



Ю Р И Й М А Н Н

**КАРПО
СОЛЕНИК
« РЕШИТЕЛЬНО
КОМИЧЕСКИЙ
ТАЛАНТ »**

Юрий Манн

**Карпо Соленик: «Решительно
комический талант»**

«НЛО»

2018

УДК 792.2.03(47+57)"18"
ББК 85.334.3(2=411.2)51

Манн Ю. В.

Карпо Соленик: «Решительно комический талант» /
Ю. В. Манн — «НЛО», 2018

ISBN 978-5-4448-1010-1

«Решительно комический талант!» Эта формула принадлежит Гоголю, который так охарактеризовал особенности дарования выдающегося провинциального актера Карпо Соленика (1811–1851). Гоголь предполагал, что Соленик будет исполнять роль Хлестакова на премьере спектакля «Ревизор» в Александринском театре. Если бы это случилось, мы, возможно, знали бы о нем гораздо больше, чем сейчас. Его талант высоко ценили современники – Плетнев, Данилевский, Щепкин, Шевченко. Об актере писали: «Выполняя роли из произведений Грибоедова, Гоголя, Мольера, – Соленик, касательно заслуг своих в этом случае, стоял, быть может, наравне с этими писателями...» Почему актера превозносили? Почему мало изучали до сих пор? Что есть истинный комизм? И почему в России провинциальный театр достиг столь высокого уровня? Книга предлагает ответы на эти вопросы. Ю.В. Манн – литературовед, доктор филологических наук, автор многих книг о русской словесности и театре XIX века.

УДК 792.2.03(47+57)"18"

ББК 85.334.3(2=411.2)51

ISBN 978-5-4448-1010-1

© Манн Ю. В., 2018

© НЛО, 2018

Содержание

Введение	6
Глава I. Провинциальный артист	7
Глава II. Харьковский театр	20
Глава III. Комический актер	30
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Юрий Манн
Карпо Соленик: «Решительно
комический талант»

© Ю.В. Манн, 2018

© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

* * *

Введение

Каждый, кто знаком с историей первой постановки «Ревизора», состоявшейся 19 апреля 1836 года в Петербургском Александринском театре, знает, сколько заботы и требовательности проявлял Гоголь к подбору состава исполнителей. И, вероятно, многие помнят следующие строки из письма Гоголя одному его черниговскому знакомому: «...Есть в одной кочующей труппе... актер, по имени Соленик. Не имеете ли вы каких-нибудь о нем известий? И, если вам случится встретить его где-нибудь, нельзя ли как-нибудь уговорить его ехать сюда?.. Данилевский видел его в Лубнах и был в восхищении. Решительно комический талант!»¹

Перечитывая эти строки, невольно задаешь себе вопрос: почему мы так мало знаем о Соленике? Быть может, отзыв Гоголя вызван какими-либо случайными обстоятельствами (скажем, преувеличенной оценкой Соленика Данилевским) и не подтверждается другими свидетельствами? Нет, было время, когда о Соленике писали много. И писали, например, так: «Выполняя роли из произведений Грибоедова, Гоголя, Мольера, – Соленик, касательно заслуг своих в этом случае, стоял, быть может, наравне с этими писателями...»²

Наравне с Грибоедовым, Гоголем, Мольером! Даже если такой отзыв не вполне справедлив, художник, вызвавший его, достоин внимания. Но, как мы увидим в дальнейшем, подобные похвалы были не так уж преувеличены, и в этом случае значимость Соленика возрастает во много раз. Он представляет живой интерес для самого широкого читателя. Он заслуживает большего, чем это было до сих пор, внимания исследователей.

Насколько много писали о Соленике в современной ему театральной критике, настолько мало – в последующей научной литературе. Первую попытку собрать материалы об актере сделал дореволюционный театровед, энтузиаст изучения прошлого харьковского театра Н. Черняев; он опубликовал в газете «Южный край» за 1881 год (№ 274) статью, посвященную Соленику. В последующие годы появились два биографических очерка: Ол. Кисиля «Украинский автор Карло Соленик» (Киев, 1928) и М. Дибровенко «Карпо Соленик» (Киев, 1951). Обе работы, особенно последняя, содействовали более правильному пониманию деятельности Соленика, но все же не содержали критического анализа всех имеющихся о нем материалов, не давали творческой биографии актера.

На русском языке за советское время вообще не было издано ни одной работы о Соленике. В общих же работах, посвященных истории театра, Соленику дается очень беглая, скупая оценка – а чаще всего даже не упоминается его имя. Не сказалась ли в этом некоторая инерция исследовательской мысли, привычка держать на примете определенный круг известных, уже «апробированных» фигур? И не беднее ли оттого наше общее представление о зарождении и развитии новых художественных направлений и стилей на русской сцене позапрошлого века?

Девятнадцатый век русского искусства необыкновенно богат, и творчество Соленика тому ярчайшее подтверждение. Мы убеждены, что если не наша книга, то последующие за ней другие работы покажут это наглядно и неоспоримо.

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. XI. С. 34–35. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома (римскими цифрами) и страницы.

² Пантеон. 1852. Т. I. Кн. I. Смесь. С. 34.

Глава I. Провинциальный артист

*Здесь карьер ваш театральный
Разве можно сделать вам?
Наш театр провинциальный,
Смех и горе, стыд и срам!*

Д.Т. Ленский. Лев Гурьч Синичкин

1

В 10–20-е годы позапрошлого века по юго-западным губерниям России и Украины, из Курска в Харьков, а из Харькова в Полтаву, кочевала актерская труппа Ивана Федоровича Штейна – в ту пору это была одна из лучших провинциальных трупп, а сам Штейн – видным театральным деятелем. Родом немец, он соединил в своем характере чисто немецкий педантизм и пунктуальность с самозабвенной, поистине широкой любовью к искусству. Правда, особым актерским дарованием он не блистал, хотя и считался хорошим танцором, мимистом, а по другим источникам – еще и отличным фехтовальщиком. Но зато как антрепренер он долгое время не имел себе равных в провинции. Его серьезное отношение к делу, энергия, любовь к искусству – и это в то время, когда большинство антрепренеров смотрели на театр только с коммерческой точки зрения, – привлекали к нему и артистов, и зрителей.

Штейн не жалел средств, чтобы поставить театральное дело на широкую ногу. В 1816 году в Харькове, где его труппа проводила большую часть сезона, он построил вместительный деревянный балаган. Пригласил к себе лучших артистов, в том числе некоторых из Москвы, завел балетную «школу», в которую выписал мальчиков и девочек прямо из деревни, – и вскоре стал осуществлять такие постановки, что тогдашние театралы долго не могли опомниться от их великолепия и роскоши. Рассказывали, что в пьесе «Ивангое» участвовало до ста человек, причем «все в прекрасных костюмах и при соответствующей обстановке».

Облик Ивана Федоровича Штейна, каким он вырисовывается из воспоминаний современников, вполне совпадает с тем широко известным образом антрепренера из «Собачки», который позднее, со слов М.С. Щепкина, нарисовал Сологуб. Адам Адамыч Шрейн – так видоизменил писатель имя и фамилию Штейна – тоже был пунктуален, деятелен и предан искусству. Он, как хорошо помнит читатель, чуть было не стал жертвой этой своей пунктуальности и наивной веры в закон, чуть было не разорился и не пустил по миру всю труппу, да спас Поченовский, сообразивший, что от произвола городничего никуда не денешься и надо, пока не поздно, пожертвовать и собачкой, и тремя тысячами рублей денег.

Кстати, и нарисованная Сологубом фигура Осипа Викентьевича Поченовского, «трагического актера, оперного певца и первого комика», тоже имела в жизни реальный прототип, а именно Осипа Ивановича Калиновского, с которым Штейн одно время вместе держал антрепризу. Калиновский, по выражению одного современника, был «содержателем себе на уме»; он отличался изворотливостью, ловкостью, хорошо понимал обстановку, умел принаравливаться к властям – и этими своими качествами невольно оказывал Штейну неоценимую поддержку.

Была своя закономерность в том, что не одного замечательного русского актера приводела дорога в труппу Штейна и уж оттуда – на подмостки столичного театра. В 1816 году из Курска в только что открытый новый харьковский театр прибыл М.С. Щепкин, который

прослужил у Штейна несколько лет. Во второй половине 20-х годов в труппу Штейна входил О.А. Петров, впоследствии знаменитый оперный артист, прославленный исполнитель партий Сусанина, Фарлафа, Бертрама. А в самом начале 30-х годов – вероятнее всего, в 1830 году – в труппу Штейна поступил Соленик.

Друг Соленика, харьковский литератор Рымов (его настоящая фамилия А. Барымов), в своих воспоминаниях об актере³ писал: «Неизвестно... какими судьбами, в начале тридцатых годов, попал он (Соленик. – Ю.М.) в труппу Штейна, бывшего содержателя харьковского театра. Поступил он в нее сначала суфлером, но был им, вероятно, недолго». Автор статьи о Соленике, некто И.Н., тоже друг актера, указывал определеннее: «В 1830-м году поступил он в труппу Штейна... в должность суфлера...»⁴ И оба писали, что на подмостки провинциальной сцены Соленика привела глубокая любовь к искусству, к театру.

Последнее обстоятельство, а именно то, что «Соленик... вступил на сцену из любви к искусству»⁵, подчеркивал и Н.И. Костомаров, известный историк, также находившийся в близких отношениях с артистами харьковского театра.

Впрочем, вопрос о мотивах прихода Соленика в театр вряд ли таит в себе какую-либо неясность и не нуждается в увеличении количества аргументов. Куда важнее то, при каких обстоятельствах поступил Соленик на сцену, что предшествовало этому событию, как формировался его творческий облик и т. д. – вопросы, на которые мемуаристы отвечают, к сожалению, крайне скупо. Бедны и противоречивы сведения о детских и юношеских годах будущего артиста; только тщательно сопоставляя и отбирая факты, можем мы наметить основные, главные вехи его биографии⁶.

Карп Трофимович Соленик (или, правильнее, Соленик – как указывает Рымов, располагавший «документами о его происхождении») родился в мае 1811 года в Лепеле. В ту пору это был небольшой живописный городок Витебской губернии⁷, ставший несколькими годами ранее уездным центром. Отец Соленика служил уездным землемером и был по чину титулярным советником. В 1821 году, когда мальчику исполнилось девять лет, он стал вдруг потомственным дворянином: за его прадедом было признано дворянское происхождение, а сам род Солеников, вплоть до шестого поколения, внесен в дворянскую родословную книгу Белорусско-Могилевской губернии.

Долго ли жил Соленик в своем родном городе, мы не знаем. Очевидно, недолго; так, по крайней мере, можно понять из рассказа Рымова, который говорит, что чуть ли не вся жизнь Соленика протекла на Украине, ставшей для него «второй родиной». Известно, что примерно восемнадцати лет Соленик поступил на математический факультет Виленского университета. Он пробыл там недолго, от силы год или полтора, но даже этого небольшого срока было достаточно, чтобы многие современники потом говорили о нем как о человеке образованном – не в пример другим артистам. Университет в Вильно, слывший в те годы «польскими Афинами», давал своим воспитанникам действительно солидные знания, особенно в области естественных и математических наук. Но, конечно, не столько широтой образования Соленика объясняются эти почтительные отзывы о нем, сколько скудностью образования других актеров, в том числе и тех, которые оканчивали Петербургское театральное училище. К воспитанникам последнего

³ Рымов К.Т. Соленик, замечательнейший провинциальный актер // Пантеон. 1852. Т. I. Кн. I. Смесь. С. 31–37.

⁴ И.Н. Харьковский актер Карп Трофимович Соленик // Москвитянин. 1852. Т. I. № 1. Отд. VII. С. 22–28. Кто является автором этой статьи, установить не удалось. М. Дибровенко без достаточных на то оснований приписывал статью Н.И. Надеждину, считая, что И.Н. – это инициалы Надеждина, данные в обратном порядке (см.: Дибровенко М. Карло Соленик. Киев, 1951).

⁵ Автобиография Н.И. Костомарова. М., 1922. С. 166.

⁶ Содержательная биография Соленика – в кн.: Плетнев А. У истоков Харьковского театра. Харьковское книжное изд-во, 1960.

⁷ Рымов ошибочно написал: «в городе Лепле Могилевской губернии». Его ошибку исправил уже И.Н.

принадлежал А. Алексеев, служивший одно время вместе с Солеником и писавший, что ум и «солидное образование» выделяли Соленика среди других актеров.

Мы знаем только одно свидетельство, которое противоречит сказанному: в 1841 году харьковский литератор А. Кульчицкий писал: «Добро б еще Соленик пренебрегал своими дарованиями, человек без образования; а то и лучшие люди пропадают здесь... Кронеберг Андрей, недалеко ходить. Бездельник, разбойник, винопийца!»⁸ Но и это свидетельство может быть понято только в контексте. Кульчицкий сопоставляет Соленика с Андреем Кронебергом, сыном знаменитого профессора Ивана Кронеберга, человеком большой учености, знатоком и переводчиком Шекспира. Где ж идти с ним в сравнение Соленику с его столь кратковременным пребыванием в университете!

Что заставило Соленика уйти из Виленского университета? И Рымов, и – более определенно – другой мемуарист, И.Н., утверждают, что такой причиной была именно страсть к театру, пробудившаяся в нем еще на университетской скамье. Современный исследователь М. Дибровенко выдвинул иное объяснение: после разгрома польского восстания 1830–1831 годов и закрытия Виленского университета, явившегося одним из очагов восстания, Соленик в числе других студентов был переведен в Харьковский университет; но продолжать учение он не стал и поступил суфлером в труппу Штейна. Объяснение интересное, однако полное отсутствие доказательств не позволяет нам пока перевести его из области предположений в область установленных истин. Да и известным фактам это утверждение противоречит: так, например, распоряжение о закрытии Виленского университета было отдано 1 мая 1832 года, Соленик же, по указанию мемуариста И.Н., поступил в труппу Штейна еще в 1830 году.

...Итак, совсем еще зеленым юношей, с небольшим жизненным опытом, но зато с необычным для актера того времени образованием и неистощимой любовью к искусству, сделал Соленик свой первый шаг в театре. Он должен пока довольствоваться скромной ролью суфлера. Но вот и с ним происходит такой же случай, какой дал русскому и мировому театру не одного замечательного актера: неожиданно заболевает один из участников спектакля и, за неимением других подходящих лиц, роль поручают суфлеру – он-то, как никто, знает текст и, на худой конец, может выручить. Но суфлер не только «выручает», в нем вдруг открывается яркое, самобытное дарование – он собирает обильную дань рукоплесканий – и вот уже все поражены и говорят о рождении нового таланта. Именно так произошло с Солеником. «Однажды, – пишет И.Н., – по внезапной болезни одного из актеров – он взял сыграть роль в какой-то комедии, и роль довольно значительную». В Соленике «заметили талант», и «он переменял должность суфлера на актера».

Случилось это между 1830 и 1832 годами, потому что с начала 1832 года имя Соленика как актера харьковской труппы уже начинает появляться на афишах. Рымов говорит, что он располагал «харьковской театральной афишей 1832 г.» (мы можем датировать ее более точно – началом 1832 года, потому что со второй половины этого года труппа Штейна выступала в Курске), где имя Соленика встречается дважды: он исполнял роль слуги Провора в комедии «Неслыханное диво, или Честный секретарь» и суфлера Шепталова в пьесе «Странное представление, или Сюрприз публике».

Из этих двух пьес наиболее интересна первая – комедия Н.Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь». В начале позапрошлого века она пользовалась большой популярностью и считалась одной из лучших пьес русского репертуара. Часто ставилась она и в театре Штейна. В рамках классицистической комедии «Неслыханное диво...» давало довольно резкую сатиру на царскую администрацию, на систему правосудия, а вернее кривосудие, как это отчетливо было видно уже из фамилии главного героя – Кривосудова, «недавно пожалованного в председатели». Роль Провора, слуги Кривосудова, которую исполнял Соленик, явля-

⁸ В.Г. Белинский и его корреспонденты: Сб. М.: Всесоюзная гос. б-ка им. В.И. Ленина, 1948. С. 130.

лась одной из наиболее сложных в пьесе. Провор внешне подобострастен по отношению к Кривосудову, льстит ему и притворно жалеет, а в душе ненавидит своего господина и всячески старается помешать выполнению его планов. Но он противодействует Кривосудову не как добродетельный слуга-резонер, который переходил обычно из одной обличительной комедии в другую. Это один из тех глубоко типичных образов слуги, который, будучи себе на уме, хорошо знает цену своему господину и умеет при случае поворачивать дело «на свой салтык». Словом, этот образ занимал видное место в комедии и предоставлял Соленику возможности для проявления его комического, сатирического дарования.

Дальнейшие шаги Соленика на сцене связаны со следующим важным событием.

Как уже говорилось, летом и осенью 1832 года труппа Штейна выступала в Курске. Приохоченные к театральным зрелищам еще Щепкиным, который начинал здесь свой творческий путь, куряне тепло принимали артистов. Обширный театральный зал, помещавшийся в доме Дворянского собрания, в центре города, никогда не пустовал. Приближалась зима, крещенская ярмарка – время, когда труппа Штейна возвращалась обычно в Харьков, но на этот раз курское общество, которое «сильно хотело иметь театр», всеми силами пыталось удержать актеров. Однако Штейн настоял на возвращении. И тогда в его труппе произошел раскол: главные силы вместе с балетом уехали в Харьков, а в Курске осталась только небольшая часть: старые актеры Завадский, Тарасов и несколько молодых, в том числе Рыбаков (выступавший еще под псевдонимом Львов) и Соленик. Возглавил труппу драматический артист Л.Ю. Млотковский, которому в скором будущем предстояло сделаться одним из выдающихся русских антрепренеров, достойным преемником Штейна. Вместе с Млотковским в труппу вошла его жена, актриса Л.И. Острякова-Млотковская.

Обо всех этих подробностях раскола мы знаем со слов журналиста и драматурга С.И. Турбина, очевидца описанных событий⁹. Кроме того, переданные им факты и сама дата раскола подтверждены рассказом другого курского старожила, «старого театрала»¹⁰.

О том, какое место в новой труппе занял Соленик, мы также узнаем из воспоминаний С. Турбина и «старого театрала». В труппе Млотковского, говорит Турбин, «Львов (то есть Рыбаков. – Ю.М.) оказался трагиком, Соленик комиком и типическим актером в малороссийских пьесах...». «Официально Соленик считался комиком, – пишет „старый театрал“, – но так как новая труппа была очень мала, то ему пришлось играть все без разбора, и во всем он нравился и скоро сделался любимцем публики». И оба мемуариста подчеркивают, что переход в новую труппу означал решительную перемену в сценической судьбе Соленика; до раскола, отмечает «старый театрал», «Соленик в труппе Штейна был суфлером, да изредка являлся на сцене в качестве 4-го и 5-го воина, гостя, одного из народа, короче, в ролях без речей, а если и с речами, то самыми малословными».

Надо сказать, что последнее утверждение содержит в себе значительную долю преувеличения и противоречит известным нам фактам. Неверно, что Соленик был у Штейна только «суфлером и на выходах». Роль Провора, в которой Соленик выступал в 1832 году, за несколько месяцев до раскола, являлась, как мы видели, весьма существенной ролью в пьесе. Вспомним, что и первая роль Соленика, когда он заменил заболевшего актера, была, по утверждению И.Н., «довольно значительной». Штейн с его большой любовью к искусству, готовностью поддержать молодых актеров не мог не обратить внимания на Соленика. Но то верно, что с расколом и переходом в новую труппу перед молодым актером открылась куда более широкая и свободная сценическая дорога.

Чтобы правильно понять этот факт, надо помнить о тех трудностях, которые вставали обычно перед начинающим актером – особенно в провинциальной труппе. Выдвижение такого

⁹ См.: Турбин С. Николай Хрисанфович Рыбаков // Театральная газета. 1876. № 134.

¹⁰ См.: Из воспоминаний старого театрала // Суфлер. 1880. № 43.

актера почти всегда в какой-то мере ущемляло интересы местной знаменитости, занимавшей сходное с этим актером амплуа, и антрепренеры не хотели, а подчас и не могли идти на это. В труппе Штейна уже было несколько талантливых комических актеров – в первую очередь должен быть назван Жураховский, служивший у Штейна еще вместе со Щепкиным: он был замечательно хорош в многих комических, а кроме того, и в «малороссийских», как тогда говорили, ролях и, по единодушному мнению мемуаристов, пользовался любовью публики. После раскола Жураховский уехал вместе со Штейном в Харьков, и молодой Соленик сразу же занял в новой труппе его место. Недаром С. Турбин подчеркивал, что уже в первых спектаклях Соленик «поразил Жураховского и тоже оказался превосходным Тарабаром» (это была роль Жураховского в «Днепровской русалке»).

Как складывалась дальнейшая судьба молодого артиста? Она была тесно связана с успехами новой труппы, которой куряне неизменно оказывали теплый, радушный прием. Дела Млотковского с каждым годом шли лучше и лучше. Этого нельзя сказать о содержателе харьковского театра Штейне: он все более увязал в долгах; на него все явственнее наступала угроза разорения, и наконец около 1835 года он должен был покинуть Харьков. 15 июля 1835 года, едва в Харькове простыл след Ивана Федоровича Штейна, курский городничий обратился к харьковскому губернатору с прошением разрешить содержателю курского театра Млотковскому, который своей труппой доставил публике большое удовольствие, открыть театр в Харькове¹¹. Разрешение было получено, и к лету 1836 года труппа Млотковского переехала в Харьков. Она расположилась в том же деревянном балагане на Сумской улице, в котором два десятилетия подряд давала спектакли труппа Штейна.

Вместе с Млотковским в Харьков приехал Соленик – приехал в город, где он начинал свой путь провинциального артиста.

2

Провинциальный артист... Нужно, чтобы это понятие ожило, обрело свои реальные контуры, – только тогда можно конкретно представить себе те условия, в которых развивался талант Соленика.

Была в русском водевиле первой половины XIX века излюбленная тема: провинциальному артисту, всю жизнь мыкавшему горе и сносившему оскорбления, вдруг удастся покарать своих притеснителей и добиться успеха... Видно, немало пришлось испытать ему и в реальной действительности, если возникла эта своеобразная сказка об актерском счастье!

Мы знаем о тяжелом положении, в которое были поставлены в ту пору артисты столичных театров, – положение провинциальных артистов не могло идти с ним ни в какое сравнение. Вдесятеро возрастала их зависимость от произвола властей – городничего, полицмейстера, губернатора, наконец просто от какого-нибудь князя или графа, избравшего провинциальный театр объектом своего покровительства. Плотнее сжималось вокруг артиста кольцо предубеждений и предрассудков, заставлявших обывателей видеть в нем лишь жалкого «комедианта», «штукаря» и если не совсем «басурманина», то, во всяком случае, существо не вполне полное, второразрядное. Наконец, и сама актерская среда в провинции была в общем куда мельче, пестрее, случайнее:

Иной злодей недоучился –
Куда? В актеры норовит!
Иной все прожил, разорился –

¹¹ На этот документ указал М. Дибровенко (Указ. соч.). Таким образом, выясняется, что переезд труппы Млотковского в Харьков состоялся не в 1833 г., как считал Черняев (Южный край. 1881. № 2749), а лишь двумя годами позже.

Пойду в актеры, говорит!
Чиновник – тот в беду попался,
В актеры с горести идет!
Купец – пропал, проторговался,
И тот уж в актеры ползет!¹²

Это был тернистый, неблагодарный путь – путь провинциального актера. Его выбирали часто с отчаяния, с горя – как меньшее зло. Были и такие, которых увлекала перспектива «легкого заработка» и доступной славы, но очень скоро они понимали, чего стоит на провинциальной сцене и то и другое. Юношеские надежды рассеивались, оставались только разочарование, усталость и вечно раздраженное, легко уязвимое самолюбие.

«Надо также знать, – писал в 1845 году в статье „Тайны русских провинциальных театров“ водевилист Н. Коровкин, – что ни одному самолюбию нет столько средств наносить раны, как самолюбию артиста»¹³. Распределение ролей, из которых одни считались выигрышными для артиста, а другие заставляли его оставаться в тени, на втором плане; назначение количества репетиций; назначение жалованья и бенефисов – все это предоставляло неограниченные возможности для произвола и обычно крайне болезненно, тяжело переживалось актером. А сколько существовало более мелких причин и поводов для ущемления его интересов: необъективный отзыв в театральной рецензии, оскорбление со стороны какого-нибудь подгулявшего купца или помещика, наконец просто косой взгляд, брошенный покровительствующим труппе «любителем искусства»...

Очень редко несправедливости и гонения находили отпор в среде провинциального актерства. Это объяснялось и его неопределенным юридическим положением и тем, что вербовалось провинциальное актерство главным образом из людей низших сословий. Немало среди них было и вчерашних крепостных (известно, например, что по смерти графа Каменского, владельца крепостной труппы, множество отпущенных им на волю артистов заполонило собой провинциальную сцену; они так и слыли под названием «Каменьщины»¹⁴). От актерской провинциальной среды «пахло рабом», как хорошо сказал П.М. Медведев, долгие годы служивший на провинциальной сцене: «Могли ли они, еще близкие к рабству, отстаивать свои человеческие права?»¹⁵ Только во вспышках своеобразного актерского озорства, когда актер вдруг выкидывал на сцене какую-нибудь шалость и тем приводил в неопишное изумление и зрителей и антрепренера, находило себе выход его застарелое недовольство и раздражение...

Зависимое положение провинциального театра, пестрый, подчас случайный, состав труппы, невзыскательность публики – все это позволяет понять, почему на провинциальной сцене дольше держались обветшалые, устаревшие приемы игры.

М.С. Щепкин вспоминал, «в чем состояло, по тогдашним понятиям, превосходство игры»: «Его видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами... Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку и таким образом удаляться со сцены... Вот чем был театр в провинции сорок лет назад и вот чем можно было удовлетворить публику»¹⁶.

¹² См.: Григорьев П.И. Макара Алексеевич Губкин. 1913. С. 33.

¹³ Репертуар и Пантеон. 1845. Т. IX. С. 609.

¹⁴ См.: Розен Е. Записки правоведа: Рукопись, тетрадь № 15, архив ГЦТМ им. Бахрушина.

¹⁵ Медведев П.М. Воспоминания. Л.: Academia, 1929. С. 138.

¹⁶ Михаил Семенович Щепкин: Сб. М.: Искусство, 1952. С. 114–115.

Эта столь полно описанная Щепкиным манера классицистической (а точнее говоря, ложноклассицистической) игры давала о себе знать в провинции не только «сорок лет назад», то есть в 10–20-е годы, но и значительно позже. И в годы, когда начинал свою сценическую деятельность Соленик, можно было услышать напыщенную декламацию, сопровождаемую конвульсивными жестами, и странные всхлипывания, известные под именем «драматической икоты», и многие другие подобные эффекты. Правда, отношение к этим эффектам стало уже существенно меняться и они постепенно переставали считаться атрибутами образцовой манеры игры – однако держались они на провинциальной сцене еще очень цепко. В 1840 году рецензент журнала «Репертуар» вынужден был прочитать провинциальным артистам докучливую нотацию «касательно одного обыкновенного на сцене обстоятельства», убеждая актеров не тарачить «глаза на зрителей, когда говорят многие места из своих ролей», «заставлять нас забываться естественностью своих жестов, а не частым, неуместным оборачиванием туловища к зрителям, что делает актеров отверженцами и сцены и театральной залы» и т. д.¹⁷ Таких увещаний можно было встретить немало.

«Репертуар» и другие столичные издания охотно и часто подсмеивались над провинциальными «служителями Талии и Мельпомены». Гораздо реже можно было встретить на их страницах статьи, проникнутые действительным пониманием всех трудностей и бед, через которые приходилось пробиваться провинциальному актеру. Автор одной из таких статей, некто М.К., писал проникновенно, с большой сердечной болью:

«Мне пришло невольно на мысль положение провинциального актера. В самом деле, эти бедные актеры переходят из города в город, из труппы в труппу, меняя так же часто содержателей, как костюмы и роли; они редко, очень редко бывают вознаграждены... в каком-то чаду проходят дни, годы, а наконец и сама жизнь. И бедный провинциальный актер, вечный поденщик и работник, промучившись с полвека, умирает наконец, подавленный ярмом нужды, в какой-нибудь богадельне, забытый, покинутый...

Вот вам положение провинциального актера; как же порицать его, как же судить и осуждать?.. Когда ж ему мечтать о славе, об известности, о развитии таланта?.. Если бы он стал заниматься этими химерами, он умер бы с голоду. И почем знать, сколько светлых, сколько ярких, живых и юных талантов погибло, и погибло невозвратно на этих подмостках провинциальной сцены!.. Не всякому таланту приходится разорвать эти пути... Одному гению нет препон, одному гению нет преград!..»¹⁸

К тем немногим, кого не в состоянии были удержать эти «преграды» и «препоны», принадлежал К.Т. Соленик.

3

Во второй половине 30-х годов происходит стремительное развитие таланта Соленика, стремительный взлет его славы. Мы знаем несколько красноречивых свидетельств, в которых нашел отражение этот процесс.

Одно из первых таких свидетельств – отзыв Н.В. Гоголя, который теперь мы приведем полностью. Вот что писал он 21 февраля 1836 года из Петербурга своему знакомому, черниговскому помещику Н.Д. Белозерскому: «Собираюсь ставить на здешний театр комедию. Пожелайте, дабы была удовлетворительнее сыграна, что, как вы сами знаете, несколько трудно при наших актерах. Да кстати: есть в одной кочующей труппе Штейна, под дирекцию Млотковского, один актер, по имени Соленик. Не имеете ли вы каких-нибудь о нем известий? И если вам случится встретить его где-нибудь, нельзя ли как-нибудь уговорить его ехать сюда? Ска-

¹⁷ Репертуар русского театра. 1840. Кн. VII. Отд. 4. С. 5.

¹⁸ Репертуар и Пантеон. 1844. Кн. 10. Театральная летопись. С. 35.

жите ему, что мы все будем стараться о нем. Данилевский видел его в Лубнах и был в восхищении. Решительно комический талант! Если же вам не удастся видеть его, то, может быть, вы получите какое-нибудь известие о месте пребывания его и куда адресовать к нему».

По настойчивому тону письма видно, какое значение придавал Гоголь этой просьбе. Еще бы! Для него в ту пору не было более важного дела, чем готовящаяся в Александринском театре премьера «Ревизора», и он, мечтая о подборе наилучшего ансамбля, хотел пригласить Соленика для участия в этом спектакле – по всей видимости, в роли Хлестакова.

Однако интересно выяснить, когда друг писателя А.С. Данилевский видел Соленика? Иначе говоря, к какому периоду деятельности Соленика должен быть приурочен и отзыв Данилевского, и, с его слов, отзыв Гоголя?

Из письма Гоголя явствует, что Данилевский видел Соленика в Лубнах. Это значит, что он мог видеть его в августе, потому что спектакли в Лубнах давались во время ярмарки, открывавшейся 6 августа, в день Преображения. Но в каком году это произошло?

Данилевский бывал на Полтавщине летом 1831 и 1832 годов, но он еще не мог тогда видеть Соленика как актера «труппы Штейна, под дирекцию Млотковского». До раскола, то есть до конца 1832 года, Млотковский был известен только как актер.

Следующую поездку на Полтавщину Данилевский предпринял вместе с Гоголем летом 1835 года. В родных местах друзья не все время проводили вместе; сохранилась записка Гоголя, в которой он просит Данилевского «уведомить в случае какого-нибудь изменения по части нашего выезда, то есть если он продвинется подальше воскресения»¹⁹. Записку датируют первыми числами августа. Это было как раз время открытия очередной ярмарки в Лубнах. В те дни, когда Гоголь в родной Васильевке работал над пьесой «Альфред» и готовился в обратную дорогу, Данилевский посетил ярмарку в Лубнах и однажды увидел игру Соленика... Это было, повторяем, в августе 1835 года, то есть после образования труппы Млотковского, но еще до окончательного выезда Штейна из Харькова. Поэтому оказалась возможной такая фраза – «в одной кочующей труппе Штейна, под дирекцию Млотковского» – труппа последнего еще воспринималась как часть труппы Штейна или как зависимая от него.

В середине августа того же года Гоголь и Данилевский покинули родные места. Рассказал ли Данилевский своему другу о Соленике тотчас после ярмарки или же несколькими месяцами позже, в Петербурге, когда писатель был уже захвачен хлопотами по постановке «Ревизора», – мы не знаем, да это и не так важно. Несомненно одно: Данилевский, приведенный «в восхищение» игрой Соленика, говорил о нем Гоголю так горячо, убежденно и обстоятельно, что тот написал о приглашении артиста не как о возможном, а как о вполне решенном им факте – как будто бы он видел его игру своими глазами. Кстати, Гоголь и сам намеревался написать Соленику, едва только станет известно, «куда адресовать ему».

Прошло каких-нибудь четыре года с начала сценической деятельности Соленика и три года со времени раскола, выдвинувшего его в число ведущих артистов труппы Млотковского, а уже талант его – «решительно комический талант», по определению Гоголя, – разворачивается во всю свою мощь, и автор «Ревизора», не колеблясь, приглашает его на сцену Александринского театра. К слову сказать, это первая из известных нам попыток переманить Соленика на столичную сцену. Однако то ли корреспондент Гоголя Белозерский не смог связаться с артистом и передать ему просьбу писателя, то ли сам Соленик отказался, но намерение Гоголя осталось невыполненным. Позднее в отношении Соленика была предпринята не одна такая попытка. И кончались они, как правило, столь же неудачно...

Отзыв Гоголя о Соленике интересен еще в другом отношении. Приведенные выше замечания Рымова, Турбина, «Старого театрала» и других об игре Соленика хотя и относятся к более раннему времени, к началу его творческого пути, но сделаны ретроспективно, спустя

¹⁹ Гоголь Н.В. Указ. изд. Т. XIV. С. 288.

много лет и содержатся в их воспоминаниях. Отзыв же Гоголя – это хронологически первое из всех известных нам свидетельств о Соленике, сделанное еще до того, как имя артиста попало в печать.

Следующим ярким фактом в творческом развитии Соленика явилось успешное выступление его в одном спектакле со Щепкиным.

В 1837 году – в последних числах августа, как это можно установить по официальным отчетам «Северной пчелы»²⁰, – в Вознесенске состоялся большой смотр войск, на который прибыла царская фамилия, чуть ли не весь генералитет, многочисленные иностранные гости²¹.

Антрепренер Ерохин пригласил для участия в празднествах Щепкина и Соленика, которые и выступили вместе. К сожалению, пространные корреспонденции из Вознесенска, с дотошной обстоятельностью сообщавшие о маневрах, парадах, пышных балах, обедах, наградах, иллюминации, наконец о выступлении «до двух тысяч музыкантов и трех тысяч песенников-кантонистов» на дворцовой площади, – ни единым словом не обмолвились о спектаклях труппы Ерохина. Мы знаем о них только из скупых строчек воспоминаний Рымова: «В 1837 году был он (то есть Соленик. – Ю.М.) в Вознесенске... и играл (в труппе Ерохина) вместе с Щепкиным. Внимание публики к нашему артисту было так же велико, как и к московскому... Одно значительное лицо, заметив блестящее дарование Соленика, предлагало ему свое покровительство и приглашало его на петербургскую сцену. „Нет, ваше сиятельство, отвечал Соленик, я малороссиянин, люблю Малороссию, и мне жаль расставаться с нею“». Это была уже вторая из известных нам попыток переманить Соленика на столичную, петербургскую сцену...

И наконец, еще один-два характерных отзыва, относящихся к творческой биографии Соленика 30-х годов.

После выступлений в Вознесенске Соленик вместе с труппой того же Ерохина гастролировал в Севастополе. С восторгом сообщал об игре Соленика один из зрителей: «Каждое слово, каждый жест, каждое изменение физиономии его рождает в зрителе невольный смех. Уже не шутя можно сказать, что этот актер с истинным комическим дарованием, которому здесь нет простора, для которого эта сцена слишком тесна. Будь он на своем месте, и вы увидели бы, чем бы мог быть г-н Соленик»²².

В августе 1840 года в составе труппы Млотковского Соленик вновь выступал на ярмарке в Лубнах, где когда-то он произвел такое впечатление на Данилевского. На этот раз ярмарку посетил писатель Е.П. Гребенка. Он ходил в театр три дня подряд, видел Соленика в нескольких спектаклях и вот как отзывался о нем в одной из статей: Соленик – «актер весьма замечательный; на нем почти держится комедия в труппе Млотковского. Выполняя часто совершенно противоположные роли, он везде оригинален, везде хорош без натяжек, игра его благородна и естественна»²³.

4

Так эпитеты «замечательный» и «знаменитый» становятся непременным прибавлением к имени Соленика. Эта быстрота и даже кажущаяся легкость творческого развития Соленика объясняется не только чисто индивидуальными свойствами его таланта, но и другими причинами, о которых мы скажем ниже. Пока же отметим, что стремительность развития Соленика

²⁰ Северная пчела. 1837. № 192 и следующие номера.

²¹ Записки дочери Николая I великой княгини Ольги Николаевны передают размах готовившегося события. «Множество Высочайших Особ и Принцев из заграницы уже прибыло туда; между ними также Принц Карл Баварский и с ним его племянник Принц Лейхтенбергский» (Николай Первый и его время: Документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и труды историков / Сост. и автор коммент. Б.Н. Тарасов. М., 2000. Т. 2. С. 169).

²² Одесский вестник. 1838. № 58.

²³ Сочинения Е.П. Гребенки. Т. II. Киев: Изд-во Ф. Иогансона, 1903. С. 710.

особенно заметна при сопоставлении его творческой биографии с биографией другого замечательного русского актера, Н.Х. Рыбакова.

Ровесник Соленика (оба родились в мае 1811 года), Рыбаков начинал свой артистический путь в те же годы в труппе того же Штейна. И в его судьбе, как уже говорилось, образование труппы Млотковского имело большое значение – может быть, даже большее, чем в судьбе Соленика. До раскола Рыбаков исполнял совсем незначительные роли и в общем занимал в труппе очень скромное место – только вот суфлером, правда, не был, но это, может быть, потому, что «трудно было устроить приличную будку для такой колоссальной фигуры»...²⁴

После раскола труппы Штейна Рыбаков с его огромным драматическим талантом и замечательными внешними данными получил признание как первый трагический актер труппы. Он с успехом выступал в ролях Тезея в «Эдипе в Афинах», Фингала в «Фингале» и во многих других. На нем и на Млотковской, если перефразировать выражение Е.П. Гребенки, держалась трагедия в труппе Млотковского, как на Соленике – комедия.

Но Рыбаков по сравнению с Солеником медленнее преодолевал устаревшие, обветшалые приемы игры. Это видно хотя бы из анализа харьковских театральных рецензий той поры. Лишь один раз упрекает рецензент Соленика в элементах фарса, пародии, которые он допустил в роли башмачника Патро в водевиле «Узкие башмачки»: «Соленик свою роль башмачника Патро обратил прямо в пародию и насмешил публику до слез»²⁵. Но во всех остальных случаях в смысле верности и естественности игры, отсутствия в ней элементов утрировки Соленик неизменно выдвигается как образец и иногда – противопоставляется Рыбакову.

Говоря об участии Рыбакова в драме «Фрегат Надежда», рецензент А.К. (то есть харьковский литератор А. Кульчицкий) пишет о нем как о выдающемся трагическом артисте. «Но, отдавая Рыбакову должную похвалу и признательность», автор вынужден заметить, что он «не чужд некоторых дурных привычек, столько общих всем трагическим актерам». «Например, зачем так часто бить себя в грудь, зачем с таким стремлением и непрерывно хватать других актеров за руки и проч...» Далее отмечается, что «Рыбаков в иных местах как бы усиленно принимает красивую позу, как бы эффектирует своим станом». Все это побуждает рецензента выступить с советом: «Пусть каждый актер заботится только о внутреннем, верном и художественном развитии своей роли: наружный ее вид придет сам собой, и тогда всякая позиция, всякий жест будут грандиозны, потому что будут естественны». В этом контексте особенно показательны похвалы рецензента Соленику: «...г. Соленик роль гусара Грицына выполнил очень и очень хорошо. Главная его услуга состояла в том, что он ни на волос не эффектировал: самая естественная простота и неподдельная веселость. От этого роль получала сценическую занимательность»²⁶.

То, что Рыбаков «кое-где эффектировал и утрировал», А. Кульчицкий отмечает и в рецензии, посвященной разбору спектакля «Велизарий».

Можно было бы подумать, что Кульчицкий просто несправедлив к Рыбакову, если бы его отношение к артисту не было в общем столь доброжелательным (Кульчицкому, в частности, принадлежит один из первых восторженных отзывов о Рыбакове в столичной прессе) и если бы его упреки не были повторены другими авторами. Так, харьковский рецензент Виктор Дьяченко, в будущем довольно известный драматург, тоже писал о неестественности в игре Рыбакова и в связи с этим о нарушении им норм русского языка (жизнь – вместо жизнь; забылси – вместо забылся и т. д.).

²⁴ Харьковские губернские ведомости. 1841. № 40.

²⁵ Харьковские губернские ведомости. 1840. № 43. Авторство А. Кульчицкого выясняется из письма его В. Белинскому от 4 июня 1840 г. (подробно об этом в гл. VII).

²⁶ Харьковские губернские ведомости. 1840. № 43. Авторство А. Кульчицкого выясняется из письма его В. Белинскому от 4 июня 1840 г. (подробно об этом в гл. VII).

Позднее Рыбаков, конечно, сумел освободиться от элементов неестественности и утрировки в своей игре и не давал больше повода для подобных упреков. Но стоило это ему куда больших усилий, энергии и, главное, времени, чем Соленику.

В чем же объяснение этому факту? Разумеется, не в степени талантливости обоих актеров – такие сравнения всегда рискованны, а подчас и неверны. И даже не в чисто индивидуальных свойствах дарования Рыбакова, которое раскрывалось, видимо, медленнее и тяжелее, – хотя этот факт и сыграл свою роль. Просто Соленику было легче, чем Рыбакову... Здесь проявилась та интересная закономерность истории театрального искусства, которая заключается в относительно неравном, неодновременном развитии реализма в различных его сферах, жанрах. Жанры, связанные с областью комического, издавна были в куда более свободном положении, чем трагедия, эпопея и т. д. Эстетики классицизма опекали их не так строго, были к ним снисходительнее или, вернее, безразличнее.

Комический актер был менее связан с установившимися приемами игры, легче и быстрее от них освобождался. Об одном из крупнейших артистов XVIII века Я.Е. Шушерине его биограф М.Н. Макаров писал в 1841 году: «Шушерину нужны были ходули только в классе – в трагедии; зато уж в драме и в комедии он был человек, самобытный человек – природа неподражаемая!»²⁷ Подобное раздвоение знал и П.А. Плавильщиков, и многие другие замечательные актеры XVIII – первой половины XIX века.

Нелегко было пробраться через сеть условностей, предрассудков, обязательных правил и «трагическому актеру» Рыбакову. Тогда как с самого начала «душа его лежала к простоте и правде», вспоминал «Старый театрал», «Рыбаков должен был, по общему мнению того времени, изображать героев и вообще трагиков, страшил, по его собственному выражению».

Справедливо пишет современный театровед А. Клиничин, исследователь жизни и творчества Рыбакова: «...Из всех существовавших в то время театральных амплуа не было более трудного и более далекого от жизненной правды, чем полное трескучих эффектов и нечеловеческих, выдуманных страстей амплуа героя и первого трагика»²⁸. Но именно такое амплуа занимал Рыбаков.

Участь Соленика была более благоприятной – он не знал подобных трудностей. Кроме того, как верно замечает А. Клиничин, его развитие было облегчено тем, что в театрах Штейна и Млотковского уже выработались плодотворные традиции исполнения «комических ролей» (Угаров, Жураховский и в первую очередь, конечно, Щепкин), в то время как «трагическому актеру» приходилось начинать чуть ли не на пустом месте.

Во второй половине 30-х годов уже четко наметились основные черты самобытного таланта Соленика. Рецензент «Пантеона» Н. Мятлин писал в 1840 году, как бы суммируя все то, что говорилось о нем ранее: «Соленик, комический актер с необыкновенным дарованием. Мне кажется, оно составлено из тех же элементов, как дарования покойного Дюра и Живокини. Я не говорю, чтоб игра Соленика равнялась игре этих знаменитых артистов, но я твердо уверен, что со временем он стал бы не ниже их. Нельзя забыть его тому, кто раз его видел! То простодушный и благородный, то жалкий и уморительный до невероятности, то злой и раздражительный, – во всех ролях разнообразный и занимательный, – он невольно овладевает памятью каждого зрителя. Недостатки, которые много отнимают у его игры, это выговор, иногда сбивающийся на малороссийское наречие, и неверность музыкального слуха. Соленик мог бы украсить столичную сцену».

Правда, в сравнении Соленика с Дюром и Живокини автор приведенного отзыва остался одинок. Соленика охотнее сравнивали с Мартыновым, Шумским и особенно часто с Щепкиным, что имело, как мы увидим, свои основания. Но отмеченные Н. Мятлиным «элементы»

²⁷ Текущий репертуар русской сцены. 1841. № 6. С. 87.

²⁸ Клиничин А. Николай Хрисанфович Рыбаков. М.: Искусство, 1952. С. 26; Пантеон. 1840. Ч. III. № 7. С. 106.

таланта Соленика были как раз теми чертами его творческой индивидуальности, которые позднее неизменно подчеркивались из одной рецензии в другую и придавали, по общему мнению, особое обаяние его игре.

5

Постараемся же представить себе внешность Соленика, увидеть его таким, каким его знали и любили тысячи зрителей.

Сделать это очень трудно – у нас нет ни одного портрета, ни одной фотографии Соленика. Еще при жизни артиста один из читателей журнала «Репертуар и Пантеон» обратился в редакцию с просьбой напечатать портрет Соленика. «Мы бы с удовольствием приложили портреты г-д Соленика, Рыбакова и Млотковского, как заслуженных провинциальных артистов русских, если бы могли иметь их схожие портреты»²⁹, – отвечала редакция. Очень жалко, что она не смогла выполнить эту просьбу. Портрет Рыбакова сохранился – и не один, портрет Млотковского тоже известен, портрета же Соленика, к сожалению, у нас нет³⁰.

Мы можем опереться только на скудные описания внешности Соленика, сделанные двумя-тремя мемуаристами. Правда, между этими описаниями нет существенных противоречий, каждое как бы дополняет и развивает предыдущие.

«Старый театрал», видевший Соленика в самом начале его творческого пути, запомнил его как «среднего роста брюнета с кудрявыми волосами». «В разговоре его был легкий южно-русский (то есть украинский. – Ю.М.) акцент, что, впрочем, для Курска и тем более для Харькова самое заурядное и привычное явление».

Харьковский старожил В. Пашков писал о Соленике: «И вся фигура-то его была чисто комическая: небольшого роста, плотный, голова большая, с черными курчавыми волосами, огромный рот и с самым сатирическим выражением как-то особенно сложившихся губ, а глаза насмешливые. Один взгляд на Соленика уже вызывал небольшой смех...»³¹

И наконец, описание внешности Соленика, сделанное в воспоминаниях Рымова, – самое полное и, видимо, самое точное:

«Он был очень невысокого роста, худощав, но сложен стройно. Лицо... как бы вам описать его? Оно могло, пожалуй, показаться не красивым на взгляд того, кто полагает красоту лица в античной правильности очертаний, в свежем, молочном цвете кожи; но на наши глаза – оно было красиво. Цвет его был смуглый; на лбу и на щеках проходило несколько складок, что делало его старше, чем он был на самом деле, потому – что Соленик жил хотя немного, но много пережил. Открытый, почти плоский, с небольшою впадиною посередине, четырехугольный лоб показывал счастливое развитие мыслящей способности. Глаза блистали умом и живостью. Губы были выпуклы и очерчены резко, отчасти как у арабов, нижняя выдавалась, несколько отвисло, вперед, как бы свидетельствуя о гордости и энергии артиста. Все прочие части лица и вообще головы были на своем месте (что случается так редко) и в совершенной гармонии между собою. Довольно длинные, мягкие, темного цвета волосы зачесывались на затылок. Физиономия Соленика вне сцены была по большей части серьезна и задумчива. Одевался он часто щеголевато и всегда со вкусом».

Невысокий рост, смуглый цвет кожи, резкое, как у араба, очертание рта с выдающейся вперед нижней губой (это, наверное, и оставило у Пашкова впечатление, что у Соленика был

²⁹ Репертуар и Пантеон. 1846. Т. I. Театральная летопись. С. 78.

³⁰ В фондах киевского Театрального музея хранится фотокопия со старинной гравюры, на которой изображен артист, исполняющий роль Шельменко, волостного писаря (инв. № 29169). Есть предположение, что это К.Т. Соленик, однако убедительных доказательств этого предположения у нас пока нет.

³¹ Цит. по кн.: Багалея Д., Миллер Д. История города Харькова за 250 лет его существования... Харьков, 1912. Т. 2. С. 825.

«огромный рот») и, наконец, «неверность музыкального слуха», о которой писал Мятлин... Соленик не был видным собой, его внешние данные мало благоприятствовали для воплощения образа «героя», или «страшилы», если вспомнить ироническое выражение Рыбакова. Но он был далек и от устойчивого типа комика, каким его тогда понимали, «смешилы», по выражению того же Рыбакова, хотя наружность Соленика и заключала в себе «сатирическое выражение» и один уже взгляд на актера «вызывал невольный хохот». Но слишком много просвечивало в этом «сатирическом выражении» затаенной грусти, ума, серьезности... Соленик обладал той характерной, высшей красотой, которая возникает только в движении, в жизни, когда неправильные, как бы застывшие черты лица вдруг преображаются и силой глубокого, внутреннего выражения становятся и одухотворенными и прекрасными.

Подытоживая впечатления мемуаристов, современный исследователь говорит о сложности и портрета и характера Соленика. «Как человек Соленик отличался исключительным обаянием и простотой, веселостью и большим умом. Прямой и благородный по натуре, он готов был отдать последний рубль тому, кто терпит нужду. <...> Но наряду с этим актер был горд и вспыльчив, невыдержан, когда задевали его самолюбие или допускали несправедливость. Тогда он не считался ни с чем и ни кем, был резок, прямолинеен в своих высказываниях»³².

³² Плетнев А. Указ. соч. С. 95.

Глава II. Харьковский театр

Публика образует драматические таланты. Что такое наша публика?

А.С. Пушкин. «Мои замечания об русском театре»

1

«Жизнь провинциального актера, обыкновенно, – кочевая жизнь, – писал Рымов. – Несогласия с антрепренером, выгодные приглашения (переманки) в труппу другого города и тому подобные причины заставляют его скитаться из края в край. То же было и с Солеником, хотя не в такой степени, как это водится с другими. Он игрывал в Киеве, Кишиневе, Воронеже, Одессе...» Еще Соленик выступал в Курске, Вознесенске, Лубнах. Играл он и в Севастополе, как это выясняется из корреспонденции Д.С.В. и Г. Славони в «Одесском вестнике»³³, и в Удгуге, и в Ромнах, и, вероятно, во многих других южных городах.

Дорога, скитания, помимо всех своих хлопот и неудобств, заключали для каждого провинциального артиста нечто неизъяснимо романтическое: они манили неизвестностью, питали надежду, что вдруг на новом месте сбудется то, что никак не удавалось прежде... Но с годами все сильнее становилась тоска по семье, по родному обжитому очагу, – и вот уже ненавистными кажутся дали незнакомых дорог...

С каждым годом Соленик все больше привязывался к Харькову. Он неохотно оставлял город.

Служба в Харькове, где был постоянный театр, порождала ощущение устойчивости, давала возможности для оседлой жизни. Соленик обзавелся в Харькове собственным домом. А в 1841 году он женился на артистке местного театра Г. Протасовой.

«Оригинально было сватовство его, – вспоминает Рымов. – Он ухаживал за Протасовой и однажды вечером, идя мимо ее квартиры, увидел, что она сидит под окном. Он остановился у окна и без дальних объяснений сказал ей: „Женимся?“

– Женимся! – отвечала она, – и в тот же вечер они обручились».

Семья Протасовой была в полном смысле слова театральной семьей. Младшая сестра ее Мария Григорьевна (или Матрена Герасимовна) Протасова 2-я впоследствии выступала под фамилией мужа, тоже артиста А. А. Ленского. Артистами были и оба сына Протасовых, из них Протасов 2-й (Петр Григорьевич) «с огромным успехом играл Грозного в комедии „Правда – хорошо, а счастье лучше,“»³⁴.

Что же касается Протасовой 1-й, то рецензенты отзывались о ней, в общем, сдержанно, как об «актрисе далеко не первой руки», или же если хорошей – только «на второе амплуа». Но она, судя по всему, была умной, добросовестной, обладающей чувством меры актрисой и, кроме того (не в пример своему мужу), всегда твердо учила роли. Она была миловидна, обаятельна, как и ее младшая сестра М.Г. Протасова, тоже артистка Харьковского театра. В свое время, будучи на гастролях в Вознесенске в 1837 году, Протасовой младшей увлекался Щепкин...

³³ Одесский вестник. 1838. № 58; 1851. № 10.

³⁴ История русского драматического театра: В 7 т. Т. 4, 1846–1861 / Под ред. Е.Г. Холодова и др. М.: Искусство, 1979. Здесь же приводится подробная характеристика художественных и театральных интересов семьи Протасовых. О путях решения исторической проблематики см. также: Носов В.Д. «Ключ» к Гоголю: Опыт художественного чтения / Вступ. статья Б. Филиппова. Лондон, 1985; Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994; Пахлевска О. Евгений Маланюк: интерпретация Гоголя (в контексте русской «антигоголевской» полемики // Russica Romana (Roma). Vol. IV. 1997. P. 91–137.

Соленик находился на харьковской сцене все 40-е годы – годы расцвета своего таланта. Его гастрольные поездки в другие города были непродолжительны. Только в 1842–1843 годах по причинам, которые станут понятны позже, Соленик уезжал вместе с женой из Харькова и выступал на сцене курского театра³⁵.

В 40-е годы были предприняты новые и опять безуспешные попытки переманить Соленика в столичные театры. «Соленика приглашали на сцену и в Москву и в Петербург, – писал харьковский старожил В. Пашков, – но он не поехал, с Харьковом он, так сказать, сросся»³⁶.

За Солеником все более закреплялся титул «харьковского актера».

Что же представлял собой в 40-е годы харьковский театр?

Сильный толчок его развитию был дан Млотковским.

Людвиг Юрьевич Млотковский родился в конце XVIII века в польской дворянской семье. Интересные данные о нем приводит Е. Розен в своих неопубликованных «Записках правоведа»: оказывается, Млотковский был отдан родителями в училище иезуитов, но по страсти своей к театру бежал в Киев и сделался актером³⁷.

Рослый, красивый молодой человек, он вскоре занял «амплуа трагика и драматического любовника» и, надо сказать, исполнял порученные ему роли с горячим рвением и в полном согласии с тогдашними понятиями. Он действовал на зрителей напором, силой, как на неприятельский стан, не давая ему опомниться. Его искусство, по воспоминаниям другого мемуариста, «киевского театрала», «сводилось к диким крикам, которые сменялись каким-то свистящим шепотом, причем артист пощелкивал зубами, выворачивал глаза и в сильном пафосе, со всего размаха, бросался во весь рост на пол»³⁸. Может быть, «киевский театрал» и преувеличивал в целях достижения комического эффекта, но даже самые ярые поклонники таланта Млотковского не могли не признать, что лучше всего ему удавались две роли: безумного и немого, то есть те, где не требовалось имитировать высокие героические страсти и где можно было обходиться одной мимикой, не выдавая своего сложного русско-польско-украинского выговора; мимика же Млотковского «за все с ним примиряла»... возможно, Млотковский, как и Штейн, тяжело переживал неудачу своей артистической карьеры, но для истории русского театра этот факт оказался плодотворным: таланты антрепренера встречались все же гораздо реже, чем таланты актера.

Млотковский был необыкновенно деятельным, беспокойным антрепренером. Став им, он почти перестал играть сам и всю энергию своей кипучей, любящей искусство души отдавал укреплению и расширению харьковской труппы.

Поэт Н. Беклемишев писал в 1843 году после посещения харьковского театра: «Дай Бог, чтобы у нас было побольше таких антрепренеров!.. Млотковский содержит театр не из одних меркантильных видов, а также из любви к театру и драматическому искусству...»³⁹

Конечно, простое напоминание о тех условиях, в которых действовал Млотковский, не позволит нам идеализировать его облик. Приходилось вести жесточайшую борьбу за существование, напрягать все силы, хитрить и ловчить. Млотковский, по счастью, был гибче Штейна, –

³⁵ Ол. Кисиль пишет: «В период с 1843 по 1850 г. Документально не подтверждается его (Соленика. – Ю.М.) пребывание в Харькове лишь в гг. 1845 и 46». Но он пользовался только местной прессой и не учел ряд статей в «Репертуаре и Пантеоне», которые подтверждают пребывание Соленика в 1845 году в Харькове. Кроме того, из театрального дневника, приписываемого Вольховскому, мы узнаем о пребывании Соленика в составе харьковской труппы в 1846 г., по крайней мере – осенью 1846 г.

³⁶ См.: Багалей Д., Миллер Д. Указ. соч. Т. 2. С. 825.

³⁷ См.: Розен Е. Записки правоведа. Рукопись, тетрадь № 16, архив ГЦТМ им. Бахрушина. Но Розен ошибочно считает, что Млотковский впервые выступил у Штейна. Еще до Штейна Млотковский выступал в польской труппе под дирекцией Ленкавского (афишный фонд Киевского театрального музея; афиша представления от 20 мая 1822; инв. № 16758). Самое раннее из известных нам упоминаний имени Млотковского – в сентябре 1816 г. – в афише труппы Змиевского (инв. № 42293/1).

³⁸ Южный край. 1895. № 4901.

³⁹ Репертуар и Пантеон. 1843. Кн. VIII. С. 163.

это дало ему возможность в течение ряда лет с успехом держать антрепризу, но в конце концов тоже не убергло от разорения...

Забываясь об улучшении труппы, Млотковский в начале 40-х годов задумал построить новое театральное здание. Своих средств у Млотковского не было, и он решил обратиться за помощью к известному харьковскому откупщику Кузьме Никитичу Кузену, имя которого называлось в числе первых богачей России. Млотковский не предполагал тогда, к каким роковым для него последствиям приведет этот шаг... Кузен благосклонно отнесся к просьбе Млотковского, ссудил его необходимой суммой под залог будущего здания, обещал всяческое содействие.

Вскоре в центре города на площади, к которой примыкали Большая и Малая Сумская, недалеко от старого театра, закипело строительство. Наблюдал за работой архитектор А.А. Тон.

Строилось большое каменное здание, напоминавшее по своей внутренней планировке большой Петровский театр в Москве. Всего зал должен был вмещать до тысячи двадцати человек. Харьковчане никогда не мечтали о таком большом роскошном театре.

Многие упрекали Млотковского: зачем нужно было строить театр, который явно превышал реальные потребности города? Но Млотковский оставался глух к подобным упрекам: он смотрел далеко вперед и мечтал о подлинном расцвете театрального искусства.

В 1841 году в петербургской «Литературной газете» со статьей о харьковском театре выступил известный украинский писатель Квитко-Основьяненко. Он сообщил между прочим, что в Харькове строится новое театральное помещение – «каменный театр навсегда»⁴⁰. За строительством харьковского театра с интересом следили во многих городах России – это было самое большое, еще не виданное в провинции театральное здание.

К августу 1841 года работы были закончены. Подле старинного деревянного балагана вырос новый каменный дом под железной крышей, выкрашенный в ослепительно белую краску. Харьковчане сравнивали оба сооружения и не могли нарадоваться на выстроенный театр. «Давно ли, бывало, зябнешь или угораешь в скучной, темной, грязной зале старого театра; здесь дует, здесь каплет салом»⁴¹. В новом театре было сухо, тепло, удобно.

Старый театр, выстроенный еще Штейном и с честью послуживший на своем веку, был сломан.

15 августа 1841 года состоялось открытие нового театра. Была дана пьеса А.А. Шаховского «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра». Соленик занимал в ней роль Михайло Чулкова.

Млотковский со смыслом выбрал эту пьесу: рождался новый театр, каких еще не видела провинция, театр, на который он возлагал столько надежд...

Но, увы, с постройкой нового театрального здания труппа Млотковского вступила в полосу тяжелых длительных испытаний. Началось все с денежных трудностей. По заключенному договору Млотковский обязался выплачивать ежегодно городской казне двести рублей ассигнациями поземельного налога. Но эта сумма была ничтожной по сравнению с тем долгом, который с процентами выплачивал он своему благодетелю, откупщику К.Н. Кузену. Положение Млотковского становилось все более стесненным. Актерам недоплачивалось жалованье. Спектакли шли при плохих декорациях, в обстановке, которая никак не гармонировала с роскошным зданием театра. Кузен же не хотел знать никаких отговорок и аккуратно, методически взыскивал с Млотковского очередную сумму.

Харьковскую сцену стали покидать лучшие актеры. В 1841 году уехал Рыбаков. В конце этого же года в Курск вместе с женой перебрался Соленик.

⁴⁰ Литературная газета. 1841. № 115.

⁴¹ Репертуар и Пантеон. 1845. Кн. V. Театральная летопись. С. 98.

Все меньше становилось в театре зрителей. Теперь вместо полного денежного сбора, доходившего до двух с половиной тысяч, в кассе после очередного спектакля от силы набиралось сто-полтораста рублей.

Создавался замкнутый круг: для того чтобы привлечь зрителей и пополнить театральную кассу, Млотковскому нужно было улучшить спектакли, то есть необходимы были деньги, а денег у него с каждым днем становилось все меньше и меньше.

К тому же, как пишет Е. Розен, подоспела еще одна неприятность – «ссора Млотковского с одним сиятельным лицом за то, что это последнее не платило ему за абонированную ложу; сиятельное лицо хотя и было наделено богатством, но по безалаберности имело милую привычку не платить своих долгов».

Напряжение должно было наконец разрядиться – и вот постом 1843 года Млотковский объявил себя несостоятельным и, как в свое время Штейн, покинул Харьков. Театр перешел в распоряжение дирекции, образовавшейся из богатейших людей города; дирекция уплатила Млотковскому значительную сумму, которая чуть ли не полностью перешла в руки Кузена – в счет старого долга. Сам Млотковский уехал из Харькова почти нищим. Всего год-полтора находился в его руках выстроенный им новый театр!

Мы мало знаем о дальнейшей судьбе Млотковского. Известно только, что он предпринял несколько отчаянных попыток вновь встать на ноги. В 1844 году он взял по контракту группу петербургских актеров и открыл театр в Орле. Но актеры попались малоталантливые, к тому же они отличались заносчивостью и с нескрываемым презрением смотрели на своего неудачливого антрепренера. Жалованье приходилось платить им большое, а сборы были скудными. Е. Розен, который именно в это время встречался с Млотковским, рассказывает, что однажды, на страстной неделе, тот вынужден был заложить свою енотовую шубу. «Только эта мера спасла его от самой положительной нужды».

Дальнейшая жизненная дорога Млотковского теряется где-то в Поволжье – в Саратове или Астрахани, где он также занимался антрепренерской деятельностью. Есть сведения, что Млотковский в начале 50-х годов вновь приезжал в Харьков с тайной надеждой отвоевать свой театр – но сделать это не смог. Умер Млотковский, как указывает Розен, 27 марта 1855 года в Николаеве. «Его хоронили по подписке». Так завершил свой жизненный путь один из замечательных русских театральных деятелей позапрошлого века.

Но вернемся к харьковскому театру. Дирекция смогла дать труппе то, что не в состоянии был дать Млотковский, – некоторую устойчивость. Это не то, что «с антрепренерами, которым если приходится худо, то и труппа страждет»⁴², писал один из харьковских рецензентов.

В 1843 году драматург и театральный деятель А.А. Шаховской составил в Харькове «Правила для артистов». Согласно этим правилам с каждым актером труппы теперь заключался контракт, в котором точно указывались сроки службы, жалованье, количество бенефисов.

На сцену стали возвращаться лучшие актеры труппы. «Снова появился даровитый Соленик, знаменитый провинциальный Гамлет Рыбаков», – с радостью сообщал харьковский корреспондент «Репертуара и Пантеона». Словом, постепенно жизнь харьковского театра налаживалась, входила в свою колею.

3

Но не изменилась внутренняя, коренная особенность харьковского театра. Что ж это была за особенность?

В 1840 году Н. Мятлин писал: «...Есть несколько актеров, дарование которых очевидно; гораздо больше людей бесталанных, совершенно не понимающих своего дела... Нет середины;

⁴² Репертуар и Пантеон. 1845. Кн. V. Театральная летопись. С. 97.

нет людей, о которых бы можно сказать: ни то ни се, и туда и сюда. К несчастью, на харьковской сцене почти в каждой драме сближаются две страшные, по-видимому, непреодолимые крайности: талант и бездарность, образованность и грубое невежество; оттого общность пьесы всегда дурна»⁴³.

Спустя восемь лет рецензент Н.И.М. вновь повторил вывод: «Главный недостаток ее (харьковской труппы. – Ю.М.) в отсутствии ансамбля... как в комедии и водевиле, так и в драме преимущественно»⁴⁴.

Когда в Харьков забрела какая-то кочующая труппа, местный обозреватель с чувством нескрываемого превосходства писал, что там еще широко процветают «площадные фарсы», и «гаерство», и «страшный вой и плач», и «лакейское геройство». Но и на харьковской сцене, где подобные приемы давно уже утратили свой авторитет, были артисты, которые не могли с ними расстаться. «У нас есть актер, – писал харьковский рецензент, – который размахивает руками и кричит так, как будто его режут». А были и такие, которые «не в состоянии вступить на сцену, не зацепившись за что-нибудь». Рутинность и косность шли рядом с профессиональной неумелостью, бездарностью.

И это наряду с тем, что харьковская труппа включала в себя ряд первоклассных талантов, способных украсить любую сцену, в том числе и столичную! О сверстнике Соленика Николае Рыбакове уже говорилось выше. Под стать знаменитому трагику была Млотковская – одна из лучших актрис своего времени.

Любовь Ивановна Млотковская, дочь известного в Курске учителя Колосова, начала творческий путь еще в 20-е годы. Она выступала в труппах Ленкавского, Штейна и, наконец, после раскола – в труппе своего мужа Млотковского. Так фамилия Млотковских стала вдвойне знаменитой – по мужу, лучшему в свое время антрепренеру провинции, и его жене, «первой провинциальной артистке».

Уже в 1844 году рецензент «Репертуара и Пантеона» называет Млотковскую в ряду таких актеров, как Мочалов, Щепкин, Рыбаков, Мартынов⁴⁵.

Вне сцены Млотковская была «скорее дурна, чем хороша собою». Только глаза и замечательная стройность фигуры запоминались каждому. Но на сцене ее нельзя было узнать: перед зрителями являлась обворожительная красавица, царственно спокойная в своем величии.

У Млотковской был широкий творческий диапазон: от ролей в «раздирательных трагедиях» она легко переходила к ролям в комедиях и водевилях. Вместо страдающей Терезы, женевской сироты или Инессы де Кастро зрители видели разбитную, лукавую девчонку или шалуна-мальчишку. «Превращение происходило полное», – говорит «старый театрал». И везде Млотковская оставалась верна самой себе – своей естественности, простоте, изяществу.

Сохранилось интересное свидетельство Василия Назаровича Каразина, видного общественного деятеля, основателя Харьковского университета. 1 марта 1842 года, на другой день после посещения спектакля «Бой жинка», Каразин писал Млотковской:

«Милостивая Государыня Любовь Ивановна! Примите от незнакомого старика, который по летам своим и по чувству выше всякого пристаивания, благодарность за Вашу вчерашнюю игру. Вы превосходная актриса! Вы совершенно понимаете и входите в ваши роли. Как иногда пленяете Вы нас величием королевы на сцене, так умели вчера живописать украинскую Настю до полного забвения зрителей. Фарсу дали Вы достоинство комедии!»⁴⁶

Но лучше всего Млотковская была в «Гамлете», в роли Офелии – это на долгие годы закрепило за ней почетный титул «шекспировской актрисы», «харьковской Офелии».

⁴³ Пантеон. 1840. Ч. III. № 7. С. 105.

⁴⁴ Пантеон. 1848. Кн. XII. Театральная летопись. С. 43. Возможно, Н.И.М. – это Н. Мятлин.

⁴⁵ Репертуар и Пантеон. 1844. Кн. IV. Театральная летопись. С. 30.

⁴⁶ См.: Репертуар и Пантеон. 1845. Кн. V. Театральная летопись. С. 102.

В харьковской труппе было еще несколько замечательно талантливых актеров. Несомненным комическим дарованием обладали Зелинский, Дрейсиг, Бобров, Ладина и Дранше. Если прибавить к ним еще Соленика, то, казалось бы, получается внушительный ансамбль для любого комедийного спектакля. Но беда в том, что эти артисты почти никогда не были заняты вместе.

Так, например, Зелинский выступал в харьковской труппе в основном во второй половине 30-х годов; после же 1840 года он стал антрепренером и покинул харьковскую сцену. Ладина появилась в Харькове только в 1843-м, а Дранше – в 1845 году, причем выступал он всего четыре года. Редким гостем в Харькове в 30–40-е годы был и Дрейсиг, некогда начинавший здесь свой творческий путь; он вернулся на харьковскую сцену лишь в 60-е годы, но тогда уже не было в живых ни Дранше, ни Соленика... Таким образом, получалось, что из названных комических актеров одновременно, в одном спектакле, было занято двое, от силы трое. К тому же (как мы покажем в следующих главах) игра даже лучших комических актеров харьковской сцены не отличалась цельностью, ей было присуще глубокое внутреннее противоречие...

Особое место занимал в труппе трагик Бабанин. Один из старейших актеров провинциальной сцены, он оставался всецело преданным старой, ложноклассицистической манере игры с ее певучей декламацией, менуэтной выступкой и судорожными всхлипываниями. За это он не раз подвергался резким атакам со стороны харьковских рецензентов. Но у Бабанина были свои достоинства. Он играл ровно, с профессиональной умелостью; опыт и выучка заменяли ему недостаток вдохновения, а порой и таланта. Словом, на него можно было положиться. Это был своего рода харьковский Василий Андреевич Каратыгин.

Но и среди лучших артистов харьковской сцены талант Соленика резко выделялся. Это признавало большинство рецензентов. Такой постоянный поклонник дарования Соленика, как Рымов, подчеркивал: «Мы ставим его на первое место, полагаясь как на собственное наше убеждение, так и на мнение всех, кто только видел этого артиста»⁴⁷. Другой автор, скрывшийся под псевдонимом «Николай М-ов», писал: «Соленик справедливо пользуется любовью здешней публики и заслуженною им славой. Он, некоторым образом, в Харькове то, что Мартынов – в Петербурге, Щепкин в Москве, то есть истинный корифей сцены»⁴⁸. Кульчицкий тоже считал, что талант Соленика «есть лучшее украшение»⁴⁹ Харьковского театра.

Преимущественное положение Соленика в харьковской труппе находило выражение в том, что ему платили больше, чем кому-либо другому. В 1841 году его жалованье составляло 2400 рублей, вслед за ним шли Рыбаков и Бабанин, которые получали по 1800 рублей. В харьковской труппе (в противоположность, скажем, ставропольской, где талантливые актеры получали «наравне с бездарными») выплата жалованья в общем отражала успех того или другого актера, его талантливость, хотя, разумеется, никто не будет судить о последнем только на основании распределения жалованья.

...Итак, Соленик, Рыбаков (гастролировавший в провинции и часто приезжавший в Харьков), Млотковская, Ладина, Дранше и некоторые другие составляли первый ряд актеров театра. От них не было постепенного, равномерного перехода к остальной актерской массе, а был резкий спуск, нарушавший всегда «общность» спектакля, его ансамбль.

Правда, известно одно свидетельство, которое как будто бы противоречит сказанному. Это замечание П.С. Мочалова, неоднократно выступавшего на харьковской сцене. По воспоминаниям актера И.И. Лаврова (Барсукова), «П.С. Мочалов очень хвалил состав труппы, отзываясь так: „Я и в Москве никогда не играю с таким прекрасным ансамблем“»⁵⁰. Но и это сви-

⁴⁷ Харьковские губернские ведомости. 1843. № 36.

⁴⁸ Пантеон. 1848. Кн. I. Провинциальные театры в России. С. 8.

⁴⁹ Харьковские губернские ведомости. 1841. № 19.

⁵⁰ Лавров (Барсуков) И.И. Автобиография. Харьков, 1895. С. 21.

детельство может быть понято только в контексте других фактов. Во-первых, на московской сцене того времени в трагедии (в противоположность комедии) тоже подбирались далеко не лучший ансамбль. «Известно всем, – писал в 1838 году Белинский, – что у нас идти в театр смотреть драму значит идти смотреть Мочалова... для драмы у нас только один талант»⁵¹. А во-вторых, на харьковской сцене в пору, когда там выступали одновременно Рыбаков, Млотковская (которую Мочалов называл «прекрасной актрисой»), наконец сам Мочалов, – состав ведущих исполнителей в трагедии подбирались такой, что ему мог бы позавидовать и московский театр. Мочалов не льстил харьковчанам, говоря, что он и в Москве никогда не играл «с таким прекрасным ансамблем». Но, к сожалению, это было временное явление. Стоило харьковской сцене распрощаться со своим гостем Мочаловым и к тому же еще с Рыбаковым, часто уезжавшим в другие города, как исполнение трагедии, по словам одного рецензента, превращалось в комедию, и там, где надлежало плакать, недогадливые зрители весело от души смеялись...

Отсутствие одного ансамбля сказывалось во всем. В пределах одного спектакля мирно уживались различные манеры, стили, так что нередко рядом с естественной, сдержанно сосредоточенной игрой в трагедии Рыбакова или Млотковской раздавались судорожные всхлипывания Бабанина; рядом с неподдельным, задушевым комизмом Соленика – грубые фарсы Ленского или Максимова 2-го. Спектакль не был подчинен единой режиссерской мысли, хотя в харьковском театре – в противоположность большинству провинциальных театров – имелась должность режиссера.

Однако важнее всего было то, что неровный состав исполнителей, отсутствие ансамбля порождали особый характер игры, когда на переднем плане всецело господствовали талантливые актеры – «первачи», а остальная актерская масса только подыгрывала им. Вынося на своих плечах основную тяжесть спектакля, сосредоточивая на себе главное внимание зрителей, «первачи» привыкали играть в одиночку и вдобавок ко всему без заранее намеченного плана, применяясь лишь к условиям и обстановке очередного спектакля.

Соленик тоже был в числе «первачей», что накладывало отпечаток на его творческую индивидуальность, сценический облик.

4

Были и внешние факторы, поддерживающие такое положение в харьковской труппе. Это прежде всего разнородность харьковской публики, делившейся на ряд социальных групп со своими вкусами, традициями, привычками. Приходилось учитывать потребности всех, угождать всем. Белинский как-то заметил о глубокой взаимозависимости актеров и зрителей: «Эти две стороны так тесно связаны между собой, что по актерам всегда можно безошибочно судить о публике, а по публике – об актерам»⁵². По разношерстности актерской труппы тоже можно судить о разношерстности зрителей.

В Харькове театр любили все – от денежных тузов города до мещан, цеховых и прочих представителей податного сословия. Художник В.Н. Карпов вспоминает: «Без преувеличения скажу, что театр был всегда у харьковцев излюбленным препровождением времени. Если для многих из небогатых обывателей это удовольствие редко выпадало на долю, то только потому, что их средства не позволяли часто пользоваться им»⁵³.

«Небогатые обыватели», заполнявшие раек и галерку, приносили в театр дыхание трудового города. Им нравились элементы социальной сатиры в пьесах; они любили, когда «про-

⁵¹ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. II. С. 338.

⁵² Белинский В.Г. Указ. изд. Т. VIII. С. 525.

⁵³ Цит. по: Шипов Ник. История моей жизни. М.: Academia, 1933. С. 188.

дергивали» толстобрюхих купцов, чиновников-вымогателей – словом, тех, от кого им приходилось терпеть в реальной жизни. Но эстетический вкус этого рода зрителей был в то время, в общем, невысоким. Мелодраматические эффекты в трагедиях, грубые фарсы в водевилях и комедиях принимались ими с воодушевлением, как приметы хорошей и усердной игры.

Состоятельные купцы и промышленники, платившие по три, по пять рублей за билет и занимавшие места в партере, бельэтаже, ложах, не любили вольных насмешек над лицами привилегированных сословий. Этим они отличались от обитателей райки и галерки, разделяя, однако, их пристрастие к утрированной манере игры, к фарсам и эффектам.

Зрители из купцов, промышленников и окрестных помещиков, часто навевывавшихся в Харьков, составляли главную финансовую опору театра. Млотковский, а затем дирекция старались потрафить им больше всего.

Сам ход театрального сезона в Харькове был подчинен интересам торговой части города. Четыре главнейших события харьковской жизни – четыре известные на всю Россию ярмарки: успенская, покровская, крещенская и троицкая – были вместе с тем временем наибольшего оживления театрального дела.

К 15 августа каждого года к Харькову стекались с юга обозы с шерстью, а с севера – с мануфактурой, одеждой, домашней утварью и другими промышленными товарами. Из окрестных сел с семьями и домочадцами приезжали помещики. Начиналась успенская, шерстяная ярмарка, длившаяся две недели. Одновременно с ярмаркой открывался сезон в харьковском театре. Спектакли шли в течение всего августа, давались несколько реже в сентябре, но потом вновь учащались, потому что октябрь приводил с собой вторую, покровскую ярмарку. Она была известна как мануфактурная.

В разгар зимы, 6 января, открывалась самая крупная в Харькове ярмарка – крещенская.

Крещенская ярмарка и масленица считались в Харькове лучшим временем для спектаклей.

С наступлением Великого поста театр временно закрывался. Но ненадолго: спектакли возобновлялись уже с четвертого дня Пасхи и шли до окончания троицкой ярмарки – «по день обыкновенных запусений театральной залы...», когда чувствовалось, что «каждодневные сценические наслаждения» публике явно надоели.

Так в середине июня закрывался театральный сезон в Харькове. Но впереди у харьковской труппы было еще одно важное событие: поездка в Ромны, уездный город Полтавской губернии, где ежегодно (до 1852 года) в июле устраивалась ильинская ярмарка. Только после гастролей в Ромнах для труппы наступал непродолжительный отдых – каких-нибудь пятнадцать-двадцать дней до открытия успенской ярмарки, то есть до начала нового театрального сезона.

В течение всего театрального года харьковская труппа лихорадочно, без отдыха готовила новые спектакли. В то время на харьковской сцене, как и вообще в провинции, спектакли не повторялись. Во-первых, постоянный состав театральной публики был не столь обширен, чтобы требовалось несколько представлений одной пьесы; во-вторых, сама пьеса, которая шла хотя бы раз, считалась уже устаревшей. Исключение составляли очень немногие произведения, но и они давались обычно через значительный промежуток времени. Поэтому в репертуаре харьковского театра, скажем, за 1845 год насчитывалось до пятисот пьес – цифра, которая может показаться фантастической для любого современного театра.

Спешка, с которой приходилось готовить новые постановки, составляла, конечно, еще одну причину отсутствия ансамбля в спектакле. «А что делать? – писал по этому поводу А. Кульчицкий. – Публика требует новизны во всю силу, и хоть эта новизна иной раз хуже самой

древней старины, а давай; иначе театр закроется; никто не пойдет в него. Магические слова: „в первый раз...“ и проч. и проч. еще имеют обаятельную силу не для одного райка»⁵⁴.

Но как важно то, что хотя бы незначительная часть спектаклей повторялась, переходила из одного театрального сезона в другой. В Харькове это были лучшие спектакли: «Ревизор», «Лев Гурыч Синичкин», «Москаль-чаривник»... Благодаря этому актеры имели возможность вжиться в роль, обогатить ее новыми оттенками и штрихами, наконец сыграть, – вот почему эти спектакли, вопреки основной особенности харьковского театра, отличались более или менее слаженной игрой всего ансамбля.

Как ни велика была зависимость харьковского театра от купцов, промышленников, откупщиков, им не удалось установить монополию своего эстетического «вкуса». С каждым годом в Харькове сильнее звучал голос демократически настроенного, образованного зрителя. У него находили лучшие артисты театра, в том числе Соленик, поддержку и опору своим реалистическим исканиям.

Властным ходом жизни Харьков превращался постепенно в крупный культурный центр. К 1839 году число всех учебных заведений в Харьковской губернии, включая университет и коллегиум, равнялось уже тридцати трем.

В Харькове жила и работала группа передовых и талантливых профессоров, например ректор университета Иван Кроненберг, профессор всеобщей истории Михаил Лунин, профессор греческой словесности Альфонс Валицкий. В культурной жизни города видную роль играл известный украинский писатель Квитко-Основьяненко, одно время, еще при Штейне, занимавший должность директора харьковского театра.

Власти принимали все меры для того, чтобы изолировать театр от демократически настроенной общественности – прежде всего от университета.

В середине 20-х годов из-за какого-то скандала, вспыхнувшего в театре между полицией и студентами, последним было запрещено посещать театр. В правилах для студентов Харьковского университета появился пункт о том, что им запрещено «ходить в театры, трактиры, зазорные дома, заниматься непозволительными играми и вообще все то, что может вредить доброму их имени и расстраивать их физические и нравственные силы»⁵⁵. Это запрещение оставалось в силе в течение десяти лет. Лишь в 1834 году царь на ходатайстве попечителя Ю.А. Головнина о разрешении студентам ходить в театр начертал резолюцию: «Согласен, но при сем строжайше наблюдать за приличием». Было установлено, что подобное разрешение выдается на особом бланке, подписанном ректором, что инспектор имеет в театре бесплатное кресло, чтобы «наблюдать за приличием», что отчет о поведении студентов регулярно представляется инспектору, если его самого не было в театре.

Но, несмотря на строгие ограничительные меры, интерес студенчества к театру все возрастал. Об этом, между прочим, свидетельствует появление талантливых исполнителей среди самих студентов. В. Пашков вспоминает о необыкновенно яркой игре во время любительских спектаклей студента И.А. Беккера. «Как комик, он превосходил даже Соленика своею полною, художественною игрой, которою восхищались и такие артисты, как Щепкин и Живокини, которые, как было слышно, приглашали его в Москву на сцену»⁵⁶.

Среди харьковских студентов находились люди, глубоко и верно понимавшие задачи театра, чьи суждения были авторитетными для талантливых актеров. П.В. Васильев, посетивший Харьков в 1852 году, жил вместе с тремя студентами Харьковского университета. «С

⁵⁴ Харьковские губернские ведомости. 1841. № 6.

⁵⁵ Южный край. 1895. № 4898.

⁵⁶ См.: Багалей Д., Миллер Д. Указ. соч. Т. 2. С. 825.

новыми соседями я скоро сошелся, – вспоминает он, – они были тоже большими любителями театра. Беседа с ними немало также принесла мне пользы»⁵⁷.

В этой атмосфере рос, развивался и творил Соленик, раскрывались черты его замечательного комического таланта.

⁵⁷ Суфлер. 1880. № 8.

Глава III. Комический актер

1

Гоголь как-то заметил, что «у нас актеры совсем не умеют лгать»: они при этом не могут обойтись без утрировки и нарочитого лукавства, в то время как в действительности «лгать» значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину...»⁵⁸.

В чем дело? Почему вопрос об умении «лгать» вырос до проблемы, требовал специального обсуждения? – Потому что он был связан с существом гоголевского положения об истинно комическом.

Можно по-разному подойти к исполнению роли «плута», «взяточника» или любого другого сатирического персонажа. Актер, не умеющий «лгать», изменяет своему герою и словно говорит зрителям: «Смотрите, какой я плут» – или: «Смотрите, как я смешон в своих поступках». Но возможен и другой путь, когда актер, словно не замечая публику, всецело верен создаваемому им характеру. Мастером такого исполнения был, кстати, сам Гоголь, который, как вспоминает И.С. Тургенев, читал свои произведения «не улыбаясь» и, в то время как слушателями овладевал неудержимый хохот, «продолжал, не смущаясь общей веселостью и как бы внутренне дивясь ей, все более и более погружаться в самое дело...»⁵⁹. Исполнителю чужда и даже «непонятна» «веселость» зрителей – ведь герой считает себя вполне порядочным человеком и не склонен иронизировать над своими поступками. Но зато чем глубже погружается исполнитель «в самое дело», чем с большей серьезностью, основательностью и, если надо, солидностью ведет свою роль, тем сильнее выступает внутренний комизм его поступков, его характера. Вот что значит, по Гоголю, уметь «лгать», то есть «говорить ложь тоном так близким к истине... как можно только говорить одну истину!»

Эта естественность, произвольность, «простодушность» комического составляет, между прочим, один из главных нервов гоголевской поэтики. Городничий в «Ревизоре» велит распечатывать чужие письма, и если нет в них ничего важного – «можно опять запечатать; впрочем, можно даже и так отдать письмо, распечатанное». Почтмейстер говорит городничему, что, прочитав одно интересное письмо, он «нарочно оставил его у себя. Хотите, прочту?» Все это сообщается как бы между прочим, чистосердечно, наивно. Вместо: «Смотрите, какой я плут!» – гоголевские герои говорят зрителям: «Смотрите, какой я достойный человек!» – и тем сильнее спрятанный в пьесе комический эффект.

В «Мертвых душах» председатель палаты, благоволивший Чичикову, «дал приказание из пошлинных денег взять с него только половину, а другая неизвестно каким образом отнесена была на счет какого-то другого просителя...». Мы опять еле сдерживаем улыбку, а между тем автор сохраняет полнейшую серьезность, сообщает об этом факте невзначай, между прочим, словно не подозревая заключенного в нем комизма... Он опять обеспокоен только тем, чтобы «все более и более» погрузиться «в самое дело». Вот что значит смех, который «углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы...» – так говорит автор пьесы в гоголевском «Театральном разезде...»⁶⁰.

⁵⁸ Гоголь Н.В. Указ. изд. Т. IV. С. 100.

⁵⁹ Н.В. Гоголь в русской критике: Сб. М.: Гослитиздат, 1953. С. 527.

⁶⁰ Гоголь Н.В. Указ. изд. Т. V. С. 169.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.