

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

DOI 10.24411/1813-145X-2019-10361

УДК 008(091)

С. А. Цимбалова <https://orcid.org/0000-0003-3951-1265>

### Русский сценический романтизм: к истории вопроса

Сегодня практически не осталось сомнений в том, что явление романтизма (если романтизм трактуется не как имманентное свойство человеческого сознания, а исторически) связано с гражданской историей. С этой точки зрения мысль К. Маркса, в соответствии с которой романтизм был реакцией на Великую французскую революцию, требует либо признания того, что революция во Франции решающим образом повлияла на искусство всех стран Европы (а это проблематично), либо существенных коррективов. Но если речь идет о реакции на идеи Просвещения, о всеобщем разочаровании в возможности разумным способом исправить мир, восстановить общественный договор людей, вернуться к утраченной гармонии в отношениях между обществом и человеком и одновременно в человеческой душе, – такая реакция и такое разочарование были явлением действительно всеобщим. Мировоззренчески романтики, как известно, резко отличались друг от друга – мироощущение их было близким.

По единодушному мнению всех серьезных исследователей, «эпохальными» даже для так называемого «активного» романтизма становятся проблемы не политические и не социальные. Человек оказывается наедине с миром бесконечным, принципиально более многомерным, чем наличная действительность, и потому непознаваемым. Но и сам человек в таком мире одинок, бесконечно сложен и внутри себя навсегда противоречив. Романтическое мироощущение трагедийно.

Русский романтизм, при всем его своеобразии, был очевидным вариантом целостного явления. Русский сценический романтизм как комплекс историко-теоретических проблем рассматривается в данной статье на материале фундаментальной работы П. А. Маркова «Малый театр 30-х и 40-х гг. XIX в. (период: Мочалов – Щепкин)» (1924).

Ключевые слова: Романтизм, трагическое мироощущение, русский театр, маска, мелодрама, водевиль, Герой, Артист, Вечная Женственность, комик-буфф, В. А. Каратыгин, П. С. Мочалов, В. Г. Белинский, П. А. Марков.

## THEORETICAL ASPECTS TO STUDY CULTURAL PROCESSES

S. A. Tsimbalova

### Russian Scenic Romanticism: to Historical Background

Today, there is almost no doubt that the phenomenon of romanticism (if romanticism is interpreted not as an immanent property of human consciousness, but historically) is associated with civil history. From this point of view, the thought of Karl Marx, according to which romanticism was a reaction to the Great French Revolution, requires either the recognition that the revolution in France had a decisive influence on the art of all European countries (which is problematic) or substantial adjustments. But if we are talking about the reaction to the ideas of the Enlightenment, general disappointment in the possibility of correcting peace, restoring people's social contract, returning to the lost harmony in the relationship between society and man and at the same time in the human soul, this reaction and such disappointment were really a universal phenomenon. Romantics, as we know, differed sharply in their worldviews from each other – their worldview was close.

In the unanimous opinion of all serious researchers, non-political and non-social problems become «epoch-making» even for so-called «active» romanticism. Man finds himself alone with the world which is infinite, fundamentally more multidimensional than the present reality, and therefore unknowable. But the man himself in such a world is lonely, infinitely complex and in himself forever contradictory. Romantic attitude is tragic.

For all its uniqueness, Russian romanticism was an obvious variant of the holistic phenomenon. Russian stage romanticism as a complex of historical and theoretical problems is considered in this article on the material of the fundamental work of P. A. Markov «The Maly Theater of the thirties and forties of the XIXth century (period: Mochalov – Shchepkin)» (1924).

Keywords: romanticism, tragic world perception, Russian theater, mask, melodrama, vaudeville, Hero, Artist, Eternal Femininity, comic-buff, V. A. Karatygin, P. S. Mochalov, V. G. Belinsky, P. A. Markov.

За первенство в открытии нового театрального времени в России соперничают два явления. Первое – возвращение на сцену после многолетнего цен-

зурного запрета «Разбойников» Ф. Шиллера [2, с. 3] (январь 1828 г. – Петербург, январь 1829 г. – Москва). До того в Петербурге пьеса единожды была дозво-

лена к показу в бенефис А. С. Яковлева в 1814 г., в Москве с 1809 г. шла французская переделка Ж.-А.-Ф. Ламаргельера под названием «Разбойники, или Роберт атаман разбойников», на двух последних представлениях которой летом 1823 г. П. С. Мочалов сыграл заглавную роль, унаследованную им от отца, единственного исполнителя со дня премьеры. Второе театральное событие отмечено «Хроникой» А. И. Вольфа – появление на русской сцене мелодрамы В. Дюканжа и Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока» [5, с. 18-19]. В Москве идет с января 1828, Игрок носит имя Адольфа, играет его П. С. Мочалов, в Петербурге – с мая того же года (следующий за «Разбойниками» сезон), Жорж де Жермани – В. А. Каратыгин.

Автор последнего по времени исторического исследования, посвященного театру первой трети XIX в., склонен разделять точку зрения Вольфа и отдавать предпочтение мелодраме – именно в ней О. Фельдман видит решающий репертуарный фактор. «Переводная историческая и бытовая мелодрама укоренялась в русском репертуаре с середины 1800-х гг. Вместе с промежуточными жанрами она бескрайне раздвигала доступную театру картину мира и, тяготея к внезапности сюжетных поворотов, умела пробуждать обостренное волнение за судьбы персонажей. Ее ранние образцы сближались с «коцебятиной» вниманием к судьбам «партикулярной» личности и элементарностью распределения симпатий и антипатий. Расширяя арсенал выразительных средств, мелодрама учила извлекать новые живописные, музыкальные, пантомимические, психологические эффекты из характеристики исторической, географической, национальной среды» [12, с. 202]. С точки зрения такой исторической перспективы конец 1820-х гг. – в достаточно длительном уже на тот момент периоде бытования мелодрамы на русской сцене – оказался своеобразным Рубиконом. «знаком наступавших перемен стало появление в театрах обеих столиц мелодрамы... «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (она лишь в 1827 г. была показана в Париже и сразу завоевала всеевропейскую популярность). По иронии обстоятельств ее перевод для Москвы сделал классицист Кокошкин; для Петербурга по указанию начальства ее перевел чиновник театральной дирекции Р. М. Зотов. В Москве «Жизнь игрока» сближалась с традицией «коцебятины»; в Петербурге этот репертуарный выбор декларировал новый взгляд на сценического героя, напрочь лишенный московской сердобольности, и категорические перемены в сценическом языке» [12, с. 235-236].

Согласно исследовательской логике перемены охарактеризованы как категорические и связаны не только и не столько с языком, сколько, в первую очередь, со сценическим мировоззрением. Что, несо-

мненно, определяло такой и именно такой «репертуарный выбор». Но новый взгляд на нового героя новым языком «декларировал» все-таки выходящий на сцену актер. В связи с этим нельзя пропустить явственный петербургский акцент, который ставит московский историк, проводя границу нового театрального времени. «Напрочь лишенный сердобольности» – это, несомненно, про сценическую трактовку и именно петербургскую; в Москве отмечен более традиционный подход, близкий к сентименталистской «коцебятине». Однако в любом случае – обозначают ли новое время шиллеровской трагедией или современной мелодрамой, сближают ли с предшественниками или настаивают на принципиальном разрыве – речь, очевидно, идет о романтизме.

Попытки хронологически точно определить начало романтической эпохи (*Романтизм, по утверждению авторитетнейшего Н. Я. Берковского, очевидно и именно «эпоха культуры»: «Не приуроченный ни к одной из стран исключительно, завоевавший себе не одну только Европу, но и Америку, романтизм в конце концов оказался целой эпохой культуры, как это было до того и с Ренессансом, с классицизмом, с Просвещением»* [1, с. 5].) не раз иронически комментировались: «эпоха», действительно, слишком сложное и многостороннее явление, чтобы ее начало и конец можно было привязывать к календарным датам. Но ведь, с другой стороны, ни в XIX в., ни сейчас кто-либо не подвергает сомнению факт, что в политической и общественной истории России переход от прежнего времени к тому, о котором идет речь, называют ли его «никлаевским» или как-то иначе, занял ровно семь месяцев: начался несколькими часами бунта на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. и «знаково» окончился в день, когда были повешены пять самых злостных заговорщиков против царя и отечества, – 13 июля 1826 г.

Вполне вероятно, что эпохи в культуре, в общественном сознании и в искусстве таких жестких границ все-таки не имеют. Романтизма это касается не в последнюю очередь: он действительно очень сложное явление. Не случайно до сей поры дискуссии о его сущности и, соответственно, исторических параметрах не прекращаются. Даже сама постановка проблемы осложняется, как минимум, тремя факторами. Во-первых, это различные сроки и темпы развития романтического искусства в разных странах Европы, включая Россию: Байрон в Англии был все-таки раньше, чем Гюго во Франции. Во-вторых, это реальная специфика самих искусств, так или иначе влияющая на восприимчивость каждого из них к романтизму: понятие «романтическая архитектура» вряд ли сопоставимо с романтической музыкой. Наконец, в-третьих, это почти общепризнанное явление «преромантизма»: в русской изящной словесности литературоведы со времен Ал-ра Н. Веселовского [4] достаточно уверенно характери-

зуют таким образом поэзию Жуковского или «южные поэмы» Пушкина.

Сегодня практически не осталось сомнений в том, что явление романтизма (если романтизм трактуется не как имманентное свойство человеческого сознания, а исторически) связано с гражданской историей. С этой точки зрения мысль К. Маркса, в соответствии с которой романтизм был реакцией на Великую французскую революцию, требует либо признания того, что революция во Франции решающим образом повлияла на искусство всех стран Европы (что проблематично), либо существенных коррективов. Но если речь идет о реакции на идеи Просвещения, о всеобщем разочаровании в возможности разумным способом исправить мир, восстановить общественный договор людей, вернуться к утраченной гармонии в отношениях между обществом и человеком и одновременно в человеческой душе, – такая реакция и такое разочарование были явлением действительно всеобщим. Мировоззренчески романтики, как известно, резко отличались друг от друга – мироощущение их было близким.

Русский романтизм, при всем его своеобразии, был очевидным вариантом целостного явления. Даже явное общественное одобрение триединства православия, самодержавия и народности на фоне всеевропейской тяги к «корням» и почти тотального роста национализма не выглядит в этом свете, при всей одиозности формулы С. С. Уварова, неорганичным. Рифма между творчеством Н. В. Гоголя и Э.-Т.-А. Гофмана в доказательствах сегодня не нуждается, а М. Ю. Лермонтов не случайно с такой серьезностью отнесся к страданиям Ленского из «Евгения Онегина», над которыми Пушкин посмеивался, что в стихотворении «На смерть поэта» приравнял к Ленскому самого автора. По единодушному мнению всех серьезных исследователей (*Романтизм, в том числе и его национальный вариант, деятельно и длительно привлекал отечественных исследователей прямо с момента своего «обнаружения». Прежде всего тех, кто занимался литературой. В пределах XIX в. – от «пушкинского» круга и самого А. С. Пушкина времен «Бориса Годунова» до А. Н. Веселовского, чей капитальный труд, посвященный Жуковскому, стал опорой всех, без исключения, позднейших точек зрения. (Подробный анализ движения русской литературоведческой мысли в освоении «омонимического древа», в которое, по мысли автора, с течением времени превратилось понятие «романтизм», дан в статье Г. Н. Поспелова «Что же такое романтизм?» [9, с. 41-76]). Последнее по времени обострение интереса приходится на рубеж 60-70-х гг. века XX. Итогом тогдашней дискуссии стало появление двух сборников под общим выразительным названием «Проблемы романтизма». Первый выпуск (1967) [9], авторами которого были Д. Д. Благой, А. М. Гуревич, Ю. В. Манн, Г. Н. Поспелов, А. Н. Соколов, У. Р. Фохт, занимался русской спецификой (близко по времени было опубликовано еще несколько специально-тематических работ: «К истории русского романтизма», 1973 [6]; «Русский романтизм», 1978 [10]; несомненный интерес представляют статьи о мело-*

*драме [3] и водевиле [13] в чуть более позднем академическом издании «История русской драматургии XVII – первая половина XIX века», 1982). Выпуск второй (1971) [8] включал статьи Н. Я. Берковского, Н. Ф. Волкова, Ю. Н. Давыдова и др., базировавшихся на европейском материале.), «эпохальными» даже для так называемого «активного» романтизма становятся проблемы не политические и не социальные. Человек оказывается наедине с миром бесконечным, принципиально более многомерным, чем наличная действительность, и потому непознаваемым. Но и сам человек в таком мире одинок, бесконечно сложен и внутри себя навсегда противоречив. Романтическое мироощущение трагедийно.*

После «декабрьских событий» в партере и в ложах Санкт-Петербургского императорского русского театра даже те люди, которые сживали там и прежде, были уже другими. Конечно, настроения тогдашней публики фиксируются лишь опосредованно, отражены в театроведческих источниках лишь косвенно. Зато отклик сцены на новое время был скор, резок и расслышан современниками. «Ныне публика требует как можно более действия на сцене, и как можно менее рассказов; она желает, чтобы все то, что прежде предполагалось происходящим за сценою, делалось в глазах ее. Английский вкус сделался законодателем, Шекспир образцом, и драматургия получила новое направление. После Шиллера и Гете появилось в Германии множество последователей новой школы и множество трагедий в роде шекспировском; а во Франции, сильно противящейся введению романтической трагедии, родилось новое чудовище, под именем мелодрамы, для удовлетворения вкусу публики, требующей непременно сильных ощущений. Самая омерзительная часть человечества, разбойники и злодеи, сделались героями сих мелодрам, и завязку пьес основали на пороке. Яд, ножи, кинжалы, убийство, измены, разврат, вероломство явились на сцене в разных видах – пугать зрителей и извлекать слезы зрелищем страдания и угнетения невинности. Люди стали сбегаться в театр, как на лобное место, смотреть наказание порока, полюбовавшись прежде несколькими злодеяниями, совершенными на сцене. Общий вкус увлек многих писателей, и театральные репертуары наполнились ужасными произведениями, почерпнутыми из архивов уголовных судилищ» [11].

Место трагедии заняла романтическая мелодрама. У нее были сентименталистские предшественники: в знаменитой пьесе А. Коцебу конца прошлого века «Ненависть к людям и раскаяние» (1789) мелодраматический комплекс (злодеяние, попранная невинность, роковые ошибки и горестные узнавания) – налицо. Разве что злодей, увлекший Эйлалию, исключен из числа действующих лиц, очевидно, за неисправимую безнравственность. Романтизм мно-

гое изменил, он внес в поэтику такие контрасты, которые были неведомы умеренному сентиментализму, его и в самом простодушном жанре тянуло к гротеску. Но в первую очередь романтизм дал мелодраме нового для нее, именно романтического героя. Достаточно вспомнить В связи с этим мелодраму «Тридцать лет, или Жизнь игрока» – одну из самых репертуарных пьес Европы: Дюканж и Дино показали человека, который сам средоточие неистребимых противоречий, сам злодей и жертва собственных страстей. Мелодрама воистину имела право претендовать на статус трагедии эпохи романтизма.

Но и комедия, в том числе и «высокая», хотя и не исчезла вовсе со сцены, была потеснена, а на практике так и просто вытеснена – водевилем. Нет, кажется, ничего более далекого от трагедийного мироощущения романтиков, чем водевильная пьеса, поделка «на случай» с философией пустяка. Тем не менее именно водевиль – доминанта комедийного репертуара эпохи романтизма.

Ответ на незаданный вопрос, как и почему произошло столь радикальное замещение жанров, предложил еще в 1924 г. П. А. Марков в работе «Малый театр 30-х и 40-х гг. XIX в. (период: Мочалов – Щепкин)» [7]. Правда, вопрос о репертуаре для Маркова не решающий, вернее, неотчуждаемый от внутритеатральных процессов, внутри театральной ситуации определенного исторического периода только и имеющий смысл. Впервые и, кажется, по сей день в единственном числе исследовательский ракурс задан был «театроцентричным» по существу. Назовем идею П. Маркова гипотезой. Но эта гипотеза обладает большой объяснительной силой.

Марков не занимался поиском и вычленением специфически-романтического в театре того периода, само слово «романтизм» он заведомо использовал как общее определение, как устойчивое понятие. Его интересовал не художественный метод, а «новый театр» – принципиально новые, сугубо театральные характеристики и связи, именно те, которые работают на всем сценическом пространстве длинного двадцатилетнего периода и позволяют обособить его, отделить от «до» и «после». Обособление здесь радикально и опять-таки принципиально.

В отличие от исследователей следующих поколений, многие из которых и по сей день продолжают настаивать на исключительно давнем, едва ли не со времен Фонвизина, пристрастии русской сцены к реализму, Марков в 1924 г. был уверен: под влиянием романтической философии и романтической драмы «театр тридцатых – 49-х гг. XIX в. стал выразителем по-своему целостного мироощущения и создателем особого театрального мира» [7, с. 53]. По Маркову, это основополагающее качество проявлялось прежде всего в актерской сфере. «Театр был страстен, субъективен и лиричен. Его очарование

было очарованием актера. ... Театр 30-40-х был театром актерской правды и условных приемов игры, большого внешнего мастерства и обнаженного актерского творчества. Он был “невероятен” и “неправдоподобен” в самом существе внешних форм, но его подчеркнутая “невероятность” и “неправдоподобность” раскрывали правду актерской, а иногда и больше – человеческой личности, как это совершалось по-своему в водевиле и по-своему в мелодраме» [7, с. 53-54]. «Водевиль и мелодрама – с разных сторон – давали выход и свободу личности. Сценарии актерского творчества – они не стесняли актера строгими границами формы и влияние автора было незаметно» [7, с. 53]. Более того, «внимание к личности актера и его индивидуальному образу иногда превышало внимание к изображаемому им действующему лицу» [7, с. 53].

Новый мир – новый герой. По Маркову, герой этот, несомненно, в центре мира, но сам по себе нескрываемо и значимо двойится: с одной стороны, субъективная «правда человеческой личности», с другой – отдельно стоящее лирическое «очарование актера», добываемое из «условного приема» «обнаженного творчества». С какой стороны ни смотри, но ни «правда личности», ни обнаженная условность творческого акта к единственному индивидуальному «нутру», по которому два века узнают романтического актера, никак не сводятся. Напротив, стороны разведены, как и положено в романтизме. И, похоже, отношения между ними складываются непростые – как и должно быть в театре, драматические: своеобразный «новый драматизм» возникает на уровне актера, переставшего быть только «слагаемым», но определившегося в самостоятельную величину. И происходило это по-своему, но одновременно на обеих половинах единого сценического – романтического – поля. В этом поле «корни» водевиля и мелодрамы – одной природы, потому что у них, прежде всего, родственные сценические задания.

Давая каждому из двух коронных жанров романтического театра развернутые красноречивые характеристики, Марков явно сознательно подчеркивал их общность, так что, например, «невероятность» и «неправдоподобие» мелодрамы в контексте его мысли однозначно перекликались с теми же и того же рода невероятностью и неправдоподобием в водевиле. Столь же убедительны суждения Маркова о близкой по значению и функциям музыкальности мелодрамы и музыкальности водевиля. И примеры лишенных натяжек сближений можно множить.

Марков при этом нисколько не пытался смешать водевиль с мелодрамой. Новизна и убедительная простота его гипотезы в том, что главным и решающим основанием для любого рода сближений оказывается для него однородность связанных и с водевилем и с мелодрамой «сценических заданий» [7,

с. 75]. В таком контексте даже очевидная для критика-историка схематичность мелодрамы и водевиля уже не может восприниматься как недостаток и отклонение; скорей, напротив: программный схематизм дает простор актерской импровизации.

Не вызывает сомнений, что П. А. Марков понимал русский театр 1830-1840-х гг. (не только московский, ставший непосредственным объектом его рассмотрения) как романтический Театр Актера. При этом романтизм к театру актера не «прилагается», а выделяет, даже выпячивает в актерском театре такие его стороны и свойства, которые сам романтизм и желал бы видеть в театре. Это, в первую очередь, священное право автора, то есть в данном случае актера, на свободное художественное творчество и резкая, ни требованиями жизнеподобия, ни условными границами между сценой и зрительным залом, ни тем более жанром пьесы-сценария не ограниченная субъективность, а порой и откровенная лиричность сценических созданий, и, наконец, тайная или явная, но неистребимая «отделенность» творящего романтического гения от сиюминутных плодов его творчества.

Марков писал об актере актерской эпохи. Было бы только естественно, если бы среди сценических заданий, предопределены ли они репертуаром или сам актер диктует их избираемому им ролевому материалу, в том или ином виде фигурировало амплу актера или хотя бы амплу роли. Но этого понятия в работе Маркова нет. Зато есть маска, и именно актерская.

Добро бы в связи с этим упоминался москвич В. И. Живокини, этот «итальянский комик-буфф в русском водевиле» [7, с. 66]. Но точно в том же ключе Марков уверенно предлагает рассматривать и петербургскую В. Н. Асенкову: «... в водевиле Асенкова играла маску лирической влюбленной» [7, с. 69]. Более того, романтическая сценическая маска в интерпретации Маркова не ограничена жанровыми рамками только и исключительно водевиля. Если за водевильной маской «неизменно присутствовал лукавый взгляд актера, иронически освещавшего происходившие события, то в мелодраме дело шло о большем – об обнажении внутреннего существа актера, о слиянии вплоть до тождественности личности актера с изображаемой им условно театральной маской. Вернее всего, именно в этом лежало основное принципиальное значение мелодрамы для актерского творчества» [7, с. 75]. Соответственно, и П. С. Мочалов, согласно Маркову, в тотальном театре актера-маски не исключение. В зависимости от его «основной маски ... стояли остальные образы и сценические эффекты. Эта основная маска была овеяна романтическим величием, красотой подвига, страстностью, нетерпимостью, вспыхнувшими чувствами, ироническим умом, горечью прошлого. Ча-

сто в душе героя мрачное и безотрадное отчаяние. ... Через мрак, безверие, преступления и злодеяния совершает герой мелодрамы свой жестокий, отверженный жизненный путь» [7, с. 74].

Приходится заключить, что маска здесь не случайность: для Маркова она, по меньшей мере, один из факторов, конституирующих «театр нового времени». Новая, романтическая, она сложносоставна. С одной стороны, в актерской сфере – «однажды найденная актером маска понуждала к интенсификации приемов, в целом оставаясь неизменной» [7, с. 75]. С другой – господствующие мелодрама и водевиль, «подчиненные театру», «намечали театральные маски» [7, с. 53]. И все это – на фоне «лирической волны» «освобожденного актерского творчества» [7, с. 53].

П. А. Марков оказался одним из первых в XX в. театроведов, обратившихся к сугубо театральному романтизму. Однако его подход применительно к родному его городу и тому театру, которым он занимался, развития не нашел, а от Петербурга, как все московское, касающееся театра той поры, оказался вовсе отделен, согласно совсем иной, более ранней и крайне устойчивой традиции. Именно с 1830-х гг., с безоговорочной отсылкой к авторитету В. Г. Белинского, ведется неизменное и жесткое противопоставление двух театральных столиц. Прежде всего, по Герою, который – московский показательно-романтический Мочалов, бесспорно. И Марков тут с Белинским в полном согласии, с одной поправкой: историк, в отличие от современника, приговорен к обобщениям, поэтому его привлекают не гениальные «мочаловские минуты», а маска «Мочалов», в которой главным оказывается не московское ее происхождение, а как раз закономерность существования в особом и, надо отметить, непривычном ряду. Допустимо предположить, что выход на петербургскую «маску» Асенковой рядом с Мочаловым и Живокини понадобился Маркову именно ради полноты его романтического набора: герой – лирическая влюбленная – буфф.

Между тем, у В. Н. Асенковой был не «теоретический», но вполне реальный, по месту театральной «прописки» в Петербурге, «серьезный» партнер (точнее было бы сказать наоборот: Асенкова в этом постоянном дуэте выступала партнершей) – В. А. Каратыгин.

Артистические индивидуальности Мочалова и Каратыгина небезосновательно принято отсчитывать друг от друга по принципу контрастной (романтизм!) противоположности. В этом срезе они вполне и доказательно друг на друга не похожи. Тем не менее вопреки ли «непохожести» на Мочалова или благодаря ей, а скорее всего, вообще мимо уподобляющих сравнений (романтизм!) именно Каратыгин –

главный Герой главной императорской сцены России.

### Библиографический список

1. Берковский, Н. Я. О романтизме и его первоосновах [Текст] / Н. Я. Берковский // Проблемы романтизма. – М. : Искусство, 1971. – Вып. 2. – С. 5-18.
2. В. В. В. [Строев В. М.]. Портретная галерея русских сценических артистов: В. А. Каратыгин, артист императорского Петербургского театра // Репертуар русского театра. 1841. – Т. 1. – Кн. 1. Приложение. – С. 1-10.
3. Вацура, В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов [Текст] / В. Э. Вацура // История русской драматургии : в 2 т. – Л. : Наука, 1982. – Т. 1. – С. 327-367.
4. Веселовский, А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения [Текст] / А. Н. Веселовский. – СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1904. – 549 с.
5. Вольф, А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года [Текст] / А. И. Вольф. – СПб. : Тип. Р. Голике, 1877. – 168 с.
6. К истории русского романтизма [Текст]. – М. : Наука, 1973. – 551 с.
7. Марков, П. А. Малый театр тридцатых и сороковых годов XIX века (период: Мочалов – Щепкин) [Текст] / П. А. Марков // Марков П. А. О театре : в 4 т. – М. : Искусство, 1974. – Т. 1. – С. 44-102.
8. Проблемы романтизма [Текст]. – М. : Искусство, 1967. – Вып. 1. – 360 с.
9. Проблемы романтизма [Текст]. – М. : Искусство, 1971. – Вып. 2. – 304 с.
10. Русский романтизм [Текст]. – Л. : Наука, 1978. – 285 с.
11. Русский театр. Третье представление мелодрамы Тридцать лет, или Жизнь игрока, перев<од> с франц<узского> г. Зотова, 16 мая // Северная пчела. – 1828. – 19 мая. – № 60.
12. Фельдман, О. М. «Волшебный край! Там в стары гды...». Русский драматический театр. Первая треть XIX века [Текст] / О. М. Фельдман // Вопросы театра. Prosaenium. – 2010. – № 1-2. – С. 188-251.
13. Чистова, И. С. Водевиль 1830-1840-х годов [Текст] / И. С. Чистова // История русской драматургии : в 2 т. – Л. : Наука, 1982. – Т. 1. – С. 402-425.

### Reference List

1. Berkovskij, N. Ja. O romantizme i ego pervoosnovah = About romanticism and its fundamental principles [Текст] /

N. Ja. Berkovskij // Problemy romantizma = Romanticism problems. – М. : Iskusstvo, 1971. – Vyp. 2. – S. 5-18.

2. V. V. V. [Stroev V. M.]. Portretnaja galereja russkih scenicheskikh artistov: V. A. Karatygin, artist imperatorskogo Peterburgskogo teatra = Portrait gallery of the Russian scenic actors: V. A. Karatygin, actor of the Imperial St. Petersburg Theater // Repertuar russkogo teatra. 1841 = Repertoire of the Russian theater. 1841. – T. 1. – Kn. 1. Prilozhenie. – S. 1-10.

3. Vacuro, V. Je. Istoricheskaja tragedija i romanticheskaja drama 1830 h godov = Historical tragedy and romantic drama 1830-s [Текст] / V. Je. Vacuro // Istorija russkoj dramaturgii = History of the Russian dramatic art : v 2 t. – L. : Nauka, 1982. – T. 1. – S. 327-367.

4. Veselovskij, A. N. V. A. Zhukovskij: Pojezija chuvstva i serdechnogo voobrazhenija = V. A. Zhukovsky: Poetry of feeling and warm imagination [Текст] / A. N. Veselovskij. – SPb. : Tipografija Imperatorskoj Akademii nauk, 1904. – 549 s.

5. Vol'f, A. I. Hronika peterburgskih teatrov s konca 1826 do nachala 1855 goda = The chronicle of St. Petersburg theaters since the end of 1826 up to the beginning of 1855 [Текст] / A. I. Vol'f. – SPb. : Tip. R. Golike, 1877. – 168 s.

6. K istorii russkogo romantizma = To history of the Russian romanticism [Текст]. – М. : Nauka, 1973. – 551 s.

7. Markov, P. A. Malyj teatr tridcatyh i sorokovyh godov XIX veka (period: Mochalov. – Shchepkin) = The Maly Theatre of the thirties and forties of the XIX century (period: Mochalov. – Shchepkin) [Текст] / P. A. Markov // Markov P. A. O teatre : v 4 t. – М. : Iskusstvo, 1974. – T. 1. – S. 44-102.

8. Problemy romantizma = Romanticism problems [Текст]. – М. : Iskusstvo, 1967. – Vyp. 1. – 360 s.

9. Problemy romantizma = Romanticism problems [Текст]. – М. : Iskusstvo, 1971. – Vyp. 2. – 304 s.

10. Russkij romantizm = Russian romanticism [Текст]. – Л. : Nauka, 1978. – 285 s.

11. Russkij teatr. Tre't'e predstavlenie melodramy Tridcat' let, ili Zhizn' igroka, perev<od> s franc<uzskogo> g. Zotova, 16 maja = Russian theater. The third submission of the melodrama Thirty years, or the player's Life, // Severnaja pchela. – 1828. – 19 maja. – № 60.

12. Fel'dman, O. M. «Volshebnyj kraj! Tam v stary gody...». Russkij dramaticheskij teatr. Pervaja tret' XIX veka = Magic area! In recent years there...». Russian drama theater. The first third of the XIX century [Текст] / O. M. Fel'dman // Voprosy teatra = Prosaenium. – 2010. – № 1-2. – S. 188-251.

13. Chistova, I. S. Vodevil' 1830-1840 h godov = Vaudeville of 1830-1840-s [Текст] / I. S. Chistova // Istorija russkoj dramaturgii : History of the Russian dramatic art v 2 t. – Л. : Nauka, 1982. – Т. 1. – С. 402-425.