамзиным. Поэтому, если в репертуаре встретится критику драма, созданная, например, по горячим следам французской революции, то о ее содержании не будет сказано ни слова, ибо «в ней представляется народное смятение, взятие Бастилии, и прочее, что может быть интересно для одной парижской публики».²⁰

Карамзин ищет в произведении, в характере персонажа «натуральность», способную «трогать» душу читателя, вызывать «слезы умиления». Действие драмы должно «раздирать душу» «чувствительного зрителя».

Эти «сладкие впечатления», «трогательное», «прекрасное» приводят к тому, что критик «забывает критику». Вот как он, например, пишет о впечатлении, произведенном на него постановкой драмы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». «Никакая пьеса не оставляла во мне таких сладких впечатле-

¹⁸ «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 71.

¹⁹ Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч. в 6 томах, т. I, ГИХЛ, 1934, стр. 489.

²⁰ «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 326—327.

ний, как сия. Не скажу, чтобы в ней нельзя было ничего покритиковать: напр., всякому странно покажется, что барон фон дер Горст, выслушав историю своего друга, просит его идти сватать за него г-жу Миллер. Однако ж в ней так много трогательного и прекрасного, что зритель забывает критику».²¹

Во имя «прекрасного» (в смысле «чувствительного») и «трогательного» прощаются даже многие погрешности и нелепости в развитии действия. Передавая, например, содержание мелодрамы итальянского театра «Павел и Виргиния», Карамзин пишет: «Холодный и строгий критик может сказать, что первый акт совсем не связан с главным действием пьесы; трудно также поверить тому, чтобы матери любовников, жившие 14 лет вместе, не рассказывали еще друг другу всех своих несчастий, которые зритель узнает от них во втором действии. Но видя сию мелодраму в представлении, нельзя чувствовать в ней сего порока: столько в ней прекрасного, столько трогательного. А особливо в третьем акте, когда Виргиния утопает, и когда любовник ее великодушно решится жертвовать своею жизнью для ее спасения».²²

Более критичен Карамзин там, где речь в рецензии идет о слоге произведения. Карамзин исходит из принципа, что драматическое произведение «есть представление общежития» и те слова, которые не употребляются в разговорах, не должны употребляться и в комедиях. «Чем слог театральной пьесы натуральнее и проще, тем лучше».

Вспоминая, например, о постановке в немецком театре драмы Шиллера «Дон Карлос», Карамзин называет эту пьесу одной из лучших немецких драматических пьес, но здесь же указывает: «Есть только слишком фигурные выражения (так, как и у самого Шекспира), которые, хотя и показывают остроумие автора, однако они в драме не у места».²³

Критические замечания делает Карамзин и по поводу переводов-переложений пьес западноевропейских драматургов. Он справедливо указывает: если «господину переводчику неотменно хотелось одеть... <пьесу> в русское платье», то в ней «надлежало бы многое переменить»;²⁴ далее приводит ряд очень остроумных примеров того, что выдается в пьесе за русские обычаи, но чего в России нет и никогда быть не могло.

²¹ Там же, ч. II, стр. 21.

²² Там же, ч. III, стр. 330. Разрядка моя, — И. К.

²³ Там же, ч. II, стр. 40—41.

²⁴ Там же, ч. I, стр. 233.

Почти в каждой рецензии уделяется внимание актерскому исполнению роли. Это новый и очень интересный момент в развитии русского театрального искусства, положительный в программе самого Карамзина. Писатель-сентименталист выступает последовательным обличителем реторики, напыщенности, ходульности в сценическом искусстве.

Его замечания по поводу игры Марии Синявской или Василия Померанцева могут сохранять за собой значение документа. Спустя много лет, в журнале «Северный вестник» было помещено «Письмо к приятелю», автор которого с благодарностью упоминает, что Карамзин был первым писателем, «растолковавшим» московской публике большой талант Померанцева.

Соображения об игре актеров обычно вытекают из всего анализа драматического произведения. Карамзин вновь повторяет основные положения — характеристики действующих лиц — и показывает, какую черту и какими средствами сумел раскрыть актер.

Обращение к психологии героев драматических произведений, оценка актерской игры с этой точки зрения — всё это было очень плодотворным для дальнейшего развития актерского мастерства.

Карамзин учил русского актера, как следует подходить к пониманию ролей, видеть в персонаже сценического произведения живого человека со всеми присущими ему чувствами и переживаниями.

Выдвинув положение «драма не терпит никаких долгих рассуждений, так как она состоит в действии...»,²⁵ он и от актера требовал игры, которая производила бы «разительное» впечатление на зрителя. Отмечая, например, жизненную убедительность игры Марии Синявской в роли графини Орсины (в драме Лессинга), Карамзин тут же замечает, что было бы еще лучше, если бы «восторг ее в конце седьмой сцены IV акта более похож был на исступление, чтобы изображалось в глазах ее более дикой, свирепой, радости».²⁶

Василий Петрович Померанцев был тем велик для Карамзина, что умел передавать весь сложный комплекс чувств и переживаний человека, увлекая зрителей искренностью исполнения. Создавая образ, артист «показывает нам, каковым бы надлежало ему быть в натуре». Особо подчеркивается Карамзиным выразительность игры Померанцева: вряд ли найдется актер, — пишет он, — «который превзошел бы Померанцева в игре глаз,

²⁵ Там же, стр. 234—235.

²⁶ Там же, стр. 78.

в скорых переменах лица и голоса».²⁷ Только сочетая в себе «знание, разум, искусство», актер может стать великим.

Значительное место в рецензиях Карамзин уделял анализу недостатков исполнения. Причины неуспеха актера Сахарова в роли живописца (в драме Лессинга) Карамзин видит в том, что актер не имел настоящего представления об ученых итальянских живописцах, об их манере держаться при дворе. Отсюда неестественность, натянутость, неумение найти общий правильный тон исполнения.

Критик подчеркивает, что, знакомясь и работая над ролью, актеру необходимо вникнуть во все детали авторского замысла, научиться понимать смысл внутренний не только слов, но и пауз: «Господин Зальшкин, конечно, имеет способности, но не для роли камергера Маринелли, которая имеет в игре великие тонкости. Автор весьма много оставил в ней для глаз и тона, а это всё, к сожалению, пропадает».²⁸

Совершенно недопустимым полагает он небрежное отношение актера к учению назначенных ролей.

Важно отметить, что статьи эти писались с уверенностью, что они будут известны актерам, в надежде, что их учтут при дальнейшей работе над ролью. В числе подписавшихся на «Московский журнал» значатся имена Михаила Егоровича Маддокса, ведущего актера труппы Василия Петровича Померанцева, Николая Даниловича Сахарова, Ивана Федоровича Соколова.

Своими замечаниями и суждениями о принципах актерской игры Карамзин намечал положительную программу сценического искусства, выдвигая на первый план—в противовес статичности и ненатуральности, риторичности и холодной патетике классических приемов игры—требование естественности и простоты.

²⁷ Там же, стр. 74.

²⁸ Там же, стр. 78.