

Научная статья

УДК 930.85

DOI: 10.24412/2076-9105-2024-456-37-58

Огородникова Ольга Александровна

кандидат исторических наук, доцент

Московский городской педагогический университет

Москва, Россия

ogorodnikovaoa@mgpu.ru; ORCID: 0000-0002-0604-670X

**ТРАГЕДИЯ Ф. ШИЛЛЕРА «КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ»
В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
РОССИЙСКИХ СТОЛИЦ (XIX в.)**

Аннотация. Драматические произведения Иоганна Кристофа Фридриха фон Шиллера, занимавшие ведущее место в европейском классическом репертуаре императорской сцены, на протяжении всего XIX в. пользовались в России неослабевающим вниманием публики. В течение рассматриваемого периода и в начале следующего столетия были поставлены семь пьес немецкого драматурга, причем не в переделках, которых было немало, а на основе относительно полного перевода авторского текста. Судьбе одной из них — мещанской трагедии «Коварство и любовь», — ставшей отправной точкой в освоении отечественным театром шиллеровской драматургии, посвящена настоящая статья.

Рассмотрена сценическая история пьесы, представленной многочисленными московскими и петербургскими версиями, Малого и Александринского театров в том числе. Проанализирована критическая рецепция постановок, включая актерские интерпретации шиллеровских героев, в культурном пространстве российских столиц.

Прослежена цензурная история трагедии, в течение XIX в. не покидавшей императорскую сцену надолго, однако не занимавшей и стабильного положения в репертуаре вследствие многочисленных ограничительных мер, затронувших «свободолюбивого бунтаря» более всех других немецких авторов. Выявлено противодействие цензурным репрессиям представителей театрального мира России, благодаря которому в условиях смягчения политической реакции трагедия «Коварство и любовь» неизменно возвращалась к своему зрителю.

Для реконструкции находящихся в забвении спектаклей и их сценической истории были привлечены неопубликованные официальные документы и материалы периодической печати, ранее не включавшиеся в научный оборот.

Ключевые слова: Фридрих фон Шиллер, трагедия «Коварство и любовь», немецкая драматургия, русская императорская сцена, драматическая цензура, Малый театр, Александринский театр, репертуар, постановка.

Для цитирования: Огородникова О. А. Трагедия Ф. Шиллера «Коварство и любовь» в театральном пространстве российских столиц (XIX в.) // Вестник МГПУ. Серия «Исторические науки». 2024. № 4 (56). С. 37–58. <https://www.doi.org/10.24412/2076-9105-2024-456-37-58>

Original article

UDC 930.85

DOI: 10.24412/2076-9105-2024-456-37-58

Ogorodnikova Olga A.

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor

Moscow City University

Moscow, Russia

ogorodnikovaoa@mgpu.ru; ORCID: 0000-0002-0604-670X

**F. SCHILLER'S TRAGEDY «LOVE AND INTRIGUE»
IN THE THEATRICAL SPACE OF RUSSIAN
CAPITALS (19th CENTURY)**

Abstract. The dramatic works of Johann Christoph Friedrich von Schiller, which occupied a leading place in the European classical repertoire of the imperial stage, enjoyed unflagging public attention in Russia throughout the 19th century. During the period under review, seven plays by the German playwright were staged, not in alterations, of which there were many, but on the basis of a relatively complete translation of the author's text. This article is devoted to the fate of one of them — the “philistine tragedy” “Love and intrigue”, which became the starting point in the development of Schiller's dramaturgy by the domestic theater.

The stage history of the play, presented over the course of a century in numerous Moscow and St. Petersburg versions, including the Maly and Alexandrinsky theaters, is considered. The critical reception of productions, including actors' interpretations of Schiller's characters, in the cultural space of Russian capitals is analyzed.

The censorship history of the tragedy is traced during the 19th century. who did not leave the imperial stage for a long time, but did not occupy a stable position in the repertoire, mainly due to numerous restrictive measures that affected the “freedom-loving rebel” more than all other German playwrights. The opposition to censorship repressions of representatives of the Russian theater world has been revealed, thanks to which, in conditions of softening political reaction, the tragedy “Love and intrigue” invariably returned to its audience.

To reconstruct forgotten performances and the historical context of the productions, unpublished official documents and periodical materials that were not previously included in scientific circulation were used.

Keywords: Friedrich von Schiller, tragedy “Love and intrigue”, German drama, Russian imperial stage, dramatic censorship, Maly Theater, Alexandrinsky Theater, repertoire, production.

For citation: Ogorodnikova O. A. F. Schiller's tragedy “Love and intrigue” in the theatrical space of Russian capitals (19th century) // MCU Journal of Historical Studies. 2024. № 4 (56). P. 37–58. <https://www.doi.org/10.24412/2076-9105-2024-456-37-58>

Введение. История трагедии «Коварство и любовь», как, впрочем, и остальных произведений великого поэта, воплощенных на отечественной сцене, значительно уступает научной разработанности многих других явлений русской шиллерианы, в первую очередь основательно

проанализированных филологами и литературоведами вопросов переводческих интерпретаций и художественных реминисценций в национальной поэзии и прозе¹.

Среди массива отечественной научной литературы, посвященной немецкому классику, по большей части театроведческой, можно выделить незначительный по объему пласт исследований, рассматривающих отдельные эпизоды бытования пьесы «Коварство и любовь» на русской сцене, как в контексте истории освоения шиллеровского репертуара, так и в границах творчества занятых в нем артистов². Говоря о современных публикациях, отметим, например, статью С. А. Филипповой, наметившую основные вехи утверждения пьес драматурга в Александринском театре XIX в.³; работу Д. А. Карташовой, представившую галерею шиллеровских персонажей в трактовке «первого трагика петербургской сцены» В. А. Каратыгина⁴. Особого внимания заслуживает фундаментальное исследование крупнейшего отечественного специалиста в области немецкой классической литературы Р. Ю. Данилевского, всесторонне осветившего многогранную историю творческого наследия Шиллера в России, в том числе и театрального⁵.

Несмотря на успехи в разработке отдельных аспектов темы, «русская биография» пьесы не являлась до настоящего времени предметом специального исследования. Научная актуальность, а также недостаточная освещенность в исторической литературе рассматриваемой темы предопределили *цель исследования* — выявить и проанализировать историю трагедии Шиллера «Коварство и любовь» в театральном пространстве российских столиц в хронологических границах XIX столетия.

¹ См., например: *Ковалев П. А., Струкова Т. В.* «Две загадки» Фридриха Шиллера в переводе В. А. Жуковского // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 50. С. 188–196; *Мальцев Л. А.* Драма «Дон Карлос» Ф. Шиллера в переводе А. Мицкевича и в контексте легенды о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2018. № 1. С. 79–83; *Касаткина Т. А.* Шиллер у Достоевского: Элевсинские мистерии в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 68–89.

² *Смолян А. О.* Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы / под общ. ред. Р. М. Самарина и С. В. Тураева. М., 1966. С. 13–41; *Штейн А. Л.* Шиллер и Малый театр // Там же. С. 157–199; *Данилевский Р. Ю.* Русский образ Фридриха Шиллера. К двухсотлетию со дня смерти поэта // Русская литература. 2005. № 4. С. 3–20.

³ *Филиппова С. А.* Шиллер на Александрийской сцене XIX века // Театральное наследие и современность: материалы научно-практической конференции, посвященной 255-летию Российского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина и Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, 10 октября 2011 года. СПб., 2011. С. 166–172.

⁴ *Карташова Д. А.* Василий Каратыгин в ранних пьесах Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь») // Временник Зубовского института. 2020. № 1 (28). С. 95–104.

⁵ *Данилевский Р. Ю.* Фридрих Шиллер и Россия. СПб., 2013.

Ход и результаты исследования. «Коварство и любовь» («Kabale und Liebe»), первоначально — «Luize Millerin»), трагедия, названная автором бюргерской, именуемая также буржуазной, в русском переводе — мещанской, третья по счету пьеса Фридриха фон Шиллера и вершина его штюрмерской драматургии, впервые была издана на родине поэта⁶ и поставлена на сценах Берлина, Мангейма, Геттингена, Франкфурта-на-Майне и других немецких городов в 1784 г. Еще до громких премьер в европейских столицах — парижском «Комеди Франсез» (1801), лондонском «Ковент-Гардене» (1803), венском «Бургтеатре» (1808) и др., — с постановки рижской немецкой труппы под управлением З. Г. Коха⁷, осуществленной в 1785 г., началось шествие шиллеровой трагедии по театральным подмосткам России.

В начале XIX в. немецкие артисты стали первыми популяризаторами драматического наследия своего великого соотечественника и в российских столицах. При этом со своей задачей, судя по отзыву писателя и переводчика С. П. Жихарева, побывавшего в 1806 г. на одном из московских представлений «Коварства и любви», после которого «вышел вполне очарованный и талантами актеров, и ансамблем всей пьесы»⁸, немецкий театр справился вполне.

Однако широкой русскоговорящей театральной аудитории эта трагедия, как, впрочем, и многие другие драматические сочинения Шиллера, была почти или совсем незнакома. Среди всех иноязычных трупп, действовавших в России, немецкая являлась самой локальной, замкнутой, ориентированной на свой круг зрителей, преимущественно местную диаспору, особенно многочисленную в Петербурге. В здешнем театре, существовавшем, как заметил автор известных «Записок» Ф. Ф. Вигель, для «особого мира» — «свокорыстного и трудящегося у нас немецкого населения», русские и «даже немцы лучшего тона» бывали нечасто⁹. Между тем колоссальный по объему и чрезвычайно пестрый в жанровом отношении репертуар этой сцены включал, наряду с театральной «макулатурой», великие классические произведения западноевропейской, прежде всего немецкой, драматургии. «Источник такого богатства был у нас под носом, и никто не думал черпать из него; никто не спешил ознакомиться с гениальными творениями Лессинга, Шиллера и Гете»¹⁰, — с сожалением признавал мемуарист.

Утверждение Вигеля, в общем, справедливое применительно к русской публике, включая образованную ее часть, тем не менее не могло быть распространено на значительный круг отечественных ценителей классической литературы и знатоков драматического искусства Германии. Одним из них был правовед, будущий профессор Московского университета, писатель и переводчик

⁶ Schiller F. Kabale und Liebe. Mannheim, 1784.

⁷ Юрьев А. «Дон Карлос» Фридриха Шиллера в театральных зеркалах российской истории // Вопросы театра. PROSCAENIUM. 2023. № 1–2. С. 307.

⁸ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 274–275.

⁹ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 2000. С. 196.

¹⁰ Там же. С. 145–146.

С. А. Смирнов. Уже в 1805 г., по свидетельству Жихарева, «Смирнов переводит “Kabale und Liebe”, которую разыгрывать будут на пансионском театре»¹¹ — любительской сцене Университетского благородного пансиона, в котором постигал науку автор дневников.

Опубликованный в 1806 г.¹², к слову, несколько позднее английского (1795) и французского (1799), перевод Смирнова, «не академический, а сугубо театральный, то есть сделанный с некоторой оглядкой на русского зрителя»¹³, стал первым переложением произведения поэта на русский язык, который, несмотря на некоторые сокращения, оказался близок к оригинальному тексту и надолго остался наиболее востребованным отечественным театром.

На императорской сцене «Коварство и любовь», трагедия в пяти действиях в переводе Смирнова, увидевшая свет рампы ранее всего освоенного русской драматической труппой шиллеровского репертуара¹⁴, впервые была поставлена московским Арбатским театром 25 октября 1810 г. Информирова читателей о событиях в мире искусства, рецензент «Вестника Европы» отметил, что пьеса «преискусного сочинителя» «с первого представления понравилась здешней публике», и выразил надежду, полностью оправдавшуюся в дальнейшем: «ее, по всей вероятности, очень долго еще будут смотреть с большим удовольствием»¹⁵.

Трагическую историю любви дворянина Фердинанда фон Вальтера и простой мещанской девушки Луизы Миллер воссоздали на сцене ведущие исполнители Арбатского театра — М. С. Воробьева, П. В. Злов, П. Р. Колпаков и др. Особенно впечатлил зрителей игравший роль главного героя «высокий мужчина с благородным лицом» — С. Ф. Мочалов — «вольнотпущенный дворовый человек», ведущий исполнитель московской труппы с широчайшим амплуа, основатель блестящей актерской династии. Степан Мочалов был любимцем Москвы, которому, по воспоминаниям современников, зрители прощали любые погрешности исполнения, даже то, что он «иногда закрикивался и, выражая ужас, разевал ужасно рот, стучал в гнев каблуками и часто не знал ролей»¹⁶. Образ Фердинанда не стал исключением: мастер по своему обыкновению неуверенно декламировал текст, отчего «протягивал речи и останавливался», в очередной раз представляя очевидную мишень для критиков, попутно замечавших в недоумении, что некоторым зрителям игра его «показалась удивительно!»¹⁷.

¹¹ Жихарев С. П. Указ. соч. С. 11.

¹² Коварство и любовь. Трагедия Г-на Шиллера в пяти действиях. Перевел С. Смирнов. М., 1806.

¹³ История русского драматического театра: в 7 т. Т. 2. 1801–1825. М., 1977. С. 132.

¹⁴ Кроме «Коварства и любви» на императорской сцене были поставлены трагедии Шиллера «Разбойники» (1814), «Орлеанская дева» (1822), «Дон Карлос» (1829), «Вильгельм Телль» (1830), «Мария Стюарт» (1834), «Заговор Фиеско в Генуе» (1905).

¹⁵ Т. [Ф. Тимковский]. Московские записки. Коварство и любовь, Шиллерова Трагедия, переведенная г-м Смирновым // Вестник Европы. 1810. Ч. 54. № 21. С. 75.

¹⁶ Полевой Н. А. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии (письма к Ф. В. Булгарину) // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 6–7.

¹⁷ Т. [Ф. Тимковский]. Указ. соч. С. 76.

С. Ф. Мочалов, достигший зенита своей славы, продолжал выступать в коронной роли вплоть до начала Отечественной войны 1812 г. и после восстановления театральной деятельности в Москве, позволившей возобновить постановку 27 января 1816 г. в бенефис актрисы М. С. Воробьевой. Последний раз Мочалов-Фердинанд вышел на сцену театра на Моховой¹⁸ 11 сентября 1818 г. в бенефис дочери, М. С. Мочаловой, исполнившей Луизу. А 12 января 1822 г. в образе шиллеровского героя, представляемого прежде отцом, одной из любимых и «больших, по собственному признанию, ролей»¹⁹, дебютировал будущий великий трагик русской сцены Павел Степанович Мочалов.

«Неистовый романтик» П. С. Мочалов в «Коварстве и любви» стал открытием для театральной Москвы: «Вот он Шиллеров идеальный Фердинанд! Сам бессмертный трагик увенчал бы его за выполнение сей трудной роли»²⁰, — писал растроганный выступлением артиста критик и писатель В. А. Ушаков. Естественный и правдивый способ существования П. С. Мочалова на сцене; искусство «выражать сильнейшие душевные ощущения разговором простым и свободным»²¹, нарушавшим общепринятые классицистские границы актерской игры со свойственной ей протяжной и распевной декламацией; вдохновенный, порывистый стиль исполнения; наконец, легендарные «мочаловские минуты» вновь и вновь завораживали зрителей на протяжении нескольких десятилетий.

П. С. Мочалова любили за «душу в театральной игре», обладая которой он мог позволить себе пренебречь канонами актерского мастерства, трудной, но необходимой обязанностью «приготавливать свои движения, изменения физиогномии и голоса»²². Не умалял гений московского трагика и тот неоспоримый факт, что играл он порой неровно, «по вдохновению», «смотря по тому, как было настроено его артистическое чувство», отчего, как заметил, возвращаясь к далеким событиям, историк литературы, критик и переводчик П. И. Вейнберг, «та самая публика, которая сегодня выходила из театра, вся подавленная целою массою высоко-художественных ощущений, завтра... оставалась в полнейшем и досадном недоумении и готова была спросить: не подменил ли ей кто... Павла Степаныча?...»²³.

Спустя годы после московской премьеры свой Фердинанд в лице корифея столичной сцены В. А. Каратыгина появился и в Петербурге, громко заявив о себе на первом представлении «Коварства и любви», состоявшемся 10 ноября 1827 г. на сцене Большого (Каменного) театра в бенефис актрисы М. И. Вальберховой.

¹⁸ 25 июня 1818 г. спектакли в доме Апраксина на Знаменке завершились и возобновились 25 августа того же года в доме Пашкова на Моховой.

¹⁹ Русский театр и артисты. П. С. Мочалов // Русская старина. 1880. Т. 29. С. 340–341.

²⁰ Цит. по: *Ласкина М. Н.* П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества. М., 2000. С. 152.

²¹ Там же.

²² *В. У. [В. Ушаков].* Театры и публичные увеселения // Вестник Европы. 1829. № 2. С. 273.

²³ *Вейнберг П.* Из моих театральных воспоминаний // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894/1895 гг. Приложение. Кн. 1. С. 80.

«Гордость русской сцены», любимый артист Николая I, произведенный А. И. Герценом в чин «лейб-гвардейского трагика», драматург и переводчик в одном лице, Каратыгин, «идя за временем всею душою полюбил Шекспира и немецкую драму, под влиянием которых и развился вполне его сценический гений»²⁴. Важно подчеркнуть, что многогранный художник стал одним из первых популяризаторов и пропагандистов драматургии Шиллера на русской сцене. Несомненной заслугой Каратыгина, по инициативе которого свое визуальное воплощение получила не только трагедия «Коварство и любовь», но также «Разбойники» (1828), «Дон Карлос» (1829), «Вильгельм Телль» (1830) и «Мария Стюарт» (1834), стало утверждение шиллеровского репертуара на Александринских подмостках.

В роли Фердинанда артист предстал перед боготворившей его публикой именно таким, каким, по мнению рецензента «Северной пчелы», и был задуман автором, со всеми оттенками чувств изображаемого героя: «холодный с отцом... добродушный в семействе Миллера, пламенный с любовницею, гордый с леди Мильфорт, и высокомерный с презренным Маршалом»²⁵. Между тем этот крупнейший представитель позднего театрального классицизма воплощал на сцене широкую палитру волнующих переживаний противоестественно красиво, облакал их в идеально изящную, отточенную до мельчайших нюансов, но далекую от реальности форму.

Некоторые стилистические особенности, как и явные недостатки исполнения Каратыгина, не остались без внимания рецензентов, преимущественно московских, не разделявших восторженного отношения к парадному искусству «просвещенного артиста», однако их голоса были едва различимы в потоке положительных отзывов. Так, известный театральный критик, писатель и переводчик С. Т. Аксаков, побывавший на одном из представлений «Коварства и любви» в Петербурге и поделившийся своими впечатлениями в письме к издателю «Московского вестника», признавал в образе Каратыгина присутствие «силы, чувства и благородства», но в то же время отмечал и недостатки его интерпретации: «Мимика лица в выражении некоторых страстей — неприятна. Вместо нежности, любви — выражает плаксивость»²⁶, свойственную скорее герою-меланхолику, нежели активной и бесстрашной натуре шиллеровского Фердинанда.

Замечания критика коснулись и других участников спектакля, сценический облик которых не отличался «изящной простотой». Так, в исполнении примы А. М. Каратыгиной, непревзойденной в ролях светских дам и весьма посредственной — в трагедийных, было «много манерности и мало истинной чувствительности», отчего образ Луизы ею созданный был далек от наивной и искренней героини Шиллера. И. И. Сосницкий, изобразивший пожилого Маршала «молодым

²⁴ Стоюнин В. Первое сценическое образование Василия Андреевича Каратыгина // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 1. С. 18.

²⁵ Русский театр. Коварство и любовь, трагедия Шиллера // Северная пчела. 1828. № 113. С. 1.

²⁶ Аксаков С. Т. 2-е письмо из Петербурга к издателю «Московского вестника» // Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М., 1986. С. 339.

франтом», возбуждал «простодушный смех», а М. И. Вальберхова, игравшая прежде Луизу, а затем и леди Мильфорд, в роли последней была «совершенно не на своем месте» и выглядела лишь бледной копией своей героини²⁷.

Несмотря на ряд нелестных оценок, Аксаков пришел к заключению, что постановка «Коварства и любви», осуществленная Александринским театром, в целом была удачна, «обставлена лучшими артистами и очень хорошо слажена», однако как противник классицистской эстетики все же заметил, что «эту трагедию должно играть гораздо проще, натуральнее...»²⁸.

Возможность познакомиться с иным истолкованием известных шиллеровских образов представилась зрителям обеих столиц весной 1833 г. во время гастролей крупнейших трагиков своего времени: Мочалова — в Петербурге и Каратыгина — в Москве.

Совместный спектакль²⁹ с Мочаловым-Фердинандом и артистами петербургской труппы, обыкновенно занятыми в остальных ролях трагедии, «шел изрядно»³⁰, однако основная заслуга в этом, по-видимому, принадлежала столличному ансамблю. Зрители, встретившие заезжую знаменитость «с недоверчивостью», восприняли не соответствовавший канонам Александринского театра романтический стиль исполнения Мочалова довольно сдержанно: «сии приемы... ни для кого столько не приметны, как для нашей публики, привыкшей встречать на каждом шагу офицеров лучшего тона», — высокомерно заявил петербургский корреспондент газеты «Молва»³¹.

Справедливости ради стоит заметить, что «любитель театра», представлявший «Молву», в своей следующей заметке попытался беспристрастно взглянуть на исполнителя главной роли, что ему вполне удалось, более того, критик смог уловить главное — природу таланта Мочалова: «действие органа его голоса удивительное», и оно согласовано «с внутренними движениями его души, составляющей главную стихию сего артиста»³².

Однако отдельные частные мнения не повлияли на отношение зрительской аудитории к гастролеру, дерзнувшему состязаться с величественной фигурой первого трагика. «Без искусства держать себя хорошо на сцене, с дурными привычками, с небольшим голосом»³³ Мочалов вряд ли мог рассчитывать не то что на более громкий, но даже на равный с ним успех. Представлявший Фердинанда «огромного роста, стройный Каратыгин в белом

²⁷ Аксаков С. Т. 2-е письмо из Петербурга к издателю «Московского вестника» // Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М., 1986. С. 339.

²⁸ Там же.

²⁹ Первое представление «Коварства и любви» с П. Мочаловым в роли Фердинанда состоялось 24 апреля 1833 г. в Большом театре, после чего спектакль прошел в Петербурге еще дважды.

³⁰ Ласкина М. Н. Указ. соч. С. 196.

³¹ Любитель театра. Письмо об игре Мочалова в петербургском театре (продолжение) // Молва. 1833. № 82. С. 327.

³² Там же. С. 329.

³³ Аксаков С. Т. Указ. соч. С. 339.

мундире»³⁴ являлся для «официального» Петербурга персонажем более привычным и органичным, что стало отчетливо ясно после выступлений московского гостя. Кстати, Мочалов, который, как тактично заметил А. И. Вольф, «остался не совсем доволен приемом петербургской публики»³⁵, на здешней сцене больше не выступал.

В свою очередь, прочтение «Коварства и любви» «славной четой» премьеров Каратыгиных³⁶, бессменных исполнителей главных ролей шиллеровского и прочего репертуара на родной сцене, оправдало ожидания московских театралов не полностью, а некоторых и вовсе разочаровало. Среди последних, например, числился известный критик и теоретик изящных искусств Н. И. Надеждин, предвкушавший незабываемые впечатления от воплощения знаменитой трагедии на сцене, одно только чтение которой «поднимает дыбом волосы, гонит к сердцу кровь, пытается душу...». Но спектакль вызвал, скорее, недоумение: роль Фердинанда в трактовке мастера петербургской сцены «ни разу... не взволновала, не проникла до глубины сердца!»³⁷.

Отмечая положительные черты сценического облика артиста, Надеждин сосредоточился на основной причине своего неприятия предложенной интерпретации — голосе Каратыгина, колебавшемся «между дикостью и тривиальностью», не соответствовавшем, на его взгляд, чувствам героя и смыслу роли. Примечательно, что при этом энергичная игра мастера вызвала неоднозначные, но сильные эмоции: «если не увлекла, то задавила меня, так что я не мог ей противиться, оставался погруженным в невольное изумление»³⁸, — вынужден был констатировать критик.

Гастрольные выступления П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина положили начало многолетнему соперничеству двух больших художников, преподносимому таковым и, по большому счету, навязанному им критиками и рецензентами. Определенный итог дискуссии о масштабе и природе дарований артистов подвел подробный анализ В. Г. Белинского в известной статье «И мое мнение об игре Г. Каратыгина». Петербургский трагик, при его исключительных внешних данных, имевший за плечами прекрасную актерскую школу и неустанно работавший над собой, был, по мнению автора, одинаково прекрасен во всех созданных им образах. Но, имея талант «ходить, говорить, рассчитывать эффекты», он не увлекал «души зрителей собственным увлечением»³⁹. Мочалов — талант

³⁴ Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о П. С. Мочалове. М., 1953. С. 384–385.

³⁵ Вольф А. И. Хроника петербургских театров: [в 3 ч.]. Ч. 1: Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета: с конца 1826 года до начала 1855 года. СПб., 1877. С. 35.

³⁶ Московские представления «Коварства и любви» с В. А. и А. М. Каратыгиными в главных ролях прошли 17 или 19 апреля 1833 г.

³⁷ Надеждин Н. И. Русский театр (письма в Петербург) // Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 355.

³⁸ Там же.

³⁹ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. Статьи и рецензии. Художественные произведения. 1829–1835. М., 1953. С. 187.

сильный и самобытный, но в то же время и односторонний — так считала большая часть публики, но не все; и Белинский, стремившийся в своих рассуждениях к максимальной объективности, но симпатизировавший, несомненно, Мочалову, относил себя «к малому числу этих не всех», утверждая, что московский артист при всех его недостатках бывает «гигантски велик»⁴⁰.

Многолетняя полемика, получившая широкий общественный резонанс, не умаляла главный итог — создание национальной сценической версии «Коварства и любви», «мещанской трагедии», поставленной на родном для публики языке, воплощенной крупнейшими трагическими величинами своего времени в двух абсолютно непохожих, но в равной степени талантливых трактовках, не потерявших своей актуальности для публики вплоть до второй половины 1840-х гг., пока на сцену в своих легендарных ролях продолжали выходить Мочалов и Каратыгин⁴¹.

Таким образом, трагедия «Коварство и любовь», исполнявшаяся с 1810 г. в Москве и с 1827 г. — в Петербурге, за исключением некоторых сезонов⁴², практически ежегодно, выдержавшая 73 представления в Малом театре и 65 — в Александринском⁴³; входившая в репертуар не только столичной, но и провинциальной сцены, в том числе Нижнего Новгорода, Ярославля, Курска (1832), Одессы (1837), Харькова (1839), Воронежа (1840) и многих других российских городов, являлась не только одной из самых популярных пьес шиллеровского репертуара, но и относилась к числу наиболее востребованных отечественным театром сочинений мировой классической драматургии. Однако уже в середине XIX в., в «эпоху цензурного террора», относительно благополучная история бессмертного произведения подошла к концу.

Цензурные перипетии, выпавшие на долю «Коварства и любви», причудливым образом связаны с пьесой «Интрига и любовь» («*Intrigue et amour*») чрезвычайно плодовитого французского романиста и драматурга А. Дюма-отца. Мелодрама, не отличающаяся особыми художественными достоинствами, но пользовавшаяся всеевропейской популярностью, в 1847 г. была поставлена на родине драматурга, а спустя несколько месяцев после парижской премьеры и в России, силами французской императорской труппы. Адаптируя свою версию «Коварства и любви» для соотечественников, Дюма не только переработал многие сцены, но и «творчески» дополнил оригинал, представив на суд зрителей грубую переделку трагедии Шиллера.

Николай I, почтивший своим присутствием одно из представлений Михайловского театра, был возмущен предложенной французской труппой интерпретацией,

⁴⁰ Белинский В. Г. Указ. соч. С. 182.

⁴¹ Продолжая играть в «Коварстве и любви» до конца 1846 г., П. С. Мочалов в 1845 г., решив, что «стар для Фердинанда», перешел к исполнению роли музыканта Миллера; В. А. Каратыгин представлял главного героя трагедии вплоть до конца 1840-х гг.

⁴² В Москве после восстановления деятельности театров в 1816 г. пьеса не исполнялась: с 1819 по 1821 г., в 1823, 1842 и 1843 г.; в Петербурге — с 1841 по 1844 гг. и в 1846 г.

⁴³ См., например: Репертуарная сводка / сост. Т. М. Ельницкая // История русского драматического театра: в 7 т. Т. 3. 1826–1845. С. 265; Т. 4. 1846–1861. С. 338.

после чего трагедия пополнила собой черный список запрещенных к постановке в России пьес. Попутно заметим, что для введения ограничительных мер российской цензуры уже имелись исторические прецеденты, в том числе и в германских княжествах, где многие пьесы Шиллера не допускались на придворную сцену.

Примечательно, что император, большой поклонник сценического искусства, переводные пьесы не жаловал как класс, отдавая предпочтение оригинальным произведениям патриотического содержания, исполненным «чувства и мыслей в духе нашего правления»⁴⁴. Иностранные мелодрамы, произведения Дюма в том числе, не соответствовали ни одному из этих критериев, а «бурная “неистовость” их романтических героев, — как утверждал выдающийся искусствовед, критик и историк театра С. Н. Дурылин, — граничила, по мнению царя и его слуг в цензуре и в критике, с неблагонадежностью их авторов»⁴⁵.

В данном случае формулировка причины «неудовольствия государя», по словам известного театрального деятеля и цензора барона Н. В. Дризена, сводилась к «односторонней переделке Дюма знаменитой драмы»⁴⁶. Особенно негативное впечатление произвела на императора известная сцена, в которой леди Мильфорд узнает от камердинера, что за подаренные ей герцогом драгоценности расплатятся семь тысяч солдат, полками и дивизиями поставлявшиеся правителями германских княжеств для ведения боевых действий в Северной Америке (1775–1783)⁴⁷. Эта иллюстрация трагического противостояния народа, заплатившего высокую цену за чуждые ему интересы европейской политики, с одной стороны, и высших сословий — с другой, «несколько резкая» у Шиллера, «но вполне оправдываемая благородством и высокой нравственностью его цели», приняла у французского драматурга «чудовищные размеры»⁴⁸.

Заметим, что судьбоносное для отечественного театра событие, произошло, вероятно, не в 1853 г., как утверждал Дризен, а несколько ранее, о чем свидетельствуют, например, официальные письма директора императорских театров А. М. Гедеонова, в частности служебное разъяснение, адресованное управляющему московской театральной конторой А. Н. Верстовскому от 28 октября 1850 г., в котором сообщалось, что представления «Коварства и любви» прекращены в Петербурге «по Высочайшему повелению, объявленному Государем Императором во время игры оной на французском театре, почему не следует

⁴⁴ Цит. по: *Абакумов О. Ю.* Третье отделение на страже нравственности и благочиния. Жандармы в борьбе со взятками и пороком. 1826–1866 гг. М., 2017. URL: <https://history.wikireading.ru/h9GcFdmRTS> (дата обращения: 22.02.2024).

⁴⁵ *Дурылин С.* Александр Дюма-отец и Россия // Литературное наследство. Т. 31–32. М., 1937. С. 509.

⁴⁶ *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох, 1825–1881. Часть 2: Эпоха императора Александра II, 1855–1881 / автор вступительной статьи, примечаний и указателей Е. Г. Федяхина. СПб., 2019. С. 142.

⁴⁷ В этой сцене трагедии речь шла о войне против колониального господства Великобритании в Северной Америке (1775–1783).

⁴⁸ *Дризен Н. В.* Указ. соч. С. 142.

драму сию играть и в Москве»⁴⁹. В то же время в «Ежегоднике императорских театров» отмечалось, что трагедия была запрещена для русской, французской и немецкой сцен уже в 1848 г., однако «словесно — Высочайшим повелением Императора Николая Павловича»⁵⁰. Несомненно одно: *de facto* пьеса покинула репертуар императорской сцены в 1848 г.

Свет надежды и на освобождение «Коварства и любви» от цензурного veto забрезжил лишь с окончанием Николаевской эпохи. Реформаторский политический курс Александра II, распространившийся на множество сфер общественной жизни, стал долгожданным глотком свободы для русских интеллектуалов, читающих, пишущих, не равнодушных к судьбе национальной культуры. Несмотря на то что в течение десятилетия после вступления императора на престол продолжали действовать цензурные законы, принятые при его предшественнике, представители отечественного театра — от высокопоставленных чиновников до рядовых артистов — предпринимали активные попытки вернуть на сцену запрещенную пьесу.

Одними из первых в борьбу за трагедию Шиллера, традиционно занимавшую прочное положение в репертуаре Немецкого театра, включились постоянные артисты труппы и систематически выступавшие на этой сцене исполнители из Германии. Так, например, в 1858 г. с прошением к директору театров Геденову о дозволении играть пьесу в свой бенефис обратился артист Ландфохт⁵¹, так и не дождавшийся положительного решения.

В апреле 1867 г., уже под занавес действия цензурных ограничений, с аналогичной просьбой выступила и гастролерша Ниман-Зебах (Зеебах), протекцию которой попытался оказать директор театров граф А. М. Борх. Необходимо упомянуть, что сдержанному оптимизму деятелей культуры в отношении реабилитации пьес немецких авторов способствовал изменившийся к этому времени внешнеполитический контекст: начавшееся с 1859 г. сближение России с Пруссией, с которой, как заметил Дризен, «мы уже дружили, и надолго»⁵². Симптоматично, однако, что на письме театрального чиновника, ходатайствовавшего за актрису, значится следующая резолюция министра внутренних дел: «Ни одна г-жа Зебах об этом просила и никогда не было Высочайше разрешаемо, и потому не нахожу возможным утруждать Государя Императора докладом такого вопроса, который неоднократно Его Величеством был отвергнут»⁵³.

⁴⁹ К истории театральной цензуры. Из переписки А. Н. Верстовского // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. II. С. 12.

⁵⁰ Обзор деятельности С-Петербургских театров. Русская драма // Ежегодник императорских театров. Вып. XV. Сезон 1904/1905. С. 66.

⁵¹ Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 486. Ед. хр. 668. Л. 1.

⁵² Дризен Н. В. Указ. соч. С. 144.

⁵³ Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 19. Внутр. оп. 238/1254. Д. 43. Л. 1.

Едва ли не большую заинтересованность в возобновлении трагедии на родном языке самого многочисленного сегмента зрительской аудитории проявляли деятели русского драматического театра. Показателен в этом отношении рапорт главного режиссера Александринской труппы Е. И. Воронова начальнику репертуарной части петербургских театров П. С. Федорову о дозволении играть пьесу в свой бенефис, поступивший в делопроизводство в июне 1858 г.

Обеспокоенный удручающим состоянием родной сцены, славившейся бедным и бессистемным репертуаром, режиссер попытался убедить вышестоящее начальство в необходимости возобновления «Коварства и любви», что, на его взгляд, имело бы исключительно положительные следствия для всех участников театральной жизни: трагедия Шиллера «была бы истинным подарком для публики... принесла бы Дирекции хорошие сборы и могла бы дать случай нашим превосходным артистам... выказать свой талант»⁵⁴.

Примечательно, что во избежание цензурных препон сборник точности воспроизведения авторского текста на сцене предлагал к постановке еще более краткую версию «и без того сильно сокращенной трагедии» в переводе Смирнова, сохранившуюся в архиве театра. Режиссерский экземпляр «Коварства и любви», прилагавшийся к рапорту, составлял, по заверению Воронова, «не более 2/3 оригинальной пьесы», при этом «все, что было хотя несколько резко, совсем выпущено или переменено». Режиссер особенно подчеркивал, что злополучная сцена с бриллиантами, когда-то вызвавшая высочайшее неудовольствие, была исключена полностью, а среди действующих лиц старик-лакей не фигурировал вовсе. «Политический колорит» трагедии, таким образом, был «совершенно стерт, так что только по именам можно догадаться, что действие происходит в Германии»⁵⁵.

Согласившись с доводами подчиненного, Федоров от лица дирекции обратился с рапортом к «главному начальнику императорских театров» — министру императорского двора графу В. Ф. Адлербергу, весьма близко к тексту изложив соображения режиссера Александринского театра. Однако, несмотря на предпринятые усилия, добиться разрешения не удалось: «Государь не изъявил соизволения на возобновление трагедии Шиллера “Коварство и любовь” ни на русской, ни на немецкой сценах»⁵⁶, — значилось в ответном уведомлении.

Стоит заметить, что груз ответственности за недостаток новых пьес, а вместе с тем и за «совершенный упадок Русского театра», Федоров, при котором, по утверждению драматурга и критика Д. В. Аверкиева, «мертвечина, казенщина и чичиковщина воцарились в храме искусства»⁵⁷, не признававший неудовлетворительной порой работы собственного ведомства, всецело возлагал на драматическую цензуру III отделения С. Е. И. В. канцелярии. Однако в одном

⁵⁴ ГЦТМ. Ф. 291. Ед. хр. 136. Л. 3.

⁵⁵ Там же. Л. 2 об.

⁵⁶ *Дризен Н. В.* Указ. соч. С. 421

⁵⁷ Из истории театральной цензуры (Записка П. С. Федорова, 1859 года) // Русский архив. 1896. № 4. С. 623.

«закулисный начальник» оказался прав: отстаивая интересы сцены и публики, Дирекция театров неоднократно «пробовала восставать против безапелляционных решений цензуры, но борьба ее приносила мало хороших последствий»⁵⁸.

Лишь «оттепель» 60-х гг. XIX в., вовлекшая в свою орбиту и театральную цензуру, позволила многим, запрещенным прежде драматическим произведениям вернуться к своему зрителю. В их числе находились и две изображающие «общечеловеческие страсти» трагедии Шиллера — «Коварство и любовь» и «Разбойники», — не имеющие, по заключению Совета Главного управления по делам печати, «никакого тенденциозного характера или отношения к современным обстоятельствам»⁵⁹. Согласно всеподданнейшему докладу министра внутренних дел, эти произведения «без всяких вредных последствий могут быть возобновлены на сцене» с небольшими исключениями⁶⁰. О монаршей воле допустить представления обеих пьес для русской и немецкой драматических трупп директор императорских театров С. А. Геденов был уведомлен 9 января 1868 г.⁶¹

А уже 4 октября того же года в бенефис старейшего режиссера сцены А. Ф. Богданова «Коварство и любовь» в переводе Смирнова первым после затянувшейся паузы возобновил московский Малый театр.

Спектакль, заслуживший высокую оценку на фоне легковесных водевилей, второразрядных комедий и мелодрам, составлявших львиную долю репертуара театра тех лет, стал, по мнению критиков, тем редким случаем, «когда артисты, сделали более, чем можно было ожидать от них»⁶² для достойного воплощения трагедии Шиллера. В полной мере это относилось к исполнительнице роли Луизы Г. Н. Федотовой, ведущей артистке Малого театра, «гордости и славы» отечественной сцены, творческой величины, сопоставимой по масштабу с фигурой великой М. Н. Ермоловой, однако до настоящего времени остающейся в ее тени.

В галерее шиллеровских созданий Федотовой, более всего запомнившейся публике в образе королевы Елизаветы из «Марии Стюарт», представленной в ярком драматическом дуэте с Ермоловой, по мнению биографа артистки, советского театроведа Г. И. Гояна, роли Луизы, а с 1874 г. — и леди Мильфорд, были проходными⁶³. С этим утверждением трудно согласиться, принимая во внимание тот факт, что сценическое перевоплощение в главную героиню «Коварства и любви» стало свидетельством перехода артистки на качественно новый уровень исполнительского мастерства.

Непревзойденная в характерных ролях, не являвшаяся трагической артисткой, но игравшая в трагедиях, Федотова в начале своей карьеры нередко

⁵⁸ Из истории театральной цензуры... С. 627.

⁵⁹ РГИА. Ф. 776. Оп. 1. Д. 3. Л. 19–21.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 21 212. Л. 5.

⁶² А. В. [Акилов П. Г.]. Театральные курьезы и заметки // Развлечение. 1868. № 41. С. 352.

⁶³ Гоян Г. И. Гликерия Федотова: жизнь и творчество великой русской артистки. М.; Л., 1940. С. 199.

заменяла истинный драматизм сентиментальностью и мелодраматической патетикой — «анти-драматическими приемами», выработанными в результате исполнения в 1860-х гг. значительного количества иностранных и отечественных мелодрам. Представленный «просто, без всякой эффектации», образ Луизы стал наглядным подтверждением того, что артистка сумела побороть почти все присущие ее игре недостатки, и была, к удивлению рецензентов, не раз упрекавших ее «за однообразно-жалобный тон, за протяжность речи, за манерничанье», «так высокохудожественна, как никогда, ни в одной роли»⁶⁴. В сцене с Вурмом, например, когда главная героиня узнает о трагической судьбе своих родителей, Федотова смогла выразить «самую искреннюю и глубокую скорбь»; филигранно передала «скрытое, затаенное страдание», возникшее в ответ на угрозы леди Мильфорд; как и «непритворное отчаяние», овладевшее Луизой, когда та писала под диктовку Вурма письмо⁶⁵. Даже самая трудная сцена отравления, проведенная ею «без всяких мелодраматических уловок», произвела на зрителей самое живое и достоверное впечатление.

Коллега и партнер Федотовой по сцене Н. Е. Вильде, артист среднего дарования, игру которого отличали холодность и искусственность, в образе Фердинанда был более органичен, чем в других своих ролях. Тем не менее его сценическое создание не производило впечатления шиллеровского по причине отсутствия «дорогого, неоценимого достоинства в актере — чувства»⁶⁶, при этом профессионального опыта драматурга (которым являлся Вильде) и мастерства ведущего исполнителя Малого театра оказалось достаточно для того, чтобы его изобразить.

Остальные артисты, за исключением подвергшейся обоснованной критике Н. М. Медведевой, воплотившей вместо цельного и глубокого характера леди Мильфорд «ничтожное, пустое существо»⁶⁷, своим исполнением заслужили положительные отклики. Так, вполне удовлетворительно и «весьма типично» играл роль злодея Вурма С. В. Шумский; И. В. Самарин «с удивительной правдивостью» передал притворство, подлость и остальные черты, отличавшие личность президента⁶⁸.

Итак, серьезный спектакль, созданный артистами, представлявшими преимущественно ядро труппы, продолжавшими и развивавшими реалистические традиции родной сцены, в условиях, когда Малый театр столкнулся с проблемами засилья развлекательного репертуара и недостатка творческих сил для исполнения произведений мировой классической драматургии, стал неожиданным и приятным сюрпризом для публики и критиков. Выдержавшая 11 представлений, исполненная в последний раз 28 февраля 1869 г., трагедия в очередной раз выпала из репертуара.

⁶⁴ А. В. [П. Г. Акилов]. Указ. соч. С. 254.

⁶⁵ Там же. С. 253–254.

⁶⁶ Там же. С. 254.

⁶⁷ Там же. С. 255.

⁶⁸ Там же. С. 254.

Однако уже 26 апреля 1874 г. в бенефис суфлера Н. А. Ермолова «Коварство и любовь» вновь шла на той же сцене, о чем уместно, на наш взгляд, упомянуть в связи с постановками Малого театра, несколько нарушая хронологический принцип изложения.

Выражая горячую благодарность бенефицианту за выбор пьесы, труженики пера в то же время были убеждены, что для классического произведения, имевшего на московской сцене свои традиции, не осталось достойных исполнителей: зрители, которые помнили в шиллеровских ролях еще Мочалова, а позднее — и Шумского, «не могли довольствоваться... Рябовым и Решимовым»⁶⁹. Стоит признать, что отчасти они были правы: в 1870-х гг. труппа театра, особенно ее мужская часть, пополнялась из среды любителей и провинциальных артистов, «дилетантов и ремесленников», игравших «по традиции», «нутром», используя «набор дурных штампов»⁷⁰, тем самым мало способствуя успеху пьесы.

Однако, вопреки прогнозам, трагедия, которая «смотрелась легко и охотно», «не только не рухнула, но и вызвала почти громкое одобрение»⁷¹, в чем велика была заслуга слаженного артистического ансамбля, в состав которого вошли подлинники мастера Малого театра. Среди всех участников спектакля пальма первенства безоговорочно была отдана Федотовой — леди Мильфорд, к тому времени располагавшей достаточной опытностью и постоянно совершенствовавшей свое искусство, игра которой, исполненная «правдивой естественности», не содержала даже намека на «манерничанье» и «ложный пафос в патетических местах». Артистка «до такой степени умела играть лицом, что “говорила без слов”», и во всех без исключения сценах была «безукоризненно прекрасна»⁷².

Из «удачно подобранного ансамбля» несколько выбивалась центральная женская фигура, воплощенная молодой М. Н. Ермоловой, без собственного желания которой бенефициант «не решился бы превращать свою дочь в шиллеровскую Луизу»⁷³. Едва ли не кощунственно сегодня звучат суждения рецензентов о крупнейшей артистке русской сцены, противоречащие канонам формирования образа творческой личности колоссального масштаба. Тем не менее Ермолову упрекали в несоответствии трудной роли, сыграть которую по силам исполнительницам «или с могучим талантом, или с огромным сценическим навыком»; называли «рядовой артисткой», попутно намекая на творческую несостоятельность; поражались «наивной смелости» дерзнувшей подступить к бессмертному шиллеровскому образу, и в то же время признавали, что без этого ее качества «роль пропала бы совершенно»⁷⁴.

Другие, более благожелательные по отношению к Ермоловой, а заодно и склонные к анализу критики, пытаясь понять причины неудачи, приходили

⁶⁹ Московские заметки // Голос. 1874. № 125.

⁷⁰ Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960. С. 132.

⁷¹ Московские заметки // Голос. 1874. № 125.

⁷² Там же.

⁷³ Акилов П. Театральные заметки // Развлечение. 1874. № 19. С. 299.

⁷⁴ Московские заметки // Голос. 1874. № 125.

к выводу, что виной всему были проблемы, связанные с голосовыми возможностями артистки. На заре своей творческой биографии Ермолова, как известно, боролась с «резкостью голоса», за которую ее нередко критиковали, но добившись приятного звучания речи, впала от нее в зависимость. Вынужденная постоянно контролировать собственный голос, артистка передавала все «душевные настроения» своей героини — «развитие сердечного чувства», «страдания от безнадежной любви», «душевную скорбь» — «очень даже чувствительно, но однообразно»⁷⁵.

Неизвестная широкой публике «заурядная» исполнительница благодаря присущей ей исключительной целеустремленности и титаническому упорству спустя несколько лет преодолела все недостатки раннего периода творчества и стала выдающейся трагической и героической артисткой, создавшей галерею незабываемых женских портретов в пяти трагедиях Шиллера; награжденной зрителями за одно из лучших в истории мирового театра воплощений образа Иоанны именем Орлеанской девы русской сцены.

Вслед за Малым театром 19 февраля 1869 г. трагедия Шиллера была возобновлена на Александринской сцене, в бенефис актрисы Е. В. Владимировой.

Петербургская постановка была примечательна прежде всего тем, что казенная сцена впервые отказалась от традиционно используемого перевода трагедии Смирнова, появившегося в начале XIX в. и безнадежно устаревшего ко второй его половине, в пользу современной и значительно более художественной версии «Коварства и любви» переводчика, писателя и публициста М. Л. Михайлова. Новый перевод был опубликован в 1863 г. во втором томе гербелевского Полного собрания сочинений Ф. Шиллера⁷⁶ и одобрен драматической цензурой, «с исключениями» для императорских театров, в 1868 г.

В истолковании одного из лучших переводчиков немецкой поэзии не имевшая ни одной «неблагодарной» роли и единодушно признанная театральным сообществом «сценичной» пьеса, казалось бы, была обречена на успех, однако, вопреки ожиданиям, «потерпела фиаско», о чем прямолинейно заявил на страницах своей «Хроники» А. И. Вольф, указавший и основную причину печального итога — «неудачное распределение ролей»⁷⁷.

В подтверждение слов летописца петербургской сцены заметим, что выбор бенефицианткой пьесы едва ли представляется обоснованным. К числу лучших созданий Владимировой, артистки не только прекрасной наружности, но и талантливой исполнительницы исторических драм А. Н. Островского, шиллеровские образы леди Мильфорд в «Коварстве и любви», Амалии в «Разбойниках», как, впрочем, и шекспировская Офелия, не относились. Владимирову, примерявшую на себя переводной классический репертуар, упрекали в однообразии, сухости и излишней холодности.

⁷⁵ Акилов П. Театральные заметки... С. 299.

⁷⁶ Собрание сочинений Шиллера в переводах русских писателей, изданных под редакцією [и с предисловием] Н. В. Гербеля. Т. 2. СПб., 1863.

⁷⁷ Вольф А. И. Указ. соч. С. 39.

Струйская 1-я в образе Луизы и Нильский-Фердинанд, игравшие, как выразился Вольф, «с плеча»⁷⁸, только усугубили безрадостные впечатления от спектакля. По словам театрального рецензента газеты «Голос», обозначившего общее мнение, артистическому ансамблю, не вникшему в смысл ролей, характеры персонажей передать не удалось, отчего «коронные» сцены шиллеровской трагедии, «которых знаток ожидает с нетерпением... совершенно пропали»⁷⁹.

Тем не менее спектакль пользовался определенным вниманием публики, но лишь потому, что «сама пьеса производит впечатление, и актеры пожинают лавры за Шиллера». Иллюзии успеха способствовало и то обстоятельство, что бенефис пришелся на «красный день календаря», когда театр наполнялся «верховой» публикой, приезжавшей «ради “праздника”», но в другое время «исполнители... вряд ли заслужили бы вызова»⁸⁰. Дважды прошедшая в сезоне 1868/1869 гг., «Коварство и любовь» в очередной раз надолго исчезла с афиш петербургской сцены.

Следующее обращение Александринского театра к классическому произведению состоялось лишь 6 сентября 1893 г. и было воспринято театральной общественностью с искренним воодушевлением. Хроника культурной жизни столицы свидетельствовала, что «старик Шиллер и его мещанская трагедия» вызвали ажиотаж среди публики, оставив далеко позади пьесы современных авторов⁸¹.

Новейшая версия Александринского театра произвела «сильное и надлежащее впечатление», чему в немалой степени способствовало исполнение пьесы⁸². В роли Фердинанда блистал Р. Б. Аполлонский, имевший амплу героя-любownika, «обаяние подкупающей сценической красоты и искусство легкого воздушного диалога», артист, рожденный, по убеждению многих коллег, «для успеха и только для успеха»⁸³, но так и не дождавшийся безоговорочного признания. Роль сына президента Вальтера, ставшая впоследствии одной из коронных в репертуаре артиста, отделанная, по отзывам критиков, до мельчайших деталей, была исполнена в верном тоне и с чувством такта, без утрирования «в подчеркивании сильных драматических моментов», «с удивительным вдохновением»⁸⁴.

Положительных откликов прессы были удостоены и другие участники постановки. Однако, в отличие от В. Н. Давыдова-Миллера, игра которого была «проста, жизненна и трогательна»; П. Д. Ленского, вдумчиво и серьезно

⁷⁸ Вольф А. И. Указ. соч. С. 39.

⁷⁹ Голос. 1869. № 52.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Р-ий Н. Театральный курьер. Александринский театр // Петербургский листок. 1893. № 256.

⁸² Там же.

⁸³ Малютин Я. О. Актеры моего поколения. Юрьев, Варламов, Давыдов, Мичурина-Самойлова, Кондрат Яковлев, Уралов, Аполлонский, Ходотов, Лерский, Шаповаленко, Чижевская. Л.; М., 1959. С. 238–239.

⁸⁴ Р-ий Н. Указ. соч.

трактовавшего роль гофмаршала фон Кальба; «добросовестно игравшего» президента фон Вальтера В. П. Далматова⁸⁵; Луиза в исполнении В. А. Мичуриной-Самойловой не заслужила даже сочувствия. Артистке, игравшей «сдержанно и умно», удалось создать «цельный характер», но, «увы, не шиллеровский»⁸⁶; ее героиня более напоминала философа на сцене, чем естественную и трогательную в своей наивности простолюдинку.

Несмотря на резкие, но справедливые в ряде случаев упреки рецензентов в адрес некоторых исполнителей и «слабую постановку народных сцен», возобновление «Коварства и любви» можно расценивать как творческую победу Александринского театра, уставшего от многочисленных драматических поделок отечественного и иностранного производства, наводнявших его репертуар. Трагедия, представленная только в сезоне 1893/1894 г. 12 раз, являлась неотъемлемой частью репертуара Александринской сцены и в оставшиеся годы XIX в., и в начале следующего столетия, в отличие от Малого театра, после трех представлений 1874 г. к пьесе не обращавшегося.

Заключение. Судьба трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь», волновавшей ума и сердца зрителей, вызывавшей бурные идейно-эстетические дискуссии знатоков искусства, литераторов и критиков, была, пожалуй, одной из наиболее драматичных среди всего театрального наследия немецкого поэта, получившего визуальное воплощение на русской императорской сцене XIX в.

Представленная ретроспектива постановок Малого и Александринского театров позволяет достаточно четко определить два периода бытования пьесы на сценах обеих столиц — до 1848 г. и после 1868 г., водораздел между которыми проложила полоса цензурных репрессий, растянувшаяся почти на двадцать лет. Не только цензура, но и переводчики, искажавшие в своих переделках смысл великой трагедии, театральные чиновники, отдававшие предпочтение «беспроblemному» репертуару, а нередко и сами артисты, исполнение которых не соответствовало духу и смыслу шиллеровских ролей, не способствовали стабильному положению пьесы на театральных подмостках.

Однако глубокая заинтересованность, а порой и самоотверженные поступки деятелей отечественной культуры, прокладывавших «Коварству и любви» путь на сцену, внимательное отношение постановщиков к классическому репертуару, адекватное истолкование и талантливое исполнение ролей крупнейшими мастерами петербургского и московского театров перевешивали все негативные факторы.

Интерпретации «Коварства и любви», на протяжении ста лет создававшиеся императорскими театрами с достойным уважением постоянством, невзирая на цензурные и творческие проблемы, заложили традиции и определили тенденции последующих постановок великого произведения мировой классики на русской и советской драматической сцене в XX в.

⁸⁵ Р-ий Н. Указ. соч.

⁸⁶ Там же.

Литература

1. Абакумов О. Ю. Третье отделение на страже нравственности и благочиния. Жандармы в борьбе со взятками и пороком. 1826–1866 гг. М.: Центрполиграф, 2017. 198 с.
2. Гоян Г. И. Гликерия Федотова: жизнь и творчество великой русской артистки. М.; Л.: Искусство, 1940. 399 с.
3. Данилевский Р. Ю. Русский образ Фридриха Шиллера. К двухсотлетию со дня смерти поэта // Русская литература. 2005. № 4. С. 3–20.
4. Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. 651 с.
5. Дурылин С. Александр Дюма-отец и Россия // Литературное наследство. Т. 31–32. Русская культура и Франция. М.: Жур.-газ. объединение, 1937. С. 491–562.
6. Ельницкая Т. М. Репертуарная сводка // История русского драматического театра: в 7 т. / редкол.: Ю. А. Дмитриев (и др.). Т. 3. 1826–1845. М.: Искусство, 1978. С. 218–338.
7. Ельницкая Т. М. Репертуарная сводка // История русского драматического театра: в 7 т. / редкол.: Ю. А. Дмитриев (и др.). Т. 4. 1846–1861. М.: Искусство, 1979. С. 285–418.
8. Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. 648 с.
9. История русского драматического театра: в 7 т. / редкол.: Ю. А. Дмитриев (и др.). Т. 2. 1801–1825. М.: Искусство, 1977. 648 с.
10. Карташова Д. А. Василий Каратыгин в ранних пьесах Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь») // Временник Зубовского института. 2020. № 1 (28). С. 95–104.
11. Касаткина Т. А. Шиллер у Достоевского: Элевсинские мистерии в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 68–89. <https://www.doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-68-89>
12. Ковалев П. А., Струкова Т. В. «Две загадки» Фридриха Шиллера в переводе В. А. Жуковского // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. 2017. № 50. С. 188–196. <https://www.doi.org/10.17223/19986645/50/12>
13. Ласкина М. Н. П. С. Мочалов. Летопись жизни и творчества. М.: Языки русской культуры, 2000. 589 с.
14. Мальцев Л. А. Драма «Дон Карлос» Ф. Шиллера в переводе А. Мицкевича и в контексте легенды о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2018. № 1. С. 79–83.
15. Смолян А. О. Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы / под общ. ред. Р. М. Самарина и С. В. Тураева. М.: Наука, 1966. С. 13–41.
16. Филиппова С. А. Шиллер на Александринской сцене XIX века // Театральное наследие и современность: материалы научно-практической конференции, посвященной 255-летию Российского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина и Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, 10 октября 2011 года. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 166–172.
17. Штейн А. Л. Шиллер и Малый театр // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы / под общ. ред. Р. М. Самарина и С. В. Тураева. М.: Наука, 1966. С. 157–199.
18. Юрьев А. «Дон Карлос» Фридриха Шиллера в театральных зеркалах российской истории // Вопросы театра. PROSCAENIUM. 2023. № 1–2. С. 306–367.

References

1. Abakumov O. Yu. *Tret'e otdelenie na strazhe npravstvennosti i blagochiniia. Zhandarmy v bor'be so vziatkami i porokom. 1826–1866 gg.* [The Third Section on guard of morality and decorum. Gendarmes in the fight against bribery and vice. 1826–1866.]. Moscow: Tsentrpoligraf, 2017. 198 p. (In Russ.).
2. Goyan G. I. *Glikeriia Fedotova: zhizn' i tvorchestvo velikoi russkoi artistki* [Glikeriya Fedotova: the life and work of the great Russian artist]. Moscow; Lenigrad: Iskusstvo, 1940. 399 p. (In Russ.).
3. Danilevsky R. Yu. *Russkii obraz Fridrikha Shillera. K dvukhsotletiiu so dnia smerti poeta* [Russian image of Friedrich Schiller. On the bicentennial of the poet's death] // *Russkaia literatura*. 2005. № 4. P. 3–20. (In Russ.).
4. Danilevsky R. Yu. *Fridrikh Shiller i Rossiia* [Friedrich Schiller and Russia]. St. Petersburg: Pushkinskii Dom, 2013. 651 p. (In Russ.).
5. Durylin S. *Aleksandr Diuma-otets i Rossiia* [Alexandre Dumas père and Russia] // *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 31–32. *Russkaia kul'tura i Frantsiia*. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie, 1937. P. 491–562. (In Russ.).
6. El'nitskaya T. M. *Repertuarnaia svodka* [Repertoire summary] // *Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 tomakh / redkollegiia: Yu. A. Dmitriev (i dr.)*. Vol. 3. 1826–1845. Moscow: Iskusstvo, 1978. P. 218–338.
7. El'nitskaya T. M. *Repertuarnaia svodka* [Repertoire summary] // *Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 tomakh / redkollegiia: Yu. A. Dmitriev (i dr.)*. Vol. 4. 1846–1861. Moscow: Iskusstvo, 1979. P. 285–418.
8. Zograf N. G. *Malyi teatr vtoroi poloviny XIX veka* [Maly Theatre of the second half of the 19th century]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1960. 648 p. (In Russ.).
9. *Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra* [History of Russian drama theatre]: v 7 tomakh / redkollegiia: Yu. A. Dmitriev (i dr.). Vol. 2. 1801–1825. Moscow: Iskusstvo, 1977. 648 p.
10. Kartashova D. A. *Vasilii Karatygin v rannikh p'esakh Shillera («Razboiniki», «Kovarstvo i liubov'»)* [Approaching romanticism: Vasily Karatygin in Friedrich Schiller's early plays (Robbers, Intrigue and Love)] // *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2020. № 1 (28). P. 95–104. (In Russ.).
11. Kasatkina T. A. *Shiller u Dostoevskogo: Elevsinskie misterii v «Brat'iakh Karamazovykh»* [Schiller in Dostoevsky's works: Eleusinian mysteries in *The Brothers Karamazov*] // *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*. 2019. № 4 (8). P. 68–89. <https://www.doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-68-89> (In Russ.).
12. Kovalev P. A., Strukova T. V. «Dve zagadki» *Fridrikha Shillera v perevode V. A. Zhukovskogo* [“Two Riddles” of Friedrich Schiller in V. A. Zhukovsky's translation] // *Tomsk State University Journal of Philology*. 2017. № 50. P. 188–196. <https://www.doi.org/10.17223/19986645/50/12> (In Russ.).
13. Laskina M. N. P. S. Mochalov. *Letopis' zhizni i tvorchestva* [P. S. Mochalov. Chronicle of life and work]. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 2000. 589 p. (In Russ.).
14. Maltsev L. A. *Drama «Don Karlos» F. Shillera v perevode A. Mitskevicha i v kontekste legendy o Velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo* [Don Carlos by F. Schiller in the translation of A. Mickiewicz and in the context of the Legend of the Grand Inquisitor by F. M. Dostoevsky] // *IKBFU's Vestnik. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*. 2018. № 1. P. 79–83. (In Russ.).

15. Smolyan A. O. Pervye perevody i postanovki Shillera v Rossii [The first translations and productions of Schiller in Russia] // Fridrikh Shiller. Stat'i i materialy / pod obshchei redaktsiei R. M. Samarina i S. V. Turaeva. Moscow: Nauka, 1966. P. 13–41. (In Russ.).
16. Filippova S. A. Shiller na Aleksandriiskoi stsene XIX veka [Schiller on the Alexandrian stage of the 19th century] // Teatral'noe nasledie i sovremennost': materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii, posviashchennoi 255-letiiu Rossiiskogo gosudarstvennogo akademicheskogo teatra dramy imeni A. S. Pushkina i Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi teatral'noi biblioteki, 10 oktiabria 2011 goda. St. Petersburg: Nestor-Istoriia, 2011. P. 166–172. (In Russ.).
17. Shtein A. L. Shiller i Malyi teatr [Schiller and the Maly Theatre] // Fridrikh Shiller. Stat'i i materialy / pod obshchei redaktsiei R. M. Samarina i S. V. Turaeva. Moscow: Nauka, 1966. P. 157–199. (In Russ.).
18. Yuriev A. «Don Karlos» Fridrikha Shillera v teatral'nykh zerkalakh rossiiskoi istorii [Friedrich Schiller's Don Carlos in the theatrical mirrors of Russian history] // Problems of the Theatre. PROSCAENIUM. 2023. № 1–2. P. 306–367. (In Russ.).