

УДК 792

А. А. Самохина

«СОПЕРНИЦА ГОРДОЙ МЕЛЬПОМЭНЫ».
МЕЛОДРАМА В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ
ТРИДЦАТЫХ – Сороковых годов XIX века. (Ч. II)

С конца 1820-х гг. мелодрама на отечественной сцене претерпевает качественные и «количественные» изменения: она обрела «нового» (романтического) героя, углубила психологические характеристики, предельно развила интригу, накопила эффекты, обросла преступлениями, в критике ее все чаще стали называть «кровавой». Романтика требовала темперамента.

В 1836 г. в водевиле «Страсть сочинять, или „Вот разбойники!“» Ф. А. Кони, высмеивая драматургов, пишущих мелодрамы, выводит героя по имени Трагивраль, который раскрывает секреты своего мастерства: «В новой драме нужны ужасы, смерти, убийства, пожары, потопа и светопреставления! Чтoб глаза разбегались! Чтoб душа вытрясалась вон из тела! Чтoб волосы стали дыбом!.. Ну, словом, как в моей последней драме...

В первом акте убивали!
Во втором — казнят палач!
В третьем — двух колесовали!
Все в четвертом умирали,
В пятом мертвых слышен плач...

<...>

Кинжалы и яды —
Вот наши отрады!
Все виды смертей,
Удары мечей,
И казнь палачей,
И когти чертей.
Жалеть не должны мы!
Пусть будут казнимы,
Душимы, давимы —
Все лица тотчас!
Чем больше у нас
Погибнет народа,
Тем больше потеха,
Тем больше успеха...

[1, с. 125–127].

Кровавые преступления все больше наполняли мелодраму, она не щадила зрительские нервы. Критики, со своей стороны, не упускали случая поиздеваться над «роковыми» приметами романтического времени. Так, один из рецензентов

«Северной пчелы» предоставил статистику «смертных случаев» на петербургских театрах в масленичную неделю 1834 г.: «Г-жа Новицкая, например, умирала 5 раз во время масленицы; г. Брянский 2 раза; г. Каратыгин б<ольший> всего один раз; г. Голланд 5 раз; г-жа Бурбье и г. Женъес умирали по одному разу. Немых артистов, умирающих десятками не считаем. Относительно местности, я сделал замечание, что самая большая смертность была на сцене Александринского театра. <...> Второе место по смертности занимает Михайловский театр; далее Симеоновский, и, наконец, Большой — милый, кроткий, невинный театрик, в котором во всю масленицу убит только один Волшебный стрелок» [2, с. 384].

На фоне многочисленных убийств, предательств, грабежей, пожаров, отравлений и проч., ранняя мелодрама, как более примитивная, уже не удовлетворяла запросы публики.

Так, например, драма «Ужасный замок, или Теодор и Мария», поставленная на Александринском театре в бенефис М. А. Азаричевой в 1836 г., провалилась. Эта ранняя мелодрама В. Дюканжа, написанная им еще в юности, не выдерживала сравнения даже с «Жизнью игрока», не говоря уже о более поздних опусах драматурга. «Драма „Ужасный замок“ была дана в прошлом году на московском театре, под именем „Шведки“ — и упала при первом представлении. К нам она явилась с другим названием, *ужасным*, — потому что ужасное необходимо для наших бенефисов; но это не могло спасти драмы, и она опять *ужасно* упала» [3, с. 477], — констатировал рецензент «Северной Пчелы» П. И. Юркевич. Даже участие в петербургском спектакле В. Каратыгина и Я. Брянского, а в московском — П. Мочалова не спасло ситуацию.

В критических статьях тридцатых годов мелодраме больше не приписывают определение «плаксивая» (словечко из лексикона сентиментализма). Театральные знатоки и любители сетуют на «новую методику» современных драм, где с первых же сцен, едва открывается занавес, зрителя погружают в водоворот ужасов, страхов и страстей.

Переведенная В. А. Каратыгиным драма О. Анисе-Буржуа и Ж. Маллиана «Кровавая монахиня» дважды — в оригинале и первой редакции, сохранившей авторское название — была запрещена цензурой за нагромождение «нелепостей и убийств». В 1836 г. она под новым названием «Живая покойница» все же была поставлена в бенефис А. М. Каратыгиной и выдержала пять представлений в год премьеры, а затем возобновлялась на петербургской сцене в 1838, 1840 и 1841 гг.

«Судя по названию... можно подумать сначала, что „Живая покойница“ есть комедия, опера, водевиль, интермедия, — все, что вам угодно, — смешное, забавное, острое, веселое, — только не драма. Таково действие ее названия, которое сильно отзывается ирониею, эпиграммою, которое пахнет водевилем и насмешкою за целую версту, и обещает вам заранее смех до слез. Но, между тем, „Живая покойница“ есть драма, в которой нет ничего веселого или забавного...» [4, с. 126], — писал после премьеры П. И. Юркевич. Изменение названия (видимо, в угоду цензуре), по мнению критика, сыграло с переводчиком злую шутку. Действительно, прежнее, «кровавое», более соответствовало мрачному колориту

драмы, открывающейся картиной римских подземных гробниц: «Театр представляет часть катакомб, лабиринт. В глубине каменная пирамида, вся исписанная надписями (на могильных плитах — А. С.). Стены покрыты человеческими скелетами» [5].

Во Франции эта мелодрама была очень популярна, ее премьера на сцене театра Порт-Сен-Мартен 17 февраля 1835 г. прошла с большим успехом. Французские критики с восторгом описывали декорации и «сценические машины», позволяющие в первом акте создать картину впечатляющего обвала в катакомбах, а в финале — пожар в башне замка. По их уверениям, последний был так страшен, что зрители всерьез беспокоились за судьбу актеров, которым «... пламя пожирало ноги, спускалось на голову, циркулировало повсюду»¹. Отечественная критика никаких сведений о декорационном решении петербургского спектакля не оставила, оценила эту мелодраму в ряду ей подобных, не претендующих на здравый смысл и логику, а лишь будоражащих воображение аудитории. «Любители сильных ощущений в восторге от „Живой покойницы“ она доставляет им тьму новых, разительных положений, которые разливают приятный трепет по всему их существу. <...> Но люди, наделенные от природы железными нервами, над которыми не действуют новейшие ужасы, с убийственным хладнокровием и с мерзлым воображением, утверждают, будто „Живая покойница“ есть сбор сцен, без всякого порядка и связи, без правдоподобия, без характеров, без мысли...» [4, с. 127], — писала «Северная пчела».

Что касается проблемы перевода, то, в отличие от водевиля, мелодраму в большинстве случаев именно переводили и крайне редко переделывали для русской сцены. Под прицел критики чаще всего попадали плохие переделки фарсов и водевилей, в которых действие механически переносилось из Парижа в Петербург, имена менялись на русские, а нравы при этом оставались французские. Для мелодрамы такого рода переделки «на русский лад» не свойственны. Ее, как правило, переводили довольно близко к тексту, что называется, «не роняя подлинника», с сохранением имен, названий актов и всех авторских ремарок. Если и случались курьезы, то рецензенты не упускали случая отметить возникающие в тексте нелепости. Так, например, о переводе И. И. Вальберха «Сороки-воровки» «Сын Отечества» писал: «Русский перевод нехорош. Действие происходит близ Парижа; вдруг появляется жид, говорит испорченным полу-польским языком и величает присутствующих панами и панаклами» [6].

Справедливости ради, надо заметить, что такого рода ошибки «против здравого смысла» при переводе мелодрам были достаточно редки. Другое дело — литературное качество перевода. Со времен классицизма «просвещенные театралы», исходя из требований поэзии и гармонии, следили за правильностью языка и чистотой слога. Переводам классицистских трагедий уделялось большое внимание, их обсуждение встречалось повсеместно, тем более что трагедии переводили для

¹ Цит. по: Berthier, P. Un (mélo)drame romantique exemplaire: La nonne sanglante (1835) // Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard. Mélodrames et romans noir. 1750–1890. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000. P. 373.

печати, т. е. для чтения. Если переводы были напечатаны, критики сличали их с подлинником, выявляли достоинства и недостатки, оценивали красоту и ритмику стиха. В отличие от классицистской трагедии, мелодрама такого пристального внимания к литературному качеству перевода не удостоивалась. Конечно, если перевод был опубликован, он подвергался определенному разбору, но нередко рецензентам приходилось воспринимать текст «на слух» и фиксировать стилистические ошибки и неуклюжие фразы непосредственно на спектакле, а потом отмечать такого рода ошибки в критических статьях.

Как правило, даже беглой оценки «литературного» свойства мелодрама не выдерживала. Поскольку новые пьесы обычно готовили для бенефисов, их переводили быстро, сразу для представления, тем более, что и сам жанр был обращен прежде всего к театру.хлопотали о переводах часто сами бенефицианты, иногда им приходилось выступать и в роли переводчика. А. Н. Островский, много позже, с высоты 1880-х гг., критиковал сильно устаревшее, по его мнению, «Положение о вознаграждении сочинителям и переводчикам драматических пьес и опер, принятых для представления на императорских театрах», существующее с 1827 г.. Неудовольствие драматурга было направлено на то, что деньги, так необходимые для поддержки отечественной драматургии, во многом уходят на поспектакльную оплату за плохие (большей частью) переводы французских мелодрам, которые и в Париже играют не более одного сезона. «Чтобы перевести французскую мелодраму или комедию, требуется ровно столько же времени, сколько нужно его для того, чтобы прочесть пьесу, да и труда ровно столько же. Кто же из образованных людей, раскрыв французскую заурядную пьесу, не продиктует ее прямо переписчику, — только бы тот успевал писать?» [7], — сетовал драматург. Подобным образом, например, была переведена для петербургского спектакля мелодрама В. Дюканжа и Г. Пиксерекура «Польдер, или Амстердамский палач» (в Москве пьеса шла в переводе П. Н. Арапова). Я. Брянский готовил эту мелодраму для своего бенефиса, записывая текст по памяти за знакомым литератором, переводящим с листа (таким же образом в 1833 г. он подготовит для сцены «Жизнь и смерть Ричарда III», прочитанного ему Ш. — Л. Дидло). Уже через три дня работа над пьесой была завершена, причем, актер сохранил все эффектные фразы оригинала. «Северная пчела», тем не менее, не преминула заметить, что хоть монологи и «...соблюдены в переводе точно так, как и во французской пьесе», но «... почти на каждой странице встречаются грехи против русского языка и грамматики, и слог разговора вовсе не разговорный» [8].

В. Каратыгин в тридцатые годы, продолжая осваивать романтический репертуар, в большом количестве переводит французские драмы для бенефисных спектаклей. Что касается мелодрамы, в его поле зрения попадают уже не лучшие образцы жанра. Обычно это пьесы, частью написанные в соавторстве, эпигонские, эксплуатирующие давно наработанные штампы и практически исчерпанные к этому времени сюжетные схемы. Среди них, кроме упомянутой ранее «Кровавой монахини», — «Изора, или Бешеная» (Т. Незеля, Б. Антьера, Ф. Корню, 1831 г.), «Пятый акт» (Б. Антье и Ж. Флера, 1833 г.), «16 лет, или Зажигатели» (В. Дюканжа, 1834 г.), «Мономан, или Помешанный» (А.-О.-Ж. Дюверье,

1835 г.), «Мария, или Семнадцать лет из жизни женщины» (М. Ансело, 1837 г.). Одновременно Каратыгин пополняет репертуар отечественного театра и романтическими драмами А. Дюма. В переводе актера на русской сцене идут «Антоний» (1832 г.), «Ричард д'Арлингтон» (Дюма в соавторстве с П.-П. Губо и Ж.-В. Веденом, 1833 г.), «Итальянка, или Яд и кинжал» (у Дюма — «Тереза», 1833 г.), «Кин, или Гений и беспутство» (1837 г.).

Обычно недоумение критиков вызывало новое определение жанра (так, например, «Антоний» и «Тереза» были трансформированы Каратыгиным из драмы в трагедию, а «Изора» — в комедию²), но они относили это действие к разряду бенефисных приманок.

«Хотя и не имеем чести знать русского переводчика драмы *Тереза*, но скажем ему откровенно, что непростительно слог разговорный обращать в книжный и пестрить его галлицизмами, и что еще непростительнее, производить своевольно, без всякой причины (кроме разве бенефисной промышленности) драму в трагедию, прибавляя ей от себя хитросплетенные названия *яд* и *кинжал*, и переименовывать *Teresa Элеонорой*, *Mr. De Sorbin, бароном de Совкурор*, *general Clement, генералом Фуже* (не Фуше ли?)» [9, с. 126], — писала «Северная пчела». То же читаем и об «Антонии»: «Русский переводчик (г. Каратыгин ст<арший>) не только произвел драму Дюмаса в трагедию, но даже разделил пьесу на три части, назвав их: *Избавитель*, *Мститель* и *Убийца*. Впрочем, кто имеет хотя поверхностное понятие о бенефисном изобретении, то не станет удивляться этому самовольному разделу, этому производству» [10].

В русском театре того времени обычно бенефициант вместе с переводчиком или автором пьесы, составляя афишу, стремились наполнить ее заманчивыми для зрителя наименованиями каждого действия. Каратыгин, в соответствии с этими требованиями, менял названия на более интригующие, усиливая, таким образом, театральный эффект. Так, в «Живой покойнице», переведенной актером максимально близко к французскому оригиналу, с сохранением всех имен и ремарок, он вносит изменения в обозначение действий — Катакомбы, Черная маска, Привидение, Развалины, Пожар (в оригинальном тексте названия актов информируют лишь о месте происходящих событий — Катакомбы, Монастырь, Бал, Озеро, название последнего отсутствует [11]).

Обладая подчас не слишком высокими художественными достоинствами, мелодрама более, быть может, чем другие жанры, была непосредственно обращена к театру и только там приобретала подлинную ценность. Зрителя увлекали и сюжетные перипетии, и сложное постановочное решение — пожары, крушения, сцены всякого рода поединков и сражений, обычно заканчивающиеся эффектными взрывами. Неслучайно наиболее часто критики по отношению к мелодраме употребляли слово «трескучая» (впрочем, это также относилось и к впечатлению от актерской игры).

² «„Изора, или Бешеная“, имеющая неотъемлемое право стоять в рядах драм [в оригинале — *Isaure, drama en trios actes, mêlé de chants*, par M.M. Théodore N**, Benjamin et Francis. Bruxells, 1830 — А. С.] названа, не знаем почему, комедией» (Яковлев [М. А.]. Русский театр // Северная пчела. 1831. 14 янв. № 10).

Не удивительно, что в 1835 г. «Северная пчела» опубликовала статью под названием «Нечто о трескучих эффектах», автор которой выражал обеспокоенность состоянием современной сцены. По мнению критика, отечественные демиурги театра, стремясь к сиюминутному успеху у публики, слишком злоупотребляют разного рода выдуманными эффектами, сценическими «ухватками». Автор призывал драматургов и актеров не грешить против искренности и природы, не угрожать вкусу неискушенного зрителя, избегать неистовых порывов, не основанных на истинных чувствах. «Потрясайте, ужасайте нас, сколько вам угодно — но каждый ужас, каждое потрясение сопровождайте истинно трагическим ощущением, иначе ваши эффекты никуда не годятся!» [12, с. 332].

Немаловажно, что пафос статьи был направлен не только на переводные пьесы, но и оригинальные сочинения отечественных драматургов, освоивших к этому времени эстетические задания и «технические» принципы мелодрамы. Воздействие переводной драматургии было достаточно сильным, русский театр не избежал пути общеевропейского развития. К 1835 г. романтические тенденции в отечественном театре приобретают ярко выраженный характер, театральная афиша крайне разнообразна и насыщена. «Мы не знаем, куда деваться от новых пьес: не успеваем их смотреть, аплодировать, вызывать авторов и актеров, писать статьи, печатать статьи, читать статьи. Боже мой! сколько хлопот!» [13, с. 853], — восклицал П. И. Юркевич. Переводные пьесы всех сортов соседствуют в российском репертуаре с отечественными историческими трагедиями, романтическими и псевдоромантическими драмами, использующими мелодраматические сюжеты и мелодраматические эффекты. Воспитанные на мелодраме авторы и актеры преуспевают в показе патетического изображения страстей и яркой экспрессии чувств в этих новых русских драмах, воспитанные на мелодраме зрители восторженно оценивают увиденное.

Ко времени публикации статьи о «трескучих эффектах» вниманию петербургского зрителя были представлены, например, романтическая драма «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» и романтическое представление «Рославлев» А. А. Шаховского (1832 г.); историческая драма «Огненная палата, или Ужасный убийца» (1826 г.) и трагедия «Разбойник богемских лесов» (1830 г.) Р. М. Зотова; а также первые опусы Н. В. Кукольника. Трагедия «Рука всевышнего отечество спасла» (1834 г.), драма «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» и драматическая фантазия «Роксолана» (1835 г.) с большим успехом шли на отечественной сцене. Пройдет три года и успех драматургии Кукольника разделит Н. А. Полевой, пьесы которого также составят внушительную часть репертуара. На фоне увеличения количества оригинальных драматических произведений вопрос о национальном своеобразии театра приобретал все большую актуальность.

С 1834 г. «Северная пчела» ежегодно публикует статистические данные о количестве новых пьес, обогативших отечественную сцену, и определяет долю оригинальных и переводных опусов различных жанров. Согласно приведенным сведениям, в 1834 г. из 48 новых пьес отечественных образцов было представлено всего 11; в следующем году из такого же количества — 10; в 1836 г. из 56 новых

сочинений представлено было уже 24 оригинальных пьесы русских драматургов, а в 1839-ом из 58–28³. Безусловно, активность российских литераторов к концу тридцатых годов заметно возросла, но количество переводов и переделок европейских пьес по-прежнему существенно опережало число творений оригинальных.

И в тридцатые, и в сороковые годы переводная мелодрама продолжает активно удерживаться на сценических подмостках. Ее прочное положение все больше входит в противоречие с усиливающимися заботами деятелей сцены об утверждении отечественного репертуара и размышлениями о путях развития национального театра. Эта проблема волнует и прогрессивных и консервативных критиков и литераторов, вне зависимости от эстетических направлений и литературных пристрастий.

Сентенции «сердитого на мелодрамы и водевили» Н. В. Гоголя хорошо известны и не раз процитированы в различных исследованиях. В статьях «Петербургские записки 1836 года» и «Петербургская сцена в 1835–36 г.»⁴ писатель активно высказывался против увлечения неправдоподобными мелодраматическими сюжетами и страстями. Любопытно другое: за пять лет до гневных отповедей мелодраме Гоголь, видевший в европейской культуре опору для развития русского театра, радостно приветствовал романтические устремления своих западных современников. В письме к Пушкину 1831 г. он замечал: «Наконец, кажется, пришло то время, когда романтизм решительно восторжествовал над классицизмом... В Англии Байрон, во Франции необъятный великостью своею Виктор Гюго, Дюканж и другие, в каком-нибудь проявлении объективной жизни воспроизвели новый мир ее нераздельно-индивидуальных явлений» [14]. Для писателя романтизм давал возможность «подвинуться ближе» к обществу, уйти от просветительского классицизма, рабского подражания древним, обрести интерес к современным проблемам и современным героям, наделенным не меньшими страстями и пороками, чем великие мужи прежних времен. Но понадобилось не так много времени, чтобы понять, что романтическая мелодрама не привнесла на русскую сцену ни жизненных реалий, ни подлинных страстей, ни правдивого изображения современных нравов. Более того, непомерное увлечение французскими образцами жанра, по мысли Гоголя, явилось серьезным препятствием к созданию общественно значимого национального репертуара. «Но Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!.. Клянусь, XIX век будет стыдиться за эти пять лет» [15, с. 182], — восклицал писатель.

Как известно, его главный упрек мелодраме, помимо эмоциональной амбициозности, обилия эффектов и нелепости сюжетных положений, состоял в отсутствии национальных, «русских» характеров. «Жалкое» положение русских акте-

³ См.: Театры // Северная пчела. 1838. 16 мая. № 108. С. 429–430; Русский театр в течение прошлого театрального года: Статья первая // Северная пчела. 1840. 3 апр. № 75. 297–299.

⁴ Первоначально это были две самостоятельные статьи, позднее литератор соединил их вместе под общим названием «Петербургские записки 1836 года».

ров, вынужденных играть «... лица, которых они и в глаза не видали...» [15, с. 186], заботило не только Гоголя. Подобного рода высказывания были нередки, их можно обнаружить в критических отзывах об исполнителях как петербургской, так и московской сцены.

«Когда пьеса русская, т. е. в русских нравах, то и наши артисты хороши, и в их игре есть даже целостность и общность (ensemble); но когда пьеса переводная, особенно с французского, и, следовательно, требующая живости и светской ловкости, то два-три таланта еще доставят вам наслаждение; остальные же заставят вас с лихвою расплатиться за это наслаждение, а общность пьесы напомнит вам балаганные представления [16, с. 285]», — замечал В. Г. Белинский, анализируя московскую постановку драмы Э. Скриба и Э.-Л. Вандербурха «Жена артиста». По мнению критика, такого рода «французские мелодрамы с чувствительными эффектами» бывают прекрасны в исполнении французских актеров, а «...когда их играют русские артисты (по крайней мере, в Москве), они бывают невыразимо дурны, еще хуже, чем в чтении» [16, с. 285]. Справедливости ради, надо отметить, что хотя Белинский и делает оговорку касательно московской труппы, петербургская постановка «Жены артиста», согласно отчету «Северной пчелы», также имела лишь «небольшой успех» [17, с. 377], выдержав, правда, шесть представлений (три в 1838-ом и три 1839-ом) против трех на московской сцене (в 1839 г.).

У отечественных актеров и зрителей, разумеется, были определенные представления о современной французской жизни, нравах, поведении, моде. Отчасти они формировались благодаря журналам, отчасти — спектаклям французской труппы, как одного из поставщиков новых мелодрам и романтических драм, попадающих на русскую сцену. Проблема «правды» и органичности актерского существования в «чужом» материале чаще возникала в критических отзывах о спектаклях на исторические темы, где требовалось точное «попадание» в границы времени и национальности. Так, например, в 1834 г. на петербургской сцене была показана драма В. Дюканжа «Ламмермурская невеста», сюжет которой заимствован из одноименного романа В. Скотта и действие происходит в Шотландии в начале XVIII в. Критик «Северной пчелы», анализируя постановку, не без иронии заметил, что актер П. И. Толченев, исполняющий роль лорда Эштона, «...смахивал на великороссийского лабазника, ни черты не имел сходства с лордом, каким изобразил его романтик» [18, с. 682].

«Не все однако ж удастся и лучшим нашим артистам: у нас не могут никак сыграть ролей знатных господ и госпож в их частной жизни. Особенно смешны наши добрые артисты в ролях французских маркизов и маркиз, в ролях придворных господ и госпож XVIII века. <...> Я никак не могу забыть впечатления, произведенного во мне сценою... придворных, в русском переводе. Эти ловкие, остроумные рыцари, цвет французского дворянства, на нашей сцене похожи были... не хочу вымолвить на что! Я хохотал до упаду!» [19, с. 187], — вспоминал Ф. Б. Булгарин о петербургской постановке исторической драмы А. Дюма «Генрих III и его двор» (перевод И. П. Мундта, 1829 г.). Неудивительно, что М. А. Яковлев, давая в «Северной пчеле» оценку этому спектаклю, начал свои размышления с резонного замечания о том, что пьеса, имевшая в Париже значительный успех,

вряд ли могла иметь равный на отечественной сцене, поскольку для французской публики хорошо известны не только имена исторических персон — Генриха III, герцога Гиза, Марии Медичи, — но и их характеры, а так же подробности того периода национальной истории, когда создавалась католическая Священная лига. Действительно, на петербургской сцене пьеса выдержала всего три представления, и все же, по мнению даже такого взыскательного критика, как Яковлев, у спектакля были определенные достоинства. Рецензент отметил некоторые сцены, «удачно выполненные» В. А. Каратыгиным (Гиз), Я. Г. Брянским (Генрих III), А. М. Каратыгиной (герцогиня Гиз), П. И. Григорьевым (граф Сен-Мегрен), и завершил статью следующим хвалебным пассажем: «Пьеса сия поставлена на сцену тщательно. Костюмы, то есть, большая их часть, и богаты и верны с подлинником» [20].

Осмеявший петербургскую театральную версию «Генриха III» Ф. Б. Булгарин, взгляды которого принято считать реакционными за русофильские симпатии и сотрудничество с правительством, в 1836 году опубликовал в «Северной пчеле» большую статью под названием «Взгляд на русскую сцену». В ней размышления журналиста о состоянии отечественного театра выявляли проблему несоответствия мастерства и навыков актеров применительно к тем сценическим характерам, которые предлагают им современные драматурги. Отмечая значительное превосходство актеров над отечественными литераторами, Булгарин сетовал на то, что русская сцена не рождает своих мольеров и шекспиров. По его замечанию, национальные пьесы русские актеры разыгрывают превосходно, ибо им знакомы выведенные там характеры, они могут наблюдать и изучать их, в отличие от нравов французских. «Скажите пожалуйста, где нашим актерам и актрисам насмотреться на светский тон, и перенять приемы, язык, интонацию? Те, которые это видели, переняли, а с других не взыскивайте» [19, с. 188], — резонно констатировал критик. Защищая актеров, он призывал писателей моделировать характеры по «природе», а не по иностранным шаблонам: «Естественное течение и порывы страстей, натуральные положения наши актеры постигнут и выполнят, если в вашей драме будет язык простой, а не надутый и не изысканный, если ваши разговоры и монологи будут исполнены истинного, неподдельного чувства, а не унижены гранеными фразами, в которых только отражаются радужными цветами заимствованные ум и чувство. Будьте натуральны, и вас хорошо выполнят» [21].

Вопрос о верности натуре (природе) в искусстве всегда считался одним из ключевых в различных эстетических системах. Для классицистов верность природе мыслилась как соответствие ее рациональному и организованному устройству. Романтики, наоборот, воспринимали природу в ее хаотической данности и подражали ее стихийности. Реалистическое понимание и представление о естественном отражалось в стремлении осмыслить и передать полноту жизни во всем объеме и типовом разнообразии.

Призыв к «натуральности» из уст Булгарина еще не означал требования реализма чувств и положений, а лишь побуждал драматургов и актеров к «внешней» правдивости в рамках национального характера и поведения. Да и сам термин

в 1836 г. еще не приобрел у критика того пренебрежительно-негативного оттенка, который возникнет через десять лет в болгаринском определении «натуральная школа».

В научной литературе неоднократно отмечалось, что в николаевскую эпоху, наряду с развитием и расцветом романтизма, в русском искусстве развиваются и усиливаются реалистические тенденции. Особенно такое явное сосуществование обоих направлений проявлялось в литературе. Отечественная театральноестетическая мысль также отстаивала связь театра с вопросами самой жизни. Зарождающаяся реалистическая критика требовала от сцены не только национальной культуры и самобытности, но и подлинности, достоверности, правдивого изображения действительности.

Одним из ключевых для приверженцев реализма вновь становится и вопрос о нравственных целях театра. Так, публицист и драматург Ф. А. Кони, анализируя драму Дино (Ж.-Ф. Бедена и П.-П. Губо) и Э. Легуве «Луиза Линьероль», поставленную в бенефис А. М. Каратыгиной в 1838 году, задается вопросом: почему «новейшая драма» во Франции имеет невероятный успех, а у отечественных литераторов и театралов вызывает лишь отвращение? «Там это натура, выражение испорченности народного характера, а нам она еще, слава Богу, не знакома [22, с. 1181]», — предполагает литератор. Под испорченностью характера Кони понимает столь частые во французской мелодраме семейные конфликты, возникающие на почве супружеской неверности и прочих, как он выражается, «общественный разврат». Кони характеризует пьесу довольно нелицеприятно («уродливее прочих», «позорная», «эти нечистоты») и настаивает на том, что преступления и порок не являются прямыми выражениями человеческой натуры (в пьесе Генрих Линьероль оправдывает свои злодеяния тем, что таким его создала природа). «Посему драма французов при таком развитии представляет не высокие нравственные идеи, принадлежащие целому человечеству, а более *вопросы гражданственные*, интересные только для одной Франции» [22, с. 1181], — настаивает критик.

Отмечая превосходную игру В. Каратыгина — Генриха, Кони уверяет читателя, что ему все же предпочтительнее видеть петербургского трагика в благородных ролях и хорошей драматургии. И повод для сравнения находится сразу, поскольку второй пьесой бенефисного спектакля оказывается историческая быль Н. А. Полевого «Иголкин, купец новгородский», в которой петербургский трагик вышел в главной роли.

Для бывшего издателя «Московского телеграфа» 1838 год был невероятно плодотворным. Блистательный успех «Уголино» (январь) и «Дедушки русского флота» (ноябрь) продолжился патриотическим «Иголкиным» (декабрь), что в глазах критиков сделало драматурга главным автором отечественного репертуара. Как и драмы Кукольника, опусы Полевого испытали сильное влияние мелодрамы. Он использовал те же принципы воздействия на зрителя, но представлял не страсти, пороки и преступления, а благородство и преданность русского патриота. Переданное зрителю «теплое патриотическое чувство» [23] явило в творческих устремлениях Полевого национальное своеобразие русского романтизма.

Таким образом, вопрос, который оставался для Кони ключевым в рассуждениях о «Луизе Линьероль» («...какое благородное чувство, какое глубокое впечатление вынесете вы из театра после такой пьесы? [22, с. 1181] »), разрешился сам собой в сравнении с отечественной картиной гражданских, семейных и моральных добродетелей.

С повышением общественной культуры связывал перспективы развития отечественной сцены и В. Г. Белинский. «Мочалов прекрасно сыграл пошлую роль Кина в пошлой пьесе Дюма „Гений и беспутство“» [24, с. 307], — высказывания такого рода говорят об определенных нравственных установках литературного критика. Поначалу Белинский благосклонно отнесся к появлению французской «юной словесности» (термин О. И. Сенковского). «Во Франции явился Виктор Гюго с толпою других мощных талантов (курсив мой — А. С.)» [25, с. 69], — пишет он в «Литературных мечтаниях» 1834 г.. Но довольно быстро отношение критика к современной французской литературе меняется. Вслед за С. П. Шевыревым, О. И. Сенковским, Н. И. Надеждиным он признает безнравственность и социальную опасность новейшей французской драмы. «Ох, эта беспутная юная словесность! Много творит она зла! Поделом так бранит ее „Библиотека для чтения“» [26, с. 122], — написано им в том же 1834-ом.

Еще одна проблема, выдвигаемая русской реалистической критикой — проблема правды социальной. Белинский не жаловал мелодраму прежде всего за отсутствие социальных характеров и социальной проблематики. Требование реалистического осмысления и воссоздания жизни, социальная правда искусства становятся основополагающими моментами эстетических исканий «неистового Виссариона» в начале 1840-х гг. Называя Кукольника и Полевого «врагами общественного добра» [27, с. 9], он отказывает им в социально-содержательной пригодности, полагая, что их пьесы не отражают насущные проблемы реальной действительности. Мелодрама вообще, как переводная, так и отечественная, не могла вписаться, с точки зрения Белинского, в социальную проблематику русской реалистической сцены. «Если хотите, у Гюго и Дюма найдется драм хуже „Уголино“ и мало столь хороших: но это не похвала, а приговор...» [28, с. 448], — констатировал критик.

Прогрессивная позиция Белинского и других авторитетных литераторов и театралов, разрабатывающих новую реалистическую эстетику театра, впоследствии оказала сильное влияние на театральную-историческую науку. Историки театра долгое время расценивали бытование мелодрамы на русской сцене «николаевского времени» как стремление правящих кругов поддерживать охранительные тенденции в репертуаре и определяли ее как жанр реакционный, уводящий от социальных конфликтов.

Недоброжелательность представителей литературной и театральной мысли по отношению к мелодраме, тем не менее, никак не сказывалась на продолжающейся популярности жанра у зрителя, причем у зрителя массового, или, как принято говорить, демократического. На бенефисных спектаклях было много смешанной, разнокалиберной публики. Большую часть ее занимали, по определению «Сына Отечества», «средние» зрители (то есть те, которые обычно «...сидят

в Михайловском театре между первыми рядами кресел и последними местами партера» [29]). О вкусах и пристрастиях этой аудитории «Литературная газета» писала: «[Она] любит и драму, только не шекспировскую, а так, какую-нибудь, чтобы только была ей по плечу, возвышала бы ее душу моральными афоризмами о торжестве добродетели, пагубности порока и вообще пылких страстей, да умиляла бы ее сердце чувствительными эффектами, без особенных претензий на поэзию и здравый смысл» [30].

Учитывать мнение такого зрителя высокой критике было некомфортно, она видела резон в его эстетическом и гражданском воспитании, а потому наблюдать картину зрительского успеха разной «мелодраматической лжи», драматургии «искусственной» и «малохудожественной», становилось для нее едва ли не оскорбительным. И все же журналисты и практики чувствовали, что надо понять и объяснить причины такой большой популярности переводной мелодрамы на отечественной сцене. За помощью русский театр обратился к опыту театра французского.

В 1838 г. Полевой переводит (а «Сын Отечества» публикует) историко-теоретическую статью французского литератора и драматурга Арну Фреми «Критический вопрос о новейшей драме», в которой автор попытался исследовать фактор успеха мелодрамы у зрительской аудитории. По мысли Фреми, лучшие создания национального и иностранного театра остались образцовыми, потому, что были, прежде всего, поэтические. Мелодрама же продвигает театр по пути постижения законов театральности. «Для успеха или подноровки актерам надобно ли, чтобы пьеса непременно была посредственна или просто дурна? Нет! Но прежде всего надобно, чтобы она была сценическая <...> Почему иногда плохие мелодрамы имеют более успеха, нежели наши поэтические создания? Потому, что в них отдается более сцене и актеру» [31, с. 94].

Театрально-зрелищная эффектность — главная, по мысли автора, составляющая жанра — является для актеров и зрителей крайне привлекательной. Такого рода представления удовлетворяют потребность человека удивляться и наслаждаться видом необычайного, интересного, захватывающего, и при этом простого для понимания. Фреми оправдывает публику в ее увлечении «низкими» жанрами, настаивая на том, что «высокие» не всегда воспринимаются массовой аудиторией: «...публика совсем не неблагодарна, а только она любит то, что приносит ей удовольствие. И весьма естественно, что идут в балаган, если там можно видеть актера превосходного» [31, с. 98–99]. Зритель, следовательно, ходит не только на мелодраму, в неменьшей степени его интересуют любимые актеры, независимо от того, появляются они в ролях убийц и злодеев, или благородных и великодушных героев. Публикация Полевого не получила отклика в прессе, но, безусловно, была важным событием для своего времени.

Любопытно, что Гоголь подобные мысли высказал еще в 1836-ом, за два года до публикации исследований Фреми: «Мелодрама нынешняя никак не более, как программа для балета: она говорит только о чем должно идти дело, что такое есть в пьесе, а разрешать ее и создавать должны актеры сами. Она установилась и держится на нашей сцене не пожарами и убийствами, но игрою Каратыгина» [32].

Писатель так же, как и французский литератор, воспринимал мелодраму как сценарный материал для спектакля.

Сороковые годы XIX века — последнее десятилетие активного существования переводной мелодрамы на русской сцене. Доминанту театрально-критической мысли в этот период все больше определяют эстетические искания «натуральной школы», которая занимала антиромантическую позицию, отстаивала правду и взаимосвязь социального типа и среды, отрицала принцип художественной условности. Мелодрама не могла соответствовать таким требованиям, поскольку всегда подменяла жизненную правдивость иллюзией, а типичность — исключительностью. Но достижения жанра к этому времени уже были ассимилированы отечественным театральным искусством.

Известно, что А. Н. Островский, драматургия которого модифицирует русскую сцену с 1850-х гг., активно использовал приемы романтической мелодрамы в своем творчестве. Еще с начала XX века историки театра (Б. В. Варнеке, П. А. Марков, В. Я. Лакшин и другие) обнаруживали влияние структурных, смысловых и сюжетных особенностей жанра в отдельных пьесах драматурга. А современный исследователь творчества писателя Т. И. Вознесенская в диссертации «Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского: к проблеме взаимодействия» [33] последовательно доказала, что мелодрама проявляет себя различным образом в абсолютном большинстве его пьес.

Быстро проникающий в драматургию и, как следствие, на сценические подмостки бытовой элемент, стремление к простоте и естественности вступали в противоречие с освоенной актерами мелодраматической техникой. Новая драматургия, создавая новые типы сценического поведения, влияла на манеру актерской игры. Диктуемый мелодрамой театральный способ существования менялся на психологически достоверный.

В обиход театрально-критической мысли этого периода входит определение «мелодраматический». Театральные рецензии 1850–60-х гг. пестрят словосочетаниями: «местами мелодраматично», «слишком мелодраматично», «впадать в мелодраматизм», «мелодраматично прокричал роль» (когда надо быть простым и естественным). Безудержное выражение страстей, эмоциональные вспышки, иступленный крик и «разрывающий душу» шепот критика отныне определяет термином «мелодраматизм», вкладывая в это понятие негативную оценку.

Что касается самого жанра, то мелодрама, оставив доминирующую позицию в репертуаре, который стал наполняться бытовой и социально-психологической драмой, все же не покинула окончательно отечественную сцену. Согласно «Статистике» Вольфа, «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Ламмермурская невеста», «Графиня Клара д'Обервиль», «Гибель фрегата „Медуза“» и другие пьесы время от времени возникали на театральных подмостках. Новый виток популярности жанра начнется в 70–80-х гг. XIX в., когда «...купцы-самодуры, спившиеся с круга купеческие сынки, студенты-развиватели, эмансипированные барышни...» окончательно надоедят публике, и она начнет ощущать «... потребность чего-нибудь нового — менее тенденциозного» [34, с. 41].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кони Ф. А. Страсть сочинять, или «Вот разбойники!» // Театр Ф. А. Кони: В 4 т. СПб.: М.: Изд-во М. О. Вольфа, 1871. Т. 3. С. 105–145.
2. Р. Р. Масленица 1834 года в Петербурге // Северная пчела. 1834. 1 мая. № 96. С. 381–384. Смесь.
3. П. М. [Юркевич П. И.] Русский театр // Северная пчела. 1836. 29 мая. № 120. С. 477–480.
4. П. М. [Юркевич П. И.] Петербургский театр // Северная пчела. 1836. 11 февр. № 32. С. 125–128.
5. Анисе-Буржуа и Ж. Маллиан. Живая покойница. ОР ГТБ СПб.
6. Современная русская библиография // Сын отечества. 1816. Ч. 33. № 42. С. 145.
7. Островский А. Н. Причины упадка драматического театра в Москве // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 10. С. 189.
8. Новые книги // Северная пчела. 1829. 8 авг. № 95.
9. Петербургский театр // Северная пчела. 1833. 9 февр. № 32. С. 125–127.
10. Петербургский театр // Северная пчела. 1832. 30 янв. № 24.
11. Anicet Bourgeois et Julien Mallian. La nonne sanglante. Drama en cinq actes. Paris, 1835. 112 p.
12. Б. а. Смесь // Северная пчела. 1835. 22 июня. № 138. С. 329–332.
13. П. М. [Юркевич П. И.] Петербургский театр // Северная пчела. 1835. 24 сент. № 214. С. 853–856.
14. Гоголь Н. В. Письмо Гоголя к Пушкину А. С. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [в 14 т.]: Изд-во АН СССР. 1952. Т. 10. С. 203–204.
15. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [в 14 т.]: Изд-во АН СССР. 1952. Т. 8. С. 177–190.
16. Белинский В. Г. Московский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 3. М. 1953. С. 281–289.
17. Русский театр в течение прошлого театрального года: Статья вторая // Северная пчела. 1840. 30 апр. № 95. С. 377–379.
18. Русский театр // Северная пчела. 1834. 31 июля. № 171. С. 681–683.
19. Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Взгляд на русскую сцену // Северная пчела. 1836. 27 февр. № 47. С. 187–188. Критика.
20. М-л Я-в [Яковлев М. А.] Русский театр // Северная пчела. 1829. 19 окт. № 126.
21. Ф. Б. [Булгарин Ф. В.] Взгляд на русскую сцену // Северная пчела. 1836. 26 февр. № 46. С. 184. Критика.
22. Ф — - НИ — [Кони Ф. А.]. Александринский театр // Северная пчела. 1838. 30 дек. № 296. С. 1181–1183.
23. [Б. а.] Александринский театр: [«Дедушка русского флота» Н. А. Полевого] // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1838. 19 нояб. № 47. С. 935.
24. Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2. М. 1953. С. 253–345.
25. Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М. 1953. С. 20–104.
26. Белинский В. Г. Повести безумного // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М. 1953. С. 121–124.
27. Белинский В. Г. Письмо к В. П. Боткину. 30 дек. 1840 г. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. М. 1956. С. 7–21.

28. *Белинский В. Г.* Уголино, драматическое представление. Сочинение Николая Полевого // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2. М. 1953. С. 437–448.
29. *Герсеванов В. А.* Петербург и Москва // Сын Отечества. 1839. Т. 9. С. 8–9.
30. [Б. а.] Библиография. Пантеон русского и всех европейских театров // Литературная газета. 1840. 28 февр. № 17. С. 395.
31. *Фреми А.* Критический вопрос о новейшей и современной драме. Письмо к Дидероту / Пер. с фр. И. Бенигна [Н. А. Полевой] // Сын Отечества. 1838. Т. 6. С. 94–99.
32. *Гоголь Н. В.* Петербургская сцена в 1835–36 г. // Полн. собр. соч. [в 14 т.]: Изд-во АН СССР. 1952. Т. 8. С. 560.
33. *Вознесенская Т. И.* Поэтика мелодрамы и художественная система А. Н. Островского. К проблеме взаимодействия: автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Вознесенская Татьяна Ильинична. — М.: МГУ, 1997. — 25 с.
34. *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. / Сезон 1869–70 г. СПб. 1884. 75 с.