

Мария Асташенкова (Москва)

**Театральная проза как критика:
дискуссии о драме и будущем русского
театра в эпоху николаевского царствова-
ния (на примере очерка А. А. Григорьева
«“Гамлет” на одном провинциальном теа-
тре» и рассказа А. Ф. Писемского «Комик»)**

Mariya Astashenkova (Moscow)

**Theatrical prose as criticism: discussions
about the drama and the future of the Russian
theatre in the era of Nicholas I (based on
the example of A. Grigoriev's essay
“*Hamlet*” at a provincial Theatre and
A. Pisemsky's short story *The Comedian*)**

Резюме. В статье рассматриваются актуальные для 1840-х гг. проблемы русского театра: направление его развития и репертуар. В условиях жестких цензурных рамок николаевского режима прогрессивные идеи критиков и театральных деятелей, боровшихся за театр с общественно-значимым репертуаром и правдоподобную игру актеров, воспринимались как излишне либеральные и «неблагонадежные». Критика, таким образом, оказалась в сложном положении, не имея возможности открыто настаивать на развитии драмы с серьезным социальным значением и естественной игре артистов. С этим, вероятно, оказался связан расцвет театральной прозы. Художественный текст изначально обладает бóльшим спектром возможностей для передачи авторской идеи. Жанр очерка, выбранный А. А. Григорьевым («“Гамлет” на одном провинциальном театре») для выражения отрицательного мнения об игре любимого артиста императора В. А. Каратыгина, однако, не помог автору избежать гнева цензуры. В рассказе А. Ф. Писемского поднимается

важный для русского театра вопрос о жанре комедии. Как показано в статье, «Комик» был в том числе реакцией писателя на арест А. Н. Островского за излишнюю достоверность в изображении негативных сторон российской действительности в комедии «Банкрот».

Ключевые слова: театр, театральная проза, цензура, комедия, репертуар, актерская игра, А. А. Григорьев, А. Ф. Писемский.

Abstract. This article deals with problems of the Russian theatre that were relevant for the 1840s: the direction of its development and the repertoire. In the conditions of the strict censorship of the Nicholas I regime, the progressive ideas of critics and theater figures who fought for a theatre with a socially significant repertoire and plausible performances by actors were perceived as excessively liberal and «politically suspicious». Criticism, therefore, found itself in a difficult position, unable to openly insist on the development of drama with serious social significance and natural performance of artists. The flourishing of theatrical prose was probably connected with this. Literary texts inherently offer a wider range of opportunities for transmitting the author's ideas. The genre of the essay, chosen by A. Grigoriev («"Hamlet" at a provincial theatre») to express a negative opinion about the performance of the favourite artist of the emperor V. Karatygin, however, did not help the author to avoid the wrath of censorship. In the story of A. Pisemsky, the question about the genre of comedy, important for the Russian theatre, is raised. The article «The Comedian» was, among other things, the writer's reaction to the arrest of A. Ostrovsky for excessive reliability in depicting the negative aspects of Russian reality in his comedy «The Bankrupt».

Keywords: theater, theatrical prose, censorship, comedy, repertoire, acting, A. Grigoriev, A. Pisemsky.

1840-е гг. стали переломным этапом в развитии многих сфер русской культуры и общественной жизни. Отечественный театр решал в это время ряд важных для своего будущего задач.

Нужен ли России национальный театр? Если да, то должен ли он развиваться в рамках реализма (определяющего и стиль актерской игры, и характер материала для постановок), или же основной пласт репертуара должны занимать пьесы старого образца – европейские и русские драмы, созданные по классицистическим канонам?

Важным этапом становления национального театра стал выход программных статей В. Г. Белинского «И мое мнение об игре г. Каратыгина» (1835) и «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1837), в которых критик однозначно выразил свое мнение по поводу того, в каком направлении необходимо развиваться русскому театру: «школа переживания» в актерской игре («Где нет истины, природы, естественности, там нет для меня очарования») [Белинский 1953а: 187] и серьезный драматический репертуар [Белинский 1953б: 253—256].

Следующей вехой в развитии театра стал выход в 1837 г. статьи «Петербургские записки 1836 года» Н. В. Гоголя, в которой тот раскритиковал господствовавшие на сцене жанры водевиля и мелодрамы, сделав акцент на важности воспитательной функции театра, а также поднял вопрос о месте и значении жанра комедии, отношение к которому было в то время очень неоднозначным [см.: Манькова 1990: 7]. Принято считать, что именно Гоголь «сформулировал и утвердил новые принципы реалистической обличительной драматургии» [Лотман 1955: 623].

С Белинским и Гоголем активно полемизировали сторонники официальной драматургии — О. И. Сенковский, Ф. В. Булгарин, Н. И. Греч и др. [см., напр.: Дементьев 1965: 762—765].

С вопросом о будущем русского театра оказался тесно связан вопрос о месте и значении комедии в системе драматических жанров. Полемика о том, должна ли комедия быть приравнена по статусу к высоким жанрам трагедии и драмы, открытая Гоголем в статье 1837 г., в 1840-е гг. оставалась не менее острой. Формально комедия все еще относилась к низшим жанрам. Прогрессивная публика могла по достоинству оценить игру комических актеров, но большинство все еще отказывалось приравнивать

Мария Асташенкова (Москва)

их деятельность к искусству актеров так называемых высоких драматических жанров. По позиции человека в споре о комедии даже можно было определить его общественно-политическую позицию [см.: Березина 1969: 7].

Здесь уместно вспомнить о том, что спор о будущем русского театра пришелся, по большей части, на времена жесткой политики Николая I, в частности, в области цензуры. Почему именно вопрос о театре был столь принципиальным? Ю. М. Лотман писал о том, что театр был полем для пропагандирования и насаждения публике определенных идей, образа мышления. Именно поэтому «<...> высшие правительственные и бюрократические круги были довольны содержанием и художественным стилем пьес, глубоко реакционных по своему существу» [Лотман 1955: 637], и именно поэтому «правительство и театральное начальство покровительствовали авторам этих пьес» [Там же]. Так, за спорами о драме и театре, активно ведущимися в 1830-е и 1840-е гг., стоял более глубокий и политизированный вопрос о влиянии реалистического искусства на общество. Как показывал Лотман, в условиях подавления революционных настроений театральной дирекции было выгодно оставлять в репертуаре только мелодрамы и водевили с однообразными сюжетами и не давать развития произведениям, организованным более сложным образом и демонстрирующим сложные противоречия общественной жизни [см.: Там же: 636—639].

К концу 1840-х – началу 1850-х гг., несмотря на укрепление позиций реалистической драмы, проблема репертуара все еще не была решена. В «Хронике петербургских театров» за 1848—1849 гг. А. И. Вольф писал:

В годовом итоге мы находим несколько пародий, пустых фарсов и пошлейших оригинальных и переводных драм, не имеющих ни малейшего литературного достоинства. <...> В литературе всё кипело жизнью, а на сцене был полный застой, хотя в труппе было обилие талантов всякого рода [Вольф 1877: 127].

Вольф обратил внимание на важную деталь: театр и литература, взаимосвязанные и взаимодополняющие виды искусства,

в период 1830—1840-х гг. находились на разных этапах своего развития. Русская сцена переживала в это время глубокий кризис; литература, напротив, активно развивалась. А. И. Журавлева писала, что в это время сборники натуральной школы будто стремились компенсировать функции театра, в результате чего проза стала все больше перенимать драматические элементы организации повествования [см.: Журавлева 1988: 36]. С этим же, вероятно, связан и интерес авторов непосредственно к театральной тематике. Расцвет русской прозы и рост общественного влияния театра в николаевское царствование привел к возникновению особого квазижанра¹ — театральной прозы. Именно она стала своеобразным полем для обсуждения вопроса о будущем русского театра.

Художественная литература оказалась удобным для дебатирования этого вопроса пространством прежде всего потому, что писатели могли избегать прямых нападок на театральных деятелей, защитников устаревших взглядов на искусство, цензуру. В этом было ее главное преимущество перед привычным для обсуждения такого рода проблем жанром критической статьи. Изображение «благородного» театра в сатирическом духе, высмеивание попыток сохранить устаревшую манеру игры или актеров, не имеющих представления о том, что такое настоящая игра, помогало писателям выразить свою точку зрения на актуальные проблемы. К тому же в прозе, в отличие от драмы, к указанному времени прочно утвердились позиции натуральной школы с ее критическо-обличительным пафосом [см.: Белинский 1956: 317]. Все это способствовало тому, что именно проза, а не критика стала самым подходящим полем для дискуссий, временно взяв на себя в период кризиса театра функцию разговора с публикой и трансляции прогрессивных идей.

¹ Мы используем термин «квазижанр» по отношению к театральной прозе: произведения о театре обладают набором устойчиво повторяющихся черт (динамичность сюжета, большое количество диалогов, сниженная роль монологов и авторских отступлений др.), но в то же время говорить о корпусе «театральных» текстов как о жанровом объединении не позволяет разнородность тематик и художественных приемов, используемых авторами.

Как именно литература оказалась встроена в театральную дискуссию, мы покажем на примере очерка А. А. Григорьева «“Гамлет” на одном провинциальном театре» (1845) и рассказа А. Ф. Писемского «Комик» (1851). Эти произведения ярко демонстрируют, как проза реагировала на околотеатральные дискуссии и помогала авторам произведений о театре подключаться к борьбе за театр с общественно-значимым репертуаром.

В 1845 г. А. А. Григорьев, который сотрудничал в то время с журналом «Репертуар и Пантеон», опубликовал три произведения: «“Гамлет” на одном провинциальном театре», «Роберт-дьявол» и «Лючия». В подзаголовках всех этих произведений есть слово «дилетант»: «Из путевых записок дилетанта», «Из записок дилетанта» и «Из воспоминаний дилетанта». Они связаны между собой образом героя-повествователя — литературной «маски» автора, прямыми отсылками друг ко другу, общими персонажами. Все это позволяет говорить о том, что произведения мыслились автором как цикл.

В 1840-е гг. Григорьев имел славу успешного театрального критика, что не мешало ему создавать и художественные произведения. В цикле о дилетанте он совмещает два этих направления своей деятельности. За внешним незамысловатым сюжетом скрываются серьезные критические размышления автора.

Очерк «“Гамлет” на одном провинциальном театре» был написан Григорьевым 4 декабря 1845 г.² и почти сразу, опубликован в «Репертуаре и Пантеоне». Как и в других произведениях цикла о дилетанте, начинается он довольно тривиально. Герой-повествователь проездом оказывается в некоем провинциальном городе. Случайно он подслушивает разговор двух женщин, из которого понимает, что в этом городе есть театр.

Здесь необходимо сделать отступление и вспомнить, что в 1830—1840-е гг., наряду с дискуссиями о драме, было много споров о том, какой должна быть собственно актерская игра. Пользуясь терминологией К. С. Станиславского, введенной в театральный дискурс уже в конце XIX в. [см.: Станиславский 1989],

² Дата создания очерка указана Григорьевым сразу после текста.

можно сказать, что в середине столетия обсуждались две школы актерского мастерства: «переживания» и «представления». Ярким представителем первой был П. С. Мочалов. На сцене он полагался более всего на вдохновение, отчего был нестабилен [см.: Белинский 1953б: 255], но обладал способностью «<...> перевоплощаться» в персонажа, отчего игра его выглядела естественной и правдоподобной [см.: Там же: 305].

Основным конкурентом Мочалова был В. А. Каратыгин. Он считал, что внешняя сторона актерской игры важнее внутренней: вовсе не обязательно «переживать» свои роли, во время игры актеру также не нужно испытывать чужие эмоции на себе, но важно уделять внимание эстетике движений, поз, четкости дикции и прочим «внешним» аспектам актерского мастерства [см.: Белинский 1953а: 186—187].

Публику 1830-х гг. можно было разделить на два «лагеря» — поклонников Мочалова и Каратыгина соответственно. После публикации статьи Белинского «И мое мнение об игре г. Каратыгина» «противостояние» артистов приняло новый оттенок: их стали сравнивать по исполнению роли Гамлета, за которую особенно каждого из них сторонники особенно ценили.

Вопрос о школах актерской игры был настолько актуален в том числе и потому, что подразумевал ряд подтекстов, выходящих за рамки театрального дискурса. В частности, игра классицистически выверенная, безэмоциональная считалась признаком «благонадежности» артиста и потому ценилась цензурным комитетом и самим императором. Романтическая, эмоциональная манера игры, напротив, расценивалась как показатель излишней и даже опасной демократичности актера и потому не могла быть одобрена театральной дирекцией. Журавлева писала о том, что в середине XIX столетия театр стал центром сосредоточения в том числе политических сил:

Новые формы театрального искусства складывались постепенно, по мере того как созревал в сознании современников главный конфликт эпохи, политически выраженный в движении декабристов, их идеологии, а художественно — в эстетической программе русского романтизма. <...> Сильнейшая

Мария Асташенкова (Москва)

эмоциональная, психологическая разрядка совершалась в зрительном зале как «второе» действие, синхронное происходящему на сцене. Афористический язык, альтернативные жесты и положения — всё находило мгновенный отклик в публике. Художественные системы таких разных явлений, как «Эдип в Афинах», «Фингал», «Дмитрий Донской» В. А. Озерова, буквально на глазах зрителя взрывающие классицистический канон элементами сентиментализма и романтизма, политическая «хоровая» трагедия Кюхельбекера «Армяне», шекспировский «Гамлет» в переводе Н. Полевого, — были рассчитаны на максимальное созвучие с настроением аудитории [Журавлева 1988: 14—15].

Именно постановка «Гамлета» в переводе Полевого³ — центральное событие очерка Григорьева.

История переводов «Гамлета» на русский язык не раз попадала во внимание исследователей [см. напр.: Алексеев 1965; Артемьева 2014: 94—97]. В ракурсе нашей темы важно, что перевод Полевого воспринимался современниками, несмотря на неоднозначную репутацию журналиста [см.: Маргулис 1997], как новаторский, «поэтический» [Белинский 1953в: 426] и разбивающий стереотипы вроде того, что пьесы инициалы У. Шекспира непригодны для русской сцены. Особенно важным кажется то, что в переводе Полевого видели и социально-политический подтекст. М. П. Алексеев отмечал, что переводчик сознательно усилил социальные мотивы пьесы (к примеру, заменив во многих случаях «Данию» на «отечество»), чтобы публика легче соотносила увиденное с николаевской Россией [см.: Алексеев 1965: 273].

В тот момент как повествователь в очерке Григорьева отправляется на спектакль, следует довольно обширное авторское отступление об образе Гамлета. Рассуждения повествователя во второй части очерка, конечно, — рассуждения самого Григорьева, отражение его восприятия трагедии Шекспира: литературная маска и жанр в данном случае дали автору относительную свободу выражения эмоций. В ходе своего рассуждения повествователь уделяет внимание борьбе Гамлета с роком и обстоятельствами, темам правды и лжи, свободы и несвободы:

³ Приводимый в третьей части очерка текст пьесы указывает на то, что описываемый «Гамлет» был именно в переводе Полевого.

Он обязан притворяться, <...> он роется перед страшною борьбою, ибо в его болезненной, мечтательной натуре лежит грустное сознание бесплодности борьбы, покорность вечной воле рока, заключенной в нем самом, в его слабости [Григорьев 1980: 171].

В третьей части очерка мы видим повествователя в провинциальном театре. «О, зачем я пошел? — восклицает он. — Зачем я позволил себе смотреть на профанацию величайшего из человеческих созданий, на это низведение в грязь страшных вопросов человеческой души?» [Там же: 173].

Все актеры играют из рук вон плохо, кроме того, театр выглядит бедно и неряшливо. Герой надеется, что хоть Гамлет порадует его игрой: «Я ждал появления Гамлета, думая найти в нем хоть что-нибудь сходное с его идеалом» [Там же]. Но «<...> явился высокий, здоровый, плотный, величавый, пожалуй, но столько же похожий на Гамлета, сколько Гамлет на Геркулеса» [Там же]. В образе, который описывает повествователь, видно явное несоответствие шекспировскому герою: «Он был одет великолепно, а шло ли это великолепие к утомленному страданием Гамлету?..» [Там же].

Кажется довольно странным, что при общей бедности провинциального театра костюм Гамлета вдруг оказывается великолепным, — это даже не вполне правдоподобно. Мотивированно это несоответствие тем, что прототипом провинциального актера стал любимец императора, главный представитель уходящей в прошлое «школы представления» Каратыгин. На это читателю должны намекать высокий рост артиста, которым славился петербургский актер, многочисленные указания на эстетичность его внешнего сценического облика, а также дата написания очерка. А. Я. Альтшуллер писал о том, что она неслучайно указана в конце текста, — 29 ноября 1845 г. Каратыгин с успехом сыграл Гамлета в Александрийском театре. Его бенефис активно обсуждался в печати, при этом положительные отзывы критиков охотно публиковались, негативные же не допускались цензурой [см.: Альтшуллер 1968: 63].

Мария Асташенкова (Москва)

Григорьев сделал особый акцент на проблеме подходов к актерской игре. Неоднократно повествователь заостряет внимание на том, что в эпизодах, где от исполнителя роли Гамлета требуется эмоциональность, воодушевленность, умение чувствовать образ, актер был по меньшей мере неубедителен:

Я ждал, что он, т. е. Гамлет, которого душа была сдавлена присутствием ненавистного ему окружающего, разразится страшною бурей — этим знаменитым монологом почти бессвязных стонов, затихающих только при приближении чужих. Ничуть не бывало! Актер продекламировал сначала очень покойно, с сентиментальным завыванием, воскликнул: «Жизнь! что ты? сад заглохший» — и сделал из этого стона проклятия пошлую сентенцию [Григорьев 1980: 173]; Опять Гамлет в героической позе перед привидением, и опять очень покоен, вместо того, чтобы дрожать нервически [Там же: 174];

Я ждал взрыва в монологе, <...> который весь, так сказать, должен быть произнесен одним взрывом. Не тут-то было! Как нарочно, тут актер <...> ревел даже менее обыкновенного... [Там же: 175];

Настала минута — «быть или не быть» <...>. Он смешон при этой пошлой, бесстрастной физиономии, при этом плачевном завывании, заменяющем с удобностию место чувства и страдания» [Там же].

В целом положительно относясь к Каратыгину как артисту и человеку [см.: Заболаева 1976: 58—60], Григорьев не мог принять его взгляда на актерское искусство. Бесстрастная манера игры петербургского актера выглядела как минимум устаревшей в 1840-х гг., но активно поддерживалась властями и театральной дирекцией именно по причине своей «благонамеренности». Автор очерка же, как известно, был ярым поклонником творчества Мочалова и сочувствовал его стремлению «проживать» роли, играть искренно, убедительно и его предпочтению романтизма канонам классицизма. Рассматриваемый текст — прежде всего реплика в разговоре о каратыгинском Гамлете. Очевидно, выбранный жанр критик находил удобным для того, чтобы отстраненно высказаться об игре артиста и его ноябрьском бенефисе, не навлекая на себя гнев цензуры, бдительно охранявшей любимца императора от негативных отзывов.

Но избежать «ответственности» за подобное описание игры Каратыгина, пусть в завуалированном виде, не удалось. Очерк навлек на себя такой гнев цензуры, каким не устаивалась до этого ни одна критическая статья, в которой содержался нелестный отзыв об игре Каратыгина [см.: Альтшуллер 1968: 63]. А. М. Гедеонов прокомментировал произведение Григорьева:

Подобные действия редакторов «Репертуара» не могут не быть крайне оскорбительными для Каратыгина I, составляющего главную цель неприличных враждебных выхонок журнала. Талант Каратыгина, признанный всеми и удостоенный особенным высочайшим вниманием государя императора, конечно, не может пострадать от злонамеренных нападок журналистов, но я полагаю, что он заслуживает в рецензиях о нем больше уважения [Там же].

Шеф жандармов, граф А. Ф. Орлов, не мог не отреагировать на отзыв Гедеонова и поручил управляющему III отделением инициалы Л. В. Дубельту сделать редактору журнала В. С. Межевичу «<...> замечание за неприличные его выходы в театральных рецензиях и вместе с тем подтвердить ему, чтобы на будущее время в критических статьях о театре он не позволял себе выходить из границ строгого приличия» [Там же]. Итак, «Гамлет” на одном провинциальном театре» — попытка Григорьева противостоять мифу о безупречной игре Каратыгина и его статусе первого артиста России, искусственно формировавшемся на его глазах.

Обсуждаемый в очерке перевод Полевого стал вехой в развитии русской драмы. Не менее обсуждаемыми в ракурсе борьбы за национальный театр с общественно-значимым репертуаром были пьесы Гоголя. Именно его пьеса рассматривается в рассказе Писемского «Комик», написанного позднее очерка Григорьева (1851), но посвященного схожим задачам и проблемам.

Сюжет «Комика» выстроен вокруг постановки спектакля богатым провинциальным помещиком Дилетаевым, позиционирующим себя знатоком театрального мастерства и приверженцем классицизма в искусстве. Когда у Дилетаева возникла идея поставить комедию Гоголя «Женитьба», на роль Подколесина пригласили талантливого, но бедного актера по фамилии

Мария Асташенкова (Москва)

.....

Рымов. В рассказе он — единственный, кто может по достоинству оценить гоголевскую «Женитьбу». Образ Рымова принято считать автобиографическим — сам Писемский упоминал о том, что этому персонажу он передал свой собственный актерский опыт [см.: Мартынов 1956: 462]. Именно Рымов является выразителем авторских идей. В сатирическом духе Писемский описывает «высшее» общество «театралов», подчеркивая их невежество и неспособность отличить гениальную драму от тривиального фарса.

Кроме Дилетаева в рассказе ярко выделяется образ Никона Семеныча Рагузова. Для него мысль о том, что «комедия — тоже высший сорт искусства» [Писемский 1959: 141], является «дикой и варварской» [Там же: 140]. Он позиционирует себя как артист с амплу трагика, и комедия для него — всего лишь балаган, в котором играют дураков.

Вопрос о жанре комедии — один из центральных в рассказе: неслучайно герои ставят именно «Женитьбу». Писемский не раз объявлял себя сторонником идей Гоголя и его преемником [см.: Мартынов 1956: 468]. «Комик» изобилует отсылками к его творчеству [см.: Тимашова 2011: 51—53]. В частности, он как будто иллюстрирует тезисы, которые были выдвинуты в программной статье Гоголя «Петербургские записки 1836 года».

Типичный «русский водевиль», об абсурдности которого писал⁴ Гоголь, по сюжету «Комика» является основным действием спектакля Дилетаева. Писемский с явной иронией описывает восторги «драматурга» от своей пьесы, по существу являющейся типичным низкопробным фарсом: «Пьеса эта, я, не хвастаясь, могу сказать, неоцененная вещь для благородных спектаклей, потому что актеры не могут иметь тех манер, которые нужны для сен-жерменских баричей» [Писемский 1959: 159].

⁴ «Кто бы мог думать, что водевиль будет не только переводный на русской сцене, но даже и оригинальный? Русский водевиль! право, немножко странно, странно потому, что эта легкая, бесцветная игрушка могла родиться только у французов <...>; но когда русский, еще несколько суровый, тяжелый характер заставляют вертеться петиметром <...>» [Гоголь 1952: 181].

Знаменитая гоголевская «классификация» смеха, т. е. комического⁵, словно иллюстрируется Писемским в рассказе: первая пьеса спектакля — водевиль Дилетаева — если и способна произвести в публике смех, то именно каламбурными ситуациями. Это видно уже из пересказа Дилетаевым ее сюжета:

В первом действии он влюблен в гризетку и ненавидит маркизу, а во втором влюбляется уже в нее. Гризетка это узнает, застаёт его у маркизы, укоряет его; сама маркиза над ним смеется. Он сначала теряется, потом раскаивается и предлагает гризетке руку, а маркизе объявляет, что это ее побочная дочь [Писемский 1959: 156].

Описывая манеру игры Дилетаева и Рагузова, исполняющих в «Женитьбе» роли лакея и Кочкарева, Писемский показывает, какой не должна быть игра комических артистов:

Появился лакей. Аполлос Михайлыч, видимо, старался смешить. Вошел он каким-то совсем дураком, начал почесываться, покачиваться; конечно, тоже засмеялись, но и перестали <...>. Вбежал Кочкарев; и он тоже, подобно лакею, старался играть: горячился, бегал, тормозил Подколесина, но не был смешон» [Там же: 202].

Наконец, игра Рымова вызвала в публике тот самый «электрический, живительный» смех:

Задние ряды кресел хлопали ему на каждом слове. Сидевший в числе их один офицер отнесся к своему соседу-помещику:

— Лучше бы этих старых дураков совсем не пускали на сцену, а заставить бы играть одного этого хвата из питейной конторы.

— Да, должно быть, опытный мальи́й — настоящий актер, — отвечал тот. <...> какое у него лицо смешное, а ведь нельзя сказать, чтобы фарсил.

— Совершенно не фарсит» [Там же].

⁵ «Есть комедия <...>, производящая глубиной своей иронии смех, не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром, не тот также смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, но тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом» [Гоголь 1952: 180—181].

Мария Асташенкова (Москва)

Игра Рымова, правдоподобная и естественная, наглядно реализует один из главных тезисов статьи Гоголя: «Одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: “Да это, кажется, знакомый человек”, — только такое изображение приносит существенную пользу» [Гоголь 1952: 186]. Неслучайно зрители обращают внимание на то, что комик «не фарсит» — Писемский как бы подчеркивает разницу между низкопробной, псевдокомической игрой и игрой, превращающей театр в ту самую «кафедру, с которой читается разом целой толпе живой урок, где <...> при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и <...> выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство» [Там же: 186—187]. Писемский дает понять, что публика чувствует и понимает эту разницу.

Критика в целом высоко оценила рассказ. Благодарные отзывы дали Д. И. Писарев [см.: Писарев 1955: 227—229], Н. А. Некрасов [см.: Некрасов 1995: 411], который писал также Писемскому, что в Петербурге его «Комик» произвел настоящий «фурор» [Писемский 1936а: 534]. Не одобрил рассказ, не оценив его дидактизма, А. В. Дружинин. В 1852 г. в «Современнике» был опубликован его отзыв, в котором говорилось:

Г. Писемский пожелал во что бы то ни стало изложить перед читателями несколько воззрений на драматическое искусство, на высокий комизм, — и оттого вся повесть <...> приняла какой-то дидактический колорит, а ее герой, пьяный актер Рымов, говорит ни дать ни взять как критик, лет десять занимавшийся библиографией и оценкой новых и старых писателей, критик, ставший твердою ногою на арену русской словесности! <...> В «Женитьбе» Гоголя, достоинства которой никто не думает отвергать, г. Писемский сделал какое-то лекало для примерки своих героев, <...> предлог для критических поучений [Дружинин 1852: 289].

Недовольство одного из главных защитников «чистого» искусства рассказом понятно; интересно другое: Дружинин прямо указывает на то, что «Комик» выполнял функцию критического очерка и создавался прежде всего для разговора о проблемах

русского театра. Возникает вопрос: зачем Писемский посвятил отдельное произведение комедии, зачем напомнил читателям тезисы, выдвинутые Гоголем более десяти (на момент написания «Комика») лет назад, почему использовал жанр рассказа? Причина обращения Писемского к квазижанру театральной прозы становится понятной, если вспомнить еще один, крайне важный для понимания рассказа контекст.

В 1850 г. А. Н. Островским была опубликована первая версия «Банкрута»⁶. Комедия вызвала одобрительные отклики Гоголя, И. А. Гончарова и др., но была запрещена к постановке, а ее автор уволен со службы и отдан под надзор полиции по распоряжению самого Николая I. За формальным предлогом «вся пьеса обидна для русского купечества» [цит. по: Островский 1949: 403] стояло нежелание допустить к постановке комедию, разоблачающую негативные стороны российской действительности.

На Писемского «Банкрут» произвел сильное впечатление. В письме к Островскому от 7 апреля 1850 г., высказывая свое мнение относительно пьесы, автор «Комика» писал:

Основная идея ее развита вполне — необразованность, а вследствие ее совершенное отсутствие всех нравственных правил и самый грубый эгоизм резко обнаруживается в каждом лице и все события пьесы условливаются тем же бесчестным эгоизмом. <...> Кладя на сердце руку, говорю я: Ваш «Банкрут» — купеческое «Горе от ума», или, точнее сказать: купеческие «Мертвые души» [Писемский 1936б: 25—26].

Оценка Писемским комедии как произведения, продолжающего заложенные Гоголем традиции, дает понять, что рассказ «Комик» был своеобразным актом протеста против бесчинств цензуры и репликой в борьбе за театр и драму с общественным значением.

Итак, произведения Григорьева и Писемского — иллюстрация того, как проза стала полем для обсуждения будущего русского театра и драмы в николаевскую эпоху, когда театральное пространство было одним из общественно-политических центров.

⁶ «Банкрут» — первоначальное название комедии «Свои люди — сочтемся!».

Уже в 1850-е гг., когда прогрессивные социальные силы стали постепенно заявлять о себе, пытаясь бороться с политической системой, на русской сцене утвердилось явление под названием «театр Островского», а в репертуаре реалистическая драма стала постепенно вытеснять господствовавшие до этого мелодрамы и водевили. Театральная проза как феномен продолжила, в свою очередь, развиваться и стала использоваться авторами с другими целями. Но это предмет отдельного исследования.

СОКРАЩЕНИЯ

Алексеев 1965 — *Алексеев М. П.* Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965.

Альтшуллер 1968 — *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александрийской сцены. Л., 1968.

Артемьева 2014 — *Артемьева Л. С.* «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого: проблема переводческой интерпретации жанра // Вестник нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. С. 94—97.

Белинский 1953а — *Белинский В. Г.* И мое мнение об игре г. Каратыгина // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 1. М., 1953. С. 179—188.

Белинский 1953б — *Белинский В. Г.* «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 2. М., 1953. С. 253—345.

Белинский 1953в — *Белинский В. Г.* «Гамлет», принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837 // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 2. М., 1953. С. 424—436.

Белинский 1956 — *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Полн. Собр. Соч.: в 13-ти тт. Т. 10. М., 1956. С. 279—359.

Березина 1969 — *Березина В. Г.* Русская журналистика второй четверти XIX века (1840-е годы). Л., 1969.

Вольф 1877 — *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1.

Гоголь 1952 — *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14-ти тт. Т. 8. М., 1952. С. 177—190.

Григорьев 1980 — *Григорьев А. А.* «Гамлет» на одном провинциальном театре // Григорьев А. А. Воспоминания. Л., 1980. С. 168—176.

Дементьев 1955 — *Дементьев А. Г.* Журналистика и критика сороковых годов [XIX века] // История русской литературы: В 10-ти тт. Т. 7. М.; Л., 1955. С. 743—774.

Дружинин 1852 — *Дружинин А. В.* Письма иногороднего подписчика // Современник. 1852. № 1. Отд. 6. С. 289.

Журавлева 1988 — *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988.

Заболаева 1976 — *Егоров Б. Ф., Забозлаева Т. Б. А. А. Григорьев* // Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века. Л., 1976. С. 40—67.

Лотман 1955 — *Лотман Л. М.* Драматургия тридцатых — сороковых годов [XIX века] // История русской литературы: в 10-ти тт. Т. 7. М.; Л., 1955. С. 619—654.

Манькова 1990 — *Манькова Л. В.* Театр в художественной литературе // Судьба таланта. Театр в дореволюционной России. М., 1990. С. 5—17.

Маргулис 1997 — *Маргулис Т. М.* Литературная репутация Н. А. Полевого: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 1997.

Мартынов 1956 — *Мартынов И. А.* Писемский // История русской литературы: В 10-ти тт. Т. 8. Ч. 1. М.; Л., 1956. С. 462—483.

Некрасов 1995 — *Некрасов Н. А.* Полн. Собр. Соч. в 15 тт. Т. 12. СПб., 1995.

Островский 1949 — *Островский А. Н.* Полн. Собр. соч. в 16 тт. Т. 1. М., 1949.

Писарев 1955 — *Писарев Д. И.* Писемский, Тургенев и Гончаров // Писарев Д. И. Собр. Соч. в 4 тт. Т. 1. М., 1955. С. 192—230.

Мария Асташенкова (Москва)

.....

Писемский 1936а — Писемский А. Ф. Письмо М. П. Погодину // Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 533—534.

Писемский 1936б — *Писемский А. Ф.* Письмо к А. Н. Островскому от 7 апреля 1850 г. // Писемский А. Ф. Письма. М.; Л., 1936. С. 25—27.

Писемский 1959 — *Писемский А. Ф.* Комик // Писемский А. Ф. Собр. Соч.: в 9 тт. Т. 2. М., 1959. С. 139—212.

Станиславский 1989 — *Станиславский К. С.* Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собр. Соч. в 9 тт. Т. 2—3. М., 1989.

Тимашова 2011 — *Тимашова О. В.* Сюжет, проблематика, поэтика заглавия рассказа А. Ф. Писемского «Комик» (1851) // Известия Саратовского университета. Т. 11. Вып. 4. Саратов, 2011. С. 49—56.

Сведения об авторе: Мария Фрэнковна Асташенкова, магистрант, МГУ имени М. В. Ломоносова; Москва, Россия; mariastash@yandex.ru

About the author: Mariya F. Astashenkova, Master's degree student, Lomonosov Moscow State University; Moscow, Russia; mariastash@yandex.ru