

Олена Мусулевська (Херсон)

## ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ТЕАТРАЛЬНОЙ» ТЕМЫ В РУССКИХ ВОДЕВИЛЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

На русской сцене водевиль – жанр, французский по происхождению, появился в 10-х годах XIX века. Путем перевода, а также через самостоятельную разработку авторами разных стран эта разновидность одноактной комедии распространилась на все европейские сцены. Обычно драматурги русского театра, взяв фабульную основу французского образца, наполняли его национальным содержанием, чаще всего через куплеты – обязательный элемент поэтики водевилей. Куплеты всегда были оригинальными. Они могли быть вставным номером в пьесе, давая социальный срез современного автору общества, непосредственным продолжением монологов или диалогов, а иногда даже перерастали в романс или народную песню, но всегда точно передавали специфичность жанра:

И вот как у нас принимают искусство!  
Вот как на жрецов его люди глядят:  
Ты тратишь и силы, и душу, и чувства, –  
За то тебя именем шута клеймят!  
Талант твой считают за ложь и обманы;  
Понять его – выше их сил и ума.  
Им нет в нем святыни: для них шарлатаны  
И Гарик, и Кин, и Лекень, и Тальма! [10; 209].

Посредством куплетов авторы передавали собственное восприятие описываемых событий или раскрывали личностные характеристики героя пьесы. По справедливому замечанию критика, «основной прием создания водевильного характера – это самораскрытие, самохарактеристика персонажа, осуществляемые обычно через посредство куплета» [2; 82].

Наглядно личностное восприятие описываемых событий авторы классического водевиля продемонстрировали в разработке «театральной» темы. Опираясь на лучшие образцы жанра, отображающие актерский быт и жизненные коллизии служителей театральных подмостков, попробуем выделить характерные черты водевилей данной тематики и их значение в общем литературном процессе первой половины XIX века.

«Театральный» водевиль представлен значительным количеством образцов жанра в русской драматургии. Назовем некоторые, на наш взгляд, наиболее значительные: А.А. Шаховской «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра» (1822), «Актер на родине, или Прерванная свадьба» (1820); Н.И. Хмельницкий «Актеры между собой, или первый дебют актрисы Троепольской» (1821); Д.Т. Ленский «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (1840), «П.С. Мочалов в провинции» (1841); Н.А. Некрасов (Перепельский) «Актер» (1841); П.И. Григорьев «Дочь русского актера» (1844); Н.И. Куликов «Артисты между собой» (1846). Указанные сочинения охватывают довольно большой временной отрезок развития драматургии в России. Они неоднородны по своей поэтике и значительности, однако их авторов объединяют симпатия и сочувствие, с которыми они изображают русских актеров, талантливых и преданных любимому делу:

Я слышал, истинный актер  
Достоин общего вниманья.  
Тот не артист, в ком нет ума,  
В ком нет таланта, вкуса, чувства... [13; 109].

В водевиле, описывающем перипетии актерской жизни, всегда одна тема – таланта и мастерства, которые герой демонстрирует, чтобы добиться поставленной цели. Развязка всегда удачна для центрального героя. Но для создания сценичности и занимательности – качеств, обязательных для жанра водевиля, необходима запутанная интрига, постепенное преодоление немислимых препятствий для достижения цели. Способом ведения интриги в водевиле является игра персонажей с четким распределением ролей. Потребность в превосходстве и

достижении цели заставляет героя «играть» роль, надевать маску. «Игра есть борьба за что-нибудь или же представление чего-нибудь ... игра «представляет» борьбу за что-то либо является состязанием в том, кто лучше других что-то представит» [12; 24]. Таким образом, «высшими формами игры» выступают «состязание и соперничество» [12; 17]. Желание персонажа достичь цели заставляет его переодеваться, надевая маску, «играть» другой образ. Таким образом, поведение реальное трансформируется в игровое. Именно водевили, где в центре – профессиональный актер, чаще всего изобилуют игровыми ситуациями. Так, например, мечтающая об актерской карьере героиня водевиля Н.И. Хмельницкого «Актеры между собой, или первый дебют актрисы Троепольской», решает отомстить друзьям мужа, отозвавшимся о ней нелестно:

Итак, теперь мой план готов:  
Обоим отомщу наверно,  
И этот Шумский и Попов  
Со мной расплатятся примерно [13; 101].

Для этого она поочередно выдает себя то за княгиню, то за горничную. Меняя «маски» для достижения своей цели, ей удалось вскружить головы своим обидчикам и переменить их мнение о ней. Попов: «Госпожа Троепольская, насчет которой мы с Шумским так ошиблись, без тебя нам мастерски отплатила» [13; 118]. Данный водевиль, относящийся к периоду становления жанра в России, довольно схематично передает незатейливый сюжет. Автор не придавал значения психологическим или речевым деталям в описании персонажей. В 10–20-е годы русские пьесы практически полностью соответствовали жанровым требованиям французского классического водевиля. Их отличали традиционная легкость описываемого события, обязательное наличие любовной интриги и непринужденный разговор.

Лишь в 30–40-е годы авторы водевилей с целью создания национальных характеров индивидуализируют речь героев пьес или посредством куплетов представляют социальный срез современного им общества. Характерной особенностью водевиля более позднего периода является выдвижение на передний план авторов, чья основная деятельность была тем или иным образом связана с театром: актеры (П.А. Каратыгин, Д.Т. Ленский, Григорьевы 1-й и 2-й); режиссеры (Н.И. Куликов); театральные критики (Ф.А. Кони, Н.А. Некрасов); служащие театральной дирекции (П.С. Федоров). Знающие театр и жизнь актера не понаслышке, они и создали наиболее значительные для этого периода образцы водевильного жанра. Естественно, что практически каждый из этих авторов отдал дань «театральной» теме, продолжая традиции, намеченные Шаховским и Хмельницким.

Показателен в этом смысле образ Верочки из водевиля П.И. Григорьева «Дочь русского актера», всю жизнь готовившейся стать актрисой Александринского театра. Прием «перевоплощения», характерный для описания актера, реализован и в этой пьесе, относящейся к более позднему периоду русского водевиля. Чтобы разубедить влюбленного в нее прапорщика Ушицу в желании жениться на ней, Верочка переодевается сначала цыганкой, затем посыльным и добивается своей цели – незадачливый жених отступает от нее, а мечта героини – служить театру, наконец, осуществляется. Запутанность действия достигается вследствие шутивого розыгрыша и одурачивания. Персонаж активно сопротивляется уготованной ему судьбе и побеждает сложившиеся не в его пользу обстоятельства. Очень трогательна в водевиле роль Лисичкина: искренне сетуя о своей отставке, актер вызывает у зрителей симпатию и сочувствие: «Нет, жизнь мою отдам скорее, а ролей моих ни одной не уступлю. В гроб велю их положить вместе с бренными останками и на том свете буду распевать куплеты» [4; 271]. Лисичкин гордится своей профессией: «Как? Что? Ты будешь на сцене? – радостно восклицает он при известии о зачислении его дочери в состав театральной труппы. – О, моя фамилия не умрет на этой синевато-серой театральной афишке... Какое счастье!» [4; 272]. Григорьев выводит Лисичкина творческой личностью, получающей огромное счастье от занятия любимым делом.

Оскорбленный унижительным отношением к своей профессии, герой водевиля Н.А. Некрасова «Актер» посредством перевоплощения преподает моральный урок окружающим и внушает уважение к себе. «Я не шут, государь мой, – возмущенно восклицает актер Стружкин, – артист... Это такая разница, как небо и земля!.. Шутом может быть всякий

дурак, а артистом только человек с дарованием...» [10; 208]. Поочередно переодеваясь то татарин, то старухой, то итальянцем, он демонстрирует силу своего таланта. Развивая тенденции раннего водевиля, Григорьев и Некрасов апологируют возвышенный взгляд на театр, внушают уважение к актерской профессии вопреки пренебрежительному отношению к ней со стороны «светской» публики.

Будучи актером, П.А. Каратыгин также обращался в своих водевилях к «театральной» теме. Не описывая детально актерскую среду, драматург с симпатией рисует отдельных ее представителей. Так, например, в пьесе «Чудак – покойник, или Таинственный ящик» (1843) драматург демонстрирует нравственное превосходство актера над целой галереей социальных типов. «Ага, у вас у всех кровь заговорила,.. вы презираете меня потому, что я актер, – восклицает Сен – Феликс. – Да, господа, я – актер, и благодаря просвещению это звание не может быть унизительно <...> Да, да, я – актер и горжусь моим званием» [6; 76]. Для сопоставления в водевиле выведены другие персонажи: дворяне, фабрикант, литератор, содержательница табачного магазина. В своем пренебрежительном высокомерии по отношению к актеру эти представители разных социальных групп объединяются. Сен – Феликс же в противовес им демонстрирует бескорыстие и благородство – он так поглощен предстоящей ему ролью, что пропускает мимо ушей известие о своем предполагаемом наследстве, а, получив его, решает поделиться с другими претендентами.

В шутке-водевиле Каратыгина «Авось, или сцены в книжной лавке» (1840) среди множества персонажей положительным выведен, пожалуй, только актер Маскин («говорящая» фамилия делает дополнительный акцент на его способности перевоплощаться). Хорошо знавший изнанку актерской среды, Каратыгин изображает Маскина образованным, остроумным и наблюдательным. Посредством куплета, вложенного в уста данного героя, драматург изображает закулиссе, «подноготную» актерской профессии:

Ах, сколько с бенефисом муки!  
Он иногда, как острый нож,  
Повесишь нос, опустишь руки,  
А ноги просто отобьешь.  
Повсюду рыщет, суетится,  
Чтобы пьесы отыскать;  
Дурного выбрать не решится,  
А где хорошего набрать? [5; 7].

Исключительность роли Маскина в пьесе продиктована желанием драматурга донести до зрителя собственную симпатию к актерской профессии. Каратыгин оказывал нравственную поддержку представителям сценического искусства, а по возможности и помогал им. «Пользуясь своими знакомствами в высшем круге, прибегая к постоянным напоминаниям, он немало пользы принес меньшей актерской братии и много содействовал поднятию престижа актера в глазах общества» [1; 52; 969].

«Переодевание» является традиционной схемой жанра. Но только лишь в высокохудожественных водевилях драматургам удавалось воспроизвести многосложный характер, поочередно «меняя маски» своего героя. Таков образ актера в водевиле Д.Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка». Автору удалось воссоздать подробное описание театра:

Наш театр провинциальный  
Смех и горе, стыд и срам!  
Что за зданье, что за зало!  
Как в ней зрители сидят?  
Масло постное и сало  
Все лицо вам закоптят [8; 361].

Однако главная идея пьесы – сочувственное отношение к самому бесправному в театральной иерархии человеку. Преодолевая множество препятствий к достижению своей цели, Синичкин обнаруживает зависимость актера от театрального директора, от антрепренера, от денежных «покровителей» театра, от капризов фаворитки публики. Через характеры и речь персонажей Ленский создал реальные образы провинциального театра своего времени. Этим

объясняется жизненность водевильного характера. Цель героя вполне достижима. Его ничто не остановит в достижении задуманного. Таким образом, водевилю присуща каноническая предначертанность. В данном случае действием движет не случайность, оно вытекает из свойства характера. «Чудачество» – показательное явление в жанре водевиля – в данном образе дополнено житейской мудростью, целеустремленностью. Синичкин вызывает не смех, а сострадание, зритель невольно сопереживает ему. Любовная интрига здесь – лишь дополнение к основной сюжетной линии, чрезмерно запутанной для жанра водевиля: пьеса состоит из пяти действий, каждое из которых детально характеризует определенный социальный тип служителей театра. Кроме того, водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка», представляющий собой переделку французской пьесы, воспроизводит наблюдения Ленского над жизнью театра. Вот почему эта пьеса «по своему историческому значению может считаться предшественницей пьес из театрального быта Островского, которая помимо художественного значения является еще и ценным материалом для истории театра» [3; 96].

Ленский, практик театра, часто гастролировавший в провинции, передал в своих водевилях об актерах подробные бытовые детали, предвосхитив во многом пьесы Островского. Выработывалась концепция национального театра. Персонажами водевилей автор выводил и реальных актеров, журналистов, драматургов. В пьесе Ленского «Павел Степанович Мочалов в провинции» великий актер играл сам себя. Сходный мотив описан Н.И. Куликовым в водевиле «Представление французского водевиля в русской провинции» (1841).

Часто психологические коллизии осложняли традиционную для водевиля интригу, тогда рамки жанра расширялись, и создавалась промежуточная комедия-водевиль. В пьесе Ленского «Актриса, певица и танцовщица» движущей интригой водевильного сюжета являются нравственные переживания героини. Зоя отказывается от своего возлюбленного ради счастья подруги. Несмотря на специфичный для водевиля мотив – путаница с письмами, провоцирующая любовную интригу, – драматург усложняет сюжет постановкой вопросов чести, настоящей дружбы; размышлениями о готовности к самопожертвованию и сложности профессии актера в современных автору условиях:

Как трудно успевать артисту!  
Он должен вместе угодить  
И публике, и журналисту,  
Который все привык бранить [7; 39].

Куплеты представляют в пьесе обозрение хорошо известного Ленскому театрального закулисья:

Чрез покровительство, знакомство,  
Посредством происков, связей;  
Чрез таканье, низкопоклонство  
И чрез старательных друзей;  
Посредством кумушки, супруги,  
Или похвального листа;  
А иногда и чрез заслуги...  
Вот достаются как места [7; 28].

В рамках жанра водевиля автор схематически обозначил проблематику, более свойственную для высокой драматургии. Позднее в пьесе «Таланты и поклонники» (1882) А.Н. Островский, подробно воссоздавший перипетии актерской профессии, обратится к этому же мотиву. «Чтобы брать большие бенефисы, – поучает Дулебов, – нужно знакомство хорошее, нужно уметь его выбрать, уметь обходиться... Я могу вам назвать лиц десять, которых нужно привлечь на свою сторону; вот и великолепные бенефисы будут: и призы, и подарки. Это дело простое, всем известное» [11; 627].

Водевиль актерской тематики в большинстве своем были водевилями характеров, которые решали вопросы чести и таланта. Симпатии зрителя были всецело на стороне благородного представителя сценической профессии. Жанр все чаще утрачивал музыкальную сторону за счет увеличения прозаической части. Детализация в водевилях характеров заставляла драматургов отказаться от каламбуров, игры слов в куплетах и приступить к созданию типичного для персонажа языка. Взяв в качестве фабульной основы французский образец, автор старался

перенести описуване действие на рускую почву. Он создавал подлинно национальные характеры, а в куплетах разрешал вопросы современной ему действительности. «Куплетная самохарактеристика персонажа подтверждается, дополняется его поступками в ходе действия водевиля» [2; 82]. Обладая яркой сценичностью, водевили русских авторов, создаваемые часто к бенефису актеров, иногда оказывались несовершенными в литературном плане. Однако куплетная часть воссоздавала реальные образы, которые «говорят и чувствуют как истые русские люди, со всеми их хорошими и дурными сторонами<...>» [1; 50; 918].

Установка на стремительность действия, динамику, быстроту смены событий является важнейшей составляющей поэтики жанра водевиля. Однако во второй четверти века благодаря своей свободной форме, которую можно было «подновить современной проблемой, наполнить злобой дня» [9; 18], именно водевиль стал местом творческих экспериментов. Вследствие этого, оставаясь в целом характерным образцом жанра, он претерпевал различные видоизменения. «Развитие новых жанров или совершенствование старых, – указывал Штейн, – есть следствие развития самой действительности, следствие отражения новых ее сторон» [14; 4].

Тематические рамки водевильных пьес существенно расширились, авторы вынуждены были искать новые образы и создавать характеры, не ограничиваясь традиционным для жанра схематизмом. Почти все авторы русского водевиля первой половины XIX века обращались к воспроизведению закулисной жизни артистов. В противовес образцам жанра французских авторов, где актерская среда была лишь фоном для разворачивающейся любовной интриги, Ленский, Каратыгин, Григорьев и Некрасов разрабатывают реальные характеры, наделенные творческой индивидуальностью. Лучшие водевили 30–40-х годов отчасти утрачивали типичные признаки жанра и приближались к бытовой комедии. «Комедия использовала многие приемы водевильной поэтики, значительно обогатившие ее эстетические возможности» [2; 84].

Отличительными чертами русских водевилей об актерах было отчетливое обоснование их национального содержания (через речь персонажей, их бытовое окружение и местный колорит), подчас водевиль приобретает черты физиологического очерка, воссоздавая переживания и стремления «маленького человека», самого бесправного в театральной иерархии. Развитие действия было психологически мотивировано, и обуславливалось не случайными совпадениями, а характерами героев. Несмотря на то, что куплет часто представлял собой социальное обозрение современности, водевиль в целом оставался явлением развлекательным и нормативным по своей поэтике.

#### Литература:

1. Беляев Ю. Русские водевилисты / Беляев Ю. // Театр и искусство. – 1898. – № 50. – С. 916–918; № 52. – С. 968–969.
2. Бладис Л. В. Конфликты и характеры в русской комедии середины XIX века / Бладис Л. В. – Калинин : Калининский государственный университет, 1979. – 84 с.
3. Варнеке Б. В. История русского театра. В 2 т. / Б. В. Варнеке. – Казань : Типография литературного Императорского университета, 1908–1910. – Т. 2 : XIX век. – 429 с.
4. Григорьев П. И. Дочь русского актера / П. И. Григорьев // Русский водевиль. – М. : Искусство, 1970. – 422 с.
5. Каратыгин П. А. Авось или Сцены в книжной лавке / Петр Андреевич Каратыгин // Репертуар русского театра. – 1841. – № 1. – Отд. 2. – С. 1–22.
6. Каратыгин П. А. Чудак – покойник, или Таинственный ящик / Петр Андреевич Каратыгин // Старинные водевили. – М.-Л. : Искусство, 1939. – 244 с.
7. Ленский Д. Т. Актриса, певица и танцовщица / Дмитрий Тимофеевич Ленский // Театр Д. Т. Ленского. – Спб.-М. : М. О. Вольф, 1873. – Т. 5. – С. 3–39.
8. Ленский Д. Т. Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка / Дмитрий Тимофеевич Ленский // Старый русский водевиль 1819–1849. – Москва : Художественная литература, 1937. – 629 с.
9. Литвиненко Н. Г. Старинный русский водевиль 1810 – н. 1830-х гг. / Наталья Георгиевна Литвиненко – М. : Гос. ин-т искусствознания, 1999. – 170 с.
10. Некрасов Н. А. Актер / Николай Алексеевич Некрасов // Русский водевиль. – М. : Искусство, 1970. – 422 с.
11. Островский А. Н. Таланты и поклонники / Александр Николаевич Островский // Избранные сочинения. – М.-Л. : ОГИЗ, 1947. – 694 с.

12. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры / Йохан Хейзинга. – М. : Прогресс, 1992. – 412 с.
13. Хмельницкий Н. И. Актеры между собой, или первый дебют актрисы Троепольской // Николай Иванович Хмельницкий // Старый русский водевиль 1819–1849. – Москва : Художественная литература, 1937. – 629 с.
14. Штейн А. Г. Веселое искусство комедии / Штейн А. Г. – М : Юридическая литература, 1990. – 336 с.

### **The Characteristic Properties of Theatrical Theme in Russian Vaudevilles of the First Half of the XIX Century**

The article is dedicated to the analysis of Russian vaudevilles about the actors of the first half of the XIX century. The problems and poetics of the works are characterized in the context of respect for the actor's profession. The development of action was psychologically justified and caused not by random coincidences, but by the nature of the heroes.

*Наталія Сквіра (Київ)*

### **«САМОРОДНІ КЛЮЧІ ПОЕЗІЇ ГОГОЛЯ» (ПРИСЛІВ'Я У ДРУГОМУ ТОМІ «МЕРТВИХ ДУШ»)**

Одним із «самородних ключів», який формує поезію, за Гоголем, є прислів'я [6; Т. VIII; 369]. У статті «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» письменник так пояснює суть цього фольклорного жанру: «Пословица не есть каное-нибудь вперед поданное мнение или предположение о деле, но уже подведенный итог делу, отсед, отстой уже перебродивших и кончившихся событий, окончательное извлечение силы дела из всех сторон его, а не из одной... Сверх полноты мыслей, уже в самом образе выраженья, в них отразилось много народных свойств наших; в них все есть: издевка, насмешка, попрек – словом, все шевелящее и задирающее за живое...» [6; Т. VIII; 392]. Як зауважує В. Виноградов: «Збираючи для своїх художніх творів матеріали із праць по фольклору (Снегірьова, Сахарова, Терещенка), з описів подорожей по Росії тощо, Гоголь уважно відзначає народні прислів'я, приказки, характерні назви, прізвиська» [1; 50]. На думку В. Воропаєва: «Неможливо зрозуміти «Мертві душі» без урахування фольклорної традиції і, в першу чергу, стихії прислів'їв, що пронизують всю тканину поеми» [2; 4].

Відзначимо, що незважаючи на багаточисленні дослідження цієї теми на прикладі першого тому поеми «Мертві душі» [3, 4, 5], невивченою залишається її друга частина. Мета даної статті – віднайти в тексті другого тому поеми «Мертві душі» прислів'я, творчо використані Гоголем, а також визначити їх роль і художню функцію.

Прислів'я, використані Гоголем у тексті другого тому поеми, можна представити чотирма групами: перша – прислів'я, творчо трансформовані письменником; друга – слово-натяк, яке можна співвіднести з прислів'ям; третя – прислів'я, введені в текст практично без змін; четверта група – фразеологічні звороти.

**I група** («И до того стала ничтожной и сонной его жизнь, что не только перестали уважать его [Тентетнікова – Н.С.] дворовые люди, но чуть не клевали домашние куры» [6; Т. VII; 25] – пор. *У него денег и куры не клюют* [7; Т. 2; 144]; *Работы столько, что куры не клюют* [11]; Хлобуєв: «Ох, трудно, трудно, Константин Федорович. Вижу – сам всему виной. Что делать? Свинья свиной зажил» [69; Т. VII; 79] – пор. *Был свиной, свиной и останешься* [11]; *Хоть он и свинья, а все-таки человек* [11]; «Между нами есть довольно людей и умных, и образованных, и добрых, но людей постоянно-ровного характера, людей, с которыми можно бы прожить век и не поссориться, – я не знаю, много ли у нас можно отыскать таких людей. Вот первый человек, которого я вижу» [6; Т. 7; 30] – пор. *Людей то много, да человека нет* [11]; Он начал слушать