

ПЕТЕРБУРГ В ЕВРОПЕЙСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ

Основание национального театра и судьбы русской драматургии



Послати ны ныне уредити, реной для представления пра-
вды и поведи театръ для повторного отдачи гоголевской па-
менной оудь что на воеводе оудь отпирова близ падегского до-
ма. А оудь онаго повелити набрати артистов и артисток: арти-
стов из обывающих и ваятелей и рослащивая и падегским пор-
туге, повторие и тилом воеводь надобны, ся доплатение еще
и нини артистов издрати не сьхотуишь а оудь тиле же и
артисток тиле не число. А оудь реной онаго театра опре-
длити писати сего Нашего указа артиста б сего времени
и годь о сьхотуишь по пяти тысячам, рублим, повторю
оплатити из статьи артистов всегда в началу года по по-
писани Нашего указа. Для надзираи дома определити
из копенского лейбюмантин Алексея дяганова, повторюго пор-
тугала ны сменити подпоручиком с сьхотуишь из по-
ротенной артистов сьхотуишь по пятидесяти р.
и годь о годь. Определити в оной домь где уреден театръ
проставной параша. А реной того реной театра пор-
учити о Насе бригадирь Александрь Смаронова, повторюго и
той же сьхотуишь определити сьхотуишь его бригадирского олада
рационных и оудуишь денег в годь по пяти тысячам
и в сьхотуишь или по бригадирским тинь с поручивания сво-
я оной тинь реной в доплатение и полатишь оладу до-
даты и в предь видевати полате оладу бригадирское ста-
лование. А сего бригадира сьхотуишь из армейского списка
не вышлати. А оное реной нане артистов и арти-
сток тиле и пропити при театре производити о-
том сьхотуишь бригадирь сьхотуишь о Насе бригадирь о
теид Нашему сенату уижити по сему Нашему указу.

Елисаветъ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО ПО ИЗУЧЕНИЮ XVIII ВЕКА

**ОСНОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА
И СУДЬБЫ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ**
(К 250-летию создания театра в России)

Санкт-Петербург

2006

УДК 882 (09)

ББК 83

В 76

Серия «Петербург в европейском пространстве науки и культуры».

Основание национального театра и судьбы русской драматургии (К 250-летию создания театра в России). Материалы Международной научной конференции. Санкт-Петербург, 28–30 сентября 2006 г. / Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук. СПб., 2006. – 219 с.

Редакционная коллегия:

А. Ю. Веселова, Н. Д. Кочеткова (отв. редактор), *Ю. А. Петросян, Э. А. Тропп, Е. А. Иванова* (отв. секретарь)

Редакторы-составители серии «Петербург в европейском пространстве науки и культуры»: *Е. А. Иванова, Ю. А. Петросян, Э. А. Тропп*

Финансовая поддержка – Научная программа
Санкт-Петербургского научного центра РАН 2006 года

ISBN 5-86763-195-8

© Санкт-Петербургский научный центр РАН, 2006

© Серия «Петербург в европейском пространстве науки и культуры», *Е. А. Иванова, Ю. А. Петросян, Э. А. Тропп*, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
<i>Предисловие</i>	7
<i>Ю. М. Прозоров</i> Ностальгия по театру. Вступительное слово на открытии Международной научной конференции «Основание наци- онального театра и судьбы русской драматургии»	9
<i>Л. М. Старикова</i> На пути профессионализации (русское актерство до осно- вания государственного театра)	12
<i>М. К. Пезенти</i> Традиции русских устных народных комедий и интермедий первой половины XVIII века в раннем русском театре	19
<i>М. Ферраци</i> Ранняя драматургия А. П. Сумарокова. Пьеса «Нарцисс» ...	30
<i>З. Бром</i> «Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова и его историо- графический контекст	43
<i>Д. В. Руднев</i> Деятельность любительского театра в Морском кадетском корпусе в 1770-е годы	52
<i>И. З. Серман</i> «Драматический словарь» и литературно-театральная борьба 1780-х годов	62
<i>Н. Д. Кочеткова</i> Работа М. М. Хераскова над трагедией «Венецианская монахиня»	73
<i>С. Гардзонио</i> И. А. Дмитриевский – переводчик итальянских пьес	84

<i>Р. М. Лазарчук</i>	
К истории цензурного запрета трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский» (по материалам Государственного архива Кировской области)	91
<i>Н. А. Гуськов</i>	
Репутация драматурга и судьба русской комедии (Д. И. Фонвизин и Я. Б. Княжнин)	97
<i>Л. А. Сапченко</i>	
«Точь-в-точь» (комедия М. И. Веревкина и мемуары о пугачевщине)	110
<i>К. Ю. Лапто-Данилевский</i>	
Комедия «Дон Педро Прокодуранте» и ее автор	119
<i>А. О. Дёмин</i>	
«Гиневра», утраченная трагедия В. В. Капниста (малоизвестные материалы)	132
<i>Д. А. Иванов</i>	
«Биография Ф. Г. Волкова»: об одной неизвестной статье А. А. Шаховского	143
<i>Дж. Джулиано</i>	
«Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра»: анекдотическая комедия-водевиль А. А. Шаховского	153
<i>С. М. Шавергин</i>	
К проблеме типологии жанрового мироощущения в русской трагедии конца XVIII – начала XIX века	161
<i>П. В. Дмитриев</i>	
Некоторые проблемы современного издания русских драматических произведений XVIII века	170
<i>Л. Г. Агамалян</i>	
«Под сению кулис...». Выставка, посвященная 250-летию основания русского драматического театра	177
<i>Каталог выставки</i>	187
<i>Список сокращений</i>	215
<i>Сведения об авторах</i>	216

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник содержит материалы Международной научной конференции «Основание национального театра и судьбы русской драматургии», организованной 28–29 сентября 2006 года Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН при поддержке и участии Объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию Санкт-Петербургского научного центра РАН. Конференция проходила в рамках проекта «Петербург в европейском пространстве науки и культуры». Предыдущие три конференции, состоявшиеся в 2001–2003 годах, были посвящены памятным датам отдельных писателей XVIII столетия (Н. А. Львова, А. Н. Радищева и В. К. Третьяковского), творчество которых рассматривалось в широком контексте эпохи. Конференция 2006 года оказалась масштабна по самому замыслу: она была приурочена к 250-летию юбилею отечественного профессионального театра. В 1756 году вышел указ императрицы Елизаветы Петровны об основании в Петербурге театра, и это событие стало важной вехой в истории нашей культуры. Не удивительно, что интерес к конференции проявили ведущие специалисты не только из России, но из разных стран мира: Израиля, Италии, Германии, США, Эстонии.

В Литературном музее Пушкинского Дома к конференции была подготовлена интересная выставка, богатая разнообразными материалами (живопись, графика, рукописи, книги). В музее Г. Р. Державина и русской словесности его времени (филиал Всероссийского музея А. С. Пушкина), где проходила часть заседаний, директор Музея С. А. Некрасов провел экскурсию для участников и показал помещение домашнего театра Г. Р. Державина, находившегося в его доме на Фонтанке.

Статьи, вошедшие в сборник по материалам конференции, выходят за хронологические рамки XVIII века. С одной стороны, они охватывают ранний период существования театра в России, труппы так называемых «охотников» и народную драму (статьи Л. М. Стариковой и М. К. Пезенти),

с другой – пересекают границу века XIX (статья С. М. Шаврыгина, а также работы Дж. Джулиано и Д. А. Иванова, посвященные творчеству А. А. Шаховского). Значительное внимание уделено «отцу русского театра» – А. П. Сумарокову (статьи М. Л. Феррацци и З. Бром), а также творчеству других русских драматургов, как знаменитых, таких как М. М. Херасков (статья Н. Д. Кочетковой), так и менее известных (работа Л. А. Сапченко, посвященная пьесе М. И. Веревкина, и статья А. О. Демина, вводящая в научный оборот неизвестные материалы из драматического наследия В. В. Капниста), а иногда и совсем забытых, как Я. П. Чаадаев (статья К. Ю. Лаппо-Данилевского), и переводчиков (статья С. Гардзонио об И. А. Дмитревском как переводчике итальянских пьес). В ряде работ рассмотрены различные проявления околотеатрального «быта»: функционирование школьного театра в Морском кадетском корпусе (статья Д. В. Руднева) или отдельные формы литературно-театральной полемики (статья И. З. Сермана), в том числе цензурные запреты и способы их исполнения (статья Р. М. Лазарчук). В сборник также вошли работы, посвященные эволюции отдельных драматических традиций (статья Н. А. Гуськова). Актуальные проблемы издания драматических произведений XVIII века стали предметом сообщения П. В. Дмитриева.

Помещенный в книге каталог выставки, содержащий профессионально составленные аннотации, имеет самостоятельную ценность и вместе с тем тесно соотносится с содержанием статей. Разнообразие затронутых в сборнике тем отражает многогранность самого исследуемого явления. Авторы приводят неизвестные ранее факты, почерпнутые из архивных источников, решают вопросы датировок, обращаются к текстологическим проблемам. При всей краткости помещенных в сборнике исследований они открывают новые перспективы в изучении истории русской драматургии и театра.

А. Ю. Веселова, Н. Д. Кочеткова, Ю. А. Петросян, Е. А. Иванова

НОСТАЛЬГИЯ ПО ТЕАТРУ
Вступительное слово на открытии Международной
научной конференции «Основание национального театра
и судьбы русской драматургии»

Ю. М. Прозоров

Современное общество переживает пору, когда новой реальностью становятся большие культурно-исторические годовщины: 200-летие А. С. Пушкина, 300-летие Петербурга и, словно между этими веками, 250-летие русского театра!.. Как всякое значительное явление, эти большие годовщины совмещают в себе разные значения. С одной стороны, русская классическая культура все дальше уходит в прошлое, все больше погружается в глубины истории, приобретает чуть ли не признаки архаики. С другой стороны, в ней появляется качество, с которым не под силу соперничать достоинствам иного характера, – качество давности. О качестве давности как одной из высших культурных ценностей не раз говорил не чуждый содружеству исследователей XVIII века академик А. М. Панченко.

Качество давности не только повышает ценность предмета, оно меняет его освещенность и само его значение. Не слишком далеки от нас те времена, когда драматургия XVIII столетия почти вся, за исключением, может быть, комедий Д. И. Фонвизина, даже в филологической среде воспринималась как литература по сути своей несовершенная, наивная, навсегда устаревшая, не имеющая шансов на диалог с современностью и, во всяком случае, как совокупность текстов, которые трудно прочитать. Достаточно очевидно, что для сегодняшнего дня если что и наивно, так это данное воззрение. Драматургия елизаветинских и екатерининских времен не столь архаична, как это может показаться поверхностному взгляду, она даже не так трудно и читается. В свернутом виде она содержит в себе пред-

вестия и предвосхищения великой театральной литературы XIX века, как, в частности, комическая опера М. А. Матинского «Санкт-Петербургский Гостиный двор» (1779) содержит в себе многие из купеческих тем А. Н. Островского, и очевидные предвращения поэтики «мещанской» драмы позднейших эпох, имущественные интересы в качестве основы драматической интриги, например. Но не одними предвращениями сильна ранняя русская драматургия. Всепобеждающий и торжествующий здравый смысл в комедиях, глубочайшее переживание великих моментов истории в трагедиях, идея осуществляемого театром единства пленительной забавы и мудрого поучения в эстетической теории, – этому наследию театральной культуры XVIII века не суждено обесцениться.



**Открытие конференции в Малом конференц-зале СПбНЦ РАН.
Слева направо: Ю. А. Петросян, Н. Д. Кочеткова, Ю. А. Прозоров**

Театральная культура времени сегодняшнего едва ли находится в полосе цветения. Два-три десятилетия назад в театре восторжествовал двусмысленный принцип модернизации классики, предполагавший, что и фонвизинский Митрофан, и героини крыловского «Урока дочкам», и Чацкий, и Хлестаков должны выходить на полупустую минималистскую сцену в современных или только условно исторических костюмах и, главное, держать речь в современном и подчеркнуто бытовом, то есть скороговорочном интонационном регистре. Как размышляющий городской интелли-

гент говорил со сцены даже Борис Годунов. Эта театральная герменевтика исходила из предпосылки, в соответствии с которой драматургию прошлого можно было приблизить к современному зрителю только средствами своеобразного отождествления сцены и зала, попытками дать залу возможность узнать себя в сценических образах. Это было больше адаптацией классики, нежели ее интерпретацией. В самое последнее время театральная критика заговорила о новой, постмодернистской концепции постановки классической драматургии. В основе концепции – остранение вербального строя пьесы, внесение в спектакль творческих заданий, не только не совпадающих с творческими заданиями классического автора, но и противоположных им. Особенным соблазном выглядит тяготение современного театра к комедийно-ироническому прочтению лирического и патетического драматургического источника.

И тождественность сцены и зала, на которой основываются приемы театральной модернизации классики, и постмодернистский смысловой релятивизм, своеобразная игра в растяжимость, обратимость и, в конце концов, сомнительность смыслов, – это все-таки иллюзии культуры, если не сказать – ее недуги.

Совершенную противоположность этой эстетике являет классицистская драма, трагедия в особенности, исходившая из представления, согласно которому смысл в художественном целом может быть только один и не должен двойтаться. И герой должен быть высокий, ибо он олицетворяет не социальный тип и не бытовое явление, а общечеловеческую сущность. И действию следует происходить во дворце, на вершине культуры. И сцена должна не обнажать свою прозаическую механику, балки, штанги и лебедки, но быть задрапирована в золотую парчу и красный бархат. А актер, с поступью, статью и декламацией, должен выйти к рампе и с простертой в зал рукой произнести патетически и всерьез сумароковское:

Мы должны покорять желания и страсти
Закону Божию и государственной власти!

Не рождается ли ныне ностальгия по этой классической разумности?!

НА ПУТИ ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ **(русское актерство до основания государственного театра)**

Л. М. Старикова

30 августа 1756 года императрица Елизавета Петровна подписала знаменитый Указ и, наконец, родился «Русский для представления трагедий и комедий театр». К этому моменту сформировались основные его составляющие: русская драматургия, русское актерство и национальный зритель. Исследование истории формирования театра традиционно идет по этим руслам: история русской драматургии и история собственно театральная, прежде всего, русское актерство, постановочное искусство, а также зритель.

Проследить формирование русской драматургии проще, доступнее, так как она оставила свои «следы» в виде текстов, хотя и дошедших до нас не в полной целости, но все-таки в значительном объеме. Проследить процесс формирования, становления русского актерства и зрителей того периода гораздо сложнее. Поэтому многие годы историю русского театра XVIII века заменяли в значительной степени историей русской драматургии. Восстановить равновесие – задача заманчивая (в данном случае по отношению к актерам).

Известно, что первый театр на Руси появился в 1672 году как придворный при царе Алексее Михайловиче. Вопрос об актерях, как, впрочем, и об организации самого театра, решался очень просто – государевым указом. Государь повелел И.-Г. Грегори «учинить комедию», которую он разыграл, что называется, «подручными средствами» – с юношами иноземцами, проживающими в Москве, наскоро им выученными. Затем, по указу же государя, к нему отослали полсотни русских «робят», которых для обучения театральным премудростям возили на двор Грегори под конвоем и

держали там «силою»¹. Со смертью Алексея Михайловича в январе 1676 года «минулись комедии» во дворце и новоявленные актеры возвратились «на круги своя», к прежним занятиям.

При организации в 1702 году во времена Петра I первого публичного театра в России действовали почти так же, с той только разницей, что выписали из-за границы немецкую труппу под руководством И. К. Кунста, которому царским же указом отдали в обучение в актеры русских молодых подьячих². Через 5 лет, в 1707 году, театр этот прекратил свое существование, и бывшие русские актеры разошлись кто куда.

И только тогда, когда театром заинтересовывается, заражается его магией более широкий круг, нежели только устроители и повелители, – тогда начинают посвящать себя и свой досуг актерству добровольно. Зарождается театральное любительство. Начинается это в петровскую эпоху и развивается на разных уровнях: в «верхах», т. е. в придворных кругах, и в «низах», т. е. в демократических слоях русского общества, развивается параллельно, но не одинаково.

В «верхах» любительство ярко проявилось в домашнем театре царевны Натальи Алексеевны, которая в 1707 году, после того, как разобрали Комедиальную храмину на Красной площади в Москве, перевезла к себе весь театальный скарб (декорации, костюмы, театральную библиотеку) и устраивала спектакли в селе Преображенском в отцовской Комедийной хоромине³, где, вероятно, могли играть и некоторые русские актеры из бывшего публичного театра. Но с переездом в Петербург в этом театре играли любители из ее «комнаты» (т. е. штата), в основном придворные певчие. В найденных нами и опубликованных уже документах значится, что им выдавали особое денежное вознаграждение «за комедию»⁴. В демократической среде театральное любительство началось в «школах» – духовных семинариях и, прежде всего, в Славяно-греко-латинской академии. При этом нужно отметить, что любительство в обоих потоках поначалу было санкционировано и поощряемо сверху. Так, в Славяно-греко-латинской академии первый спектакль, состоявшийся в 1701 году, был организован

¹ Богоявленский С. К. *Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 28, 36–37, 69.*

² Там же. С. 96.

³ Там же. С. 142, 145–148.

⁴ Старикова Л. М. *Русский театр петровского времени. Комедиальная храмина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник РАН за 1990 год. М., 1992. С. 151–152, 154.*

благодаря новому регламенту, рекомендовавшему «делать комедии, что зело полезно к наставлению».

В светских учебных заведениях любительский театр заводился по образцу духовных. В одном из первых – в Хирургической школе доктора Бидлоо, переманивавшего учеников из Славяно-греко-латинской академии, – он появился как естественное продолжение их прежних театральных упрямлений в Академии.

К концу 1720-х – началу 1730-х годов театральное любительство значительно активизируется и в придворной, и в демократической среде. При дворе его стимулировало появление со времен Анны Иоанновны постоянно присутствующих итальянских артистов: комедии дель арте, интермедийных и оперных. Их представления заинтересовывали театром все больший круг зрителей, вызывая у некоторых желание подражать. Как известно, в середине 1730-х годов при дворе устраивались «русские комедии» силами любителей. Состав их исполнителей (по сравнению с предшествующими годами) расширяется, но основную массу составляют все еще придворные певчие (исполняющие и драматические роли); к ним присоединяются учащиеся светского привилегированного учебного заведения – кадеты и добавляются исконные придворные забавники: шуты, карлы и, в данном случае, калмыки⁵.

В демократической среде театральное любительство выходит за пределы «школы» – появляются труппы так называемых «охотников». Историки называли их по-разному: демократические, вольные, партикулярные и – даже подобрали термин – «труппы охотчих комедиантов». Современники же называли таких любителей «охотниками». Многие участники и особенно руководители этих трупп являлись бывшими школьниками: семинаристами и студентами духовных академий, не избравшими духовной карьеры, а поступившими на службу в канцелярии, коллегии, конторы: копиистами, канцеляристами, регистраторами и пр. К ним присоединяются настоящие школьники, купцы 3-ей и 2-ой гильдий, «служители разных господ» (т. е. крепостные), мастеровые и пр. Все они собираются в свободное от основной службы время и устраивают представления «российских комедий».

Труппы «охотников» бытовали в обеих столицах, а также в других городах: Казани, Твери, Ярославле. В Москве их было, наверное, больше, но отсутствие значительного объема документальных данных не позволяет

⁵ *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740 / Сост., авт. вступ. ст. и комм. Л. М. Стариковой. М., 1996. Вып. 1. С. 32–55, 381–386.*

создать сколько-нибудь полной картины (почти исчерпывающие данные мы имеем только о Москве с 1749 по 1771 год).

Уделив в свое время пристальное внимание исследованию русских трупп «охотников»⁶, мы выделили в их деятельности два этапа. «Ранний», 1720-е – 1740-е годы (до последней четверти), этап – чисто любительский, характеризующийся во многом бессистемностью, стихийностью, эпизодичностью и случайностью во всех аспектах деятельности. Существенным является то, что спектакли разыгрывались в случайных, а главное, не оборудованных специально для этого помещениях (сеновалах, сараях и т. д.). Эти представления и мемуаристы, и документы, как правило, называют «игрищами».

Второй этап – «зрелый» – начался с конца 1740-х годов: в Москве его можно датировать 1749-ым, в Петербурге – чуть раньше; и назвать его нужно – полупрофессиональным. О повышении профессионального уровня «охотников» свидетельствуют все аспекты их деятельности, которая нарастает и, переходя от эпизодичности к сезонности, склоняется почти к постоянной в течение года (исключая посты).

Одним из показателей профессионализма русских трупп «охотников» в этот период является наличие предварительной и довольно тщательной подготовки к спектаклям, в частности, заботы о костюмах, реквизите, гриме и пр.

Очень существенным показателем повышения профессионального уровня «охотников» служит тот факт, что они арендуют для спектаклей не случайные помещения (оказавшиеся пустыми), а приспособленные или легко приспособляемые для представлений. Самые удачливые (или материально обеспеченные) снимают здания частных (домашних) театров и здание вольного профессионального театра – Немецкой комедии, при этом между разными труппами идет конкурентная борьба за найм именно его⁷. Данный факт нам был известен раньше только относительно московских «охотников». Теперь найдены документальные свидетельства того же и в Петербурге, когда директор Немецкой комедии Гильфердинг с декабря 1752 года сдал свой театр (на Морской) труппе «охотников» под руководством Ивана Андреева – живописца ведомства Ея Императорского Величества Вотчинной канцелярии⁸. Этот факт говорит еще и о том, что сущест-

⁶ Старикова Л. М. *Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. М., 1987. С. 136, 140, 148–176.*

⁷ Там же. С. 151–152, 154–155.

⁸ ПФАРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 172. Л. 53.

вание различных трупп «охотников» в разных городах было очень схожим и, имея более исчерпывающие данные о московских труппах, можно вполне обоснованно проецировать их и на другие.

И, наконец, свидетельством достаточной профессионализации трупп «охотников» в «зрелый» период является изменение их общественного статуса – они официально заявляли властям о своей деятельности и получали разрешение на нее на правовой основе.

Кроме этого, и взаимоотношения со зрителями «охотники» устанавливали через печатную афишу, как в профессиональных театрах. Нам удалось обнаружить документы о печатании афиш одной из трупп петербургских «охотников», игравших «русские комедии» в здании Немецкого театра⁹, что лишний раз указывает еще и на источники, откуда черпали свои профессиональные навыки актеры этих трупп (т. е. имели тесные профессиональные контакты с иностранными артистами).

Однако мы назвали этот «зрелый» период деятельности трупп «охотников» полупрофессиональным. «Полу» – потому что все участники и руководители их занимались театральным искусством в свободное время, и не актерство являлось их основной профессией.

В рубежный для московских «охотников» 1749-й год организовал в Ярославле свою труппу «первый русский актер» Ф. Г. Волков, который в Москве, где находился до 1749 года «в науках»¹⁰, прошел свою театральную школу. Его труппа была абсолютно идентична московским, также должна была пройти этап чисто любительский и затем полупрофессиональный. Именно на этом полупрофессиональном этапе в январе 1752 года Ф. Г. Волкова с его труппой вызвали в Петербург¹¹. Ярославцы дали несколько спектаклей (кстати, в помещении той самой Немецкой комедии, которую арендовали петербургские «охотники»). Но труппа целиком, вероятно, не оправдала возлагавшихся на нее надежд, так как в столице оставили только 4-х актеров (самых способных и образованных): И. Дмитриевского и А. Попова вскоре отдали в Кадетский корпус; Ф. и Гр. Волковых поначалу причислили к придворному театру (с которым они отправились в Москву), а по возвращении в 1754-м году также отослали в Кадетский корпус, где обучались они у А. П. Сумарокова «трагедии» и прочим наукам вместе

⁹ Там же. Л. 52–78.

¹⁰ Ф. Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 62.

¹¹ Там же. С. 84–87. О полупрофессиональном характере ярославской труппы Ф. Г. Волкова свидетельствует тот факт, что в документах о вызове их в Петербург у всех ее членов значится профессия или род занятий и место службы, с которой их взяли в столицу и к которой потом вернули после выступлений (см.: Там же. С. 91).

с придворными певчими, «спадшими с голосов», определенными туда еще в мае 1752 года¹².

Когда 30 августа 1756 года учредили русский театр, то они-то и составили в основном первую профессиональную труппу: в нее вошли 7 бывших певчих и 6 бывших «охотников» из Ярославля (к 4-м названным присоединились Я. Шумский и Гаврила Волков); вскоре появились 3 актрисы¹³.

В первые годы существования русского профессионального театра его актерский состав был достаточно подвижный, что естественно в новом начинании: все бродит и принаравливается; русская труппа, даже после принятия ее в придворную в 1759 году, стоит несколько особняком по отношению как к «Итальянской компании», где были оперная и балетные труппы, так и к «Французской компании».

Через 10 лет после учреждения, в 1766 году создается Дирекция Императорских театров, русская труппа вливается в единый театральный организм и профессиональный уровень ее актеров соответствует иностранному (и состав их по наличию амплуа почти одинаков).

Благодаря Я. Штелину, мы знаем состав русской труппы этого времени. В нем 4 бывших ярославца: И. Дмитриевский, А. Попов, Я. Шумский и Гаврила Волков (Федора и Григория уже нет, первый умер, а второй служит в Камер-цалмейстерской конторе¹⁴); 3 бывших певчих: Е. Сечкарев, К. Пригорский и П. Уманов; состав также пополнили еще 5 актеров: И. Лапин, И. Соколов, Н. Михайлов, Н. Бахтурин и П. Кожевников¹⁵.

Анализируя этот (мужской) состав русской профессиональной труппы и весь объем документальных материалов об «охотниках», невольно задаешься вопросом: почему никто из «охотников», кроме ярославцев, не перешел из полупрофессиональных в профессиональные актеры, ведь с момента учреждения русского театра путь на его сцену был открыт и вполне доступен (печатались, как мы знаем, объявления в газетах).

¹² Там же. С. 94–118.

¹³ Первыми актрисами стали Мария и Ольга Степановны Ананьины, известные по сцене под фамилиями своих мужей – актеров, за которых они вскоре вышли: первая – за Гр. Волкова, вторая – за Я. Шумского; и Аграфена Михайловна Пушкина – в замужестве Дмитриевская. См.: Старикова Л. М. Первая труппа русского профессионального театра // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 280–281.

¹⁴ Григорий Волков был пожалован в титулярные советники 3 июня 1765 года и определен в Камер-цалмейстерскую контору (ведавшую счетами и платежами). См.: Старикова Л. М. Новые документы о первых русских актерам братьях Федоре и Григории Волковых // Памятники культуры. Новые открытия. 1981. Л., 1983. С. 178–179.

¹⁵ Штелин Я. К истории театра в России. Цит. по переводу с немецкого языка, опубл. в кн.: Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны... С. 602–603.

Хочется проиллюстрировать сказанное примером. Среди московских «охотников» подвизался Семен Данилович Посников – купец 2-ой гильдии. Он являлся руководителем одной из трупп, официально заявивших о желании играть «российские комедии» в 1750 году¹⁶. В 1753-ем Посников «бил челом» о взятии его ко двору в лакеи, даже без жалованья («ежели порожних мест нет»), и ливрею обещал «сделать от себя», т. е. за свой счет¹⁷, а также утверждал, что «и порции требовать» не будет. В 1759 году он уволился из придворной службы с чином камер-лакея¹⁸, вернулся в Москву, получил должность «ямских слобод управителя» и чин поручика¹⁹, а в 1765 году при организации «общенародного» театра на Девичьем поле опять руководил актерами-«охотниками», игравшими на этом театре. Через некоторое время он уступил место руководителю И. Скорнякову (тоже бывшему «охотнику»), а в 1771 году вновь вернулся к этому театру²⁰ и руководил им до своей смерти, последовавшей в этом же 1771 году. Стало быть, любовь к театру жила в нем неистребимо, но в профессиональные актеры он, как и почти все остальные «охотники», не пошел. Почему он, как и большинство «охотников», предпочитал удовлетворять свою страсть к театру как любитель? Что не давало им перейти эту грань?

Ответ может быть следующим: ярославскую труппу Ф. Волкова вывозили, вывезли в Петербург по императорскому указу, «сверху», разглядев в «заводчике» искру божию, властью определили их судьбу.

На примере основания русского национального профессионального театра мы можем отметить важную роль своевременного законодательного толчка со стороны государственной власти для завершения культурного процесса, хотя и назревшего, но тормозившегося инерцией общественного сознания.

В России исторически сложилась уникальная культурная ситуация, когда счастливо объединились творческие устремления выходцев из народных масс, литератора-интеллигента дворянина и государственной власти – чиновников императорского двора.

¹⁶ Старикова Л. М. *Театр в России XVIII века. М., 1997. С. 57.*

¹⁷ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51863. Л. 1009.

¹⁸ РГИА. Ф. 469. Оп. 14. Д. 3. Л. 83.

¹⁹ РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 617. Л. 178.

²⁰ Старикова Л. М. *Театральная жизнь Москвы в середине XVIII в. С. 140–142, 176–183.*

ТРАДИЦИИ РУССКИХ УСТНЫХ НАРОДНЫХ КОМЕДИЙ И ИНТЕРМЕДИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В РАННЕМ РУССКОМ ТЕАТРЕ

М. К. Пезенти

Некоторые авторы, такие как Г. А. Гуковский, П. Н. Берков и В. Н. Всеволодский-Гернгросс¹, подчеркивают, что первые комедии Сумарокова тесно связаны с традициями «русского устного театра и письменных народных комедий и интермедий первой половины XVIII века», а также приемами комедии дель арте и даже «продолжили» их². Как писал Г. А. Гуковский, «первые комедии-фарсы Сумарокова более подходят на интермедии из тех, которые представлялись на подмостках народного театра при Петре Великом, чем на правильную комедию Мольера и Реньяра»³.

И действительно, классицизм Сумарокова не избегает влияния народного, любительского театра и других театральных организаций, действовавших в России в конце XVII и в первой половине XVIII века. Мы предлагаем проследить эти влияния, сходства и контаминации, сделав акцент на значении одного звена, представленного некоторыми сценками любительского театра первой половины XVIII века.

¹ «Несправедливо и то мнение, что фарсовой характер ранних комедий Сумарокова целиком позаимствован у иностранного театра, ибо в своих комедиях он в основном продолжил традиции русских устных и письменных народных комедий первой половины XVIII века» (Всеволодский-Гернгросс В. Н. *История русского драматического театра*. М., 1977. Т. I. С. 126). П. Н. Берков приводит отзыв В. И. Лукина, где есть сравнение комедий Сумарокова 1750-х годов со «старыми игрищами» (см.: Берков П. Н. *История русской комедии XVIII в.* Л., 1977. С. 40–41).

² См. об этом: Ferrazzi M. *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731–38)*. Roma, 2000. С. 165–192; также: Берков П. Н. *История русской комедии XVIII в.* С. 39.

³ Гуковский Г. А. *Русская поэзия XVIII века*. Л., 1927. С. 11.

Как известно, любительский театр, в определенном смысле, является лабораторией и особой стадией развития профессионального театра до или накануне его основания. Мы хотим предложить некоторые соображения о двух сборниках русских полупрофессиональных городских (простонародных) театров: сборнике Тиханова и сборнике Титова, восходящих к первой половине XVIII века. Первый из них относится к середине XVIII века, когда интермедия как жанр уже прошла значительный процесс эволюции. Второй сборник содержит довольно много сюжетов разного происхождения и занимает «первое место по количеству содержащих драматических произведений»⁴. Эти репертуары любительских трупп дают нам возможность оценить способы разработки идей, тем и сюжетов произведений из разных культур и из разных жанров.

В произведениях такого типа мы находим не только русский, но и польско-украинский субстрат. Авторы маленьких пьес, какими были интересующие нас интермедии, перерабатывали этот субстрат, смешивая его с элементами, взятыми из народного театра⁵ и, позже, еще из пьес комедии дель арте, особенно из пьес, входивших в репертуар итальянских трупп, выступавших при дворе Анны Иоанновны⁶.

В качестве примера приведем **сюжет отношений шляхтича со слугой**, как он развивается в разных видах театра (народного, любительского) и далее в некоторых комедиях Сумарокова, Лукина, Ельчанинова, не касаясь переводных комедий.

Такой сюжет восходит к классическому античному театру (напомним комедию Аристофана «Лягушки»). В славянской среде он является основным в русском **народном** театре XVIII века (напомним пьесы «Мнимый барин», «Барин голый», «Барин и слуга», «Барин бравый» и т. п.), где имелись знаменитые забавные диалоги антидворянской направленности⁷. Надо

⁴ Кузьмина В. Д. и Гребенюк В. П. Комментарий // Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 815.

⁵ К примеру, вспомним украинское происхождение некоторых интермедий в сборнике Титова (см. № 1, 2, 7, 8, 9, 10, 18, Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. С. 614–620, 641–649, 667–668). В том же сборнике некоторые сценки частично происходят из устной народной драмы (№ 17, С. 665–667), из фацеции (см. № 11, С. 649–652), из юмористических повестей и новелл (см. № 5, С. 632–639).

⁶ См.: Pesenti M. C. *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*. Milano, 1996.

⁷ Ср.: Барин: ...на моем базаре был? Слуга: Был, барин бравый. Барин: Ну как, велик? Слуга: А я не мерил... (Кузьмина В. Д. *Русский демократический театр XVIII века*. М., 1958. С. 62; см. также *Фольклорный театр*. Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1988. С. 58–59; 64–65).

сказать, что при разработке такого сюжета в русской среде прототипом служили и некоторые сценки польского театра⁸. Мы имеем в виду, например, четыре сценки, которые через **школьный** польский иезуитский театр XVII века дошли до русского любительского театра (сборники Тиханова и Титова). Между прочим, не забудем и о сюжете, разработанном в «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого⁹. Наконец, этот сюжет является основным и в **комедии дель арте**, в которой он развивается в действиях Арлекина и его хозяина Панталоне. Сюжет воплощается и разрабатывается совершенно по-разному в каждом из этих видов «театра».

Сопоставляя элементы и композиционные приемы некоторых выбранных сенок, мы замечаем, что сюжет в основном один и тот же: Пан на польской сцене, Барин, Шляхтич – на русской, всегда бедные и голодные, вызывают слугу, заказывают ему купить что-нибудь и приготовить еду, а непослушный, хитрый и тоже голодный слуга дурачит господина. Его наказанием сценка заканчивается.

Четыре сценки польского театра настолько композиционно связаны между собой, что составляют маленькую комедию. Сюжет, т. е. отношения пана со слугой, взятый из **народной** среды¹⁰, переделан в **школьном** (польском) иезуитском театре в интермедию, с целью развлечь публику, однако и для того, чтобы добавить нравоучительный вывод. Наказание слуги здесь не является развязкой, но дает повод слугам и пану выступить перед публикой со своими рассуждениями. По нашему мнению, важно признать, что эти маленькие сценки, переведенные или списанные из школьных тетрадей или записок¹¹, выполняют функцию прототипов, так как опыт школьного театра, несомненно, переходит затем, через актеров и разных деятелей, в любительский театр. Итак, своеобразная «щепочка» начинается с разработки сюжета в **народной** среде, откуда он был принят в польский **школьный** иезуитский театр (в интермедии), а оттуда – в любительский.

⁸ Ср.: Перетц В. Н. К истории польского и русского народного театра (Несколько интермедий XVII–XVIII столетий) // Известия отделения русского языка и словесности Академии наук. 1905. № 1. С. 77–89.

⁹ Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне // Ранняя русская драматургия. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 138–160, 144–151.

¹⁰ Ср.: Кузьмина В. Д. Старопольские и русские интермедии // Польско-русские литературные связи. М., 1970. С. 44–50.

¹¹ Ср.: Lewin P. *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI–XVIII wieku*. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. С. 94.

В любительском театре, если сравнить интермедии из сборников Тиханова и Титова, можно заметить интересные особенности в трактовке того же сюжета.

В интермедиях из сборника Титова¹² особенно выделяется взаимная озлобленность в отношениях слуг и шляхтича. В развязке слуга не терпит наказания а, наоборот, удаляется со сцены «езжа» (верхом) на шляхтиче. В интермедиях этого сборника стих стремится к раешному, монологи довольно длинные, ремарки очень краткие и редкие, встречаются небылицы. В разных интермедиях имеются сходные части диалога. И еще можно заметить сходство некоторых частей, как будто прямо взятых из рукописной комедии народного театра, например, из комедии «Мнимый барин», и затем вложенных в интермедию «Вторая о Шляхте». Проследим это на примерах:

Народный театр	Любительский театр
Из рукописной комедии <u>«Мнимый барин»</u>	Из интермедии сборника Титова <u>«Вторая о Шляхте»</u>
Барин: ... <i>поил ли ты моих коней?</i>	Шляхта <sic>: <i>Напоил ли-та, каналья, лошедь?</i>
Староста: Как же, <i>барин, поил.</i>	Слуга: <i>Напоил, сударь.</i>
Барин: <i>Почему же верхняя губа суха?</i>	Шляхта: <i>Да што у нея губа-то суха?</i>
Староста: <i>Не могли достать.</i>	Слуга: <i>Не достала, сударь.</i>
Барин: <i>А ты бы подрубил.</i>	Шляхта: <i>Да ты бы, каналья, пролуб-ту подрубил.</i>
Староста: <i>Я и так по колени ноги отрубил.</i>	Слуга: <i>Я и так сударь, ноги-то подрубил.</i>
Барин: Дурак, ты бы коритце <i>подрубил.</i>	Шляхта: <i>Ах, бестия, таку ты у меня лошедь исвел!</i>
Староста: Я и так все <i>четыре ноги отрубил</i> ¹³ .	Слуга: Я, сударь, ее на конюшну свел ¹⁴ .

Такой тип диалога характерен для народной комедии, основанной на каламбуре (игре омонимами или омофонами)¹⁵.

¹² Сборник Титова // Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. Интермедия 2-я. С. 620–626; Вторая о шляхте. С. 685–693.

¹³ Фольклорный театр. С. 64–65.

¹⁴ Сборник Титова // Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. Вторая о шляхте, С. 692–693.

¹⁵ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 140–143.

В двух интермедиях из сборника Тиханова на тот же сюжет заметен более высокий уровень в разработке текста и сильное влияние комедии дель арте.

Интермедии из этого сборника характеризуются равновесием монологов и диалогов, более высокой организованностью ритма и рифмы, большей регулярностью стиха, по сравнению с неправильностью раешного стиха, который характеризует интермедии сборника Титова, и еще часто ускоренным диалогом¹⁶. Более того, ремарки для актеров более точные и ясные, чем в сборнике Титова. Но самое интересное в них – контаминация приемов комедии дель арте.

И действительно, в интермедиях в сборнике Тиханова слугу зовут Херликин, и он зачастую поступает, как Арлекин в комедии дель арте. То есть он действует как бергамский шут, часто входя на сцену и уходя со сцены, любит «чинить игрушки смешные» (т. е. шутки комедии дель арте, лацци), и диалог здесь очень напоминает манеру итальянского Арлекина.

Например, процитируем два диалога из 1-ой интермедии сборника Тиханова:

Любительский театр

Из 1-ой интермедии сборника Тиханова

Шляхта: Есть ли *что есть*?

Херликин: Было бы за *что сесть*.

Шляхтич <sic>: Я спрашиваю, готовил ли *ты что*?

Херликин: А вам сударь, на *что*?

Шляхтич: Дурак, я еще *не обедал*.

Херликин: А я уж давно *отобедал*.

Шляхтич: Так ты знать *все и съел*.

Херликин: Да что *приспел*.

Шляхтич: Нет ли хотя какой *ушки*?

Херликин: Есть две целые *кадушки*

Любительский театр

Второй диалог из той же интермедии сборника Тиханова

[Шляхтич Херликину: ... Так свари мне хотя яиц до десятку, / чтоб половину было густых, а другую всмятку...]

Шляхтич: Что, ужли *сварились*?

Херликин: Хотя бы кому *згодились*. Вот сие в смятку.

Шляхтич: А *густое* где?

¹⁶ Ярхо Б. И. Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий // Теория стиха. Л., 1968. С. 248–249.

Херликин: А *вот* и *в гусятку*.

Шляхтич: *Всмятку* ж где?

Херликин: А *вот где*. (переменяючи за спиной из руки в руку и показывает попеременно все одно яйцо).

Шляхтич: Да где ж другое?

Херликин: А *вот густое*.

Шляхтич: Каналья, да все одно!

Херликин: А другое заведало горло.

Шляхтич: Как?

Херликин: А вот так! (Съесть яйцо)¹⁷

В этих диалогах разные приемы. **В первом диалоге** – чисто «словесная баталия»: Херликин отвечает на вопросы Шляхтича дерзостью, играя словами и рифмами-насмешками, где он частично повторяет слова Шляхтича, а частично их изменяя, придает им совсем другой смысл.

Второй диалог сопровождает «игрушку смешную» Херликина над Шляхтичем. В диалоге и омонимия, и повторение слов, частично совпадающих с рифмой, подчеркивают игру слов.

Нам хочется также отметить близость материала, находящегося в двух интересующих нас сборниках. Проследим это на цитатах из двух интермедий из сборников Тиханова и Титова.

<u>«Интермедия 2-я» сборника Тиханова</u>	<u>Интермедия сборника Титова</u> <u>«Вторая о Шляхте»</u>
Шляхтич: Много ли там было рыбы у тебя?	Шляхта: На много ли рыбы-та купил?
Херликин: Вся тут у меня.	Слуга: На грош сударь.
Шляхтич: Куда повар хорош!	Шляхта: А друго-ет где грош девал?
Херликин: Я купил на грош.	Слуга: А рыбы-та купил.
Шляхтич: За сколько рыбы купил?	Шляхта: Бестия. Да я тебе дал два гроша.
Херликин: За грош.	Слуга: Я не знаю, сударь, баба-то хороша.
Шляхтич: А где еще грош?	Шляхта: Где друго-ет где грош?
Херликин: А рыбы купил.	Слуга: А рыбы-та купил.

¹⁷ Сборник Тиханова // Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. Интермедия 1-я. С. 564–567.

Эти диалоги подчеркивают близость как сюжета, так и характера его разработки, но одновременно и различие их. В интермедии из сборника Тиханова другой уровень качества стиха, игры слов, отделки лексического материала и самой игры Херликина, и все это сближает ее с приемами комедии дель арте. Примеры можно было бы умножить.

Сборник Тиханова среди репертуаров русских полупрофессиональных городских и любительских театров представляет собой особую стадию в переработке приемов и сюжетов комедии дель арте на русской почве. Однако мы хотим подчеркнуть, что пьесы обоих интересующих нас сборников, особенно сборника Тиханова, играют также значительную роль и в развитии русского профессионального театра.

М. Феррацци выделяет влияние Мольера и Гольберга на первые четыре комедии Сумарокова и уточняет, что именно через сочинения Гольберга на сумароковские пьесы влияет и комедия дель арте¹⁸. Мы хотим добавить, что в этих комедиях Сумарокова влияние комедии дель арте осуществляется и через интермедии любительского театра, особенно из сборника Тиханова. Именно на сцене такого театра разрабатывалось учение комедии дель арте после ее появления в России.

В качестве значимых примеров приведем некоторые диалоги из первых четырех комедий Сумарокова.

Из комедии «Приданое обманом», напоминаем: диалог Пасквины с Телидой, диалог Салидара с Пасквином хиромантиком (явление VI); диалог Салидара с Пасквином, когда хозяин пишет завещание (явление XI); и диалог Пасквины с Телидой (явление VII):

Телида: Ба, ба!

Пасквин: Я не баба, и ты не баба, а бранить тебе меня дурно.

Телида: Как я тебе бранила?

Пасквин: Разве ты позабыла?..¹⁹

В отрывке из комедии Сумарокова «Тресотиниус» мы можем проследить «образ мыслей» нашего слуги.

Из комедии «Тресотиниус» (явление VI):

Брамарбас: Хотя тебя на баталии убьют, но имя твое век в истории останется, и будешь в истории жить вечно.

¹⁸ Ferrazzi M. *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa... C. 173–182. Ferrazzi M. Pridanoe obmanom di A. P. Sumarokov. Il testo e le sue fonti // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri / a cura di G. Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova. Padova, 2002. C. 123–132.*

¹⁹ Сумароков А. П. *Приданое обманом // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Сост. Ю. В. Стенник. Л., 1990. С. 347–361.*

Кимар: Я лучше лет тридцать поживу еще на свете, нежели вечно в истории. Какие у жителей в истории забавы, я не ведаю, а как весело жить на свете, то у меня наизусть²⁰.

Тип слуги, здесь также и «шутовской персоны», его поступки подчеркивают связь этих пьес, принадлежащих разным театральным традициям. Одновременно подчеркнутое нами сходство свидетельствует и о роли любительского театра как важного звена в развитии раннего русского профессионального театра.

В первых комедиях Сумарокова значительную роль играет именно тип слуги – своеобразной «шутовской персоны», который развивался, как мы старались показать, и в традиции русского любительского театра. Типаж слуги в комедии *«Тресотиниус»* представлен не только собственно слугой Кимаром, но, в определенной мере, и сержантом Брамарбасом (офицером-самохвалом), который своими краткими, точными репликами еще раз оживляет в памяти тип отношений «слуга и барин». Он говорит правду и вызывает смех зрителей. В VIII явлении диалог такого типа происходит между Брамарбасом и сначала слугой Кимаром, потом сержантом²¹. Дальше идут знаменитые вопросы Брамарбаса к сержанту в сцене поединка самого Брамарбаса с Ерастом²².

Ераст вызывает на дуэль Брамарбаса, идет со шпагой к нему, и тот спрашивает:

Брамарбас: Сержант, не ранен ли я?

Ераст еще приступает.

Брамарбас: Сержант, жив ли я еще?

Ераст еще приступает...

Это напоминает нам поведение Арлекина в пьесе *«Четыре Арлекина»*, где Арлекин «притворяется, что будто пробол себя шпагою, и пал ... крича: Я УМЕР»²³.

Как в комедии дель арте и в интермедиях сборника Тиханова «игрушка смешная» (лаццо), появляется и у Сумарокова. В комедии *«Чудовищи»* «Арликин, гоня Додона, сорвал большой с него парик и надел на себя» (Д. III, явл. V)²⁴. Этот лаццо напоминает нам сценарий итальянских коме-

²⁰ Сумароков А. П. *Тресотиниус* // Там же. С. 294–307, 300–301.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 304.

²³ *Четыре Арлекина* // *Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Императрицы Анны Иоанновны в 1733–35 гг. Тексты. Пг., 1917. С. 102.*

²⁴ Сумароков А. П., *Чудовищи* // Сумароков А. П. *Драматические сочинения. С. 309–333, 328–329.*

диантов при дворе Анны Иоанновны, точнее пьесу «Напасти счастливая Арлекину»²⁵, когда Арлекин с помощью Дявола снимает парик у Панталона и Доктора, чтобы посмеяться над теми, которые хотят его побить. Тот же самый лаццо присутствует и в «Интермедии 2-ой» сборника Тиханова, где Херликин «через малое время пришел, / с господина шляпу снимает»²⁶, чтобы насмеяться над ним. В комедии функция шляпы/шапки и парика²⁷ как головного убора одна и та же.

Но именно разработанная манера игры этих слуг дает нам повод говорить о слугах в комедии Сумарокова как об этапе эволюции шутовской персоны, и эта эволюция проходит через Арлекина комедии дель арте и через Херликина / Герликина любительского театра и интермедий из сборника Тиханова. Нам кажется, что все эти сумароковские слуги, т. е. Кимар, Арликин, Пасквин, а также сержант и служанка Финета, являют собой русифицированные варианты итальянского персонажа. Своим наивным умением разоблачать и высказывать правду, когда говорят в сторону, они завязывают своеобразный контакт со зрителями.

В комедии Б. Е. Ельчанинова «Наказанная вертопрашка» выступают слуга Андрей и служанка Лукерья. Отношения Лукерьи с госпожой Пульхерией довольно забавны. Когда они разговаривают о том, как трудно быть замужем, Пульхерия, молодая вдова, которая любит кокетничать, вспоминает, как покойный муж был так влюблен в нее, что часто досаждал ей:

Пульхерия: Я испытала, что и с самым безопасным мужем скучно жить.

Лукерья: Муж, каков бы он ни был, несносен уже для того, что он муж.

Пульхерия: Покойный мой был очень терпелив, но он был влюблен в меня и выговорами своими иногда так досаждал мне...

Лукерья: Да дай ему Бог царство небесное, он уже умер, и ничего право во всю жизнь свою разумнее этого не дельвал...

.....

Пульхерия: ... Мы ими (мужьями – М. П.) только и вольность свою получаем, <...> одни мужья от них (неотвязных бабушек и тетушек – М. П.) нас избавляют, и за это их, право, благодарить должно.

Лукерья: А особенно, когда они оженившись умереть вздумают.

²⁵ Перетц В. Н. *Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Императрицы Анны Иоанновны в 1733–35 гг.* С. 305.

²⁶ Сборник Тиханова // *Ранняя русская драматургия. Пьесы любительских театров. Интермедия 2-я.* С. 567–571.

²⁷ См. Сумароков А. П. *Тресотиниус* // Сумароков А. П. *Драматические сочинения.* С. 305.

И далее: Пульхерия: *(вскочив)* Ах, голубушка! Скажи (тетушке – М. П.), что меня дома нет.

Лукерья: Да вот и она. Скажите сами ей (явл. V)²⁸.

Острые и забавные ответы служанки напоминают нам и ответы Абры (рабы) к Июдифи²⁹ в театре Алексея Михайловича, когда под влиянием английских комедиантов шутовская персона впервые нашла свое место в русском придворном театре.

Служанка Лукерья помогает барыне Пульхерии, например, обходиться с тетками, выступая как помощница своей хозяйке. Особенно интересен в пьесе параллелизм двух пар – вдовы Пульхерии и молодого графа и слуг – Андрея и Лукерьи (ср. комедия дель арте).

Лукин называет слугу Василия, из своей комедии «Мот, любовью исправленный» «весьма добродетельным», таким, каких «у нас еще и не бывало», тогда как, пишет он, «во всех переведенных комедиях слуги превеликие бездельники и <...> при развязке почти все за плутни без наказания остаются, а иные еще и награждение получают»³⁰. По нашему предположению, это последняя стадия в развитии типажа слуги.

И действительно, слуга Василий в этой наиболее оригинальной комедии Лукина (по сравнению с другими его переделками) – весьма добрый и мудрый (Д. I, явл. IX, с. 29, Д. II, явл. III). Но даже этот персонаж, как нам кажется, сохраняет некоторые характеристики, типичные для слуги комедии дель арте, а также и интермедий любительского театра: короткие, точные, острые реплики. Например, Василий отпускает (особенно «в сторону») острые реплики стряпчему Пролазину или Злорадову.

(Действие III, явл. VI)

Пролазин: <...>

Василий: *(в сторону)* Лучше было бы, ежели б ты издохнул, многих бы людей от бед избавил.

Пролазин: <...>

²⁸ Ельчанинов Б. Е. Наказанная вертопрашка. Комедия в одном действии // Сочинения и переводы Вл. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова с портр. Ельчанинова и со статьей о Лукине А. Н. Пытина. СПб. 1868. С. 465–466. (См. также явл. VI, С. 467–468: Пульхерия: *(Тетке своей)* Ах, судариня, как вы несправедливы! Я только и весела тогда.../Лукерья: *(в сторону)* Когда тебя здесь нет. (См. также явл. XIII. С. 481–482).

²⁹ См.: Иудифь // Ранняя русская драматургия. Первые пьесы русского театра. С. 351–458, 450–451.

³⁰ Лукин В. И. Предисловие к «Моту, любовью исправленному» // Сочинения и переводы Вл. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. СПб., 1868. С. 6–16, 12.

Василий: (*в сторону*) О проклятый святоша! Обманывай людей, Бога не обманешь³¹.

(Действие IV, явл. II)

Злорадов: Где твой господин?

Василий: (*сурово*) Там, где никто его не обманет.

Злорадов: (*с досадою*) Отвечай, где он?..

Василий: (*в сторону*) Охотнее бы я уведомил его о твоей смерти! Только не удастся тебе без меня поговорить с ним³².

Сюжет отношения слуги и барина по-разному разработан в народном театре, в театре любительском, в комедиях Сумарокова и некоторых других авторов раннего русского профессионального театра. Нам кажется, можно утверждать, что слуги и служанки, как Арлекин, Херликин, являются своеобразной шутовской персоной. Этот персонаж вбирает в себя характеристики того, кто высмеивает то порок, то глупость разных героев, а также вызывает смех и этим способствует установлению контакта между зрителями и происходящим на сцене. Именно шутовская персона вбирает в себя плодотворный опыт и традиции народного и любительского русских театров.



³¹ Лукин В. И. *Мот, любовию исправленный (1765)* // Там же. С. 47.

³² Там же. С. 58.

РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ А. П. СУМАРОКОВА. ПЬЕСА «НАРЦИСС»

М. Феррацци

Александр Петрович Сумароков вошел в историю русской литературы как создатель новых творческих норм эпохи классицизма. В своих двух эпистолах «О русском языке» и «О стихотворстве» (1748), написанных вслед за трактатами западных классицистов, прежде всего Буало, он попытался провести в жизнь смелый новаторский проект, призванный в корне преобразовать древнерусскую традицию.

Его деятельность имела непреходящее значение не только в области поэзии, где автор особое внимание уделил так называемым «средним жанрам», но и в представляющей для нас особый интерес театральной сфере, где его трагедии и комедии сыграли ключевую роль в преодолении схоластической традиции.

Однако, если трагедиям Сумарокова посвящены довольно обширные исследования, то работы по изучению его комедий не отличаются масштабностью. Кроме того, в то время как значительное внимание уделялось памфлетной стороне его пьес, в частности, написанных в 1750-е годы¹, наблюдения относительно их стилистических и структурных особенностей представляются достаточно поверхностными.

Документальное значение сумароковских пьес неоспоримо. Они столь открыты бурным общественным и культурным реалиям своего времени, что могут существенно содействовать не только выявлению интеллектуального и жизненного пути самого писателя, но и, в более общем плане, воссозданию духа того времени и тех условий, в которых закладывались

¹ Показательной в этом смысле представляется книга: Гринберг М. С., Успенский Б. А. Литературная борьба Третьяковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. М., 2001.

основы новой русской литературы. Тем не менее, не следует забывать, что комедии Сумарокова 1750-х годов были первыми национальными русскими комедиями, и, несмотря на их не очень высокий художественный уровень, они представляют собой первые шаги того творческого поиска, который вскоре приведет к реформаторской программе И. П. Елагина и его кружка, к попытке «склонения иностранных сочинений на русские нравы» В. И. Лукина, к введению Б. Е. Ельчаниновым «слезной драмы» и, наконец, к реалистическому театру Д. И. Фонвизина.

В двух моих предыдущих работах уже приходилось заниматься разбором сумароковских пьес, написанных в 1750-е годы. Это «Тресотиниус», «Третейный суд» (или «Чудовищи») и «Ссора у мужа с женой» (или «Пустая ссора»), которые могут быть датированы 1750–1751 годами, а также пьеса «Приданое обманом», которая была поставлена в 1756 году². В данной статье мне хотелось бы остановиться на еще довольно плохо изученной одноактной комедии «Нарцисс», дата и обстоятельства написания которой по сей день с точностью еще не установлены, хотя, как увидим, большинство исследователей творчества Сумарокова склонны ее относить к 50-ым годам XVIII века.

Известно, что датировка – это проблема, с которой приходится сталкиваться при исследовании большей части сумароковских комедий. Однако в случае с «Нарциссом», по причине скудости имеющегося в распоряжении фактического материала³, она представляется особо трудноразрешимой.

Первая попытка научно установить хронологию написания и постановки сумароковских пьес, среди которых и «Нарцисс», относится к 1871 году. Ее автором является М. Н. Лонгинов, предположивший, что написание интересующей нас пьесы может быть отнесено к 1768 году, а ее опубликование – к 1769 году⁴.

² См. Ferrazzi M. 1) *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte di Anna Ioannovna (1731–1738)*. Roma, 2000; 2) *'Pridanoe obmanom' di A.P.Sumarokov. Il testo e le sue fonti // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri / A cura di G. Pagani-Cesa e O. Obuchova. Padova, 2002. С. 123–148.*

³ В связи с этим напомним, что в статье, вышедшей в «Санктпетербургском вестнике» в 1778 году (Ч. 1. Январь. С. 45–46), т. е. через год после смерти Сумарокова, анонимный автор (вероятно Я. Штетлин) в своей попытке представить полную хронологию драматургического наследия Александра Петровича, приводит все его комедии, кроме «Нарцисса», о котором не сказано ни слова.

⁴ Лонгинов М. Н. *Последние годы жизни А. П. Сумарокова (1766–1777) // Русский архив. 1871. № 10. С. 1637–1717; № 11. С. 1956–1960.* Лонгинову принадлежат и другие исследования

Предложенная Лонгиновым датировка была принята и подтверждена уже в XX веке (точнее в 1923 году) П. И. Рулиным. Указанная дата, казалось, находила свое подтверждение в одном донесении, направленном Сумароковым в Академию наук 12 (25) января 1768 года, в котором по поводу пьес «Нарцисс», «Пустая ссора» и «Приданое обманом» было написано следующее: «Две последние пьесы уже несколько лет играны, а «Нарцисс» еще не игран». Рулину представлялось вполне вероятным, что раз уж Сумароков в 1769 году писал о «Нарциссе» как о пьесе, еще не поставленной на сцене, значит написание ее могло быть достаточно недавним и относиться, по всей вероятности, к предыдущему, то есть к 1768 году⁵. В 1939 году Г. А. Гуковский в своей книге «Русская литература XVIII века» принял датировку Лонгинова и Рулина, даже не поднимая вопроса о ее достоверности⁶.

Значительный поворот в реконструкции истории «Нарцисса» произошел в том же 1939 году, когда в «Ученых записках» Ленинградского университета появилась содержательная статья А. М. Космана «Комедии Сумарокова»⁷. Анализируя «Нарцисса», Косман выразил уверенность в возможности идентификации самого «Нарцисса» с утерянной сумароковской комедией «Нарт», о сценической постановке которой упоминается в Камер-фурьерском журнале от 8 февраля 1750 года⁸. Гипотеза Космана представлялась крайне интересной, ибо в случае ее подтверждения позволяла сдвинуть назад дату написания «Нарцисса» на целых 18 лет. А если

по данному вопросу. См. в особенности: 1) Заметка к первоначальной истории русского театра // Русский архив. 1873. № 10. С. 2043–2046; 2) Русский театр в Петербурге и Москве (1749–1774) // Сборник отделения русского языка и словесности Имп. Акад. наук. СПб., 1873. Т. XI. № 1. С. 1–38. В XIX веке важный вклад в изучение творчества Сумарокова был внесен также работами Н. Н. Булича (особенно см.: Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854), в которых, однако, отсутствуют какие-либо новые данные о «Нарциссе».

⁵ Рулин П. И. К хронологии и библиографии комедий А. П. Сумарокова // ИОРЯС. Т. XXV, 111. 1923. С. 131–144 (Л., 1924). После 1769 года «Нарцисс» был часто представлен. Об этом см.: *Драматический словарь*. М., 1787. С. 87.

⁶ «...с 1764 по 1768 г. написаны еще шесть комедий: “Приданое обманом” (около 1764 г.), “Лихоимец”, “Три брата совместника”, “Ядовитый”, “Нарцисс” (все четыре в 1768 г.)» (см.: Гуковский Г. А. *Русская литература XVIII в.* М., 1939. С. 154). Г. А. Гуковский остается на этой же позиции и в 1941 году в академическом издании «История русской литературы» в 10-ти томах (см.: Гуковский Г. А. *Сумароков и его литературное окружение // История русской литературы*. М.; Л., 1941. Т. 3. Ч. 1. С. 349–420. Это почти полное повторение работы 1939 года).

⁷ Косман А. М. *Комедии Сумарокова // Ученые записки Ленинградского Гос. университета*. Сер. филолог. наук. № 33, вып. 2. 1939. С. 155–188.

⁸ *Камер-фурьерский журнал*. 1850. С. 16.

учитывать то, что текст мог быть написан и в последние месяцы 1749 года – даже на 19. Следовательно, «Нарцисс» мог бы претендовать на статус самой первой национальной русской комедии⁹. Правда, предположение о том, что «Нарцисс» и «Нарт» – это одна и та же пьеса, было высказано В. Н. Всеволодским-Гернгроссом еще в 1912 году в одной неизданной работе¹⁰. Однако, в то время как Всеволодский-Гернгросс оставил этот вопрос открытым, не предоставив никаких документально обоснованных доказательств своего тезиса, Косман привел ряд довольно убедительных доводов. В частности, он обратил внимание на то, что ироничное упоминание химической лаборатории, которое мы найдем в XII-й сцене «Нарцисса», почти наверняка можно связать с химической лабораторией, основанной Ломоносовым в 1748 году. Учитывая дату постановки «Нарта» (8 февраля 1750 года), исследователь отметил, что подобное упоминание, совершенно понятное в 1749–50 годах, в 1768 году несомненно было бы неясным подавляющему большинству зрителей.

В принципе, замечания Космана вполне убедительны. То, что в его работе вызывает сомнение – это конечные выводы, к которым он приходит. Исследователь, несмотря на свое первоначальное предположение о возможных связях, существующих между «Нарциссом» и «Нартом», в заключение утверждает, что речь идет о двух совершенно разных комедиях, поскольку в первой появляются темы, тесно связанные с деятельностью Сумарокова во второй половине 1760-х годов. Во-первых, в статье не указы-

⁹ «Тресотинус», написанный между 12 и 13 января 1750 года, по всей вероятности, тоже был поставлен на сцене в феврале 1750 года. Однако самая первая документально доказанная театральная постановка дошедшего до нас текста (может быть, исправленного после замечаний, высказанных по его поводу Тредиаковским) имела место на сцене Придворного кадетского театра 30 мая того же года вместе с трагедией «Хорев» (см.: Стенник Ю. В. Примечания // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 466).

¹⁰ Речь идет о монографии «Театр в России при императрице Елизавете Петровне», увидевшей свет только три года назад (СПб., 2003: о «Нарциссе» см. С. 195). До 2003 года существовало только два машинописных экземпляра этой новаторской работы Всеволодского-Гернгросса. Они, в надежде на скорую публикацию, были подарены автором в 1935 года Российской Театральной Библиотеке и Российской Национальной Библиотеке Ленинграда. Видимо, именно в этих текстах и нашел Косман предположение относительно отождествления «Нарцисса» с «Нартом». Этот же факт был подтвержден Всеволодским-Гернгроссом и в первом томе коллективного труда «История русского драматического театра» в 7 томах, вышедшего в 1977 году. (История русского драматического театра в 7 томах. М., 1977–1987. Т. 1: От истоков до конца XVIII века. С. 125.) О том, что «Нарцисс» был первой комедией Сумарокова, по-видимому, думал и Б. В. Варнеке, который все в том же 1939 году в своей «Истории русского театра XVII–XIX вв.» писал: «... своего “Нарцисса” он (Сумароков – М. Ф.) посвятил изображению цезоля, вернулся к этому образу [...] в другой комедии – “Пустая ссора”» (Варнеке Б. В. История русского театра XVII–XIX веков. М.; Л., 1939. С. 105).

вается, о каких темах, тесно связанных с деятельностью Сумарокова во второй половине 1760-х годов, идет речь; во-вторых, возникает вопрос: на каком основании можно с уверенностью утверждать, что перед нами два разных произведения, если мы не располагаем текстом первого из них? Кроме того, известно, что хотя Сумароков и перерабатывал нередко свои сочинения, тем не менее, не всегда изменял их настолько, чтобы считать их впоследствии «новым произведением». Таким образом, текст «Нарцисса», отредактированный автором по случаю его публикации в 1769 году, вполне мог являть собой не что иное, как тот же «Нарт» без добавления существенных новшеств. В пользу данного предположения свидетельствует случай с пьесой «Приданое обманом», которая, будучи написана в 1750-е годы, в 1769 году была опубликована лишь с небольшими изменениями по сравнению с первоначальным вариантом.

Исследования послевоенного периода не пролили нового света на данную проблему. Особенно показательными в этом плане являются позиции П. Н. Беркова и Б. Н. Асеева. Первый в своих разных работах по Сумарокову, прежде всего в своей «Истории русской комедии XVIII века», изданной в 1977 году, как кажется, склоняется к датировке 1749–1750 годы¹¹; второй, наоборот, в своей монографии того же периода «Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века» датирует «Нарцисс» 1760-ми годами, не приводя при этом никакой определенной аргументации¹².

Даже в последние годы ситуация не претерпела особых изменений. В первом выпуске «Словаря русских писателей XVIII века», увидевшем свет в 1988 году, в статье, посвященной Никите Афанасевичу Бекетову, ее автор

¹¹ П. Н. Берков в работе «А. П. Сумароков» (М.; Л., 1949. С. 67) предлагает датировку 1749–1750 годы как возможную («Комедия “Нарцисс” [...] близка комедиям 1750 г. По-видимому, она и была написана в это время...»), но в статье «О языке русской комедии XVIII века» того же периода (Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. VIII. Вып. 1. М.; Л., 1949. С. 34, 45) приводит данную датировку как не вызывающую сомнений: «Первые русские комедии нового типа, “Нарцисс” и “Тресотиниус”, были написаны Сумароковым в конце 1749 и в самом начале 1750 г.»; «Самая ранняя комедия Сумарокова «Нарцисс», по-видимому, написана в конце 1749 г.; печатана в 1769 г.». В «Истории русской комедии XVIII в.» (Л., 1977. С. 29) критик сначала пишет: «Так, 8 февраля 1750 г. вслед за “трагедией” “Хорев” была поставлена комедия “Нарт” [...]. Комедия “Нарт” до нас не дошла. Вероятно, речь здесь шла о комедии “Нарцисс”». Через несколько страниц (С. 37–38), однако, говоря о том, что в «Нарциссе» Сумароков «ставил перед собой новые задачи, [...] проблемы борьбы со страстями», он, как кажется, принимает как само собой разумеющееся, что эта комедия не была первой в творчестве Сумарокова.

¹² См. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М., 1977. С. 219.

В. П. Степанов считает очевидным фактом тождество между «Нарциссом» и «Нартом» и, указывая на Бекетова как на возможного прототипа главного героя пьесы, ничего не говорит по поводу спорности ее датировки¹³. В свою очередь, Ю. В. Стенник, другой признанный специалист по литературе XVIII века, во введении к театральным произведениям Сумарокова, вышедшим в свет в 1990 году в «Библиотеке русской драматургии»¹⁴, совершенно обходит стороной данную проблему, как, впрочем, делает это и в главе о комедии эпохи классицизма в «Истории русской драматургии XVII – первой половины XX века» (3-я глава).

Учитывая, что по вышеупомянутым данным Камер-фурьерского журнала существование «Нарта» не может быть подвергнуто сомнению, думается, что его идентификация с «Нарциссом» может быть подтверждена или опровергнута только благодаря выявлению новых источников. В этом возлагаем наши надежды прежде всего на коллег, которые имеют непосредственный доступ к архивным материалам. Мы же, в поисках каких-либо достоверных критических гипотез¹⁵, на данном этапе можем обратиться только к сохранившемуся тексту, т. е. к тексту «Нарцисса».

«Нарцисс» – это прозаическая одноактная пьеса, состоящая из 25-ти явлений¹⁶. Ее «размер» отражает характерную особенность комедийного сумароковского театра, никогда не придерживавшегося классического правила, согласно которому, как известно, текст должен был иметь стихотворную форму и разделяться на пять актов. Так, все одиннадцать дошедших до нас комедий написаны прозой. Причем шесть, включая и «Нарцисс», состоят из одного акта, пять – из трех актов¹⁷. Одноактная пьеса «Три брата

¹³ *Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1. Л., 1988. С. 75.*

¹⁴ *Сумароков А. П. Драматические сочинения. С. 3–34.*

¹⁵ *Пьеса содержит несколько конкретных намеков на реальную действительность (помимо уже упомянутой химической лаборатории рассказывается о поэтических вкусах Нарцисса, о том, что Кларисса по профессии актриса, а ее поклонник Октавий очень богатый человек и т. д.). Но, к сожалению, эти факты не могут быть большим подспорьем в решении проблемы датировки, учитывая то, что Сумароков, как я уже отмечала, мог добавить их и в 1768 году при подготовке текста к публикации.*

¹⁶ *Текст, с указанием сцены и соответствующей страницы, цитируется по изданию Н. И. Новикова: Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Изд. 2-е. М., 1787. Ч. V. С. 179–214.*

¹⁷ *«Тресотиниус» – это одноактная пьеса, «Третьинный суд» («Чудовищи») и «Ссора у мужа с женой» («Пустая ссора») – трехактные; «Приданое обманом», «Опекун», и «Ядовитый» – одноактные; «Лихоимец» и «Рогоносец по воображению» – трехактные; «Вздорица» – одноактная, «Мать совместница дочери» – трехактная.*

совместника» – это по сути перевод пьесы «Les trois frères rivaux» Иосифа де Лафонта. Надо сказать, что выбор между одноактной (более созвучной шутовскому духу народных игрищ) и трехактной композицией не следует какому-либо хронологическому принципу и поэтому не представляет собой существенного фактора для решения проблемы датировки.

Сюжетная схема очень проста:

Нарцисс идет к Оронту, чтобы официально попросить руки его дочери Клариссы, которая, как думает зачарованный собственной красотой герой, безумно в него влюблена. Будучи абсолютно уверен в том, что отказ девушки обнаружить свою любовь вызван ее стыдливостью, Нарцисс предлагает Клариссе высказать свои чувства через подставное лицо, а именно через Октавию, своего друга, также влюбленного в Клариссу. И хоть Октавию, как говорит Нарцисс Клариссе, это причинит страдание, зато они славно повеселятся. Кларисса же, втайне влюбленная в Октавию, соглашается. Таким образом, молодые открывают друг другу свои сердца и клянутся в любви и верности. А Нарцисс тем временем, не допускающий даже возможности что кто-то может его не любить, продолжает считать, что Кларисса только притворяется. Лишь в финале, когда секретарь дает Октавию на подпись брачный акт, до Нарцисса, наконец, доходит истинный смысл происходящего.

Интересно, что в тексте пьесы сам же Сумароков косвенным намеком дает нам понять, к какому жанру следует относить его произведение. Служанка Тирса, у которой лакей Пасквин, не будучи в курсе событий, спрашивает, что же все-таки происходит, отвечает так:

Целая комедия (курсив мой – М. Ф.). Кларисса любит Октавию, и за него хочет выйти: Оронт на то согласен: а Нарцисс этому не верит, как они его ни уверяют, и думает, что это все в посмеяние Октавию делается (явл. XIII, С. 199).

Как это ясно видно, сумароковская пьеса, по существу, повторяет типичную композицию итальянской комедии дель арте. Это проявляется и в именах героев (Нарцисс, Октавий, Оронт, Пасквин), и в равном количестве действующих лиц, и в их типажах (старик, любовники, слуги). Подобным же образом соблюдается и принцип триединства (место – дом Оронта; время – официальный визит Нарцисса; действие – написание брачного контракта). На первый взгляд кажется, что заимствована даже типичная интрига комедии дель арте, а именно, история двух молодых любовников, которым, несмотря на сопротивление родителей (стариков), наконец удается

увенчать свои любовные чаяния благодаря ухищрениям слуг. На самом деле отличия от сюжетного костяка «импровизы»¹⁸ многочисленны и немаловажны. Прежде всего поражает полное отсутствие тех препятствий, которые обычно встанут на пути к осуществлению мечты о счастье двух молодых героев и, соответственно, исчезновение всех тех приемов, к которым прибегала комедия дель арте, чтобы вызвать смех у зрителей, т. е. погони, притворные поединки, палочные удары, оплеухи, потешные падения, побои, лишенные логики диалоги и т. д. Для достижения комического эффекта в «Нарциссе» делается упор прежде всего на то, что зрители лучше героев осведомлены о том, что же на самом деле происходит на сцене. То, что Нарцисс затевает как обман и мошенничество, и что, с его точки зрения, является ложью, на самом деле соответствует истине. Комический эффект всей пьесы, кстати достаточно умеренный, основывается на игре правда/ложь и на происходящих от этого недоразумениях.

Другие отличия выявляются из характеристик и ролей разных персонажей. Например, слуги Пасквино и Тирса, в отличие от слуг комедии дель арте, задача которых, как правило, поддерживать на высоком уровне комизм всего спектакля, у Сумарокова превращаются в двух резонеров, рассудительно комментирующих происходящие события¹⁹. В другом виде предстают перед нами и образы отца и «любownika». Первый – это уже не тот привычный нам по традиции комического жанра старый ворчун и похотливец, которого в конце концов всегда обводят вокруг пальца, а умудренный жизненным опытом мужчина с отеческой любовью прислушивающийся к чаяниям своей дочери. В свою очередь, Нарцисс (любownik) – это уже не тот молодой человек, который борется за собственную любовь, а комичная маска, жертва финального обмана.

Очевидно, что фактором, вызвавшим изменение канонов комедии дель арте, – канонов, между прочим, хорошо известных Сумарокову не только благодаря его знакомству с западным комедийным театром, но и, по всей вероятности, благодаря его непосредственному участию в театральных действиях, поставленных при дворе Анны Иоанновны тремя итальянскими комедийными труппами, сменяющими одна другую в 1730-е годы – было

¹⁸ Термин «импровиза», или «импровизационная комедия» (на итальянском языке *«improvvisa»*, *«commedia improvvisa»*), употребляемый как синоним «комедии дель арте», подчеркивает главную особенность самой комедии, т. е. то, что ее актеры играли по очень краткому сценарию, который они наполняли своей импровизацией. Отсюда незначительность сюжета играемых пьес и, наоборот, большое значение мастерства исполнителей.

¹⁹ Характерно в этом смысле заключение, сделанное вышеупомянутой Тирсой. Обращаясь к Пасквино, служанка замечает: «Ошалел твой господин».

не что иное как сатирический фактор. Движимый желанием изобличать пороки (в данном случае, доведенную до абсурда самовлюбленность), Сумароков сосредоточивает свое внимание на наделенном данным пороком персонаже. Таким образом он лишает свою пьесу сюжетного динамизма, свойственного «импровизационной комедии», и обрекает ее на статичность, присущую комедиям характера.

Такого рода рассуждения ставят перед нами двойную проблему. С одной стороны, речь идет о том, чтобы установить, не имелся ли у Сумарокова какой-либо литературный источник. С другой стороны, целесообразно выяснить, на кого конкретно могла быть направлена сумароковская сатира. Между прочим, такая идентификация могла бы помочь разрешить и вышеупомянутые проблемы датировки пьесы.

Что касается возможного литературного источника, поиски, осуществленные самыми разными исследователями, положительных результатов пока не дали. В репертуаре второй итальянской труппы, выступавшей при дворе Анны Иоанновны с конца весны 1733 года по осень 1734 года, фигурирует интермедия под названием «Влюбившийся в себя самого или Нарцисс». Учитывая аналогичность сюжета и то, что, как мы уже заметили, Сумароков имел отношение к придворным театральным постановкам, заставляло думать, что итальянская интермедия и сумароковская пьеса могли быть напрямую связаны между собой. Однако даже беглого сопоставления двух текстов достаточно, чтобы не осталось и следа от подобного предположения²⁰. Другим источником могла бы быть пьеса «Narcisse ou l'amant de lui-même» Жан Жака Руссо, о которой уже писал Косман. Но, несмотря на совпадение названий, и здесь аналогии представляются достаточно поверхностными²¹.

²⁰ Имя Нарцисса находится только в названии интермедии, а мотив самовлюбленности присутствует только в самом начале, в арии, исполняемой главным героем. (См. Перец В. Н. *Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе Анны Иоанновны в 1733–1735 гг.* Тексты. Пг., 1917. С. 287–288).

²¹ Пьеса Ж. Ж. Руссо (см. Rousseau J.-J. *Oeuvres complètes. T. I-V. Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1959–1995. T. II. 1961. P. 957–1018*), задуманная в 1730 году, была представлена в Париже в 1752 году и опубликована в 1753 году. Если считать доказанным ее прямое влияние на творчество Сумарокова, то «Нарцисс» не может быть отождествлен с «Нартом». Однако по этому поводу мне хотелось бы заметить, что к середине XVIII века во Франции персонаж типа Нарцисса был уже заведомо театральным подмошником. Первым вниманию зрителей его представил Мишель Барон (*Michel Baron/Baron*) в своей пьесе «L'homme à bonnes fortunes» («Удачливый мужчина», 1686), за которой вскоре последовал обширный репертуар комедий, обличающих разные характерные черты данного персонажа. Большим успехом публики пользовались такие пьесы, как «Рассеянный» Ж. Ф. Реньяра (*Regnard, «Le distrait», 1697*); «Неожиданное препятствие» Ф. Н. Демуша (*Destouches,*

Итак, кажется не лишним основания предположение, что на самом деле Сумароков заимствовал из комической традиции лишь саму идею использования мифа о Нарциссе для того, чтобы обличить и подвергнуть острой критике некоторые черты современной ему действительности. Нельзя забывать, что в эпистоле «О стихотворстве», намечая творческую программу, которой должна была бы следовать русская комедия, чтобы не только «смешить», но и «пользовать», Сумароков писал:

Представь бездушного подьячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе,
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
Что целый мыслит век о красоте волос,
Который родился, как мнит он, для амуру,
Чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру...²²

Думается, что Нарцисс – это результат попытки (возможно, первой) воплотить в жизнь программу, теоретически сформулированную в «Эпистоле». В этом смысле показательно, что, несмотря на многочисленные реминисценции из народного юмора, сам текст в своей основе построен на чисто рационалистической основе и, согласно характерной тенденции рационализма эпохи классицизма, по сути не отступает от принципов отвлеченного морализирования. В отличие от того, что происходило в комедии дель арте итальянско-французской традиции и в русских народных игрищах, где самодовлело чистое развлечение и потому нередко сюжетная схема, ее развитие и достоверность оставались без внимания, в «Нарциссе» педагогическое намерение заставляет автора выстроить свой текст в логической последовательности, пользуясь приемами, сознательно направленными на достижение поставленной цели.

Сказанное уже само по себе свидетельствует, как нам кажется, о большей зрелости «Нарцисса», по сравнению с другими сумароковскими комедиями, написанными в середине XVIII века. Но, наверное, стоит подчеркнуть и другой момент. К концу 1740-х годов вражда, которая противо-

«L'obstacle imprévu», 1717), «Влюбленный петиметр» М. Романьези и М. Ж. Л. Риккони (Romagnesi e Riccoboni, «Le petit-maitre amoureux», 1734), «Исправленный петиметр» П. К. Мариво (Marivaux, «Le petit-maitre corrigé» 1734), «Модный предрассудок» Нивель де ла Шоссэ (Nivelle de la Chaussée, «Le préjugé à la mode», 1735). Вполне возможно, что Сумароков позаимствовал тему для своего «Нарта» из этой обширной и устоявшейся театральной традиции. Под влиянием Руссо, уже по прошествии времени, в 1760-ом году, могло появиться название «Нарцисс».

²² Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. Вступ. статья, подготовка текста и прим. П. Н. Беркова. С. 121. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.)

поставила Сумарокова современным ему интеллектуалам, в частности, Тредиаковскому и Ломоносову, еще не приняла тех крайне злобных тонов, свидетельствующих об уже окончательном разрыве, которые будут отличать творчество писателя последующих лет²³. Думается, что именно обострение этой вражды и вынудило Сумарокова прибегнуть к самым низким приемам и, придавая его сатире явные личные оттенки, привело к утрате нейтральности его ранних позиций. Так, на театральном поприще аполог («Нарцисс») превратился в памфлет («Тресотиниус» и «Третейный суд»).

В этой перспективе становится понятным и присутствие в «Тресотиниусе» и «Третейном суде» комических приемов, свойственных комедии дель арте, которые мы еще не найдем в «Нарциссе». Эти приемы должны были казаться наиболее подходящими для достижения главной цели каждого памфлета, имеющего ярко выраженную личную подоплеку, а именно – морального уничижения противника.

Опять-таки в этой перспективе становится понятным, почему для исследователей сумароковского творчества трудно уяснить, кто же в «Нарциссе» мог быть мишенью осмеяния Александра Петровича – Никита Афанасьевич Бекетов, или Иван Иванович Шувалов, или же другое современное Сумарокову лицо, – тогда как в случае с «Тресотиниусом» и «Третейным судом» не вызывает никаких сомнений, что главной мишенью писателя был Тредиаковский²⁴.

²³ Об этом см.: Гринберг М. С., Успенский Б. А. *Литературная борьба Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов*; Гринберг М. С. *Об отношениях Сумарокова и Ломоносова в 1740-х годах* // *Annales Instituti philologiae slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae* // *Slavica*. XXIV. Debrecen. 1990.

²⁴ Как уже отмечалось, некоторые критики полагают, что под маской героя пьесы можно узнать Никиту Афанасьевича Бекетова, который, как и Сумароков, получил образование в Сухопутном шляхетском корпусе (см. например: Берков П. Н. *История русской комедии XVIII в.* С. 38). В действительности Бекетов юношей был очень хорош собой, так что, по преданию, в начале 1751 года на короткое время даже занял при дворе положение фаворита, соперника И. И. Шувалова (*Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. I. С. 75). Однако хронология, кажется, свидетельствует не в пользу идентификации Нарцисса с Бекетовым. В самом деле, если пьеса была написана в 1749–50 годах, то, учитывая, что Бекетов участвовал в первых любительских постановках при Сухопутном корпусе, а в 1750 году участвовал в постановке трагедий «Хорев» (25 февраля), «Синав и Трувор» (21 июля) и комедии «Третейный суд» (представленной 25 июля вместе с «Синавом и Трувором»), кажется странным, что в тот же самый период (8 февраля) Сумароков счел возможным так беспощадно высмеять своего товарища по школьной скамье, играющего главную роль в трех его театральных пьесах. С другой стороны, если предположить, что пьеса была написана в 1768 году, во время, когда Бекетов занимал должность астраханского губернатора, трудно объяснить, почему Сумароков, всегда нацеленный на живую политико-литературную полемику, вдруг

Другой довод, который, с моей точки зрения, можно было бы привести в пользу гипотезы о более ранней датировке «Нарцисса», связан с общепринятым мнением, что пьеса являет собой одну из первых нападков на распространённую в XVIII веке галломанию. Как мне кажется, это явная натяжка. Театральный текст показывает без тени сомнения, что на самом деле сатира Сумарокова была нацелена на тщеславие, на самовлюблённость, а не на бездумное подражание французскому образу жизни, характерное для современных ему щеголей. Это подчеркивает сам автор в XX-й сцене, вкладывая в уста Клариссы следующие слова: «Недостойный богач величается богатством; высокопарный великолепием; *петиметр* и *петиметерка щегольством, а Нарцисс красотой*» (XX, 210, курсив мой – М. Ф.). Это же доказывает и поведение персонажей. Показательны петиметры комедий «Третейный суд» и «Ссора у мужа с женою», которые являются настоящими галломанами. Их жестикация во многом сходна с жестикацией Нарцисса, но она сопровождается постоянным подражательством парижскому жеманству и речью, насыщенной французскими словечками, которая совершенно чужда Нарциссу, несмотря на то, что и в «Нарциссе» наблюдается стремление придать действующим лицам определенный языковой характер.

По сути, как мне думается, вышеупомянутые сумароковские комедии отражают эволюцию, отличающую определенную часть тогдашнего русского общества. Так, в первой пьесе «Нарцисс» главный герой представлен как пример болезненной сосредоточенности на собственной персоне, на

вспомнил старого товарища, лишь время от времени появлявшегося в столице, превратив его в главного героя одного из своих театральных произведений.

Другие исследователи отождествляют Нарцисса с И. И. Шуваловым, фаворитом Елизаветы Петровны, вокруг которого в начале 50-х годов образовалась кучка молодых людей, чье щегольство, возможно, и породило петиметерство как социальное явление (см., например: Косман А. М. Комедии Сумарокова. С. 178, а также точку зрения П. Н. Беркова в уже цитированных работах, вышедших до «Истории русской комедии», например, в книге «А. П. Сумароков». С. 69). В принципе, эта гипотеза не такая уж и невозможная. Кажется доказанным, что против Шувалова была направлена и появившаяся некоторое время спустя «Сатира на петиметров и кокеток» И. П. Елагина (1753), который, будучи приближенным великой княгини Екатерины Алексеевны, выпадом против Шувалова, фаворита императрицы, выражал акт политической оппозиции. А учитывая то, что в начале 1750-х годов Елагин, также бывший кадет Сухопутного корпуса, был еще связан отношениями дружбы с Сумароковым (настоящим названием его «Сатиры» было «Эпистола к г. Сумарокову»), не исключено, что и Александр Петрович в своей пьесе намеревался выставить на всеобщее посмешище нравы придворной знати. В любом случае его нападки еще не переходят на личности и не превращаются в самые настоящие оскорбления, как это случается в других комедиях. Иначе говоря, кажется, что пока перед нами сатира, направленная больше «на общий порок», чем «на лицо».

своей наружности, на внешнем эффекте. Автор выносит на публичное осуждение черту характера, которая, по его мнению, может загубить даже личность, не лишенную положительных качеств²⁵, но, видимо, воздействует пока лишь на сферу частной жизни и личных отношений. В других пьесах, особенно в «Третьем суде» и «Ссоре у мужа с женою», мишенью сатиры Сумарокова становятся невежество среднего сословия, его тупое и презрительное отрицание собственных корней, которые здесь уже обличаются как опасное явление социального масштаба. «О прекрасное лицо! – восклицает Нарцисс в I-й сцене пьесы, – что бы это было, если бы я был женщина, и едакова бы имела любовника! ежеминутно бы его целовала: какое мне бы щастье было!» (С. 182); «Я не только не хочу знать русские права, я бы русского и языка знать не хотел. Скаредной язык!» – говорит наоборот Дюлиж, петиметр из «Третьего суда» в V-й сцене I-го акта. А затем, как это уже не раз отмечалось, предвосхищая Иванушку из «Бригадира», герой продолжает: «Для чего я родился русским? О натура! Не стыдно ли тебе, что ты произвела меня прямым человеком, произвела меня от русского отца?»²⁶

В заключение, как мне кажется, можно сказать, что хотя с чисто литературной точки зрения «Нарцисс» и представляет собой произведение довольно слабое, тем не менее, если рассматривать его как первую пьесу Сумарокова, он приобретает непреходящее значение с точки зрения развития жанра. Он же явил свету не только богатство сюжетных и выразительных возможностей, заключенных в комедии, но и ее постоянную, живую связь с повседневной действительностью, а также ее способность вызвать большой общественный резонанс. Не случайно, как я уже отмечала в другой своей работе²⁷, «Драматический словарь» в ходе обзора театральных спектаклей, поставленных на протяжении XVIII века, выявил, что из 334 представлений 188, т. е. более половины, могут быть отнесены к так называемому «низкому жанру», а Фонвизин, драматург, придавший комедии статус настоящей литературы, имел о Сумарокове и о его пьесах самое высокое мнение.

²⁵ «Так сильно заражен он собой, – замечает Октавий в XIX-ом явлении, – что и чтение книг, и обхождение с людьми вместо поправки его портит: и страсть эта в нем так велика, что он при многих добрых качествах несносен» (С. 207).

²⁶ Сумароков А. П. *Драматические сочинения*. С. 313.

²⁷ См.: Ferrazzi M. *'Pridanoe obmanom' di A.P.Sumarokov. Il testo e le sue fonti*. С. 123. Об этом ср. также книгу: *История русской драматургии: XII – первая половина XIX века*. Ред. колл. Ю. К. Герасимов, Л. М. Лотман, Ф. Я. Прийма. Л., 1982. С. 109.

«ДИМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ» А. П. СУМАРОКОВА И ЕГО ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

3. Бром

Когда в 1771 году А. П. Сумароков представил публике свою трагедию «Димитрий Самозванец», впервые на русской сцене были показаны события из новейшей истории России, что, наверное, не мало способствовало успеху пьесы у отечественных зрителей и читателей. Вскоре после премьеры, которая состоялась 1 февраля 1771 года на Императорском театре в Петербурге, трагедия была напечатана в Академической типографии тиражом в 1200 экземпляров. В дальнейшем последовали отдельные издания в 1786 году (М.) и в 1799 году (СПб.). Трагедия также вышла в обоих изданиях «Полного собрания всех сочинений» Сумарокова (ч. 4, М., 1781; 2-е изд. 1787) и в «Российском феатре» (1786, ч. 3).

Лишь за несколько лет до появления сумароковского «Димитрия Самозванца» оценка Смуты вызвала конфликт в Академии наук. Противниками в этом вопросе явились М. В. Ломоносов и Г. Ф. Миллер, которые уже в 1749 году вступили в спор в связи с докладом Миллера «О происхождении народа и имени Российского» (“*Origines gentis et nominis russorum*”).

В нашем сообщении хотелось бы обратить внимание на некоторые аспекты историографии Смутного времени и русской истории XVI–XVII веков в начале второй половины XVIII века. При этом нас особенно интересует знакомство Сумарокова с историком Миллером и его влияние на создание Сумароковым «исторических» произведений, в том числе трагедии «Димитрий Самозванец».

Герард Фридрих Миллер (Gerhard Friedrich Müller, 1705–1783) приехал в конце 1725 года по рекомендации своего лейпцигского профессора И. Б. Менке (Johann Burkhard Mencke) в Петербург в только что основан-

ную Академию наук. Сначала он преподавал историю, латынь и географию в Академической гимназии. Позже ему было поручено наблюдение за Академической типографией и издание «Санкт-Петербургских ведомостей». В 1730 году Миллер был назначен профессором истории. Спустя три года он принимал участие во Второй Камчатской экспедиции Беринга и путешествовал десять лет по Сибири. С 1754 года до своего переезда в Москву в 1765 году Миллер издавал академический журнал «Ежемесячные сочинения». В то время он занимал должность конференц-секретаря Академии. В Москве Екатерина II назначила его главным надзирателем Воспитательного дома, но Миллер скоро перешел в Архив коллегии иностранных дел, который он возглавлял 16 лет до своей кончины¹.

Имя Миллера по большей части связывается с вышеупомянутым спором о начале русского государства и с его работами о Сибири. Но Миллер также интересовался новейшей историей. Уже в 1732 году он читал публичные лекции по универсальной истории на основе работ С. Пуфендорфа, особое внимание уделяя истории XVI–XVIII веков. В том же году Миллер в Петербурге опубликовал на немецком и на русском языках «Объявление предложения до исправления российской истории касающегося, которое может учиниться частным изданием собрания всяких известии до истории российского государства принадлежащих»², которое также было напечатано в зарубежных журналах³.

Миллер сам взялся за осуществление своего предложения и, начиная с 1733 года, издал русские источники на немецком языке в «Собрании Российской истории» (“*Sammlung russischer Geschichte*”)⁴. В первом томе он опубликовал отрывки из переведенной на немецкий язык «Летописи Нестора». До своего отъезда в Сибирь Миллер успел подготовить три первых выпуска «Собрания». Шесть следующих выпусков вышли под редакцией А. Б. Крамера (*Adolf Bernhard Kramer*), а после его смерти в 1734 году Г. З. Байер (*Gottlieb Siegfried Bayer*) взял на себя редакторскую работу.

¹ Подробнее о биографии Г. Ф. Миллера см. *Hoffmann P. Gerhard Friedrich Müller (1705–1783). Historiker, Geograph, Archivar im Dienste Rußlands. Frankfurt a. M., 2005. См. также: От Рейна до Камчатки. Каталог выставки к 300-летию со дня рождения академика Г. Ф. Миллера. Сост. Е. Е. Рычаловский. М., 2005.*

² Немецкое название: «*Eröffnung eines Vorschlages zur Verbesserung der russischen Historie durch den Druck einer stückweise herauszugebenden Sammlung von allerlei zu den Umständen und Begebenheiten dieses Reiches gehörigen Nachrichten*».

³ См. например: *Neue Zeitungen von gelehrten Sachen. Leipzig, 10.11.1732. S. 735–739; Bibliothèque Germanique ou Histoire littéraire des pays du Nord. Amsterdam. T. 26. P. 186–189.*

⁴ Электронное издание «Собрания» на немецком языке см.: <http://www-gdz.sub.uni-goettingen.de/cgi-bin/digbib.cgi?PPN331635313>.

В 1737 году «Собрание» совсем перестало выходить, и лишь в 1758 году Миллер возобновил его публикацию.

В 1757 году Миллер поместил «Предложение, как исправлять погрешности, находящиеся в иностранных писателях, писавших о Российском государстве»⁵ в «Ежемесячных сочинениях»⁶. Он обращает внимание на тот факт, что за неимением отечественных писателей написание исторических сочинений поручено иностранным авторам, которые часто повторяют погрешности, сохранившиеся по традиции. Решение этой проблемы для Миллера состоит не в правке той или иной ошибки. Он требует новых произведений, причем, в виде отдельных, небольших по объему исследований, которые могут быть напечатаны в «Ежемесячных сочинениях». По его мнению, они нужнее, чем объемистые книги. Миллер, очевидно, здесь намекает на заказанную Елизаветой Петровной Вольтеру «Историю Российской империи при Петре Великом». Он довольно скептически относился к этому предприятию, тем более, что Вольтер очень мало ценил его примечания и исправления.

Миллер сам принялся за претворение своего предложения в жизнь. В 1760–1761 годах в «Собрании»⁷ вышел его «Опыт новейшей истории о России» (*Versuch einer Neueren Geschichte von Rußland*), который в его концепции можно воспринять как ответ на вольтеровскую «Историю». В этом «Опыте» Миллер на основе богатого, по большей части архивного материала писал о русской истории конца XVI – начала XVII века. Он пользовался разными источниками, в том числе неопубликованными летописями, хронографами, степенными, родословными и разрядными книгами, документами, собранными им в сибирских архивах, а также в то время еще не напечатанным «Ядром российской истории» А. И. Манкиева⁸ и рассказами зарубежных очевидцев. Основным источником являлась «Летопись о мятежах и о разорении Московского государства». В предисловии к «Опыту» Миллер выражает свое «желание наследовать сочинение В. Н. Татищева⁹, которое он прекратил кончиною царя Федора Ивановича». Миллер «почел за справедливое зачать с того времени, где он (Татищев – З. Б.) свой труд

⁵ Немецкое название: «*Vorschlag zur Verbeßerung der Fehler bey auswärtigen Schriftstellern, die von Russland handeln*». См.: Hoffmann P. Gerhard Friedrich Müller. 2005. S. 186–187.

⁶ Ежемесячные сочинения. 1757. Март. С. 224–231.

⁷ *Sammlung Rußischer Geschichte*. SPb. Bd. 5. 1./2. Stück, 1760. 3./4. Stück, 1761.

⁸ [Манкиев А. И.] *Ядро российской истории...* М., 1770. Миллер, написавший предисловие, считал автором книги А. Я. Хилкова.

⁹ Татищев В. Н. *История российская*. Три первые книги Миллер опубликовал в Москве в 1768–1774 годах.

окончил, для приведения в некоторое совершенство всей российской истории». Он вынужден согласиться, что время не такое, «которое великолепно представляется мыслям нашим или которого память достойно бы было выхвалять потомству». Но Миллер сравнивает историю с картиной, «где мрачные события оттеняют события светлые», и указывает на дидактический потенциал именно этих «мрачных событий»: «если история призвана играть нравоучительную роль, то описание людских пороков может быть едва ли не полезнее описания добродетелей»¹⁰.

Как уже указано выше, не все современники Миллера так положительно оценивали воспитательное воздействие описания событий Смутного времени. Ломоносов, который уже в 1749 году в связи с дискуссией о варяжском вопросе подозревал Миллера в антирусских предубеждениях, снова назвал его врагом России. Миллер, по мнению Ломоносова, «больше всего высматривает пятна на одежде российского тела, проходя многие истинные ее украшения». И далее: «... Миллер пишет и печатает на немецком языке смутные времена Годунова и Расстригины – самую мрачную часть российской истории, из чего иностранные народы худые будут выводить следствия о нашей славе». Вследствие этого обвинения Миллеру был сделан «строгий выговор» в Академической конференции «с приказанием, чтобы впредь такие сумнения ... напечатаны не были»¹¹.

Таким образом, только начало «Опыта новейшей истории о России» было опубликовано на русском языке. Оно издавалось в первых трех выпусках «Ежемесячных сочинений» за 1762 год. Уже напечатанный апрельский номер, в котором описывались события до кончины Бориса Годунова, не вышел в свет. Описание правительства Лжедмитрия, находившееся в немецком «Собрании»¹², также не переводилось на русский язык.

Критика Ломоносова, без сомнений, была необоснованным преувеличением. Вся проведенная на российской службе творческая жизнь Миллера доказывает, что никогда не существовало никаких оснований подозревать его во враждебном отношении к России. Иностранцы, прежде всего немцы, ученые с большим интересом следили за его работами. Миллер не только обеспечивал их архивными материалами, историческими фактами и другими известиями, но и, как пишет А. Ф. Бюшинг (Anton Friedrich

¹⁰ *Ежемесячные сочинения. 1762. Январь. С. 4–5.*

¹¹ *Цит. по: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 89.*

¹² *Sammlung russischer Geschichte. SPb. 5. Bd. 4. Stück, 1761.*

Büsching), исправляя «много погрешностей, много исторических книг» (viele Fehler, viele Geschichtsbücher)¹³.

Интересно, что и Ломоносов занимался историей Смуты. В 1757 году он сочинил для Вольтера «Сокращенное описание самозванцев», которое, к сожалению, не сохранилось. В своем «Кратком российском летописце с родословием», который вышел в свет в 1760 году, Ломоносов, в соответствии с особенностями такого рода текстов, только коротко упоминает «непристойности» смутных времен, когда «самозванец Гришка Расстрига, назвавшись царевичем Димитрием убиенным, помощью поляков, козаков и отступивших от царя Бориса россиян приблизился к Москве...» и «старанием князя Василья Ивановича Шуйского [был] убит позорною смертию...»¹⁴.

В то время как обстановка в Академии наук была напряженной, а отношения между Ломоносовым и Миллером неприязненные, последний поддерживал с Сумароковым дружеские связи. По его ходатайству Сумароков был избран в почетные члены готшедского «Общества свободных искусств в Лейпциге» (Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig), которое в своем «Собрании некоторых избранных сочинений» также издало немецкий перевод сумароковской трагедии «Синав и Трувор»¹⁵.

Предполагается, что знакомство Сумарокова с Миллером относится ко времени, когда Сумароков начал печатать свои произведения в Академической типографии, то есть к концу 40-х или к началу 50-х годов. В 1755 году Миллер опубликовал оду Сумарокова, посвященную Петру I, в мартовском номере «Ежемесячных сочинений». С того времени Сумароков регулярно печатался в этом журнале. Его первый *исторический* текст тоже вышел в «Ежемесячных сочинениях». Это была запись церковных «Надписей, означающих лета преставления высочайших персон фамилии царской в московском Архангельском соборе опочивающих»¹⁶. В дальнейшем вышли

¹³ Письмо А. Ф. Бюшинга Г. Ф. Миллеру, Гемтинген, 8 марта 1761 года // Hoffmann P. (Hg.). *Geographie, Geschichte und Bildungswesen in Rußland und Deutschland im 18. Jh. Briefwechsel Anton Friedrich Büsching – Gerhard Friedrich Müller 1751 bis 1783. In Zusammenarbeit mit V. I. Osipov. Berlin, 1995 (Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas, N. F., XXXIII). S. 172. Nr. 76.*

¹⁴ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 6. Труды по русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии 1747–1765 годов. М.; Л., 1952. С. 330–331.

¹⁵ *Sinaus und Truvor // Sammlung einige ausgesuchter Stücke der Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig. 1755. Bd. 2.*

¹⁶ *Ежемесячные сочинения. 1757. Ноябрь. С. 387–404.*

сочинения «О первоначалии и созидании Москвы»¹⁷, «Первый и главный стрелецкий бунт, бывший в Москве в 1682 году в месяце майи» (СПб., 1768)¹⁸, «Сокращенная повесть о Стеньке Разине» (СПб., 1774) и «Краткая московская летопись» (СПб., 1774)¹⁹. В «Полном собрании сочинений Сумарокова» Новиков опубликовал еще два незаконченных текста по рукописям: «Второй стрелецкий бунт»²⁰ и «Краткая история Петра Великого»²¹.

Обращает на себя внимание, что Сумарокова в первую очередь интересовала русская история XVI–XVII веков, а особенно мятежи этого периода. Его тексты, конечно, нельзя назвать научными исследованиями. Они прежде всего представляют собой пересказы его чтений, без ссылок и критического сравнения использованных источников, не говоря уже об интерпретации и обобщении материала по определенному вопросу. Но, как явствует из переписки с Миллером, Сумароков изучал источники и архивные рукописи.

Из этой корреспонденции, к сожалению, сохранилось мало писем и записок. Они по большей части относятся к концу 1760-х годов. Сумароков, очевидно, уже в 1767 году занимался историей Лжедмитрия. В одном письме он просит Миллера: «Прикажите мне списать Ряду, бывшую во время ложного Димитрия...»²². А в другом письме, наверное того же года, он пишет: «Прошу Вас дать мне Московские исторические журналы, а также еще из тех столовых книг, которые я у Вас несколько лет назад видел ...» (*Ich bitte um Moscovitischen Historischen Journals und auch dabey von diesen Küchen-Jounarls welche ich bey Ihnen vor Pahr Jahren gesehen habe...*)²³. Может быть *Московские исторические журналы* – это «Опыт» Миллера о московской истории, вышедший только в выпусках немецкого «Собрания». Так как Сумароков со времени обучения в Шляхетском корпусе хорошо владел немецким языком, он мог читать «Опыт» в оригинале.

От первой половины апреля 1769 года осталась серия из четырех кратких писем Сумарокова Миллеру. Только что переехав в Москву, Сумаро-

¹⁷ *Трудолюбивая пчела. 1759. Январь. См. также: Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений (далее: ПСС). М., 1781. Ч. 6. С. 303–310.*

¹⁸ *См. также: ПСС. М., 1781. Ч. 6. С. 185–220.*

¹⁹ *См. также: ПСС. М., 1781. Ч. 6. С. 165–182.*

²⁰ *Там же. С. 223–230.*

²¹ *Там же. С. 233–242.*

²² *Письмо А. П. Сумарокова Г. Ф. Миллеру, 21 октября 1767 // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 108.*

²³ *Берков П. Н. Шесть писем А. П. Сумарокова к историографу Г. Ф. Миллеру (1767–1769) и четыре записки последнего к Сумарокову // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 378.*

ков «настроен читать русские древности» (ich bin jetzt in dem Elemente Rußische Alterthümer zu lesen)²⁴. Поэтому он просит прислать «октябрь и ноябрь 189 <1682> года» какого-то неназванного журнала (so bitte ich gehorsamst mir October und November von Anno 189 zu übersenden)²⁵. В следующих письмах он просит остальные месяцы того же года, а также журнал из времени царствования Михаила Федоровича, «а если еще старее, тем лучше» (Und wenn es noch älter ist, so ist noch besser)²⁶.

Неизвестно, о каком именно журнале идет речь. П. Н. Берков предполагал, что имеется в виду издание М. М. Щербатова «Царственная книга, то есть Летописец царствования царя Иоанна Васильевича» (СПб., 1769). В. П. Степанов в этом сомневался, поскольку Сумароков интересовался главным образом материалами конца XVII века. Он считал более вероятным, что здесь подразумеваются или тем же Щербатовым подготовленный «Журнал или Поденная записка... Петра Великаго» (ч. 1–2, СПб., 1770–1771) или «Повседневные дворцовые... Михайла Федоровича и Алексея Михайловича, записки» (ч. 1–2, М., 1769)²⁷. Так как, с одной стороны, «Журнал» Петра I начинается только с 1698 года и записки Михаила Федоровича и Алексея Михайловича относятся к 1632–1655 годам, а, с другой стороны, Сумароков, как явствует из его писем, читал источники о 1682 годе и более ранних временах, трудно согласиться и с этим предположением.

Хотя таким образом все еще остается неясным, какие именно источники изучал Сумароков, неоспоримо, что, работая над историческими темами, он не мало был обязан Миллеру. От него Сумароков, например, также получил польскую библию, которой он, кажется, пользовался, сочиняя «Дмитрия Самозванца»²⁸.

Сумароков снова обратился к Миллеру, как только вышла его трагедия. В письме от 21 марта 1771 года он ему пишет: «Я приемлю смелость послати к вам новосочиненную мою трагедию, а особливо ради того, что оныя содержание взято из московской истории»²⁹. Автор «Дмитрия Само-

²⁴ Письмо А. П. Сумарокова Г. Ф. Миллеру, 2 апреля 1769 // Письма русских писателей. С. 119.

²⁵ Письмо А. П. Сумарокова Г. Ф. Миллеру, 4 апреля 1769 // Там же. С. 119–120.

²⁶ Письма А. П. Сумарокова Г. Ф. Миллеру, 12 и 17 апреля 1769 // Там же. С. 120–121.

²⁷ Там же. С. 206.

²⁸ Берков П. Н. Шесть писем А. П. Сумарокова. С. 381.

²⁹ Письмо А. П. Сумарокова Г. Ф. Миллеру, 21 марта 1771 // Письма русских писателей. С. 145.

званца» даже надеется, что Миллер посмотрит трагедию, когда она будет представлена на театре.

Интерес Сумарокова к истории Смуты трагедией не исчерпан, о чем свидетельствует его просьба к Миллеру послать ему книгу Жака Маржерета³⁰. Она содержит описание московских событий конца XVI – начала XVII века глазами иностранного очевидца. В том же письме Сумароков, со своей стороны, предлагает Миллеру посмотреть подлинный портрет Димитрия Самозванца. Эту гравюру, вырезанную Лукою Киллианом в 1606 году в Аугсбурге, Сумароков напечатал в предисловии к своей трагедии.

Обратимся к трагедии «Димитрий Самозванец» и посмотрим, существуют ли в ней какие-то ссылки на «Опыт» Миллера. В трагедии важную роль играет упоминание ада, которое встречается несколько раз в репликах Димитрия, особенно в его монологах. Например, во втором действии, в последнем явлении Димитрий рассказывает видение о своей кончине и описывает ад, где он представляет свою скорую гибель:

И ад пропастей разверз на мя уста
 Во преисподнюю зрю мрачные степени
 И вижу в Тартаре мучительские тени
 Уже в геенне я и в пламени горю³¹.

Этот образ ада напоминает о фейерверке, устроенном Лжедмитрием у реки Москвы. Миллер в своем «Опыте» описывает его по данным из хронографа. Там говорится о сооруженном напротив дворца аде, где трехглавый змей постоянно изрыгает пламя. Поскольку русские люди в начале XVII века еще не знали, что такое фейерверк, они, по мнению Миллера, представили себе огнедышащий ад и говорили, что проклятый Лжедмитрий поставил этот ад для своего обличения и как знамение своего будущего жилища. Миллер предполагает, что Лжедмитрий устроил это сооружение, чтобы испугать русских: «Während dieser Lustbarkeiten, (Chronogr.) an welchem Tage, ist nicht bestimmt, ließ der falsche Demetrius durch ausländische Künstler auf dem Flusse Mosqua, dem Zarischen Schlose gegenüber, ein Feuerwerk vorstellen, das von den meisten Leuten, als eine zu der Zeit in Rußland noch wenig bekannte Sache, mit Schrecken angesehen wurde. Der Geschichtsschreiber, welcher desselben Erwähnung thut, stellet es als eine Hölle vor, in welcher ein dreyköpfiger Drache beständig Feuer gespieen, und in einer Stellung gestanden, als wenn er auf den Raub ausgehen wolle. Ist diese Er-

³⁰ Margeret J. *Estat de l'empire de Russie et Grande Duché de Moscovie. Paris, 1607.*

³¹ ПСС. М., 1781. Ч. 4. С. 91.

zehlung richtig: so hat vielleicht der falsche Demetrius durch ein so abscheuliches Gesichte den Russen Furcht einjagen wollen. Diese aber deuteten es auf ihn selbst zurück, und sagten: Er habe den Drachen zu seiner eigenen Warnung (Im Rußischen Obličenie, Ueberführung) aufgestellt: Denn es werde dadurch nichts anders, als sein herannahendes Ende, und künftiger Aufenthalt nach diesem Leben abgebildet»³².

Считаем вполне возможным, что сумароковское изображение адских мук главного персонажа трагедии было вдохновлено этим рассказом из «Опыта» Миллера, хотя окончательных доказательств не имеется. Возможно также, что Сумароков из других, то есть рукописных, источников узнал об этом изображении ада при Лжедмитрии.

Как показывает переписка с Миллером, заинтересованность Сумарокова в отечественной истории не была кратковременной прихотью. Напротив, Сумароков довольно упорно работал над историческими темами XVI–XVII веков. Однако что его побудило серьезно заниматься такими событиями, как Смутное время или стрелецкие бунты, можно лишь предположить. Может быть, его поощрял пример разностороннего таланта Вольтера, который не только сочинял классические трагедии, но писал и объемистые исторические труды. Сумароков, которого звали *Русский Расин*, стремился к соревнованию со своим французским современником Вольтером. Наверное Сумарокову было приятно, что Я. Штелин, преемник Миллера по должности конференц-секретаря в Академии наук, писал по поводу «Дмитрия Самозванца» своему предшественнику в Москву: «Сумароков у нас сейчас печатает свою новую трагедию, Лжедмитрия, и в предисловии посланное ему Вольтером письмо, в котором старому великому стихотворцу остается мало же преимуществ перед Сумароковым» (Sumarokof läst gegenwärtig sein neues TrauerSpiel, der falsche Demetrius, bey uns drucken, und in der Vorrede einen von Voltaire an ihn erlaßenen Brief, worinnen dem alten Großen Dichter gar wenig Vorzug vor Sumarokof bleibt)³³.

³² *Sammlung. SPb., 1761. 5. Bd. 4. Stck. S. 342–343.*

³³ *Письмо Я. Штелина Г. Ф. Миллеру, СПб., 1 (12) марта 1771 // Lehmann U. Der Gottsched-Kreis und Rußland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung. Berlin, 1966. S. 317 (Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik. DAdW. 38).*

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА В МОРСКОМ КАДЕТСКОМ КОРПУСЕ В 1770-е ГОДЫ

Д. В. Руднев

История учреждения любительского театра в Сухопутном кадетском шляхетном корпусе не раз становилась предметом изучения историков театра и литературы. В этой истории немало белых пятен: нам до сих пор неизвестно, когда именно и для каких целей возник театр в корпусе. Историки склонны рассматривать начальный этап существования кадетского театра с точки зрения последующих событий, приведших к созданию профессионального русского театра. Примечательно, что уже в XVIII веке не было единого взгляда на причины и время возникновения любительского театра в Сухопутном кадетском корпусе – достаточно сравнить мнения Я. Штелина и императрицы Екатерины II по этому поводу. В настоящей статье речь пойдет о театре, который существовал в Морском кадетском корпусе. В Российском государственном архиве Военно-морского флота в фонде Морского корпуса (Ф. 432) хранятся документы, относящиеся к созданию и деятельности любительского театра при Морском корпусе в 1770-е годы. Эти документы представляют интерес не только в качестве материала для воссоздания истории любительских театров при различных учреждениях в XVIII веке, но и позволяют по-новому взглянуть на начальный этап любительского театра при Сухопутном корпусе.

Приказ об учреждении в Морском кадетском корпусе любительского театра был отдан лично директором корпуса Иваном Логгиновичем Голенищевым-Кутузовым 2 февраля 1774 года¹. На создание театра было выде-

¹ РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 104. Л. 12.

лено до 400 рублей из экономической суммы². Но эта сумма оказалась явно недостаточной. Только на само устройство театра в здании Морского корпуса в Кронштадте требовалось до 380 рублей³, а между тем необходимо было приобрести еще и реквизит для театральных представлений. Создание театра в корпусе заняло, видимо, довольно длительное время: приехавший в Кронштадт в конце сентября 1774 года по приказу И. Л. Голенищева-Кутузова полковник Герард распорядился, чтобы театр сооружался в «полуночно западной стороне» корпуса на втором и третьем этажах. Для этого следовало сломать потолок между вторым и третьим этажами, а также «находящуюся в обоих этажах поперечную стену»; вместо стены было приказано соорудить арку («дугу»). К рапорту, направленному в канцелярию Морского корпуса, полковник Герард приложил план и «профиль» будущего театра⁴.

Руководство театром было возложено директором корпуса на Прохора Ивановича Жданова, который преподавал в корпусе английский язык. Выбор Жданова в качестве руководителя театра вряд ли был случаен. В корпусе он начал преподавать с августа 1770 года еще в бытность там Г. А. Полетики, который исполнял в Морском корпусе должность главного инспектора по учебной части. Именно по рапорту Полетики в канцелярию корпуса «бывшей в Англии при российской церкви студент» Прохор Жданов был принят учителем английского языка (ему был поручен «верхний» английский класс) с жалованьем 250 рублей в год и положенными его статусу квартирными деньгами. Прежде чем поступить в Морской корпус, Жданов, студент духовной семинарии, несколько лет провел при русской церкви в Лондоне. В 1766 году он попросил графа А. Мусина-Пушкина, русского посла в Англии, перевести его в студенты при Коллегии иностранных дел, поскольку, по его словам, он не чувствовал никакой склонности к духовному званию. Просьбу Жданова удовлетворили, и вскоре он был переведен в Петербург, где и занял место учителя английского языка⁵.

В 1772 году Жданов издает в Морском корпусе «Аглинскую грамматику»⁶. Это была уже вторая английская грамматика, издаваемая в корпусе:

² Там же. Д. 105. Л. 101 об.

³ Там же. Д. 135. Л. 23.

⁴ Там же. План в архиве корпуса нами не обнаружен.

⁵ Кросс Э. У Темзских берегов. Россияне в Британии в XVIII веке. СПб., 1996. С. 69.

⁶ Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века: 1725–1800. Т. 1–5. М., 1962–1966. Т. 1 (А–И). № 2224. С. 343. Тираж составил 1200 экземпляров и издан был на счет Морского кадетского корпуса. Из этих книг 200 экземпляров получил Прохор Жданов как автор и 100 экземпляров – С. К. Котельников за редактирование (РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1.

первая грамматика была составлена Михаилом Пермским⁷ и издана на счет корпуса в 1766 году. Грамматика П. И. Жданова, как отмечает Э. Кросс, была «куда обширнее и лучше труда Пермского»⁸. Самым примечательным в ней является раздел «Употребительные разговоры»; в нем Прохор Жданов дает образцы разговоров на разные темы на английском языке с параллельным переводом на русский. Написанный с большим остроумием и хорошим стилем, этот раздел свидетельствует о большом литературном таланте автора. Среди прочих в разделе есть разговор, посвященный теме театра – «Итти в комедию» (разговор 34); в этом разговоре говорится не только о спектакле, но и о том, как ведет себя публика во время спектакля (см. *Приложение*). Все это может свидетельствовать о том, что Прохор Жданов был заядлым театралом.

Итак, П. И. Жданов получил от директора корпуса руководство вновь создаваемым театром и должен был, среди прочих обязанностей, взять на себя заботу о приобретении реквизита. Для этого он потребовал от канцелярии 300 рублей, однако канцелярия выдала менее половины от той суммы, которую тот запросил, – 131 руб. 75 ¹/₄ коп. Жданов быстро выходит за пределы выданной суммы: 15 мая 1774 года он рапортует в канцелярию корпуса о том, что «на покупку разных вещей и на проезд до Санкт-Петербурга» он издержал 184 руб. 26 коп., и просит канцелярию о возмещении тех денег, что он затратил сверх выделенной суммы⁹. Через год – в августе 1775 года – Жданов сообщает канцелярии корпуса о том, что «употреблено им на разные в корпусном доме театральные потребности собственных ево Жданова денег» 120 руб. 47 коп., и вновь просит возместить ему эту сумму. Кроме того, он просит о выделении еще 45 руб. для покупки

Д. 44. Л. 143–143 об.). П. И. Жданов также перевел «Новый предводитель англиского языка» Томаса Дилуэрта (1776) и составил «Новой словарь аглиской и российской» (1784). Обе книги были напечатаны в типографии Морского кадетского корпуса. См.: Сводный каталог. Т. 1 (А–И). № 1870. С. 291. («Новый предводитель англиского языка»). Тираж «Нового предводителя» составил 1200 экземпляров. При типографии книга продавалась «охотникам» по 30 коп. (РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 102. Л. 72, 133).

⁷ Михаил Пермский (1741–1770) был учителем английского языка в Морском кадетском корпусе с 1765 года по 1770 год. Э. Кросс невысоко оценивает грамматику Пермского, говоря, что «помимо исторического значения этой книги, она не представляла сколько-нибудь существенной ценности и интереса. Она была совсем не приспособлена к особенностям России и представляла собой попросту прямой перевод английского оригинала». См.: Штранге М. М. Демократическая интеллигенция в России в XVIII веке. М., 1965. С. 82–83; Левин Ю. Д. Пермский Михаил // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2 (К–П). С. 419–420.

⁸ Кросс Э. У Темзских берегов. Россияне в Британии в XVIII веке. С. 70.

⁹ РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 105. Л. 101–102.

театральной одежды для малолетних кадетов¹⁰. Сложив потраченные Ждановым на покупку театрального реквизита суммы, мы получим как раз те 300 руб., которые он изначально просил у канцелярии.

К сожалению, никаких данных о том, как проявил себя Жданов, находясь во главе любительского театра, не сохранилось¹¹. Да и находился он во главе театра совсем недолго: в августе 1777 года руководство театром было передано подпоручику Степану Лобысевичу¹² по его [Лобысевича. – Д. Р.] «склонности, знанию театра и способности», как пояснял И. Л. Голенищев-Кутузов в своем предложении канцелярии Морского корпуса¹³. Необходимость передачи управления театром от Жданова к Лобысевичу объяснялась крайней занятостью первого преподавательской деятельностью. Новый руководитель театра, подобно своему предшественнику, не был лишен литературного дарования. Он осуществил перевод анонимного романа “Les amours de Paliris et de Dirphé”, который был издан в 1774 году за счет Морского кадетского корпуса в корпусной типографии под названием «Любовь Палирия и Дирфии»¹⁴. Впервые после 1769 года за счет корпуса издавалась книга светского содержания. Лобысевич снабдил книгу посвящением директору Морского корпуса Голенищеву-Кутузову, что, как мы увидим ниже, не прошло незамеченным. В своем прошении в канцелярию корпуса Лобысевич просил в качестве вознаграждения за перевод выдать 25 экземпляров из тиража книгами и «по напечатании в какую цену обойдутся по той цене выдать ему за сто экземпляров». Однако И. Л. Голенищев-Кутузов распорядился, чтобы автору было выдано книгами 50 экземпляров и деньгами за сто экземпляров по продажной цене (вместо 11 рублей – 25 рублей) – как сказано в заказе директора корпуса заведующему типографией Ивану Смирнову, «для приохочивания дабы оной и впредь к переводу иностранных книг также смотря на то и другие кадетского корпуса унтер офицеры имели прилежность и равномерно б могли издавать в пе-

¹⁰ Там же. Д. 135. Л. 27–28.

¹¹ Единственное свидетельство деятельности театра – напечатанная в 1775 году в типографии Морского корпуса пьеса «Добродетель приобретенная в училище, представление в одном действии». См.: Сводный каталог. Т. 1 (А–И). № 1929. С. 302.

¹² Степан Лобысевич был выпускником Морского шляхетного кадетского корпуса. Он был принят в корпус в ноябре 1768 года по протекции своего дяди Афанасия Лобысевича, который занимал должность секретаря при Кирилле Петровиче Разумовском (РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 18. Л. 185–185 об.).

¹³ РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 104. Л. 12 об.

¹⁴ Сводный каталог. Т. 2 (К–П). № 3857. С. 189.

чать»¹⁵. Никаких других переводов Лобысевича неизвестно, так что поощрение директора корпуса не возымело действия. Зато о Лобысевиче вспомнили, когда в корпусе по приказу Голенищева-Кутузова был учрежден театр.

И. Л. Голенищев-Кутузов поручил Степану Лобысевичу принять театральный реквизит, оставшийся после Прохора Жданова, рассмотреть его «и что будет надобно к порядочному но к неизлишнему и небольшому снабдению театра о том зделать реестр с ценами положа»¹⁶. Степан Лобысевич действительно сделал ряд покупок, так как некоторые театральные вещи оказались утраченными или пришли в негодность¹⁷. Среди вещей, которые Лобысевич предлагал приобрести, числятся три декорации («комнатная, улица, лес или сад»), занавес, различные комедии на французском и русском языках, театральные костюмы и платья, парики и проч.¹⁸ Последние данные о деятельности театра, которые нам удалось обнаружить в фонде Морского корпуса, датируются концом февраля 1778 года – это опись театральных вещей, которые Степан Лобысевич сдал на хранение ключнику Илье Филиппову¹⁹. Действовал ли театр после 1778 года, к сожалению, остается неизвестным, как остается неизвестным и то, что именно ставилось в театре Морского кадетского корпуса при Степане Лобысевиче. Впрочем, некоторые данные все-таки есть. Так, в списке театральных вещей, которые были куплены Прохором Ждановым в августе 1775 года, можно обнаружить «2 тома комедии Лукина сочинения» и «10 разных комедиев», которые позже числятся среди вещей, принятых Степаном Лобысевичем: «два тома Лукиных комедиев» и «десять разных комедиев»²⁰. Кроме того, как было сказано выше, Лобысевич предложил купить еще комедий на французском и русском языке. Невозможность судить хотя бы приблизительно о репертуаре любительского театра усугубляется тем, что под комедией в XVIII веке могли пониматься самые разнообразные теат-

¹⁵ РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 8. Л. 122–122 об.; Д. 102. Л. 113–113 об. Тираж 600 экземпляров обошелся в 66 рублей, а цена установлена 25 коп., при себестоимости каждой книги (с вознаграждением автору) 15 коп.

¹⁶ Там же. Д. 104. Л. 12 об.

¹⁷ См.: «Список театральным вещам принадлежащим к убору действующих лиц. Принятым от ключника Ильи Филиппова и от учителя Прохора Жданова с примечаниями моими (Степана Лобысевича. – Д. Р.)» (РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 104. Л. 15–15 об.).

¹⁸ РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 104. Л. 16.

¹⁹ Там же. Л. 6–7 об.

²⁰ Там же. Л. 8, 15 об.

ральные жанры²¹; единственное, что можно сказать, – это то, что в репертуаре театра были пьесы В. И. Лукина²².

С какой же все-таки целью был создан любительский театр в Морском шляхетном кадетском корпусе? В ордере, которым И. Л. Голенищев-Кутузов передавал руководство театром от Прохора Жданова Степану Лобысевичу, об этом говорится самым недвусмысленным образом: театр создан в учебных целях, причем участие в театральных постановках рассматривается как средство поощрения для кадетов. Директор корпуса предписывал в ордере новому руководителю театра «употреблять для сего без изъятия все число кадет кроме неспособных, ленивых, худаго поведения и неопрятных доколе они не начнут от сих пороков исправляться, поему и должны быть кадеты разделены на разныя для театра товарищества, то какому языку обучается и на котором способнее употреблен быть может, не изземля однакож, ежели один на двух или и на трех то делать в состоянии, и так учинить им всем расписание». При этом «не должны быть те представления на одном только русском языке но на всех которым в корпусе обучаются именнож немцов старатся больше употреблять в русских представлениях, русских на иностранных языках, по такому разположению не требуется, и не должно требовать, чтоб кадеты могли быть в представлениях корпусных актеры; но довольно ежели чрез то способствовать можно положенным в моем первом ордере пользам²³, а паче в знании иностранных языков и способности на оных в разговорах, ибо кадет вытвердя несколько сцен своей роли с иностранным языком так сказать более ознакомится, и сколкоб в обыкновенных разговорах ни встречалось вытверженных им немалаго числа тех слов, и целых речей, уже оныя ему будут знакомы и без труда и нечувствительно, приобретаая то одною забавою»²⁴. Иными словами, главная функция театра – способствовать лучшему усвоению иностранных языков, которым обучали в Морском корпусе (это были

²¹ См. об этом, напр.: Прошивиц Г. фон. *Воспоминания шведского исследователя XVIII века // История продолжается. Изучение восемнадцатого века на пороге двадцать первого. М.: СПб., 2001. С. 82–87.*

²² *Типография Морского кадетского корпуса в начале 1770-х годов издала несколько пьес по заказу В. И. Лукина. Среди них «Притворный соперник» (1772), «Тимон нелюдим», «Вторично вкраившаяся любовь» и «Выбор по разуму» (1773). См.: РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 81. Л. 1, 10, 14, 58, 59; Сводный каталог. Т. 1 (А–И). № 1750. С. 275; № 1194. С. 190; Т. 2 (К–П). № 4045. С. 217; Т. 3 (Р–Я). № 6437. С. 110. Возможно, для постановки использовались какие-нибудь из этих пьес.*

²³ Ордер до нас не дошел.

²⁴ РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 104. Л. 12–12 об.

французский, немецкий, английский, шведский и датский языки). Так что не удивительно, что первым руководителем театра стал учитель английского языка П. И. Жданов.

Сказанное выше о любительском театре в Морском корпусе позволяет несколько иначе взглянуть на начальный период существования кадетского театра в Сухопутном кадетском корпусе. Видимо, и этот театр первоначально возник из-за необходимости укреплять знания кадетов в иностранных языках, и только позже, в результате стечения благоприятных обстоятельств (среди них драматургический гений А. П. Сумарокова, служба Сумарокова генеральс-адъютантом при К. П. Разумовском, близость Сухопутного кадетского корпуса к императорскому двору, отсутствие профессионального русского театра и проч.), этот театр перерастает в профессиональный русский театр. Существуют различные версии современников о причинах создания театра в Сухопутном кадетском корпусе. По словам императрицы Екатерины II, театр был основан князем Юсуповым в отсутствие двора «для собственного развлечения и увеселения главных особ, которые там (в Петербурге. – Д. Р.) с ним находились, он заставлял кадетов играть поочередно лучшие трагедии, как русские, которые тогда сочинял Сумароков, так и французские трагедии Вольтера. В этих последних сии молодые люди так же плохо произносили слова, как играли, и так как женские роли исполнялись тоже кадетами, то эти пьесы вообще были изуродованы»²⁵. Я. Штелин, первый историограф русского театра, говорит об этом несколько иначе: «...сухопутного корпуса кадеты, *Мелиссино*, *Бекетов*, *Свистунов* и *Остервальд* упражняясь по своей охоте в декламировании, выучили наизусть одну французскую трагедию, а потом и российскую. Слух о сем пронесся при дворе; они играли на придворном маленьком театре выученные ими трагедии, в присутствии Императрицы *Елисаветы Петровны*, которой российская трагедия понравилась. С того времени *Ломоносов* и *Сумароков* стали больше писать российския трагедия и комедия»²⁶.

Получается, что, согласно первой версии, кадетский театр был основан директором корпуса князем Юсуповым для своего развлечения, а согласно второй – основание театра является целиком заслугой кадетов. В свете сказанного выше о театре при Морском кадетском корпусе, театр при Сухопутном кадетском корпусе, скорее всего, был основан директором

²⁵ Сочинения императрицы Екатерины II. СПб., 1907. Т. 12. С. 297–298.

²⁶ Краткое известие о театральных в России представлениях, от начала их до 1768 года, сочиненное на немецком языке его превосходительством, действительным статским советником Я. Я. Стелином // Санктпетербургский вестник. 1779. Август, сентябрь. С. 91.

корпуса для практических целей, связанных с преподаванием иностранных языков в Сухопутном корпусе. В словах императрицы о низком качестве игры кадетов в трагедии Вольтера нет ничего удивительного: пьеса и поставлена была первоначально, по-видимому, в учебных целях. Известие о том, что трагедия Вольтера на французском языке была сыграна на сцене придворного театра в присутствии императрицы, полностью подтверждается документальными данными: это произошло 4 января 1748 г.²⁷ Тот факт, что театр первоначально носил учебный характер, может также объяснить, почему в трагедии «Хорев» А. П. Сумарокова, сыгранной при дворе в феврале 1750 года, играло так много кадетов из прибалтийских немцев, которые вряд ли в совершенстве владели русским языком²⁸. В пользу учебного характера любительского театра Сухопутного корпуса могут говорить также сведения о характере театральных постановок в нем в эпоху графа Ф. Е. Ангальта (главный начальник корпуса в 1786–1794 годах) – это были главным образом пьесы на французском языке²⁹. Наконец, следует добавить, что И. Л. Голенищев-Кутузов при учреждении театра в Морском кадетском корпусе, скорее всего, ориентировался на Сухопутный кадетский корпус, который он считал для себя образцом и кадетом которого он был некоторое время³⁰.

²⁷ В списке кадетов, которых Сумароков требовал для постановки своей трагедии при дворе, числятся 17 человек, из них, судя по фамилиям и именам, 6 человек были выходцами из прибалтийского дворянства: это Дидрих Остервальд, Отто Гельмерсен, Андрей Хех, Андреас Гиригеидт, Карл Ренне, Илиос Канец. См.: Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. М., 2003. С. 790–791. №№ 694, 695/а.

²⁸ Там же. С. 800–801. № 701.

²⁹ Д. Д. Шамрай в ранней неопубликованной статье «Французская литература в русском корпусе» приводит несколько таких пьес; отношение автора к ним (и в целом к французскому духу корпуса при гр. Ангальте) резко отрицательное (ОР РНБ. Ф. 1105 (Шамрай). Д. 20. Л. 97–100). Исходя из высказанных нами соображений, эта оценка может быть смягчена: постановка пьес на французском языке могла составлять часть учебного процесса (французский и немецкий языки обязательно изучались кадетами корпуса).

³⁰ И. Л. Голенищев-Кутузов был воспитанником Морского шляхетного корпуса. Первоначально, в марте 1742 года, он был определен в Сухопутный шляхетный корпус, однако в 1743 «последовало повеление о переводе кадет Новгородской губернии в Морской кадетский корпус. По сделанным справкам таковых оказалось 130; но как сие число превышало треть всего комплекта кадет, то и были из них выбраны и перемещены только 34 человека, в том числе И. Л. Голенищев-Кутузов, бывший впоследствии адмиралом, президентом Адмиралтейств-коллегии и директором Морского кадетского корпуса» (Висковатов А. Краткая история Первого кадетского корпуса. СПб., 1832. С. 21; см. также: Лепехин М. П. Голенищев-Кутузов Иван Логгинович // Словарь русских писателей XVIII века. 1988. Вып. 1 (А–И). С. 200–201).

Приложение

Разговор 34 «Итти в комедию» из *Англиской грамматики Прохора Жданова*³¹.

Dial. XXXIV.
To go to see a play

They say there's a new play acted to day.
Is it a Comedy, a Tragedy, an Opera, or Farce?
'Tis a Tragedy.
What's its Name?
Senav & Truvor.
What is the Author of it?
Mr. Soomorokoff.
Is this the first time it is acted?

No, Sir this is the fifth time.
How did it take the first & second time it was acted or presented?
It was acted with universal applause.
Mr. Soomorokoff is also famous for his Comedeys.
And this Tragedy gains him the Reputation of a Great Tragick Poet.
Shall we go & see it?
With all my Heart.
I'll go & bid the coach ready, & we'll go immediately.

Shell we go into a Box?
I'll do what you please, but I had rather go to the Pit.
Why?
Because we can survey the company there much better than in the Box before the Curtain is drawn up.
What do you say to that symphony?
How do you like that Musick?

Разг. 34.
Итти в комедию

Сказывают, будто новое представление севодни будет.
Комедия, трагедия, опера, или балет будет?
Трагедия.
Как называется?
Синав и Трувор.
Кто сочинитель оной?
Господин Сумороков.
Не в первый ли раз ее представлять хотят?
Нет сударь, это уже в пятый раз.
Как она принята была в первый и во второй раз представления?
Представлена была с великою похвалою.
Господин Сумороков также славен своими комедиями.
А эта трагедия доставляет ему имя хорошаго стихотворца трагедии.
Не иттить ли нам посмотреть?
Со всем моим сердцем.
А я пойду сказать кучеру, чтоб он заложил лошадей в карету, чтоб ехать туда поскорее.
Нейтить ли нам в ложу?
Для меня как изволите, только я лучше соглашусь идти в партер.
Для чего, или за чем?
Понеже мы можем там посмотреть на людей гораздо лучше, нежели в ложе прежде, как поднимут занавес.
Что ты скажешь про эту Зимфонию?
Как тебе нравится эта музыка?

³¹ *Англиска Грамматика, сочиненная морского шляхетнаго кадетскаго Корпуса учителем Прохором Ждановым в пользу учащагося благороднаго юношества. В Санктпетербурге. При морском шляхетном кадетском Корпусе 1772 года. С. 287–291.*

Don't you take notice of that Hautboy & Trumpet?
 They found very well among the Violins & Harpsycords.
 The Boxes are as full of people as they can hold.
 And as you see, we are very much crowded.
 I never see the House so full.
 There's abundance of People.
 I love almost as much as the play the sight of this fine Ladies.

That's a fine Prospect.
 They are very fine, or very finely dressed.

Their Beauty & Charms of the Body greatly correspond with the Richness of Attire & the brightness of their jewels.
 Do you take notice of that Lady, who sits in the Box next to the Royal?
 Yes, I see her; she's pretty.
 How pretty! you should say that she is as handsome as an Angel.
 She's perfectly handsome.
 She's perfect Beauty.
 Do you know her?
 I have that Honour.
 She has a fine easy shape.
 Have you took notice of her complexion?
 'Tis the finest complexion in the World.
 She has Teeth as white as snow.
 Wherever she casts her eyes, they are the center of the Amourous ogles of all the Beaux.
 I think she has a great deal of Wit.
 Had she as much Wit as Beauty, she might be said to be an abridgement of all Perfections.
 But the Curtain is drawing; lets hear.
 The play is done.
 The curtain is let down. Let's return home.

Не примечаешь ли этого гобоя и трубы?
 Они между скрипками и клавицимбалами делают изрядное согласие.
 Ложи почти набиты людьми.
 Вы можете видеть также что и нас теснят.
 Я невидел еще так много людей в театре.
 Ужасно много народу.
 Мне на этих пригожих госпож смотреть почти столько же нравится, как и на представление.
 Это изрядное позорище.
 Они весьма хороши, или прекрасно убраны.
 Их красота и прелести много соответствуют великолепному убранству и блистанию их драгоценных камней.
 Не примечаете ли вы эту госпожу, которая сидит в ложе подле царской.
 Я вижу ее; она пригожа.
 Как пригожа! тебе было надобно сказать, что она красотою сущей Ангел.
 Она самая красавица.
 Она сущая прелесть.
 Знаете ли вы ее?
 Имею эту честь.
 У нее хороший и прелестный стан.
 Приметил ли ты ее сложение тела?
 Самое наилучшее сложение в свете.
 У нее зубы белы как снег.
 Куды она ни бросит свой взор, оный везде бывает центром любовных взглядов всех щеголей.
 Я думаю она очень разумна.
 Если бы у нее было столько разума сколько красоты, она могла бы назваться сокращением всех совершенств.
 Но занавес поднимают, станем слушать.
 Представление кончилось.
 Занавес опустили. Пойдем домой.

«ДРАМАТИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ» И ЛИТЕРАТУРНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ БОРЬБА 1780-х ГОДОВ

И. З. Серман

Перевод или переделка иноязычных пьес – основное занятие ранних театрално-литературных кружков. Эти пьесы были выражением того мощного влияния, которое начал оказывать театр на литературную жизнь с конца 1750-х годов. Создание оригинальной трагедии в стихах требовало нескольких месяцев работы; комедия в стихах требовала столько же времени и при условии, что драматурга не отвлекали служебные занятия. Комедия в прозе требовала меньших усилий и меньше времени. Еще быстрее делались переводы для сцены. Именно по этой причине репертуар в 1760–1770-е годы преимущественно был переводным. Основой репертуара стала французская драматургия за целое столетие, от Мольера и его последователей в комедиографии до современных драматургов, новых направлений, «слезной» комедии и «мещанской» трагедии.

Выбор пьес для перевода определялся литературными интересами, точнее – театральными вкусами переводчика. По-видимому, учитывались возможности труппы русского театра, наличие в ней определенных амплуа и т.д. Диктовала свои условия сцена, а не литература.

О литературном значении русского театра в 1760–1780-е годы мы можем составить себе представление по некоторым источникам косвенного характера. Ведь для этого времени мы не располагаем театральной критикой в тех формах, в каких она стала постоянным отделом русских журналов в 1810-е годы; в нашем распоряжении очень мало мемуарных и эпистолярных свидетельств, в которых были бы выражены непосредственные театральные впечатления современников. И все же у нас есть одно из показательных явлений русской театрално-критической мысли этого времени – анонимный «Драматический словарь, и Показания по алфавиту всех рос-

сийских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые тогда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны». Составитель, он же и издатель, укрывшийся за инициалами А. А., выпустил свой «Драматический словарь» в 1787 году¹. По-видимому, выход словаря не приурочивался сознательно к тридцатилетию русского театра, но получилось так, что в этом словаре подводились итоги репертуара русского театра за тридцать лет, с 1756 по 1786 год, разумеется, с пропусками и неточностями. «Драматический словарь» дает возможность примерно, со всякими оговорками, представить себе соотношения внутри репертуара между различными жанрами, с одной стороны, и между количеством переводных и оригинальных пьес – с другой. По указанию «Драматического словаря» за все тридцатилетие около 40 % всего репертуара составляют оригинальные русские произведения всех жанров. Из общего числа переводов более двух третей – переводы с французского, и только одна треть – переводы с других языков, то есть с немецкого, итальянского и латинского. Непосредственных переводов с английского, за исключением «Юлия Цезаря» (1787), переведенного Карамзиным, русский репертуар не знает.

Деление по жанрам дает очень точное представление о том, чего требовала сцена и как поэтому сказывалось ее влияние на репертуаре и, следовательно, на литературе. Если же рассматривать репертуар в целом, то окажется, что из 339 упомянутых в словаре названий 190 комедий и 40 комических опер, а трагедий 48 и драм 27. К серьезным жанрам можно прибавить еще 6 «мещанских» трагедий. Таким образом, общее число «веселых» пьес (230) почти втрое превышает число «серьезных». Из 48 трагедий поставлено было только 12 и несколько драм, тогда как комедии в большинстве своем ставились на сцене. При этом надо иметь в виду, что из числа названных в словаре трагедий значительная часть вообще для сцены не предназначалась. Таковы, например, все переводы театра Корнеля, сделанные Княжниным. Ряд других переводов трагедий был сделан прозой и, по-видимому, тоже для чтения, а не для сцены. О переводе трагедии Корнеля «Смерть Помпеева» составитель «Словаря» пишет: «Материя пьесы столько интересна, к тому ж и точность перевода, что *читателя* конечно должна приводить в любопытство»². Аналогичные замечания он делает по поводу перевода корнелевского «Сида», «Заиры» Вольтера.

¹ О предполагаемом составителе «Словаря» см.: Берков П. Н. «Драматический словарь» 1787 года // Из истории русских литературных отношений XVIII–XIX веков. М.; Л., 1959. С. 52–65.

² Драматический словарь. М., 1787. С. 131.

Составитель пишет о трагедиях вообще, и в частности русских, с большим почтением. Об оригинальных русских трагедиях составитель «Словаря» сообщает все, что ему известно об их сценической судьбе.

Из русских драматургов он отдает явное предпочтение Сумарокову и Николеву. О постановке трагедий последнего сообщаются многие подробности и особенно подчеркивается их театральный успех. О «Пальмире» говорится, что она «представлена была много раз с отменною удачею к чести сочинителя и актеров на Московском театре»³. О его же трагедии «Сорена и Замир» сказано, что это «трагедия в стихах, сочиненная г. Николевым, отменно понравившаяся московской публике нежностью и слогом стихов, и неоднократно представлена была на Московском публичном театре»⁴. Из трагедий Княжнина похвалы удостоились только «Дидона» и «Титово милосердие». О первой сказано, что «писанная г. Княжнинным отменно с удачей», но отмечено, что она представляет собой «подражание итальянскому сочинению г. аббата Метастазия»⁵.

«Титово милосердие» составитель словаря прямо называет переводом, а не оригинальной русской трагедией. Об известном театральном успехе «Росслава» Княжнина словарь молчит; это дает возможность судить о его литературных симпатиях. По-видимому, в борьбе, которая происходила между кружком Николева – Горчакова, с одной стороны, и львовско-державинским кружком, к которому примыкал и Княжнин, составитель «Драматического словаря» был на стороне Николева и его друзей.

Борьба началась с публикации в «Санкт-Петербургском вестнике» «Сатиры первой» (1780) Капниста, в которой Николев (названный прозрачно Никошевым) был высмеян как бездарный поэт в числе других рядом с его литературным единомышленником Д. Хвостовым. Николев отвечал Капнисту стихотворной былью «Сатир-рифмач», в которой обвинил своего противника в том, что у него все чужое, заемное и что своего он создать ничего не может, а потому злобствует и клеветает на истинных поэтов:

... о кража, куча слов!
 На рифму строк пятьсот, а пять иль шесть стихов!
 Что мрачно, то свое, что светло – то чужое;
 Но все натянуто, но все (как зависть) злое;
 Обкраден Кантемир, ощипан Буало,
 Лишь то загажено, что в сих творцах бело,

³ Там же. С. 104.

⁴ Там же. С. 133.

⁵ Там же. С. 45.

И даже сок стихов воспетых той трубою,
Котора зависть в нем как уголь разожгла
Он вытянуть успел Зоиловой дудю⁶.

Княжнин тоже был близок к «Санкт-Петербургскому вестнику» и настроен враждебно по отношению к Николеву из-за его драматического памфлета на Сумарокова – комедии «Самолюбивый стихотворец» (1775). Литературная вражда – соперничество Николева и Княжнина – особенно обострилась после того, как в 1781 году «Самолюбивый стихотворец» был поставлен в Москве. Приняла какое-то участие в борьбе против Николева и Е. А. Княжнина, жена драматурга и родная дочь Сумарокова. О ее вмешательстве в полемику мы можем судить по эпиграмме Николева:

В уединение ко мне доходит слух,
И оной слух не лживой,
Что стихотворец мой самолюбивой
Парнасских раздражил клопов и мух;
Что к ним в собрании одна пристала дама;
Что вышла на меня сатира, эпиграмма,
И что – но время нам им, муза, отвечать:
«Ведь мухи то, клопы... не лучше ли молчать».
А дама? эта дама
На мужа и себя давно уж эпиграмма⁷.

Эта литературно-полемическая сшибка происходила не только, так сказать, за сценой, в сатирических стихах, как правило, не предназначенных для печати, она была вынесена и на сцену. «Сорена и Замир» (1784), самая популярная из трагедий Николева, была явно полемична по отношению к «Росславу» (1784) Княжнина. В ней предлагалось иное истолкование сущности основного этического конфликта в сознании современного человека. В отличие от героического патриотизма и цельности Росслава, Николев своих персонажей сделал раздвоенными, их сознание – разорванным.

«Драматический словарь» подробным освещением триумфов Николева недвусмысленно стал на его сторону в этой борьбе двух основных претендентов на место, прежде занятое Сумароковым.

Пиетет перед трагедией не мешает составителю «Словаря» с большим вниманием и интересом писать о комедиях, комических операх и о коме-

⁶ Николев Н. Творении. Т. IV. СПб., 1796. С. 139.

⁷ Там же. С. 251. См. также: Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 169–170; Степанов В. П. К истории литературных полемик XVIII в. («Обед Мидасов») // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 134–135.

дийных актерах. Даже в такой серьезной комедии, как «Недоросль», ему более всего нравится фарсовая по исполнению, по актерской трактовке роль «мамы», то есть Еремеевны. Он особо отмечает успех исполнителей этой роли на обеих столичных сценах: «Характер Мамы играл бывший придворный актер г. Шумской к несравненному удовольствию зрителей, а на московском театре роль сия представлена вольным московского театра актером г. Ожогиным также к совершенной забаве публики»⁸. Очевидно, что роль Еремеевны рассматривалась как материал для фарсового, резкого комизма, а не как повод для сочувствия обиженной и страдающей за свою преданность барскому дитяте няньке. Кстати сказать, традиция фарсового исполнения роли Еремеевны сохранялась долго. Гоголь-лицеист играл эту роль.

Интерес составителя «Словаря» к комедиям не может быть объяснен только его личными вкусами. Комедийные жанры господствовали на русской сцене в 1760–1780-х годах. Это преобладание комедий и комических опер в русском театральном репертуаре 1760–1780-х годов само по себе показательно. Оно говорит о том, что театральным зрителем хотел от театра в первую очередь смешного, веселого, и что ему больше всего нравились такие театральные жанры, которые давали наибольшую возможность комическим актерам продемонстрировать все свои способности, особенно трансформационные. Очень высоко оценивая комедию Бомарше «Севильский цирюльник», «Драматический словарь» отмечает, что, «преображаясь» на сцене в четыре различные «характеры», Шушерин принес «отменное удовольствие публике», а себе немалую похвалу»⁹.

Одноактные (или, как их называли в XVIII веке, «малые») комедии – самый популярный из комедийных жанров – составляли более трети всего комедийного репертуара. А чем же, как не трансформационным жанром по преимуществу, является одноактная комедия?

«Драматический словарь» дает возможность представить репертуар русского театра не только суммарно, но и в его динамике, если сопоставить эти сведения с тем, что сообщает в своем дневнике С. Порошин за 1764/65 годы. Он день за днем регистрировал в дневнике все, что ставилось на трех языках на придворном театре. Семен Порошин был не только воспитателем наследника престола Павла Петровича, он был очень преданным литературно-человеком, переводчиком и сотрудником русских журналов.

⁸ *Драматический словарь*. С. 84.

⁹ *Там же*.

Его интерес к театру был интересом истинного литератора. Поэтому можно доверять точности его записей, а его суждения и высказывания отражают мнения тех лиц, которые во главе с Никитой Паниным составляли интимный кружок наследника, и дают верное представление о том, какое место занимал театр в жизни русского образованного дворянского общества уже в середине 1760-х годов.

Из сопоставления данных «Драматического словаря» и дневника Порошина видно, что репертуар придворного театра с середины 1760-х до середины 1780-х годов менялся очень мало. Одни и те же комедии ставились на всем протяжении этого двадцатилетия, с той только разницей, что некоторые из них в 1764–1765 годах ставились французской или немецкой труппами, а к 1780-м годам были переведены и разыгрывались русскими актерами. Это означало, конечно, своего рода демократизацию театра, его обращение к более широкой зрительской аудитории, но, с другой стороны, это несомненный показатель устойчивости репертуара и зрительских вкусов.

Среди пьес, перешедших с французской сцены на русскую, – комедия Ф.-Н. Детуша «Притворная Агнеса, или Сельский стихотворец», «Метро-мания» А. Пирона, «Игра любви и случая» П.-К. Мариво и др.

Почти постоянное присутствие в Петербурге французской труппы имело большое положительное влияние на развитие русского театра и его репертуара. Французские актеры знакомили образованного русского зрителя со всем репертуаром французской сцены и особенно с его новинками, с последним словом французской драмы и комедии. Петербург в этом смысле отставал от Парижа только на два-три года. Поэтому развитие русской драматургии происходило в тесном взаимодействии с театральной жизнью Франции. Сходное значение имело для русского театра и присутствие немецкой труппы.

Однако взаимодействие русского зрителя с русской драматургией не повторяло французскую театральную ситуацию, а имело свой, особый характер. Борьба за серьезную комедию, объявленная В. И. Лукиным в середине 1760-х годов, окончилась, скорей всего, его поражением. Шум, поднятый его комедиями и особенно его полемическими предисловиями, затих, а осужденная им традиция мольеровского резкого, иногда фарсового комизма продолжала господствовать на русской сцене и в 1780-е годы.

Свое стремление направить вкус русской театральной публики Лукин распространял и на ее любовь к Мольеру: «У нас есть много и таковых зрителей, которые <...> лишь желают, чтобы им посмеяться. Явное тому свидетельство “Принужденная женитьба” господина Мольера. В ней услы-

шишь неутихающее хохотание, а чему? Двум, не только нашим обычаям, но и всему естеству несходственным лицам. Панкрат лишь появится, то вздорным своим болтанием, или, лучше сказать, криком, до тех пор смешит, покуда Сганарель камнями его не прогонит»¹⁰.

По поводу той самой «Принужденной женитьбы», о которой с таким возмущением писал Лукин, в «Драматическом словаре» говорится: «Сия пьеса приносила множество удовольствия и забавы зрителям, а особливо во время представления двух философов разных характеров»¹¹. А собственные пьесы Лукина в «Драматическом словаре» даны безо всяких оценочных аннотаций, что, по-видимому, говорит о неодобрительном отношении к ним составителя, убежденного сторонника веселой комедии.

Стабильность вкусов театральных зрителей не закрывала совсем доступ на русскую сцену новым драматургическим жанрам, хотя при этом нужно было преодолевать известное сопротивление публики или драматургов.

Русские театральные зрители с трудом согласились «разрешить» взойти на московскую сцену такому, позднее очень любимому, жанру, как комическая опера. Комическая опера не только в России встречала сопротивление. Ее право на существование признавали с большой неохотой, хотя и не могли не видеть разнообразия ее собственно театральных возможностей.

Один из музыкальных теоретиков XVIII века Ст. Артеага при всей своей предубежденности против комической оперы должен был признать, что для нее «представляется более обширная сфера подражания <...> в смысле разнообразия, силы характеров и истины выражения». И далее он поясняет: «Трагические сюжеты, а следовательно, такие, которые дают повод для благородной и патетической музыки, должны быть не столь многочисленны, потому что великие катастрофы реже случаются в мире духовном, как и в физическом. С другой стороны, класс знатных персон, которым свойственны трагические страсти, слишком малочислен по отношению к основной массе нации; таким образом, и количество сюжетов, пригодных для музыкальной трагедии, должно быть меньшим. Иначе в комедии. Ее персонажи составляют наиболее многочисленный класс общества. В ней изображаются события, наиболее часто встречающиеся в обычной жизни. Отсюда большое богатство лиц и предметов для поэта. Страсти людей из народа менее сосредоточены и, следовательно, более откровенны. Их характеры менее искусственны и поэтому более легки для изображения.

¹⁰ Лукин В. И. Сочинения и переводы. СПб., 1868. С. 117–118.

¹¹ Драматический словарь. С. 111.

Акценты их голоса свободнее и живее и, следовательно, музыкальнее. Их смешные стороны более заметны и более преувеличены, что означает, что они легче поддаются изображению»¹².

Эти мысли итальянского теоретика, по-видимому, выражают общее отношение к комической опере в 1770–1780-е годы – отношение, которое сделало возможным свободное включение ее в уже существовавшую жанровую систему.

Поэтому мне представляется недостаточно обоснованным мнение, объясняющее некоторую относительную тематическую широту комической оперы случайным стечением обстоятельств. Исследователь пишет: «При таком отношении к содержанию комических опер, когда от них ждали лишь внешней развлекательности, именно в этом жанре было легче всего провести идеи оппозиционного характера: критиковать дворянские нравы и существовавший общественный строй»¹³. Последнее утверждение, кстати сказать, неверно по самому своему существу. Ни одна из известных нам комических опер не критиковала «существовавший общественный строй», и найти в них такую критику еще никому не удалось. Ближе к истине, как нам кажется, историк музыки, который высказывается гораздо осторожнее, чем литературовед, по поводу обличительных возможностей комической оперы: комическая опера, «соединяя обличительную направленность с легким, непринужденным весельем и живостью действия, с простотой и доступностью действия, с простотой и доступностью музыки <...> одновременно являлась увлекательным зрелищем и давала пищу для более серьезных размышлений над недостатками и пороками существующего строя»¹⁴.

Русские авторы комических опер были достаточно осторожны в выборе персонажей. Николев, например, в «Объяснении» (1781) к своей комической опере «Розана и Любим» говорит о том, что он не хотел в ней «дать низкое и подлое речение российской черни»¹⁵, а потому не сделал персонажами крепостных.

«Драматический словарь» рассказывает, как прошла на московскую сцену комическая опера. По поводу комической оперы «Перерождение», поставленной 8 января 1777 года, «Словарь» говорит: «Сия опера была из

¹² Цит. по: Келдыш Ю. В. *Русская музыка XVIII века*. М., 1965. С. 249–250.

¹³ Десницкий А. В. *Публикации текста комической оперы И. А. Крылова «Кофейница»* // Учен. зап. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1959. Т. 134. С. 229.

¹⁴ Келдыш Ю. В. *Русская музыка XVIII века*. С. 248.

¹⁵ *Русская комедия и комическая опера XVIII века. Ред. текста и вступ. статья П. Н. Беркова*. М.; Л., 1950. С. 172.

первых на Московском театре оригинальных с музыкой из русских песен представлений»¹⁶. И далее он помещает примечание: «Прежде сей оперы никаких еще опер на Московском театре не играли, и не прежде оную играть решились, как испрося у публики позволение сделанным особливо на сей случай разговором, между большой комедиею и сею оперою».

Для того чтобы московская театральная публика не только примирилась с русской комической оперой, но и полюбила ее, понадобилось, как известно, появление на московской сцене шедевра этого жанра, оперы Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» (1779). По словам «Драматического словаря»: «Сия пиеса столько возбудила внимания от публики, что много раз сряду была играна и завсегда театр наполнялся, а потом в Санктпетербурге была представлена много раз у двора и в случившемся на тогдашнее время вольном театре у содержателя г. Книпера была играна сряду двадцать семь раз; не только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно, кратко сказать что едва ли не первая русская опера имела столько восхитившихся спектаторов и плескания»¹⁷. Успех «Мельника» у театральной публики стал поводом для острой литературной полемики. Против Аблесимова выступили с разных сторон. Начал полемику один из членов львовско-державинского кружка В. В. Капнист; в его «Сатире первой», напечатанной в 1780 году, Аблесимов, обозначенный как Обвесимов, входит в «ослиный собор» плохих поэтов, «бренчащих» в своих стихах «без смысла». Д. П. Горчаков, член николевского кружка, написал на Аблесимова эпиграмму, в которой высмеивается наделавшее много шума появление лошади на сцене в «Мельнике»:

Все лица в «Мельнике» мне кажутся на статью,
Один мерён в нем не очень всем угоден,
Однако же и тот с натурой был бы сходен,
Когда бы автор сам взялся его играть¹⁸.

Аблесимов возражал своим критикам в собственном сатирическом журнале «Рассказчик забавных басен» (1781). На полемические замечания в «Рассказчике забавных басен» ответил анонимный автор «Оды похвальной автору „Мельника“, сочиненной в Туле 1781 года». Если эта дата не мистификация, то ода явилась непосредственным ответом Аблесимову, и,

¹⁶ *Драматический словарь*. С. 77–78.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: *Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. Л., 1959. С. 164.*

может быть, ее автором был Горчаков, вышедший в отставку в 1780 году и поселившийся в своем тульском имении. Во всяком случае, «Ода автору „Мельника”» по смыслу своих суждений совпадает с литературными позициями николевско-горчаковского кружка. Автор оды непримирим к тому, что обусловило успех оперы Аблесимова, – к ее фольклоризму и простонародности¹⁹.

Противников Аблесимова поддержал в своем журнале «Утра» Плавильщиков, заявивший, что он терпеть не может на сцене ни «кабаков», ни «треухов», ни «плетисцев», ни «живых лошадей, на театре»²⁰. Подобная критика кажется неожиданной, поскольку Плавильщиков пишет в этой же статье, что «слог комедии должен быть самый простой, употребительный в общезнании и чтоб всякое действующее лицо тем наречием говорило, какое ему свойственно», но при этом добавляет: «Однако же сочинитель должен сколько возможно благороднее заставлять говорить всякого, поколику в театре одни только благородные истинными зрителями почтяться могут, в их ушах грубые и подлые речи производят сильное трепетание, а иногда и самую боль»²¹. По его мнению, комедия должна смешить «не подлостью, но благородно замысловатыми шутками»²².

В спорах с Аблесимовым в наиболее острой форме проявилось основное расхождение мнений о природе и назначении жанра комической оперы.

Позднее Николев, повторяя слова Горчакова, писал о фарсовом комизме Аблесимова, противопоставляя ему высокую комедию Мольера: «Я зову моего читателя заметить в нашем театре ту минуту, в которую в представлении оперы „Мельник” появляются на сцену кляча и кнут и раздаётся острое слово – ну, ну, ну! а потом то явление, в котором Мизантроп не соглашается хвалить дурных стихов даже и тогда, когда бы требовали от него оно по имянному указу. Он увидит и услышит, что при явлении первого почти весь партер хохочет, а ум не улыбается, напротив при появлении второго партер не улыбается, а ум хохочет»²³.

¹⁹ См.: *Русская стихотворная пародия (XVIII – начала XX века). Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. Л., 1960. С. 113.*

²⁰ *Утра. 1782. Август. Л. 2. О литературных позициях Плавильщикова в это время см.: Козьмин М. Б. Журнал «Утра» и его место в русской журналистике // XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 104–135.*

²¹ *Утра. 1782. Август. Л. 2.*

²² Там же.

²³ Николев Н. П. *Творении. Т. 3. С. 383.*

И Княжнин, находившийся во враждебных отношениях с кружком Николева-Горчакова, не одобрял «Мельника» за «уж что-то чересчур близкое к простой, необработанной натуре»²⁴.

Включить «Драматический словарь» в литературную борьбу 1780-х годов – дело дальнейшего исследования этой очень сложной интересной эпохи.



²⁴ *Репертуар русского театра, 1841. Кн. 12. С. 22.*

РАБОТА М. М. ХЕРАСКОВА НАД ТРАГЕДИЕЙ «ВЕНЕЦИАНСКАЯ МОНАХИНЯ»

Н. Д. Кочеткова

Трагедия «Венецианская монахиня» – первая пьеса Хераскова, написанная им в 1758 году, – одно из наиболее замечательных русских театральных сочинений XVIII века. Многие остаются загадочным в истории создания пьесы и ее сценической судьбы. Важные находки в поисках исторических источников были сделаны Л. М. Пастушенко, которая сопоставила сюжет пьесы с рассказом итальянских историков XVII века Батиста Нани, Пьетро Каприата и других о венецианце Антонио Фоскарини (придя на свидание с возлюбленной, он был задержан на территории иностранного посольства и казнен, а затем выяснилась его невиновность)¹. Непосредственный источник трагедии пока не установлен.

Пьеса постоянно вызывает интерес исследователей², но до сих пор не обращалось достаточного внимания на ее восприятие современниками и фактически не изучена ее текстология. Оба вопроса связаны между собой, что и постараемся показать.

Сведения о постановках «Венецианской монахини» и ее восприятии современниками разноречивы. Еще в июле 1758 года Я. Я. Штелин сообщал И. К. Готтшеду, что «хвалят расположение этой трагедии и еще более чистоту ее стихов». В марте 1759 года этот отзыв был помещен в журнале

¹ См.: Пастушенко Л. М. Из истории становления русской драматургии второй половины XVIII века (М. М. Херасков). Петропавловск-Камчатский, 1998. С. 6–25.

² См.: Кулакова Л. И. Херасков // История русской литературы. Т. 4. М.; Л. 1947. С. 325; Западов А. В. Творчество Хераскова // Херасков М. М. Избранные произведения. Л., 1961. С. 11–14; Harvie J. A. Kheraskov's *The Nun of Venice* // *Russian Literature Triquarterly*. 1988. Т. 21. P. 81–95; Mazurek-Wita H. *Tragedia Michala Chieraskowa Zakonnica z Wenecji wobec klasycystycznych regularności* // *Slavia Orientalis*. 1992. Т. 41. № 4. S. 73–81.

Готтшеда “Das Neueste aus anmütigen Gelehrsamkeit”³. В Лейпцигском «Известии о некоторых русских писателях» (1768) упоминались две трагедии Хераскова «Венецианская монахиня» и «Пламена», а также его комедия «Безбожник», но отзыв о них был более чем сдержанный: «Все эти произведения посредственны» (“mittelmäßig”⁴). Н. И. Новиков в «Опыте исторического словаря о российских писателях» (1772) лишь упомянул «Венецианскую монахиню» в числе прочих пьес, но общую характеристику творчества дал весьма положительную: «Стихотворство его чисто и приятно, слог текущ и тверд, изображения сильны и свободны <...>»⁵.

Между тем были и резко отрицательные отклики. Известна эпиграмма И. И. Хемницера «На трагедию “Венецианская монахиня”»:

Венецианская монахиня живет,
Как должно жить, оставя свет,
И в люди для того не хочет появиться,
Что, быв освистана, опять того ж боится⁶.

Кроме этого текста, существовало еще два варианта эпиграммы. Оба озаглавлены «О том же»:

1) Лишь только было появилась
Венецианская монахиня на свет,
Как в тот же час опять и скрылась.
Да где ж она? Опять в монастыре живет,
Затем, что никому она не полюбилась.

2) Лишь только было появилась
Венецианская монахиня на свет,
Пропала, и ее нигде уж больше нет.
Она ведь автором на сцене глаз лишилась.
Она и скрылась⁷.

³ См.: Гуковский Г. А. *Русская литература в немецком журнале XVIII века // XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958. С. 409.*

⁴ Ефремов П. А. *Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867. С. 135, 150–151.*

⁵ Там же. С. 115–116.

⁶ Хемницер И. И. *Полное собрание стихотворений. Подготовка текста и примечания Л. Е. Бобровой и В. Э. Вацуро. М.; Л., 1963. С. 219. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.)*

⁷ Там же. С. 343–344.

К сожалению, эти эпиграммы не датированы. Комментаторы стихотворений Хемницера Л. Е. Боброва и В. Э. Вацура упоминают о свидетельстве М. Н. Макарова, который писал, что «Венецианская монахиня» вначале «оставлена была без всякого внимания» и была поставлена лишь в 1780-е годы в Москве с М.С.Синявской в роли Занеты, «московская публика была в полном восторге и с того времени “Венецианскую монахиню” играли почти беспрестанно»⁸. Однако не доверяя этому свидетельству, комментаторы полагают, что пьеса не увидела сцены, а отрицательное отношение к ней Хемницера «объясняется ее близостью к жанру слезной драмы»⁹.

Очевидно, пьеса Хераскова была критически воспринята в петербургских литературно-театральных кругах 1760-х годов. В частности, можно даже предположить, что одна из блестящих комических сцен в «Бригадире» Д. И. Фонвизина соотносится с «Венецианской монахиней». Советник в своем любовном объяснении с Бригадиршей говорит: «Око мое меня соблазняет, и мне исткнуть его необходимо должно, для душевного спасения», а простодушная Бригадирша с ужасом восклицает: «Так ты и вправду, мой батюшка, глазок себе выколоть хочешь?»¹⁰ Не было ли это своеобразной пародией на появление на сцене ослепившей себя Занеты? Во всяком случае, этот трагический эпизод иронически обыгрывался и в эпиграмме Хемницера. Фонвизин же в письме к сестре, датированном 1770 годом, писал о Хераскове без особого пиетета: «М. М. Хераск. с женою живут смиренно. Он так же с полпива пьян, а ее дома не застаешь»¹¹.

Все эти разноречивые оценки и отклики, однако, неопровержимо свидетельствуют о том, что «Венецианская монахиня» привлекла внимание современников Хераскова, ее читали, о ней спорили. Ряд исследователей не без основания полагают, что она все же ставилась в Москве в университетском театре, директором которого в 1756–1761 годы был Херасков. В «Драматическом словаре» (1787) пьеса упоминается, хотя ничего не сообщается о ее постановках: «Трагедия сочинения М. Хераскова в 3 действиях. Сия трагедия взята из справедливой истории, случившейся в Венеции. Г. Автор недостаточество материи притчиною полагает сокращению

⁸ Макаров М. Воспоминание о Хераскове как о драматическом писателе // Пантеон, 1845. Т. 9. Кн. 2. С. 446.

⁹ Хемницер И. И. Полное собрание стихотворений. С. 344.

¹⁰ Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х томах. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 65.

¹¹ Там же. Т. 2. С. 351.

пиесы; напечатана при императорском Московском университете 1758 года»¹². Автор «Словаря», пользуясь изданием 1758 года, вслед за Херасковым объясняет, почему вместо обычных в трагедии пяти действий пьеса содержит только три.

Закономерно возникают вопросы: как же сам Херасков относился к своей первой пьесе в последующие годы, когда он приобрел уже большой авторитет в литературе и, по словам М. Н. Муравьева, стал «командиром русских стихотворцев»?

Почему все-таки многие современники критически отнеслись к пьесе, столь незаурядной и продолжающей вызывать интерес поныне?

Херасков на протяжении многих лет возвращался к тексту трагедии. Существует три прижизненных издания «Венецианской монахини»: после первого издания 1758 года¹³ в 1793 году появилось второе, «исправленное и умноженное самим сочинителем»¹⁴; затем пьеса была напечатана в «Творениях» Хераскова в 1796 году¹⁵, причем текст подвергся еще более существенной переработке. Это несомненно свидетельствует о том, что писатель дорожил своей первой трагедией. Показательно, что, по наблюдению Н. Ю. Алексеевой, Херасков не правил свои торжественные оды. В то же время недавно Даниела Рицци, обнаружившая в Венеции рукопись херасковского перевода «ириоды» А. Попа «Элоиза ко Абеларду», установила, что существуют две разные редакции этого перевода и, сопоставляя их, заметила, что писатель переработал около половины всего текста, создававшегося одновременно с «Венецианской монахиней» в 1758 году¹⁶. Исследовательница также справедливо отметила тематические параллели, существующие между «ириодой» Попа и трагедией Хераскова.

Между тем работа драматурга над текстом его трагедии до сих пор не была предметом специального исследования. Правда, Л. М. Пастушенко обратила внимание на то, что существуют разночтения во всех трех изда-

¹² *Драматический словарь. М., 1787. С. 30–31.*

¹³ *Венецианская монахиня. Трагедия Михайла Хераскова. Печатана при императорском Московском университете. 1758.*

¹⁴ *Венецианская монахиня. Трагедия в трех действиях. Издание второе, исправленное и умноженное самим сочинителем. М., типография Зеленникова. 1793.*

¹⁵ *Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные. < М., университетская типография у Хр. Ридигера и Хр. Клаудия. 1798 >. Ч. 4.*

¹⁶ Rizzi D. 1) *Cheraskov traduttore di Pope: un manoscritto russo a Venezia e la nascita del sentimentalismo // Archivio russo-italiano. Русско-итальянский архив. Salerno, 2005. P. 207–245;* 2) *Kheraskov translator of Pope: A Russian manuscript in Venice and the birth of Russian sentimentalism // Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter. 2006. July. № 34. P. 48–65.*

ниях пьесы, но привела лишь четыре примера, сопоставляя только первое и второе издания. Исследовательница отметила, что «изменения носят частный характер, не затрагивая сюжетной и идейной линии трагедии»¹⁷. Упомянув, что переделка в третьем издании «более глубока», Л. М. Пастушенко, очевидно, не имела возможности сопоставить соответствующие тексты.

Кропотливое, но увлекательное сличение всех трех изданий «Венецианской монахини» позволяет выявить те многочисленные изменения, которые Херасков вносил в текст, проследить эволюцию его литературного стиля, заметить новые оттенки в характеристике действующих лиц, в мировосприятии самого автора. Правка очень значительна, и остановлюсь на наиболее интересных примерах.

В результате первого этапа правки, о котором можно судить при сличении первого и второго изданий, устранились, как правило, слишком разговорные, обиходные выражения. Так, вместо «Я плачусь» появилось «Я плачу», вместо «пока» – «доколь», вместо «чужаюсь» – «чуждаюсь», вместо «в другорь» – «в другой» и т. п. Стиль выравнивался в соответствии с жанром, становился более возвышенным, но не за счет введения архаизмов, а благодаря устранению снижающей лексики. Последовательно проведены замены слова «монастырь» на «обитель», «чин» на «сан», «свет» на «мир». Строка «Погиб в сражении утоплен от врагов» была исправлена так: «Погиб в сражении на битве от врагов» (2, 18)¹⁸. Вместо слов «умыслы бездельничьи» (1, 19) появилось «умыслы злодейские» (2, 26).

В первом издании встречалось достаточно много неудачных, неточных, слишком тяжеловесных, а порою и не совсем понятных слов и оборотов, которые автор тщательно исправлял, подыскивая более удачные замены. Так, вместо «отрешен любить» (1, 18) во втором издании появилось «страшно мне любить» (2, 25). В строке «Знать, людство в тех лишь есть, которы только любят» (1, 43) нелепое слово «людство» было заменено словом «жалость» (2, 59). По тексту 1758 года Мирози говорил о своем сыне: «Чтобы он влюбчив был, о том я неизвестен» (1, 43). Стремясь уточнить смысл сказанного, Херасков вместо «влюбчив» поставил слово «влюблен» (2, 59). Слова «упрямственною ложью» (1, 51) Херасков заменил «и вымышленной ложью» (2, 69). Вместо строки «По ветрам слабья души я развеваюсь» (1, 24), достойной пародии, появилось «Не тот я становлюсь, совсем перерождаюсь» (2, 32).

¹⁷ Пастушенко Л. М. Из истории становления русской драматургии. С. 24–25. Здесь 3-е издание ошибочно отнесено к 1798 году.

¹⁸ Первыми цифрами сокращенно указываются издания, вторыми – страницы.

На первом этапе правки были попытки, хотя и немногочисленные, внести изменения в характеристики персонажей, по-другому показать их мировосприятие. Во втором издании Херасков усилил присущий Занете суровый фанатизм. В первоначальной редакции ее мировосприятие не так мрачно. О Боге она говорит: «На чистые сердца он щедрым смотрит оком» (1, 12); во второй редакции строка получает совсем иной смысл: «На грешные сердца он зрит суровым оком» (2, 17). Вначале она так вспоминала о своей любви к Корансу: «И, словом заключить, тебя любила жарко» (1, 13). Это воспоминание передано совсем по-другому во второй редакции: «Любила жарко я, но вредно, неудачно» (2, 17).

Следующий этап переработки текста можно проследить, сравнивая издания 1793 и 1796 годов. В этот раз переработка оказалась еще более существенной. Херасков тщательно правил свой стиль, заменяя отдельные слова, словосочетания, фразы, а иногда и целые отрывки. Он более строго стал относиться к славянизмам: так, например, слова «днесь должен» (1, 28; 2, 38) он заменяет на «обязан»; строку «Ах, ты противного себе не хочешь зреть» (2, 49) на «Ах, больше ты меня не будешь в свете зреть». Оставшиеся после первой переработки просторечия также устранялись. Вместо строки «Почем тебе его так близко сердце знать?» (1, 44; 2, 59) появилось: «Как можешь сердце ты его так верно знать?» В строке «Я за разбойников могу поставить вас» (1, 19; 2, 26) слово «поставить» было заменено: «Я за разбойников могу считать и вас».

Невольный комический эффект могла создавать фраза «Честь кличет дух к себе, а я не отзываюсь» (1, 26; 2, 34), и Херасков переделал ее: «Честь, честь зовет к себе, но я не отзываюсь». В строке «Не ясно ль кажешь ты, что я тобой обманут?» (1, 33; 2, 44) после замены слова «кажешь» получилась фраза: «Ты ясно говоришь, что я тобой обманут».

Неуклюжие и даже не всегда понятные фразы и обороты подвергались переработке, требовавшей иногда замены нескольких строк. Занета так рассказывала о завещании своих родителей:

Чтоб я оставила прискорбность общу свету
И в чин монашеской пошла по их завету <...> (1, 13; 2, 18)

Вместо этих затрудненных и не очень вразумительных строк в третьем издании читаем:

Чтоб я, несчастная, их следуя совету,
Навеки отреклась от брака и от свету <...>

Коранс заявлял обезоружившим его стражникам:

Однако варварству не узрите сей лести.
С кинжалом вы моей отнять бессильны чести (1, 20; 2, 27).

Первая неуклюжая строка была заменена следующим образом:

Однако не страшусь за смелость вашей мести.

Явное стилистическое несоответствие в первых двух изданиях возникло в речи Коранса во время его объяснения с отцом:

Что подлости в моем не обитают теле,
Я докажу тебе при смерти то на деле <...> (1, 25; 2, 34)

«Подлости, обитающие в теле» явно требовали замены, и в третьем издании эта вопиющая неловкость была удачно устранена:

Что я не с подлою душой иду отселе.
Я докажу тебе при смерти то на деле.

Некоторые неловкие фразы, перешедшие из первого издания во второе, были просто не очень понятны. Например, Коранс так говорил о своем желании умереть, чтобы не позорить отца:

Но чтоб мне кровию с тобою разорваться,
Одно посредство то, чтоб с жизнью мне расстаться (1, 28; 2, 38).

В окончательной редакции эта мысль выражена вполне ясно и просто:

Но чтоб в глазах твоих злодеем не казаться,
Едино средство есть – мне с жизнью расстаться.

Стилистические погрешности могли приводить к неожиданному комическому эффекту. Хорошо известен анекдот о Сумарокове, который «страшно осерчал», когда на представлении его трагедии вместо фразы «Исполнен наш живот премножества сует» гаер выкрикнул: «Исполнен наш живот щами и пирогами»¹⁹. Херасков употреблял слово «живот» в значении «жизнь», но в первой редакции его пьесы тоже возникало курьезное впечатление от строки

Отняв живот, вели зарыть мое здесь тело <...> (1, 29)

Автор, видимо, почувствовал явную двусмысленность фразы, и уже во втором издании попытался ее улучшить: вместо конкретного «зарыть» появилось более абстрактное «сокрыть». Но в третьем издании он кардинально перестроил всю строку, устранив неуместный здесь «живот»:

¹⁹ См.: *Литературные предания XVIII столетия. Сборник анекдотов о русских писателях XVIII века. Сост. Н. П. Морозова. Череповец, 1994. С. 22.*

Казня меня, сокрой, сокрой мое здесь тело <...>

В последующей за этим речи Мирози вновь встречалось слово «живот»:

Я мог бы сделать все на свете для тебя
Когда б естественно ты живота лишился <...> (1, 29; 2, 39)

Эти строки тоже подверглись переработке, слово «живот», правда, осталось, но уже в соответствующем высоком контексте:

Я мог бы положить живот мой за тебя,
Когда б, как в мире все, ты жизни сей лишился.

Особенно интересны замены в строках, характеризующих персонажей и их отношения между собой. Встречая впервые после разлуки Коранса, Занета его спрашивала:

Смирение тебя иль страсть сюда зовет? (1, 8; 2, 11)

В последнем издании вместо слова «смирение» появилось «раскаянье». В результате переработки всячески подчеркивается непреклонность Занеты. Судя по тексту первых двух изданий, мысли о Корансе казались Занете грехом, но невинным:

Подумаю, что я **невино** в чем грешу <...> (1, 35; 2, 47)

Строка была переделана:

Подумаю, что я **действительно** грешу <...>

Первоначально Занета говорила о своей холодности к Корансу:

Но **хладу** моего мой сан и долг причина. (1, 33; 2, 45)

В результате очередной замены строка стала читаться:

Но **твердости** моей мой сан и долг причина.

Занета становится более категорична. Ранее она восклицала:

К чему приводишь ты людей, любовна страсть! (1, 37; 2, 51)

В окончательной редакции строка приобрела характер решительного утверждения:

Колико ты вредна сердцам, любовна страсть!

Херасков не только заменял отдельные слова, словосочетания и строки, но иногда переделывал целые отрывки, дополняя или сокращая число строк. Так, заключительная часть монолога Занеты в конце второго действия была полностью переписана и увеличена на четыре строки. Вначале

Занета обращалась к «невидимой силе», к Богу, с просьбой потушить любовь в сердце Коранса, чтобы спасти его:

Оставши нежности с печальна сердца смой
И сделай, чтоб от них Коранс избегнул мой!
Наставь его, наставь от слабостей блюстися,
Спаси Коранса ты, коль хочешь мне спастися! (2, 52)

Вместо этих мало выразительных строк, весьма небезупречных и в стилистическом отношении, поэт закончил монолог Занеты отрывком, полным экспрессии, передающим внутреннее смятение героини:

Спокойство в душу мне священна вера льет;
Но сердце, встрепетав, покою не дает!
Страсть с верой борется, а вера с нежной страстью.
Увы! Коранса я увидела к несчастью,
Но долго ль слабостью мне Бога раздражать?
Ах, тщетно бодрствую; куда мне убежать?
Коранс, ты предо мной, дай к храму мне дорогу,
Люблю – но предпочесть тебя могу ли Богу?

Кардинальной переработке подвергся и монолог Мирози, образ которого заслуживает особого внимания. Приняв в соответствии с законом решение осудить сына на казнь, Мирози потрясен случившимся. Внутренне он не может примириться с потерей сына и вместе с тем он поражен, что сын оказался способным совершить бесчестный поступок. Первоначально его монолог был очень пространным, занимая 38 строк; в последнем издании он сокращен на 18 строк и из них оставлены без изменений лишь четыре первые. В этом случае изъятый текст представляет особый интерес. Обращаясь к Богу, Мирози говорил о несправедливости своей судьбы:

Я сеял семена доброт в душе его,
И воспитал путем закона твоего;
Он в честности возрос отечеству слугою
И славы на степень взведен моей рукою;
Все попечении о нем я приложил,
Во мне он честностью, я славой в нем служил.
Не я ли пред тобой в чем сделался виновным,
Что днесь наказан стал бесчестием сыновним?
Иль грешны оба мы иль кто из нас один?
Открой причину мне сих горестных судьбин!
Хоть на Творца роптать не надлежит творенью;
Но, Боже! в том прости отцову сожаленью!

Не должно толковать хотя судьбы твоей,
 Но слабы телом мы и немочны душой.
 Как в сих напастях кто ни станет укрепляться,
 Претяжко чад своих родителям лишаться.
 В тоске и суете уже я прожил век,
 Он только начинал быть в свете человек.
 Почто не я сперва долг отдал злой судьбине?
 Я б кончил жизнь и жить еще остался в сыне;
 Я б все достоинства свои в него пренес,
 И съединясь себя с ним к славе бы вознес...

В своем отчаянии Мирози пытается найти какое-то утешение и объяснение суровой каре Бога, завершая свою речь словами:

Ах,! гнев твой, Господи, я за щедроту чту (2, 54).

Несмотря на это завершение, в монологе звучало некоторое сомнение в Божественной справедливости, и при окончательной переработке Херасков, постоянно размышлявший над проблемой теодицеи, видевший в библейском Иове прежде всего страдальца²⁰, заменил весь этот текст новым, гораздо более кратким и выражающим полную покорность несчастного отца воле Бога:

За что же он, не я, мой творче, наказуюсь?
 Ты так судил, твоим законам повинуюсь;
 Тебе я предаюсь, о щедрый мой Творец!
 Созданье я твое – увы! но я отец;
 Креплюся и хочу тебе повиноваться,
 А слезы из очей неволю катятся.
 Я плачу – слезы те суть действие родства,
 Но дух мой волей весь исполнен Божества.
 Над сыном пусть моим свершает смерть свирепость,
 Родительской душе лишь дай, мой Боже, крепость.

Таким образом, возвращаясь к своей трагедии, Херасков каждый раз не только тщательно «чистил» ее стилистически, но заново обдумывал избравшиеся коллизии и характеры. Общая эволюция русского литературного языка, связанная с деятельностью Карамзина, несомненно, тоже оказала свое влияние на Хераскова. При некоторых неизбежных потерях последняя редакция его трагедии стала, несомненно, совершеннее. В этом,

²⁰ См.: Кукушкина Е. Д.. *Поэзия М. М. Хераскова. Поиски смысла жизни // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 102.*

очевидно, одна из причин противоречивых оценок пьесы: первые читатели знакомились с одним текстом, читатели новых поколений – с другим, чаще всего по современным изданиям²¹. Разумеется, не все смогли оценить смелое новаторство Хераскова, создавшего трагедию, столь не похожую на классический образец. Самое же замечательное, что автор не был обескуражен неудачей своей первой пьесы, которой он сам явно дорожил, а потому и упорно совершенствовал ее.



²¹ Херасков М. М. *Избранные произведения. Вступ. статья, подготовка текста и примечания* А. В. Западова. Л., 1961. С. 247–296. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.). См. также: *Русская литература. Век XVIII. Трагедия*. М., 1991. С. 321–362 (Тексты М. М. Хераскова подготовлены В. Д. Раком).

И. А. ДМИТРЕВСКИЙ – ПЕРЕВОДЧИК ИТАЛЬЯНСКИХ ПЬЕС*

С. Гардзонио

И. А. Дмитревский (1734–1821), один из главных деятелей русского театра XVIII века¹, начал рано переводить с итальянского. Его ранние переводы не предназначались к исполнению и были почти исключительно прозаическими. Среди них перевод либретто опер Марко Кольтеллини «Антигона» (СПб., 1772, с приложением Оды Екатерине II) и «Армида» (СПб., 1774).

Как уже отмечено, переводы прозаические, но в «Антигоне» есть интересный пример тонического стиха, напоминающий тактовик:

Праведные боги! Ах! возвратите
Престол законному наследнику.
Боги Фивеян! Ах! помогите
Отечества защитнику.
Вы судите действию царей;
И вы не делаете защиты...²

* Данная статья основана на моих предыдущих работах: Гардзонио С. 1) *Русские стихотворные переводы и переделки итальянских оперных либретто (Конец XVIII века)* // *Europa Orientalis*. VII. 1988. P. 307–320; 2) *Стих русских поэтических переводов итальянских оперных либретто XVIII века* // *Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA. Columbus*, 1989. P. 107–132.

¹ См. о нем: Всеволодский-Гернгросс В. Н. 1) *И. А. Дмитревский. Очерк истории русского театра*. Пб.; Берлин, 1923; 2) *Иван Афанасьевич Дмитревской*. М.; Л., 1945; Кукушкина Е. Д., Старикова Л. М., Дмитревский И. А. // *Словарь русских писателей XVIII века*. Л., 1988. Вып. 1 (А-И). С.266–268.

² Кольтеллини М. *Антигона*. Музыкальная драма, сочиненная находящимся в службе ее императорского величества стихотворцем Марком Колтеллинием. СПб., 1772. С. 8.

Постепенное стремление *склонить на русские нравы* итальянские либретто для исполнения на русском языке привело к коренным преобразованиям структуры пьес: от изменений в сюжете до отмены стихотворного речитатива в пользу прозаических диалогов, что и означало переход от перевода к подражанию и переделке. В то же время, разнообразие и богатство формального строения итальянских либретто вынуждало Дмитревского применять новонайденные формы выражения.

Последующие переводы итальянских оперных либретто делались для постановки на русском языке. Переводы должны были, с одной стороны, отвечать ритмическим требованиям музыки (простой подстрочник был уже недостаточен), с другой, старались перенести весь культурный комплекс реалий действия и характеров в новое, русское культурное пространство.

Итак, целый ряд переводов Дмитревского явно показывает присутствие такой двойной тенденции, начиная с перевода интермедии Дж. Федерико «Служанка госпожа» (1781) и до оригинальных переделок «Редкая вещь» (1792) из Л. Да Понте и «Трубочист князь и князь трубочист» (1795) из Д. М. Фоппы. Кроме них известны следующие печатные стихотворные переводы Дмитревского с итальянского: «Добрая девка» (1782), переложение оперы-буфф К. Гольдони и «Диянино древо» (1792), либретто Да Понте.

Можно почти с уверенностью утверждать, что все указанные переводы были предназначены для исполнения на русском языке. Это значит, что на стихотворные решения переводов оказывали прямое влияние и традиции русской национальной оперы, хотя при этом не прекращалось воздействие и итальянских оригиналов, чтобы выдержать музыкальную ритмику. Дмитревский стремится соблюсти эквиметричность, не отступая от жанровых соотношений использованных размеров, и в то же время старается усложнить свои переводы. Очень любопытна передача дуэта в «Служанке госпоже» сонетом, а также внедрение строфической формы АААб / ВВВб. Эта тенденция к изысканно усложненному строению арий и дуэтов соотносится с образцами русской комической оперы дворянского толка, в то время как комические оперы в народном духе (А. О. Аблесимов, М. А. Матинский) тяготеют к формам фольклорной поэзии, к вольной рифмовке, к повторяемому ассонансу. Тексты Я. Б. Княжнина и Н. П. Николева, наоборот, строятся более упорядоченно и имеют очень сложные строфико-композиционные формы.

Тексты переведенных Дмитревским арий и хоров интересны тем, что они по тематике, композиции и лексике тесно связаны с некоторыми формами русской книжной лирики. Так, в переделке либретто оперы Гольдони «Добрая девка» большинство арий тяготеет к форме любовной песни и по-

вторяет обороты и лексические сочетания песенной традиции. Предпочтение парной рифмовки и некоторая словесная архаичность раскрывают связь переводов Дмитриевского (впрочем, это характерно для большей части оперной поэзии, еще недостаточно изученной) с рукописной традицией силлабической поэзии, с кантами и любовной лирикой Трелиаковского. Но использование в то же самое время полиметрических форм – смешанные двухсложники и трехсложники, размеры с переменной анакрузой – говорит о назревшей необходимости освободиться от канонических форм книжной классицистической поэзии и внедрить неклассические стихотворные формы. Именно в использовании полиметрии, в тенденции к неклассическим формам (дольник, тактовик, акцентный стих) выразилось прежде всего экспериментаторство русской оперной поэзии, и в этом отношении переводы Дмитриевского богаче даже самых известных национальных пьес. Полиметрия в его ариях, дуэтах, хорах и раздробленность отдельных метрических звеньев позволяют трактовать размеры текстов как неклассические.

Перевод двух либретто из Л. Да Понте, «Диянино древо» и «Редкая вещь», представляет собой новый этап в освоении итальянской музыкальной поэзии. Оба перевода были напечатаны в типографии И. А. Крылова «с товарищи», что говорит об их значении на поэтической арене эпохи, а также об эстетической направленности. Важно отметить, что они появились в период, следующий за утверждением таких поэтов, как Г. Р. Державин и Н. А. Львов, которые расширили жанровый диапазон музыкальной поэзии, внося в нее новые поэтические завоевания конца века.

Переводы Дмитриевского порой восстанавливают речитатив (иногда называемый «речитатив с музыкой»), сохраняя при этом прозаические отрывки. Этот компромисс возник, очевидно, в результате попытки сблизить комическую оперу с мелодрамой; «Диянино древо» – это комическая опера на мифологический сюжет. Сохранение речитатива рядом с прозой наблюдалось и раньше в театре Княжнина, более других стремившегося сохранить хотя бы отчасти некоторые черты итальянского театра.

Как уже отмечалось, речитатив передавался обычно вольным ямбом *пиндарического стиля*, а у Дмитриевского наряду с вольным ямбом в речитативе впервые встречается вольный хорей. Это свидетельствует, по видимому, о стремлении отграничить музыкально-диалогические тексты комической оперы от вольного ямба *пиндарического стиля* мелодрамы и песнопения. Кроме использования речитатива рядом с прозой, эти переводы из Да Понте интересны также разнообразием жанровых отношений арий, хоров и дуэтов с формами русской поэзии. Так, лирические отрывки

связаны с жанрами лирической поэзии, в частности, с пасторальными стихами, любовными песенками и гимнами.

Соотношение оперы «Диянино древо» с жанром кантаты на мифологический сюжет очевидно. Опера связана с высокоразвитой музыкальной традицией, вершиной которой будет «Обитель Добрады» (1808) Державина. Отдельные арии и песенки могут считаться замечательными примерами антологической поэзии. Об их популярности свидетельствует факт распространения в песенниках. Например, ария «Сердце все...» была перепечатана в «Самом новейшем песельнике» С. И. Комисарова (М., 1799).

Употребление трехсложников и коротких двухсложников, характерное для музыкальной поэзии, расширяется и говорит о стремлении к разнообразию *затруднению* метрического репертуара. Внедрение вольного амфибрахия и сложных смешанных форм восходит, по всей видимости, к анакреонтике.

Большой успех в России оперы «Редкая вещь» А. А. Гозенпуд объясняет тем фактом, что «Дмитревский <...> обогатил образы основных героев бытовыми красками»³.

Переводчик действительно создал переделку в духе лучших образцов русской комической оперы.

Последний перевод Дмитревского, «Трубочист князь» (1795) углубляет уже намеченные тенденции. С одной стороны, он усиливает сатирические черты текста в духе русской национальной оперы, с другой – демонстрирует еще большую изысканность и легкость в разработке ритмических ресурсов коротких размеров. Широко используя и здесь строфу АААб, он сочетает ее с разными размерами и создает завершенные лирические отрывки с разнообразными интонационными чертами. Вот редкое для XVIII века использование трехстопного анапеста в песне:

Щастлив тот, кто любви не знает,
В тяжких узах ее не стенает,
Лишь веселье и щастье вкушает,
Жизнь в блаженстве спокойно ведет.

Но кто носит в душе уязвленной
Стрелы страсти с мученьем смешенной,

³ Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959, С. 176.

Тщетно ищет тот жизнь блаженной,
Страсть ему лишь отраву дает⁴.

Некоторая архаичность лексики, синтаксического распределения единиц, многочисленные прозаизмы удаляют Дмитревского от новой утверждающейся сентименталистской школы и сближают с поэзией второстепенных членов будущей «Беседы любителей русского слова» и поэтами-радищевцами.

Исследователи приписывают Дмитревскому и перевод оперы К. Маццолы «Училище ревнивых» (СПб., 1786), характеризующийся сложнейшей стихотворной структурой. Интереснее всего странная форма смешанных двустопных дактилей и ямбов, передающая ритм итальянских 5-сложников. Песенный материал очень разнообразен и глубоко разработан. В нем варьируются обычные темы любовной и романсной лирики.

Среди других переводов особый интерес представляет собой комическая опера «Крестьянин маркиз» (СПб., 1795). Этот вольный перевод из П. Кьяри приписывается В. А. Левшину, и все печатные источники подтверждают эту атрибуцию. Однако на основе ритмико-стилистического анализа текста и его сравнения с переводами Дмитревского могут возникнуть некоторые сомнения. В самом деле, широкое использование тех же самых ритмико-композиционных шаблонов (см. вышеуказанное АААб) и некоторые удивительные совпадения наводят на мысль о близости переводов, если не о тождестве переводчика. Вот одно из разительных совпадений:

Сбирайтесь смехи
Игры, утехи,
Нам не помехи
Жизнь сладку дать⁵

Любовь лишь утехи,
Забавы и смехи,
Вкушать без помехи
Дает лишь одна⁶.

Кроме изданных прижизненных переводов, вклад Дмитревского состоит также из многих других переводных текстов с итальянского, которые

⁴ [Фоппа Д. М.] *Трубочист князь и князь трубочист. Комическая опера в одном действии.* СПб., 1795. С. 19–20.

⁵ [Кьяри П.] *Крестьянин маркиз. Комическая опера в двух действиях.* СПб., 1795. С. 77.

⁶ [Да Понте Л.] *Диянино древо. Комическая опера в двух действиях.* СПб., 1792. С. 69.

исполнялись в публичных и частных, в городских и усадебных театрах. Кое-что печаталось уже в XX веке, как, например, текст «Рыбачки», русской оперы, перевод *Dramma giocoso* “*La bella Pescatrice*”, текст П. Гульельми⁷. Кроме того, известны рукописные переводы. О двух из них мне приходилось уже писать: первый – это перевод оперы-буфф Андреи-Саккини “*L'avaro deluso*” («Обманутый скупец»), второй – перевод из оперы Бертати-Паизиелло “*I filosofi immaginari*” («Мнимые философы»)⁸.

Пример совсем другого порядка, но тоже весьма красноречивый. Арии популярных переводных опер Л. Да Понте «Дианино древо» (1792) и «Редкая вещь» (1792) (музыка принадлежит В. Мартини-и-Солеру, переводчик – опять Дмитревский), благодаря включению в песенники, стали переходить в быт и в городской фольклор. Но тут «склонение на русские нравы» пошло еще дальше, благодаря перестройке их функционирования в культуре. Имеется в виду примечательный случай «Самого новейшего отборнейшего Московского и Санкт-Петербургского песельника, собранного из лучшего и ныне употребительнейших песен» (М., 1799, 2-е изд. 1803), изданного купцом С. И. Комисаровым. Тут арии двух опер сопровождаются указаниями на их повседневное, домашнее исполнение. Вот некоторые примеры:

«Из оперы *Дианино древо*, для тех, кои бывая в отсутствии с любовницею, вспоминают ее красоту. Поется страстным голосом: *Сердце все...*

Сила любви для тех, кои ничего в свете важнее любви не почитают, голосом веселым: *Все в свете мученье...*

Сею песеню можно любовникам обещать скорее соединение. Поется голосом, надежду обещающим: *Луч ясный счастья...*

Для девушек зрелых лет, голосом означающим нетерпеливость: *По моим уж зрелым летам...*

Для тех, кои борются с страстями. Приятность сей песни заключается как в голосе, так и в словах; она поется смятенным, дрожащим голосом: *О боги! Я в смятеньи!...*

Для такого любовника, кой все ласки истощил пред своею любовницею тщетно. Отчаянным голосом и показывающим печаль, поется: *Не сердце, камень носит твердый...*

Ария жалоба на наклонность любовницы, тихим и унылым голосом: *Рок! Почто ко мне несчастну...*

⁷ Всеволодский-Гернгросс В. Н., Дмитревский И. А. *Очерк истории русского театра, Пб-Берлин, 1923, С. 186–192.*

⁸ Гардзонио С. *Заметки по истории русской музыкальной поэзии // XVIII век. СПб., 1996. Сб. 20. С. 223–230.*

Такого случая не случится никогда, и для того будто ее и употребить нельзя. Употребляйте; она поется очень весело: *Оплеуха! В день самой свадьбы...*

Для девиц красивых и богатых, имеющих несчастье не быть замужем, голосом унылым: *Странна вещь и не щастлива...*»

Переход оперных текстов в быт и в подфольклорные жанры до неузнаваемости свидетельствует об их полной русификации и перекодировке в новом культурном пространстве. К данному случаю относится знаменитая песня «На толь, чтобы печали...», которая встречается в рукописных песенниках до конца XIX века⁹ и которую включает И. С. Тургенев в роман «Новь» (эпизод с супругами Субочевыми). На самом деле перед нами популярная ария из оперы Паизиелло-Паломбы “La Molinara” («Мельничиха») “Nel cog riu non mi sento”. Анализ оригинального и переводного текстов, итальянского и русского, показывает полное ритмическое совпадение и явную тематическую схожесть при совершенно вольной передаче текста.



⁹ Финдейзен Н. Ф. *Русская художественная песня (Романс). Исторический очерк ее развития.* М.; Лейпциг, 1905. С. 8.

**К ИСТОРИИ ЦЕНЗУРНОГО ЗАПРЕТА ТРАГЕДИИ
Я. Б. КНЯЖНИНА «ВАДИМ НОВГОРОДСКИЙ»
(по материалам Государственного архива Кировской области)**

Р. М. Лазарчук

Публикация документальных материалов, открывавшая возможность изучения одной из драматических страниц русской литературы XVIII века началась в 1860-х годах¹. История издания, следствия и суда над трагедией Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский» восстановлена усилиями нескольких поколений исследователей: М. Н. Лонгинова, В. Я. Стоюнина, П. А. Ефремова, А. М. Скабичевского, Л. Б. Светлова, Л. И. Кулаковой².

Поводом для возвращения к этой уже как будто исчерпавшей себя теме стала архивная находка. В собрании Государственного архива Кировской области был найден документ «Дело по указу Сената об изъятии у населения трагедии надворного советника Княжнина “Вадим Новгородский” за ее направленность против самодержавного строя». В истории цен-

¹ Без подписи. Из розыскного дела о трагедии Княжнина «Вадим» // Русский архив. 1863. Изд. второе. М., 1866. Стлб. 605–610; Сенатский указ о сожжении книги: «Вадим», трагедия Княжнина (1793) // Русская старина. 1871. №7. С. 91–92; Самойлов А. Н. Предложение Сенату о трагедии Княжнина «Вадим». 7 декабря 1793 // Русская мысль. 1885. Кн. XII. С. 180–181.

² Лонгинов М. Н. Материалы для истории русского просвещения и литературы в конце XVIII века (Я. Б. Княжнин и его трагедия «Вадим») // Русский вестник. 1860. Т. XXV. № 2. С. 632–650; Стоюнин В. Еще о Княжнине и его трагедии «Вадим» // Там же. Т. XXVII, кн. 2. С. 103–108; Ефремов П. А. Вадим Новгородский // Русская старина. 1871. № 6. С. 725–732; Скабичевский А. М. Сожжение трагедии «Вадим» // Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры (1700–1863). СПб., 1892. С. 60–63; Светлов Л. Б. Запрет трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский» и дело А. Н. Радищева // История СССР. 1960. № 5. С. 140–147; Кулакова Л. И. Примечания // Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961. С. 729–737 (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).

зурного запрета этой трагедии – это всего лишь эпизод, но, несомненно, интересный, и по многим причинам.

В конце декабря 1793 – начале января 1794 года Сенат направил в губернские и наместнические правления Российской империи³ указ, объявлявший трагедию «Вадим Новгородский» сочинением, «наполненным дерзкими и зловредными против законной самодержавной власти выражениями»⁴. Указ предписывал изъятие книги у населения и немедленное доставление ее в Петербург для публичного сожжения. Однако на огромных просторах России с исполнением Высочайшего повеления не спешили. В мае 1794 года Сенат принужден был констатировать, что по прошествии более «четырёх месяцев» о действительном исполнении его распоряжения рапортовали только пять наместнических правлений (из 38), в том числе Могилевское, откуда был прислан экземпляр трагедии, представленный «тамошним губернским прокурором меньшим Герасимовым»⁵. Значилось ли среди четырех неназванных наместнических правлений Вятское, не знаем. Однако, судя по «Делу <...> об изъятии...», предписание Сената в Вятке (как и требовалось) «исполнили без малейшего времени упущения»⁶. Опубликованный в 1892 году рапорт Могилевского наместнического правления – едва ли не единственное документальное подтверждение обратной связи – ценен своим конечным результатом: опасная книга была обнаружена за 785 верст от Петербурга, в Могилеве. В Вятском наместничестве «означенной» трагедии не нашли. Обнаруженный нами документ обладает ценностью иного рода: он рассказывает о том, где и как искали крамольное сочинение Княжнина.

Инициированная правительством огромная бюрократическая переписка между центрами наместничеств и «местами», наместническими правлениями и Сенатом спустя два века известна лишь в немногочисленных

³ По данным «Месяцеслова <...> на лето <...> 1794», в 1793 году административно-территориальное устройство России заключалось в делении на 38 наместничеств и 6 губерний (Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето <...> 1794. СПб., [1794]).

⁴ Русская мысль. 1885. Кн. XII. С. 181.

⁵ О трагедии «Вадим Новгородский» // Библиограф. 1892. №№ 10–11. С. 359. Речь идет о коллежском асессоре Семене Федоровиче Герасимове; губернским прокурором Могилевского наместничества он стал в 1793 году (Месяцеслов <...> на лето <...> 1794. С.232). В «Месяцеслове <...> на лето <...> 1793» (С. 224) С. Ф. Герасимов значится как «губернский стряпчий», а должность губернского прокурора исправляет надворный советник Х. С. Повалошвыковский.

⁶ ГАКО (Государственный архив Кировской области). Ф. 583. Оп. 600. Ед. хр. 325. Л. 74. В дальнейшем ссылки на этот документ (с указанием номера листа в скобках) даются в тексте.

фрагментах, достаточно случайных (например, рапорт заседателя Лихвинского нижнего земского суда Калужскому наместническому правлению⁷) или дефектных (таков написанный безграмотным писцом на ветхой бумаге (с оторванным концом) Указ Казанского наместнического правления городничему Царевококшайска секунд-майору Булычеву⁸). Уникальность «Дела <...> об изъятии у населения трагедии <...> “Вадим Новгородский”» из собрания Государственного архива Кировской области определяется его составом. Оно включает полный комплект документов, позволяющих воссоздать целостную картину «секретного разведывания» (л. 6) и поисков опасной для самодержавия книги, предпринятых по указу Сената местными властями на территории одного наместничества.

В «Деле <...> об изъятии у населения трагедии “Вадим Новгородский”» 75 пронумерованных листов, из них 26 (с 31 по 56) чистые. Оно открывается Указом Правительствующего Сената, подписанным 30 декабря 1793 года. В этот текст, отпечатанный типографским способом, от руки вписан лишь адресат: «Вятскому наместническому правлению» (л. 1). Указ помечен грифом «по секрету» и состоит из двух частей – предложения действительного тайного советника генерал-прокурора А. Н. Самойлова (оно датировано 7 декабря 1793 года) и решения Сената. Текст обоих документов давно известен⁹.

От Петербурга до Вятки – 1815 верст. Секретная почта доставила Указ Правительствующего Сената без промедлений.

Следующая группа документов, входящих в состав «Дела...», – рапорты о получении указа, разосланного Вятским наместническим правлением. В течение января 1794 года тринадцать городов Вятского наместничества информируют наместническое правление «секретно» или «по секрету» о своей готовности «чинить точное и неперменное исполнение» (л. 5 – Глазовский нижний земский суд), «секретное разведывание учинить» (л. 6 – Слободской нижний земский суд). Только городничий города Глазова Александр Никитич Бахирев ограничился лаконичным сообщением о получении Указа и о том, что он «исполнен быть имеет» (л. 8).

Первые рапорты о результатах учиненного «вернейшего пересмотра» (л. 20) (это третий по счету блок документов) датированы концом января – началом февраля 1794 года. Самый обстоятельный из них доставлен из

⁷ См.: *Известия Калужской ученой архивной комиссии*. Вып. XXII. Калуга, 1914. С. 1–4. (Публикация Д. И. Малинина).

⁸ *Русская старина*. 1871. Т. IV. № 7. С. 91–92 («Сообщен» редакции журнала «в подлиннике А. Г. Пупаревым»).

⁹ *Русская мысль*. 1885. Кн. XII. С. 180–181; *Русская старина*. 1871. Т. IV. № 7. С. 91–92.

Вятской управы благочиния и подписан комендантом Кохом (Федор Андреевич Кох, как видно из «Месяцеслова...», – полковник и ордена Святого Великомученика Георгия 4 класса кавалер)¹⁰. Приведем текст этого документа полностью: «Во исполнение присланного Ея Императорского Величества из оного правления 25^{го} числа под № 3 секретного указа в губернском городе Вятке торг имеющих книгами у купцов, чиновников, сограждан, при [церквах], у священноцерковнослужителей, в семинарии Вятской, в библиотеке, у учителей, учеников и у прочего звания духовного людей свидетельство Управою благочиния учинено; токмо книги, изданной в 793^м году под названием трагедия “Вадим”, сочинения покойного надворного советника Якова Княжнина, яко наполненной дерзкими и зловердными против законной самодержавной власти выражениями, нигде не найдено, и о сем управа благочиния наместническому правлению доносит. Февраля 9 дня 1794 года». (л. 26). В тот же день («Слушано 9 февраля», л. 26) секретный рапорт рассматривался на заседании Вятского наместнического правления.

В уездных городах «повеленное исполнение» (л. 67) чинили городничие. Осмотру подвергались, прежде всего, книжные лавки (в Яранске они принадлежали купцам, л. 59), их владельцы в городе Слободском названы «согражданами» (л. 71). В округах дознание осуществляли нижние земские суды. Их рапорты, как правило, формальны. Круг лиц, подвергаемых «пересмотру», не конкретизируется. Из донесения в донесение кочует одна формула «ни у кого не оказалось» (л. 15 об., 20, 24, 54, 58, 69 об. и др.).

В марте 1794 года (этим временем датированы донесения слободского городничего, Орловского и Котельнического нижних земских судов) Вятское наместническое правление уже могло рапортовать в Сенат об исполнении Указа Ея Императорского Величества. 15 июня 1794 года правление слушало Указ Сената от 27 мая 1794 года, предписывающий «губернским и наместническим правлениям <...> из коих таковых рапортов не прислано, подтвердить, чтоб они вышеобъявленное прежнее Сената предписание исполнили без малейшего времени упущения, под опасением в противном случае взыскания по законам» (л. 74). 16 июня 1794 года Вятское наместническое правление рапортовало в Правительствующий Сенат о получении Указа. Ответ властям занимает последние листы дела (л. 75–75 об.).

«Дело об изъятии у населения трагедии <...> “Вадим Новгородский”» оказывается ценнейшим источником реконструкции культуры и быта провинции, поведения и психологии провинциального чиновника конца

¹⁰ Месяцеслов <...> на лето <...> 1794. С. 295.

XVIII века. Малмыжский нижний земский суд с удовлетворением рапортовал о том, что в здешней «округе никаких книг в продаже ни у кого не имеется» (л. 61). В Сарапульской округе исполнение указа было поручено сельскому заседателю Роману Печерскому, который «за неумением грамоте приложил свою именную печать» (л. 66). Заседатели Орловского нижнего суда Целищев и Масленников искали крамольную книгу «у поселян» (л. 72). В рапортах (за немногим исключением) не упоминается ни название книги, ни фамилия ее сочинителя. В Вятском наместничестве ищут «оную или тою книгу» (л. 15 об., 24), «повеленное» и «требуемое» (л. 60, 67). В Орловской и Котельнической округе не нашли «помянутых» или «таковых книг» (курсив мой. – Р. Л., л. 73). Отчего произошло «умножение»: по глупости, невежеству или от страха? В городе Слободском (рапорт подписан городничим коллежским ассессором Венедиктом Родионовичем Жемайловым) долго разыскивали книгу под названием «трагедия» (л. 71).

А. И. Герцен, проживший под полицейским надзором в Вятке более двух лет (1835–1837) и служивший в канцелярии вятского губернатора, оставил поразительный по точности портрет «чиновнического сословия»: «Класс искусственный, необразованный, голодный, не умеющий ничего делать, кроме «служения», ничего не знающий, кроме канцелярских форм»¹¹. Искусством «соблюдения всех канцелярских форм»¹² вятские чиновники конца XVIII века овладели в совершенстве. Ограничимся одним образчиком их «мастерства». «Исполнение по точности предписаний по городу Котельничу мною учинено, но сие по оному не оказалось, о чем чрез сие наместническому правлению и рапортовую» (л. 54), – докладывает секунд-майор Иван Никифорович Кропотов¹³. Общее место всех донесений – клятвы в точном выполнении указаний. Глазовский нижний суд учинил «довольное разведывание» (л. 69 об.), Уржумский – «вернейший пересмотр» (с. 60). Неграмотный Роман Печерский сообщает о предпринятых им «неоднократных разведываниях» (л. 66) и... дважды посылает в Вятское наместническое правление один и тот же рапорт (л. 66). По забывчивости или из усердия и подобострастия?.. Чиновник Нолинского нижнего земского суда клянется в том, что им «должное и непременно исполнение учинено» (л. 12).

Наблюдавший «власть» и ее исполнителей вблизи, Герцен ставил поведение и психологию чиновников в зависимость от «расстояния до Петер-

¹¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 252.

¹² Там же. С. 253.

¹³ См.: Месяцеслов <...> на лето <...> 1794. С. 298.

бурга» и наличия или отсутствия дворянства¹⁴. Созданное в 1780 году Вятское наместничество объединило территории Вятской и части Казанской и Свияжской провинций Казанской губернии¹⁵. Удаленное от столицы почти на две тысячи верст, оно располагалось «по сю сторону Уральского хребта», за ним открывалась Сибирь, где злоупотребления и плутовство уже не имели предела. Дворянства (а его влияние на нравственное состояние общества не вызывает сомнения) в Вятке не было и во второй половине 1830-х годов¹⁶. Характеристики вятского чиновничества, данные Герценом, и поставленный им «диагноз» вполне приложимы к эпохе 1790-х годов. В Вятке ничего не изменилось, да и не могло измениться. В канцеляриях сидели «большей частью люди без малейшего образования и без всякого нравственного понятия – дети писцов и секретарей»¹⁷, тех самых, что тридцать лет назад искали трагедию Княжнина и «по секрету» рапортовали: «но точно по тому пересмотру тое книги ни у кого не оказалось» (л. 24). Царевосанчурск по-прежнему оставался городом «без всяких сообщений, без всяких ресурсов», а из «дикого», «заштатного» Кая в канцелярию вятского губернатора поступали нелепые статистические отчеты: «Под рубрикой о нравственности городских жителей было написано: “Жидов в городе Кае не находилось”. На вопрос, не было ли ассигновано сумм на постройку церкви, биржи, богадельни, ответы шли так: “На постройку биржи ассигновано было – не было”»¹⁸... Поистине, «что и чего не производит русская жизнь!»¹⁹

¹⁴ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 236.

¹⁵ Полн. собр. законов Российской империи с 1649 года. СПб., 1830. Т. XX. С. 986. № 15058.

¹⁶ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 257, 236.

¹⁷ Там же. С. 244.

¹⁸ Там же. С. 241, 246.

¹⁹ Там же. С. 235.

**РЕПУТАЦИЯ ДРАМАТУРГА
И СУДЬБА РУССКОЙ КОМЕДИИ
(Д. И. Фонвизин и Я. Б. Княжнин)**

Н. А. Гуськов

Представления о литературном процессе даже у профессиональных филологов далеко не всегда исходят из обобщения реального фактического материала; часто эти представления формируются на основе топосов, закреплённых литературной репутацией, освящённых культурной и научной традицией. Если не переосмысление, то периодическое изучение этих устойчивых, почти аксиоматических положений литературоведения, их соотношение с фактами не только полезно, но и необходимо.

Среди литературоведческих топосов заслуживают серьёзного внимания оценочно маркированные оппозиции писательских имен. Положительной ролью в развитии какого-либо жанра или литературы в целом наделяется лишь один из писателей, включённых в такую оппозицию, второй выполняет функцию отрицательного контраста. При радикальном переосмыслении историко-литературных концепций члены оппозиции могут поменяться ролями, однако сам оценочный принцип остается неизменно определяющим (это дань генетической памяти: подобные оппозиции обычно порождены в процессе литературной борьбы); прочие же факторы – истинный характер творчества противопоставляемых авторов и даже то, были ли они соперниками, как М. В. Ломоносов и А. П. Сумароков, или просто отличались творческой манерой, как А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь, – не слишком существенны. Предлагаемая статья посвящена судьбе одного

литературоведческого топоса, значимого для истории русской драматургии XIX столетия, а опосредованно – и XX века¹.

Противопоставлять Д. И. Фонвизина и Я. Б. Княжнина стали, вероятно, еще при их жизни. Не тогда ли возник анекдот об их споре, оформленный позднее П. А. Вяземским в эпиграмму:

У авторов приязнь со всячиной ведется.
«Росслав твой затвердил: я *росс*, я *росс*, я *росс*.
И все он невелик; когда же разрастется?» –
Фонвизин Княжнину дал шуточный запрос.
«Когда? – тот отвечал, сам на словцо удалый. –
Когда твой бригадир поступит в генералы»².

Пожалуй, канонизирована пара «Фонвизин – Княжнин» как обозначение двух полюсов драматургии екатерининской эпохи в «Евгении Онегине»:

... Там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин³.

В таком виде эта пара возникает в учебниках и критических обзорах в течение всего XIX века.

Реальные отношения между Фонвизиным и Княжниным в зрелый период их творчества были вполне доброжелательными, следовательно, их противопоставление основано не столько на соперничестве, сколько на несходстве творческих принципов. Оппозиция «Фонвизин – Княжнин» бытовала в двух версиях: 1) трагик и комик и 2) комедиографы различного склада. Первая версия значима больше в культурологическом плане, вторая – в историко-литературном.

Противопоставление трагика Княжнина комику Фонвизину особенно сильно повлияло на репутацию писателей, поэтому требует специального рассмотрения и здесь не анализируется. В историко-литературном плане эта оппозиция натянута, хотя бы потому, например, что «трагик» Княжнин

¹ Идея предлагаемой статьи возникла в связи с интересными устными суждениями В. П. Степанова о несоответствии оценочных репутаций Ломоносова и Сумарокова реальному соотношению заложенных ими в литературе традиций. Представляется, что проблема, затронутая В. П. Степановым, интересна и в общетеоретическом плане, а не только в применении к конкретным писателям.

² Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 138.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. М., 1995. С. 12.

написал комических пьес не меньше, чем трагедий, и имели они очень значительный успех. Однако оппозиция «комик – трагик» значима для традиционной нормативной европейской культуры и восходит к более широким устойчивым оппозициям «смех – слезы», «смешное – серьезное», «праздность / забава – деяние», «низкое – высокое» и т. п. Существует череда пар, воплощающих эти противоборствующие начала, – от Демокрита и Гераклита до Счастливецва и Несчастливецва. Устойчивые черты трагика и комика были приписаны известным драматургам и закрепились в их репутации, поскольку вписывались в идеологию историко-литературных концепций и эпохи ампира, и романтизма, и реализма. Спор между трагиком Княжнинным и комиком Фонвизинным решался, прежде всего, как отвлеченная общеэстетическая задача.

Противопоставление Фонвизина и Княжнина как комиков различного склада – непосредственный отклик на творческие поиски русских драматургов и театральных деятелей. Фонвизин и Княжнин стояли почти у истоков русской комедии, но предложили различные изводы этого жанра, а поскольку были наиболее авторитетными драматургами своей эпохи, то перед последующими комедиографами встал выбор: пойти либо по пути Фонвизина, либо по пути Княжнина. До середины XIX века, пока не сформировались основные принципы русской комедийной традиции, пока не возникло ядро национального комедийного репертуара, выбор между направлениями, условно обозначенными именами Фонвизина и Княжнина, оставался актуальным и лишь позднее перешел в область научного предания. Рассмотрим основные этапы перераспределения оценок внутри оппозиции «комедиографы Княжнин – Фонвизин» на протяжении первой половины XIX столетия.

До начала 1820-х годов, в период поиска русскими комедиографами наиболее «национального» извода жанра Княжнин и Фонвизин расценивались как равновеликие писатели. «Комедии Фон-Визина и Княжнина, – писал Д. В. Дашков в 1812 году, – во многом не уступают лучшим произведениям французской Талии. Первый заслуживает особенное внимание силой и точностью в изображении нравов; второй, нимало не уступающий Фон-Визину в сих двух качествах, но более его подражавший французам, отличается красотой стихов, из коих многие вошли уже в пословицу»⁴. А. Ф. Мерзляков в том же году замечал: «”Чудаков” и “Хвастуна” можно поставить недалеко от бессмертных “Недоросля” и “Бригадира” Фон-

⁴ Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980. С. 114.

Визина»⁵. В стихотворении А.С.Пушкина «Городок» на книжной полке являются «Озеров с Расином, // Руссо и Карамзин, // С Мольером-исполином // Фонвизин и Княжнин»⁶.

В 1820–30-х годах оценка обоих драматургов становится более суровой. Княжнину предъявляются два упрека: «рабское подражание» иностранным авторам и механическое следование отвлеченным от жизни правилам классических поэтик. В. Г. Белинский, например, регулярно включал Княжнина в списки «реторических» авторов, показательная и противоречивая характеристика, данная драматургу В. А. Жуковским в 1826–1827 годах: «Подражатель французам в своих трагедиях и своих комедиях, рабски им следующий, но одаренный талантом. Некоторые из его комедий удержались на сцене <...> Некоторые из его сцен всегда будут читаться с удовольствием, несмотря на то, что язык с того времени ушел вперед. В своих комедиях, в целом подражательных, в некоторых частностях он удачно осмеял пороки своего времени»⁷. Фонвизину предъявляется лишь один упрек: он не был, согласно романтической и реалистической эстетике, истинным поэтом. «Фон-Визин, – писал кн. П. А. Вяземский, – не был комиком, даже каков например Княжнин, по крайней мере в художественном отношении последний был изобретательнее его в распоряжении, в хозяйственном устройстве комедии»⁸. Не считали Фонвизина, как, впрочем, и Княжнина, истинным комиком и В. Г. Белинский, и М. И. Сухомлинов, и Н. Г. Чернышевский.

Зато Фонвизин объявляется истинно народным драматургом, отразившим современные ему нравы. Поэтому В. Плаксин, признавая заслуги обоих писателей, причислил Княжнина к классикам, а Фонвизина к романтикам и отдал последнему предпочтение: «Комедия получила еще с Фонвизина то истинное направление, в котором она беспрестанно развивала народный быт во всех его видах. Сей творец нашей комедии дал главную тему, представляя общество как нечто целое, неразделенное. Княжнин и другие его современники раздробили сию тему, давая комедии меньший объем и более частичное значение, так что каждое произведение изобража-

⁵ Там же. С. 129.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1994. С. 75.

⁷ Литературная критика 1800–1820-х годов. С. 99.

⁸ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 214.

ло или быт какого-либо сословия, или частное <...> семейство с соприкосновенными ему разными лицами»⁹.

В середине XIX века, в период закрепления национальной комедийной традиции, с появлением «Горя от ума», комедий Н. В. Гоголя, А. В. Сухо-во-Кобылина, И. С. Тургенева, первых пьес А. Н. Островского и самых знаменитых русских водевилей, Фонвизин и Княжнин постепенно сходят со сцены (даже «Недоросль» ставится сравнительно редко), и их репутации застывают в том виде, в каком застала их перемена репертуара. За Княжниным закрепилась репутацию посредственного и оторванного от жизни подражателя французам. Напротив, Фонвизин превращается в классика, поскольку оригинальность и жизнеподобие его пьес были давно общепризнанны, а необходимость отказывать ему в поэтическом даровании исчезла, так как его сочинения уже не претендовали на поэтическую актуальность. Роли Фонвизина и Княжнина в истории русской комедии оказались четко распределены. «В новом периоде русской словесности, – писал, например, С. П. Шевырев, – две струи идут параллельно: первая – оригинальная, вторая – подражательная. Оригинальное усвоили писатели гениальные и даровитые, подражательное – посредственные и бездарные»¹⁰. В жанре комедии основателем первой линии Шевырев называет Фонвизина, второй – Княжнина. Такой облик репутация драматургов в целом сохраняла до середины XX века.

Современное состояние науки о литературе XVIII века заставляет отвергнуть как недифференциальные те признаки творчества Фонвизина и Княжнина, которые положены в основу их репутации: оригинальность / неоригинальность и реалистичность / условность. Все авторы XVIII столетия подражали образцам в той или иной мере. Источники, пусть радикально переработанные, «Бригадира» и «Недоросля» известны, тогда как источники многих пьес Княжнина пока еще не установлены, и нет оснований считать эти сочинения менее оригинальными, чем комедии Фонвизина. Жизнеподобие всех произведений XVIII века также весьма относительно.

Между тем хотя репутации Фонвизина и Княжнина представляются филологу наших дней не вполне основательными, поныне в историях русской драматургии общепринятым является представление о том, что именно фонвизинская традиция развивается последующими комедиографами; ряд «Фонвизин – Грибоедов – Гоголь» и т. д. выделяется не на основании

⁹ Плаксин В. *Руководство к познанию истории русской литературы*. СПб., 1833. С. 290–291.

¹⁰ Шевырев С. П. *Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году*. СПб., 1884. С. 199.

эстетического критерия (вершины русской комедии), а принимается за установленную наукой реальную линию литературной преемственности. Главными аргументами останутся некоторые аллюзии на произведения Фонвизина в более поздних пьесах и положительные отзывы о нем (то есть все та же репутация). Однако многочисленные примеры отсылок к Княжнину у Грибоедова, Гоголя, Сухова-Кобылина были известны литературоведам задолго до работ Л. И. Кулаковой и Б. В. Неймана, опровергнувших репутацию Княжнина; давно установлено и то, что Островский, знаток старинного театра, учитывал опыт даже второстепенных драматургов XVIII века.

Путь развития жанра всегда очень сложен и не определяется влиянием одного, даже самого гениального автора, поэтому построение «столбовой дороги» русской комедии в историях театра само по себе маловероятно. Однако в любом случае оно нуждается в проверке фактами, и проблема соотношения фонвизинской традиции с княжнинской весьма существенна, хотя эти линии, вероятно, не единственные в русской комедии (далее они понимаются как полярные возможности, открывавшиеся жанру). Для того чтобы понять, какой тип комедии оказался продуктивнее, следует сформулировать важнейшие черты обоих типов и посмотреть, насколько они актуальны для последующей отечественной комедиографии¹¹.

Рассмотрим четыре различительных признака, которые представляются наиболее существенными.

1. Жанровый критерий. Фонвизин писал пятиактные прозаические комедии характеров и нравов, Княжнин пьесы трех типов: 1) «высокие» комедии – пятиактные в стихах; 2) небольшие (двух-, трехактные) прозаические комедии интриги и характеров; 3) комические оперы, приближающиеся к водевилю, так как содержат сравнительно небольшое количество музыкальных номеров, преимущественно автономных; музыкальные сцены, движущие действие, у Княжнина почти отсутствуют.

Самые известные русские комедии XIX–XX веков, исключая «Горе от ума», – прозаические и принадлежат к комедии характеров или нравов, поэтому кажется что русская комедия следует Фонвизину. Однако анализ театрального репертуара показывает, что пьес большого объема очень немно-

¹¹ Тип комедии определяется на материале текстов, актуальных (читаемых и исполняемых в театре) в конце XVIII – первой половине XIX века: из комедий Фонвизина это «Бригадир» и «Недоросль»; «Корион» и «Выбор губернатора» драматургам следующей эпохи были почти неизвестны; из пьес Княжнина это четыре его комедии («Чудаки», «Хвастун», «Траур», «Неудачный примиритель») и такие оперы как «Сбитеничик», «Скупой», «Несчастье от кареты».

го (автор статьи располагает сведениями о 17 стихотворных и лишь 15 прозаических оригинальных пяти- и четырехактных комедиях 1790–1850-х годов¹²; особенно мало крупных прозаических комедий появилось во второй четверти XIX столетия, пятиактные – лишь «Ревизор» Гоголя и «Шельменко-денщик» Г. Ф. Квитки-Основьяненко)¹³. Русская публика и критика не воспринимает пяти- и четырехактные прозаические пьесы (исключая две вышеупомянутые и немногие тексты Островского, например, «На всякого мудреца довольно простоты») как комедии. И «Месяц в деревне» Тургенева, и большинство крупных пьес Островского («Таланты и поклонники» и т. п.), А. А. Потехина и их эпигонов, и «Чайка», и «Вишневый сад» А. П. Чехова воспринимаются и ставятся как драмы. Почти все тексты, осмысляемые как собственно комедии, принадлежат к одному из типов, разработанных Княжниным (стихотворная, малая прозаическая комедия или комедия-водевиль).

Стихотворная комедия господствует в конце XVIII – первой четверти XIX века. «Смех и горе» А. И. Клушина, «Преступник от игры» Д. В. Ефимьева, «Ябеда» В. В. Капниста, «Неслыханное диво» Н. Р. Судовщикова, «Липецкие воды», «Пустодомы» кн. А. А. Шаховского и т. д., вплоть до «Горя от ума» – наиболее влиятельные и репертуарные комедии тех лет. В предисловии к «Ябед» отмечен и их предшественник: «Признательно скажу, что если бы почтенный г-н Княжнин в прекрасном “Хвастуне” своем не доказал на опыте возможность писать комедию в стихах простым разговорным наречием, то я бы не осмелился приняться за “Ябеду”»¹⁴.

Прозаические комедии этого времени малы по объему, в них преобладают элементы комедии интриги или характеров (большинство пьес И. А. Крылова, А. И. Клушина, М. Н. Загоскина, «Студент» А. С. Грибоедова). В 1820–30-х годах распространились сперва комедии-водевили Н. И. Хмельницкого и А. И. Писарева, а затем и собственно водевили, Д. Т. Ленского, Ф. А. Кони, П. А. Каратыгина, П. И. и П. Г. Григорьевых, Н. А. Некрасова и др., из знаменитых комических опер XVIII века они ближе всего к операм Княжнина.

¹² Учитываются тексты, источник которых не установлен с очевидностью и не заявлен в афише.

¹³ См. репертуарные списки императорских театров, помещенные в каждом из томов издания: *История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977–1987. Сюда следует причислить пьесы известных драматургов, не ставившиеся по цензурным или иным причинам, но опубликованные или распространенные в рукописи. Прочие тексты представляются менее значимыми для анализируемого в статье аспекта становления жанра.*

¹⁴ Капнист В. В. *Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1960. С. 447.*

Значительных комедий конца XVIII – первой трети XIX века, не соотносящихся в жанровом отношении с текстами Княжнина, мало: единственная пятиактная прозаическая комедия И. А. Крылова «Проказники», направленная, заметим, против Княжнина, его же стихотворный «Трумф», уникальный в жанровом отношении, большие пьесы П. А. Плавильщикова, сближающиеся с жанром драмы, пятиактная комедия в прозе М. Н. Загоскина «Господин Богатов», во многих отношениях, впрочем, близкая «Хвастуну» Княжнина.

В 1850-х годах многоактная стихотворная комедия большого объема сошла со сцены, но господство прозаической комедии малого объема и комедии-водевиля продолжилось – и не только потому, что малые жанры в театре всегда преобладают. К княжнинскому полусу комедиографии склонялись не только примитивный массовый репертуар: достаточно перечислить «Женитьбу» и «Игроков» Гоголя, все комедии Тургенева, кроме «Месяца в деревне», «бальзаминский» и «брусовский» циклы Островского, «Свадьбу Кречинского» и «Смерть Тарелкина» Сухова-Кобылина, водевили Чехова и т. д. Именно эти тексты прежде всего понимаются под классической русской комедией XIX века.

Подтверждением тезиса о продуктивности именно тех жанровых типов, которые разрабатывал Княжнин, служит судьба русской двухактной прозаической комедии. Долго она была представлена в России лишь «Трауром» Княжнина (эту пьесу кн. П. А. Вяземский назвал «образцовой по достоинству прозаического и комического слога, тонкой насмешки и веселости»¹⁵). В 1839 году, через некоторое время после того, как «Траур» сошел со сцены, он был переделан В. В. Годуновым в одноактный водевиль, шедший с огромным успехом (до 1861 года был в Петербурге дан 62 раза, тогда как «Недоросль», например, за те же годы только 13 раз). Одновременно, именно с конца 1830-х годов, появляется множество двухактных прозаических комедий (с 1836 по 1861 год репертуарные списки фиксируют 32), в их числе и «Женитьба» Гоголя.

2. Характерологический критерий. У Фонвизина персонажи разделяются на серьезных и комических: первые положительны, и никогда резонер у Фонвизина не становится объектом комизма; вторые отрицательны, либо сущностно, либо ситуативно (например, Цыфиркин в «Недоросле»). Пожалуй, лишь Бригадирша и госпожа Простакова – характеры, неоднозначность которых заявлена в тексте пьес. У Княжнина идеальных героев нет. Почти все персонажи подвергаются большему или меньшему осмеянию,

¹⁵ Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 18.

многие характеры неоднозначны, несводимы к одному амплу, не случайно настойчиво разрабатывается тип чудака. Разделение на положительных и отрицательных персонажей последовательно проводится лишь в «Несчастье от кареты» и «Хвастуне», однако и здесь положительный персонаж может оказаться в смешном и беспомощном положении: это ярко проявляется в эпизоде, когда Верхолет доказывает Честону, что тот не Честон, и несчастный резонер ничем не может защититься.

Историки русской драматургии неоднократно показывали, как за счет усложнения психологического анализа в «салонной» комедии начала XIX века, затем в «Горе от ума» постепенно стиралась грань между положительными и отрицательными персонажами. Этому способствовала популярность водевиля, где иронии подвержены нередко даже самые симпатичные герои. В комедиях Н. И. Хмельницкого, например, положительных персонажей вообще нет, кстати, часто, как у Княжнина, за счет их «чужацества». «Чужацество» в значительной степени делает неоднозначным и характер Чацкого.

После пьес Гоголя, где единственное благородное лицо – смех, возник канон, согласно которому выведение резонеров – художественный дефект. Показательна суровая оценка большинством критиков пьес середины XIX века об идеальном чиновнике – Н. М. Львова, В. А. Соллогуба и др., критика пьес Островского, в которых появлялся резонер (например, «Не в свои сани не садись»). Следовательно, подход к характерам, намеченный в творчестве Княжнина, так же, как и его жанровые модели оказался продуктивнее фонвизинского. Впрочем, это суждение не вполне справедливо для советской комедии 1930–1960-х годов, нередко строящейся по канонам, близким к правилам искусства XVIII века. В пьесах такого рода резонерам отводилась почетная роль. Почти все эти пьесы, однако, не удерживались в репертуаре более десятилетия.

3. Сюжетный критерий. Фонвизин в развязке пьесы разрешает конфликт и на уровне сюжета, и на уровне проблемы, возмездие пороку подано как неизбежное. В «Бригадире» не только Софья соединилась с Добролюбовым, но и такой безнравственный персонаж как Советник заявляет, что осознал, насколько дурно жить без совести, и у зрителя возникает надежда на то, что всякий человек рано или поздно вынужден постичь эту истину. На госпожу Простакову нашлась управа в лице Правдина, посланного правительством, которое зорко следит за порядком в стране, Скотинину и подобным ему Правдин советует быть осторожнее, следовательно, утверждается разрешимость аналогичного конфликта. Л. И. Кулакова показала, что в «Несчастье от кареты» Княжнина конфликт разрешен лишь на

уровне конкретного сюжета, но идейно не устранен. То же можно сказать и о других его комедиях. Хвастун разоблачен случайно, в реальности много подобных ему «людей в случае», и бороться с ними бессмысленно даже Честонам; в «Трауре» вдова дает благословение на брак своей сестры, но утешена лишь временно. В «Неудачном примирителе» конфликт вообще не разрешен.

В комедии конца XVIII – начала XIX века в равной степени были распространены и фонвизинский, и княжнинский принципы разрешения конфликта. Однако влияние «Ябеды», «Горя от ума», «Ревизора» и водевильная традиция привели к победе двойственного финала. В конце «Ябеды» есть намек на то, что отданные под суд чиновники могут быть оправданы:

Впрямь: моет, говорят, ведь руку-де рука,
А с Уголовною Гражданская палата,
Ей-ей, частехонько живет запанибрата;
Не то при торжестве уже каком ни есть
Под милостивый вас подвинут манифест¹⁶.

Неоднозначность финала, принципиальная неразрешимость конфликта «Горя от ума» и «Ревизора» неоднократно описаны исследователями. С углублением психологизма и усилением реалистических тенденций в комедиографии конфликты становятся все менее разрешимыми, а развязки все более мнимыми или просто пародийными, как, например, в водевилях Чехова. Попытка введения в нормативной советской драме «полицейского» финала как исчерпывающего разрешения конфликта не вызвала энтузиазма не только у публики, но и у театральной критики.

4. Идеологический критерий. Фонвизин отдает предпочтение нравоучительному началу комедии перед игровым. Как ни смешны пьесы, но в них много серьезных рассуждений, так, половину четвертого действия «Недоросля» составляют беседы резонеров. Комедии строятся как остроумный аргумент для финальной нравоучительной сентенции. У Княжнина финальная сентенция приобретает пародийный тон. Так, Пролаз заканчивает «Чудаков»:

Окончив дело, я теперь могу смеяться
Всем этим чудакам!.. Постой. Постой, Пролаз!
И оберни-ка ты на всех свой строгий глаз,
А пуще на себя – не станешь забавляться:

¹⁶ Каннист В. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 402.

Увидишь, ежели не слишком ты дурак,
Что всякий много ли иль мало, но чудак;
И глупость, предстоя при каждого рожденьи,
Нам всем дурачиться дает благословенье!¹⁷

В комедиях Княжнина игровое начало явно преобладает над дидактическим, хотя бы потому, что в пьесе сочувствие зрителя часто сопутствует плуту.

Как ни значим нравоучительный элемент в комедии начала XIX века – у А. А. Шаховского, И. А. Крылова, М. Н. Загоскина он часто заслоняется избытком игровых приемов. В водевиле нравоучение в лучшем случае выносится в куплеты, то есть оказывается инородной вставкой, а то и вовсе исчезает из пьесы, ведь водевиль – по преимуществу игровой жанр. Наконец, под влиянием «Ревизора» каноническим для русского театра становится косвенное, иносказательное нравоучение, не оформленное в реплики действующих лиц, но осуществляемое пьесой в целом. Поучения, вложенные в уста героев, например, у Островского, как уже говорилось, обычно осуждались. Вообще, публика привыкла считать комедиями игровые пьесы, а поучительные – драмами.

Итак, по мере формирования национальной комедийной традиции все больше актуализируются черты княжнинской комедии, тогда как комедия Фонвизина если и оказывает влияние, то преимущественно на драму. Правда, это главным образом связано с влиянием на русскую драматургию «Горя от ума» и «Ревизора», но типологическая соотнесенность и даже живая преемственность этих произведений именно с комедиями Княжнина, а не с «Недорослем», как обычно полагают, знаменательны. Это, конечно, несколько не принижает художественных достоинств сочинений Фонвизина и значения этого писателя для русской литературы в целом. Предлагаемая статья не ставит задачей опровергнуть труды историков русской комедии или возвысить Княжнина, опорочив Фонвизина, но лишь показывает, насколько репутация автора зависит от полемики былых веков и как она бывает далека от реального литературного процесса – наблюдение, конечно, не самое новое, но напоминающее о том, как важно исследовать причины подобных явлений. Без их учета невозможно адекватное изучение литературного процесса.

Охарактеризовать же причины, по которым трансформировались оценки Фонвизина и Княжнина, автору статьи пока не представляется возможным, и потому здесь высказаны лишь отдельные предположения, кото-

¹⁷ Княжнин Я. Б. *Комедии и комические оперы*. СПб., 2003. С. 324.

рые, во-первых, требуют уточнения и проверки, во-вторых, указывают только на некоторые из существенных факторов, формирующих репутацию драматургов.

Наше литературоведение в значительной степени зависит от системы ценностей, сформированной отечественными мыслителями и общественными деятелями XIX столетия. Наслаждению театральным представлением как таковым не нашлось в этой системе места. Комедийный жанр именно своим игровым характером не удовлетворял идеологов русского искусства XIX и XX веков – как романтиков, так и реалистов, – предпочитавших более серьезный жанр – драму. Они стремились «облагородить», сделать более тенденциозной, обращенной к самым глубоким социальным или философским проблемам «легкомысленную» комедийную традицию. Вся критика XIX–XX веков постоянно бранит русских комиков и сатириков за подражательность, шаблонность, развлекательность, считает, что сам жанр комедии не свойствен русскому, а позднее – советскому характеру. Показательно, что желая противопоставить лучшие русские комедии остальным, В. Ф. Одоевский назвал «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор» и «Банкрут» трагедиями¹⁸.

Творческая практика Княжнина учитывала прежде всего игровые законы жанра, скептические и релятивистские настроения массового российского зрителя, поэтому она если и не указала, то предугадала путь отечественной драматургии и оказалась востребованной театром. «...Если допустить, – писал Вяземский, – что на сцене позволительно созидать мир театральный, только по некоторым степеням соответственный миру действительному, то, без сомнения, должно признать Княжнина первым комиком нашим»¹⁹. Этого допустить ни сам кн. Вяземский, ни другие идеологи искусства не желали, поэтому один из родоначальников игровой комедийной традиции Княжнин, сбивший русский театр с «истинного» пути, вызвал осуждение. Упомянутый массовый успех на протяжении XIX века пьесы В. В. Годунова, которая является переделкой «Траура» Княжнина, показывает, что опасения идеологов искусства не были беспочвенны.

Фонвизин, в большей степени, чем Княжнин, сочетавший в пьесах черты комедии и драмы, игры и назидания, оказался удобным символом отвлеченно идеальной сатирической драматургии. Его принципы казались настолько архаичны, что их возрождение театру не угрожало («теперь нет ни одного намека в “Недоросле” на живую жизнь, – писал в 1871 году

¹⁸ Одоевский В. Ф. Письмо неизвестному [приятелю-помещику]. 20 авг. 1850 / Примеч. П. Бартенева // Русский архив. 1879. № 4. С. 525.

¹⁹ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. С. 213.

И. А. Гончаров, – и комедия, отслужив свою службу, обратилась в исторический памятник»²⁰), и Фонвизин занял свое почетное место в пантеоне всеми признаваемых классиков.

Вообще же, знаменательна закономерность: писатель, чьи творческие принципы продуктивны и актуальны – нередко порицается потомками, писатель, чья манера автоматизировалась, канонизируется²¹.



²⁰ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1955. С. 8.

²¹ На это указывал в упомянутой выше устной беседе и В. П. Степанов.

«ТОЧЬ-В-ТОЧЬ»

(комедия М. И. Веревкина и мемуары о пугачевщине)

Л. А. Сапченко

Комедия М. И. Веревкина «Точь-в-точь», созданная по горячим следам событий и основанная на реальных фактах, остается в XVIII веке едва ли не единственным произведением, в котором изображено пугачевское восстание. В период пугачевщины Веревкин был начальником походной канцелярии главнокомандующего правительственными войсками графа П. И. Панина. В 1774 году штаб несколько месяцев находился в Симбирске. Написанная здесь комедия называлась «Емелька Пугачев». Премьера была представлена 27 ноября 1774 года в Симбирском театре «благородными действующими лицами». Напечатана она была только в 1785 году под названием «Точь-в-точь». В биографических справках XIX столетия это произведение драматурга не упоминалось¹, видимо, потому что имя Пугачева по велению Екатерины II было предано вечному забвению.

Уже Б. В. Варнеке, размышляя о жанровой природе пьесы, отмечал: «<...> мы <...> не можем согласиться вполне с отзывом последнего биографа ее автора (имеется в виду Н. М. Тупиков – Л. С.), будто она “вполне может быть названа слезной драмой”»². Слезный элемент, по мнению ис-

¹ См., напр.: Евгений (Болховитинов), митрополит. *Словарь русских светских писателей...* М., 1845. С. 73; *Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым*. Т. II. М., 1859. С. 108–109 и др. Г. Р. Державин в драматическом «Прологе на открытие в Тамбове театра и народного училища» и в своих «Объяснениях» также представляет Веревкина единственно как автора комедии «Так и должно» (Державин Г. Р. *Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота*. Т. III. СПб., 1866. С. 725, Т. IV. СПб., 1867. С. 18).

² Варнеке Б. *Комедия М. И. Веревкина «Точь-в-точь» (Опыт комментария) // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук*. 1910. Т. XV. Кн. 3. С. 278.

следователя, появляется только в третьем действии, первые же два «решительно ничем не отличаются от обычных веселых комедий»³. Кроме того, в ней нет тех признаков, которые А. Чебышев считал характерными для слезной комедии: «сознательно нравоучительная цель, достигаемая не столько осмеянием человеческих слабостей, сколько выставлением добродетели в привлекательном виде», и хотя имеет место «включение в число действующих лиц представителей примерной добродетели», однако, «они не вступают в борьбу с порочными лицами», не «доводят их до раскаяния» и не «обращают их на путь истины»⁴.

По мнению современных исследователей, черты «слезной драмы» соединяются в пьесе с традициями обличительно-сатирической комедии⁵. С одной стороны, «сентиментальная фабула, трогательная счастливая развязка, невинно-страждущие добродетельные герои», с другой – «взяточники-подьячие, безграмотные и трусливые воеводы, а также корыстолюбивые и опустившиеся дворяне»⁶.

В самом деле, комедийная характеристика действующих лиц (помещиков, трусливых воевод) лишает трагического звучания пережитые ими испытания и выявляет лишь пороки и слабости персонажей, лишенных внутреннего достоинства, не способных к героическому противостоянию, покоряющихся обстоятельствам. На строгий вопрос начальства: «В силу каких указов оной воевода Аверкий Трусицкой, в приближение злодейское к его городу, самовольно отлучился?» – герой откровенно отвечает: «... в силу каких указов? ... изволь спрашивать толку! ... до указов ли, как хотят надеть на тебя петлю?»⁷ и т. д.

В финале пьесы выясняется, что наибольший страх Трусицкому внушают даже не пугачевцы, а «сплетатели глупых приказных крючков» (с. 178). На безосновательность подобных опасений указывает доблестный офицер Милой, совсем недавно сражавшийся вместе с Михельсоном против Пугачева и прославляющий «нынешние благополучные времена, когда законы и истина судилищами управляют» (с. 178).

³ Там же. С. 279.

⁴ Чебышев А. Очерки из истории европейской драмы // Журнал министерства народного просвещения. 1897. Май. С. 203.

⁵ См.: Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 243–247.

⁶ Стенник Ю. В. Веревкин Михаил Иванович // Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. 1. (А–И). С. 149.

⁷ Российский феатр. Ч. XXXIII. СПб., 1790. С. 126–127. Дальнейшие ссылки на текст пьесы даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Как известно, через комедийный жанр проникала в русскую литературу XVIII века «низкая» действительность. Этим во многом определено второе заглавие комедии Веревкина. П. А. Вяземский писал, что пьеса «осмеивала некоторых из симбирских лиц и была представлена в их присутствии»⁸. М. А. Дмитриев отмечал: «...Наша комедия всегда любила личности. Таковы, например, были две комедии Веревкина: «Так и должно» и «Точь-в-точь», сочиненная в Симбирске, что означено на ее заглавии. Дядя мой еще помнил воеводу и секретаря, изображенных в последней»⁹.

Между тем, завязка комедии основана на том, что есть в ней еще и другие (внесценические) действующие лица: пугачевцы.

Такого рода персонажи, как крестьяне-бунтовщики, свирепые и ожесточенные, предающие дворян бесчеловечным пыткам, позорным унижениям и мучительным казням, находились вне драматургической жанровой традиции. Достоверность материала, положенного в основу содержания и отмеченная в заглавии, обуславливает соединение в пьесе традиционных приемов создания характера с небывалыми сюжетными положениями.

Типичная для классицистической комедии характеристика действующего лица через говорящее имя (Лентяевского стану, сельца Тунеядова помещик, отставной фендрик Пантелей Дементьев сын Лежебоков) соединяется с рассказом о постигших его бедствиях: «...крепостные его крестьяне, реченного сельца Тунеядова, приглася к себе одного из разбойников, называющагося атаманом, по имени Ваньку Иванова, скопом и заговором вошед в господские его хоромы, разграбили его пожитки, ушибли до смерти запором мать его; детей обухом перебили; его самого раздев секли троекратно езжалыми кнутьями, допытываясь, не спрятаны ли у него где деньги и пожитки...» (с. 149–150) – и только мертвецки пьяный сон бунтовщиков дал возможность Лежебокову бежать от смерти. Жена его (Лежебокова), Феврония Поликарпова дочь, была бита нещадно плетьюми тем же атаманом Ванькой Ивановым, который «принудил ее сочетатися с ним законным браком и держал ее при себе до своей поимки» (с. 151).

«Первые два акта пьесы наполнены подробностями, взятыми непосредственно из тогдашней действительности, что доказывает сравнение отдельных ее эпизодов и лиц со сведениями исторических документов, относящихся к той же эпохе», – отмечает Б. В. Варнеке¹⁰. Документы и воспоминания современников, появившиеся в печати гораздо позднее

⁸ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 7.

⁹ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 242.

¹⁰ Варнеке Б. Комедия М. И. Веревкина «Точь-в-точь». С. 280.

(«Жизнь старинного русского дворянина» И. Ф. Лукина¹¹, «Записки...» Д. Б. Мертваго, «Материалы для истории Пугачевского бунта» Я. К. Грота и т. д.), подтвердили справедливость свидетельств персонажей Веревкина, впервые в русской литературе рассказавших о жестокостях пугачевцев¹².

Смысл заглавия «Точь-в-точь» исследователи, как правило, усматривают в том, что и трусость воевод¹³, и взяточничество, и бесчестье дворян-

¹¹ И. Ф. Лукин рассказывает о своем неожиданном избавлении от смерти: «...взяли злодеи меня, обще и с женою, и, окружа многими своими оружиями, арестовали и повели к злодейскому своему начальнику, в дом воеводского товарища. И как только на двор я приведен, тотчас бросились злодеи и, оставя в одной рубашке, приказали подавать петлю или возжи, чтоб повесить меня и с женою. Но между тем начальник злодеев, вышед, приказал отдать под караул; и как приведен в тот покой, где мне назначено быть, увидел я и воеводского тут товарища, который довольно пьян имел разговоры со своими приятелями в веселом духе. Но хотя я и старался о спасении своей жизни, однако пришед тех варваров есаул объявил приказ, чтоб меня и жену и со мною бывшего офицера повесить, куда и петли принесены и на нас положены; сказал из тех же, кажется, злодеев, чтоб обождают атамана, который в скорости приехал и тотчас приказал представить меня к себе и, сочтя якобы преступником, велел повесить; но на случай тот из злодеев сделался за меня предстатель, усердно прося своего начальника, чтоб оставить жива; и на просьбу его злодей склонился и оставил. Но к горшему потом открылось! Из злодеев, за неделю прежде, пойман один и содержался в городском остроге; а по приводе и при расспросе, бил я онаго <...> тот самый учинил злодейскому своему начальнику на меня просьбу и показал свои побои. На что тот начальник свирепо заключил, и никакая просьба с моей стороны помочь не могла; велел повесить тому самому на меня просителю, который той минуты наложа петлю, повел, где хотелось ему лишить меня жизни. О Боже Создатель, Тебя единого славлю и хвалю! Велий еси, Господи, и чудны дела Твоя!» Далее, сообщает публикатор записок, «следуют многоречивые рассуждения и выписка из священных книг»; при этом автор «забывает объяснить, каким образом он спасся от рук злодеев» (Русский архив. 1865. Стлб. 465).

¹² В 1880 году были опубликованы народные предания о пугачевщине. Среди них следующее: «Как услышал барин Курмачкасский о приближении Пугачева, тотчас оседла лошадь, бросил дом и семью на божью волю и ускакал в дальнюю деревню. Возрастная дочь барина придумала способ спастись от разбойников: она взяла у своей сенной девки сарафан, рубашку, платок и все принадлежности одежды, принарядилась и села прясть в крестьянской избе, чтобы не узнали ее пугачевцы. Но та же горничная, которая дала ей свое платье, первая указала мятежникам, где скрывается ея барышня, потому что она лиха была до прислуги. Тогда схватили боярыню-невесту в избе, выволокли за длинные вольсы на улицу и задушили на виселице. Мать ея Курмачкасская барыня с грудным ребенком убежала в лес, куда принесли слуги колыбель, повесили на сук дерева и качали барченка; но и барыню выдали свои крепостные крестьяне, указав мятежникам место, где она скрывается с малюткой. Прискакали туда казаки, повесили барыню на дереве, на котором находилась люлька, а ребенка задушили» (Н. Я. Аристов. Предания об исторических лицах и событиях // Исторический вестник. 1880. № 9. С. 22).

¹³ «Вообще бегство воевод наблюдалось в целом ряде городов и потому является весьма характерной подробностью Пугачевщины» (Варнеке Б. Комедия М. И. Веревкина «Точь-в-точь»... С. 281).

ских жен и дочерей¹⁴, и нападения соседей-дворян друг на друга¹⁵ – все это действительно имело место в период крестьянской войны 1773–1774 годов. Кроме того, приводятся сведения, что и представленный в комедии городок имеет реальный прототип – это Керенск, «единственный из всех окружающих городов», сумевший «отразить подступавших к нему повстанцев»¹⁶. И бежавший воевода, и организованное воеводским товарищем сопротивление при содействии инвалидной команды, и сожжение пригородных слобод Керенска отражены Веревкиным в его комедии.

Но при этом специально не акцентируется, что и жестокость пугачевцев (со всеми ужасающими подробностями описанная в мемуарной литературе) также была передана точь-в-точь¹⁷.

Таким образом, второе название комедии получало оправдание и с этой точки зрения.

Может ли быть названа исторической пьеса Веревкина? Такое предположение имеет свои *pro et contra*. С одной стороны, в основе сюжета – поруганная и восстановленная добродетель; события пугачевского восстания не сыграли судьбоносной роли для действующих лиц: Пульхерия – вновь невеста давно влюбленного в нее Милого, Хавронья Поликарповна

¹⁴ «Вообще покушение на честь дворянских жен и дочерей составляло в ту пору одно из самых распространенных среди пугачевцев явлений» (Там же. С. 282).

¹⁵ «Наезды помещиков друг на друга были явлением обыденным: они происходили в Орловской, Тульской, Воронежской, Псковской и др. губерниях. В архиве Сената до сих пор хранится множество документов, относящихся до своеволия, самоуправства помещиков и захвата ими чужой собственности», – сообщал Н. Дубровин (Дубровин Н. Пугачев и его сообщники. СПб., 1884. С. 306).

¹⁶ Елеонский С., Александров Г. Пугачевщина в дворянской литературе XVIII века // Литературное наследство. №№ 9–10. М., 1933. С. 435.

¹⁷ Много жестоких сцен также в «Записках» Д.Б. Мертваго: няне, приняв ее за дворянку, разрубили топором ладонь, которой та пыталась защищаться, отец был бит плетьюми и повешен, затем в него стреляли и, сняв с виселицы, бросили в речную тину. Сам мемуарист также был приговорен к смерти пугачевцами. Одни предлагали бросить его с камнем на шею в воду, другие повесить, застрелить или изрубить. Те же, которые были «пьянее и старшие», вздумали учить молодых казаков, не привыкших еще к убийству. Но вдруг один из толпы сказал, что «получил он от самозванца приказание привести к нему дворянина, мальчика лет пятнадцати, умеющего хорошо читать и писать, за которого обещал дать пятьдесят рублей награждения». «Это предложение, – рассказывает автор, – было всеми тотчас принято, меня начали экзаменовать, заставляли писать углем на доске, задали легкие задачи из арифметики и наконец признали достойным занять важное место секретаря у Пугачева. Снисходя на мою просьбу, они согласились не разлучать меня с братьями» (Русский архив. 1867. Стлб. 10). Дмитрий Борисович был освобожден в Алатыре, где сидел уже царский воевода. Все повествование, вышедшее примерно через полвека после комедии «Точь-в-точь», показывает влияние исторических событий (пугачевщины и др.) на судьбу человека.

Лежебокова вновь возвращена своему законному супругу и т. д. Действия пугачевцев даны в пьесе не драматургически, а описательно. Крупнейший социальный конфликт эпохи показан *post factum*, как уже свершившаяся победа над разбойничьей шайкой. Ни участь, ни характеры героев не меняются под действием исторических ситуаций. Основные качества персонажей свойственны им изначально и не претерпевают никаких изменений в ходе комедии. Трусицкий – труслив, Пульхерия – добродетельна, Милой – благороден и т. д. Храбрый воин (имя его – Воин Воинович) в сценическом воплощении предстает всего лишь как страстно любящий жених. За шпагу он берется лишь дважды: когда изгоняет из дома своей невесты сватающегося к ней Удальцова и когда готов лишиться себя жизни в случае отказа Пульхерии и ухода ее в монастырь.

Хотя комедия была первоначально названа «Пугачев Емелька», собственно историческая коллизия остается за сценой, представлена только «ликвидация последствий» пугачевщины. Персонажи Веревкина лишены внутренних колебаний, тогда как герои мемуарной литературы поставлены перед проблемой нравственного выбора. Когда Пугачев подошел к городу Нижнему Ломову, где находился в то время И. Ф. Лукин, «воевода, услыша такое зверское приближение», бежал из города, а «товарищ его, хотя и не ушел, но однако сказался наконец сообщником тех злодеев. Но я, – сообщает мемуарист, – размышляя, каким образом, в таковом злостраждущем смятении, спасать жизнь свою, – по совести могу сказать или признаться, колебался мой дух: команда весьма малая и защитить город не с кем; напротив и присягу клятвенную не содержать казалось мне смерти стоящее. Но остался с тем, чтоб, сколь силы моей будет, обороняться от нападения злодеев, прося в помощь Создателя моего и Пречистую Его Матерь, быв в ветхом деревянном того города замке, исправляясь потребными к тому приготовлениями»¹⁸.

Герой «Записок» Д. Б. Мертваго, оказываясь между жизнью и смертью, бесстрашно выбирает честь, тогда как Трусицкий, Лежебоков, Февронья Поликарповна Лежебокова не могут забыть пережитого ужаса и не стыдятся своего предательства и малодушия, считая их вынужденными, оправданными. На слова мужа: «Плоха <...> надежа на жену, которая мужей менять научилась», Февронья Поликарповна отвечает: «Ах! Батька мой, Пантелей Дементьевич, да чем я, свет мой, виновата? Из-под плетей-та, ясной мой сокол, ты бы и сам, не токмо что на другой женился, да и за-

¹⁸ Русский архив. 1865. Стлб. 462.

муж бы изволил выйти; кабы и твоему здоровью, такое же как мне стали надевать ожерельице?» (с. 153).

И в мемуарной литературе, и в пьесе Веревкина проходит мысль о подвластности человека воле судьбы, которая может выступить в лице катастрофического события, в лице нечаянного случая, в лице Божественного Провидения. Но, покоряясь Божьей воле, человек должен остаться верен своему долгу, сохранить чистую совесть и добрую о себе славу.

Крестьяне-бунтовщики также изображены по-разному. Когда Д. Б. Мертваго, тогда еще тринадцатилетний подросток, был схвачен и связан самым мучительным образом (крестьянин завел его руки назад, связал веревкою локоть с локтем и, загнув ноги, привязал их к рукам), то, надеясь пробудить в своем мучителе совесть, мальчик укоряет его тем, что тот продает его, не сделавшего ему никакого зла, за десять рублей, обещает ему прощение и награду, когда все будет «по-прежнему». «Врешь, этому не бывать; прошла уже ваша пора»¹⁹, – возражает крестьянин. Правда, потом он развязывает (хотя и не отпускает) своего пленника.

Внесценические пугачевцы у Веревкина и их атаманы жестоки и лишены любых проявлений милосердия. Когда Пульхерия, дочь Трусицкого, приглянулась атаману, «он прижал ее милую к ногтю, да и возил с собою до самого того дни, как некакой <...> Милизон (т. е. Михельсон, как указывает Б. В. Варнеке), дай ему <...> Бог долгие веки, и самую-то набольшую воровскую их шайку, путем сказывают доехал, отчесал, так что и прах-ат ее больше не помянется» (с. 130).

С другой стороны, именно события пугачевского восстания дают возможность автору раскрыть качества героев, выявить свойства их характера. Завязка мелодраматического сюжета – разлука любящих друг друга молодых людей и несчастье Пульхерии – определены тем, что Милой по предписанию невесты отправляется на «укрошение мятежей» (с. 172), а она, брошенная отцом, «попалась как кур во щи злодеям-та в руки» (с. 129), «приглянулась» пугачевскому атаману. Сатирические сцены, осмеивающие трусость, низость, корыстолюбие дворян, также обусловлены событиями пугачевщины.

Как замечательную черту отмечают исследователи введение в пьесу образов трех солдат-инвалидов, с их живым разговорным языком, характерными оборотами, пословицами и поговорками²⁰. Важно также, что, не примыкая ни к низким, ни к высоким персонажам, они составляет особую

¹⁹ *Русский архив. 1867. Стлб. 10.*

²⁰ *История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 138.*

группу действующих лиц. В то же время у Веревкина еще нет героев из народа, обладающих внутренним благородством, это качество пока остается достоянием лучших представителей дворянского сословия. Крестьяне-бунтовщики даны одной краской и раз и навсегда определены как «злодеи».

Побежденные, они уже не внушают страха зрителям, но недавно лишь усмиренная стихия народного бунта еще дает о себе знать в несговорчивости воеводского слуги Ахреяна, пререкающегося со своим господином и не спешащего подать ему, по его приказанию, парик, шпагу, шапку и трость: «Так и без меня дело-то обойдется: парик на болване, шпага на гвозде и трость под святыми, изволь сам взять, а мне недосуг, я ножи чищу; веть гости к тебе будут, а как ножи-то не станут резать, так ты своей спины чай не подставишь» (с. 139–140).

Как соотносится достоверность исторического материала с авторским замыслом?

Б. В. Варнеке приводит отрывок из послужного списка Веревкина, где говорится о его усердии к службе, о том, что должность директора походной канцелярии графа Панина «исправлял он великим трудом, верностью и искусством <...> и употреблялся в опасные проезды»²¹.

Исследователь полагает, что Веревкин «не упустил возможности послужить своему влиятельному начальнику и пером драматурга, и написал рассматриваемую комедию»²². Чтобы прославить П. И. Панина, надо было без прикрас изобразить побежденных им «злодеев». Б. В. Варнеке отмечает в пьесе «панегирический элемент», в результате чего происходит «искусственное соединение слезной комедии с торжественным спектаклем, не предусмотренное драматургическими теориями»²³.

Думается все же, что название пьесы не случайно, что изображение последствий крестьянского бунта, хотя и загнанное в рамки существовавших тогда драматургических жанров, в определенной мере воссоздает «самосознание эпохи», отображает «темные, кровавые, мятежные»²⁴ времена и дает возможность задуматься о «формуле русской истории». Пушкин, в поисках этой формулы, пришел к убеждению, что не европейское просвещение, не цивилизация, а борьба народа против дворянской власти,

²¹ Варнеке Б. *Комедия М. И. Веревкина «Точь-в-точь»*. С. 287.

²² Там же.

²³ Там же. С. 288.

²⁴ Пушкин А. С. *Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1962. С. 324.*

против дворянского государства²⁵ является определяющим моментом этой истории, однако открыл сочетание благодушия и жестокости в русском человеке.

В пьесе Веревкина беспощадность мятежников не соединяется с их милосердием, как будет впоследствии у Пушкина, но, как и у автора «Капитанской дочки», здесь поставлена проблема человеческого достоинства. Низости и предательству одних дворян противостоит здесь благородство и доблесть других, чья верность и честь меняют участь героини, молодой девушки, и становятся основанием счастливой развязки драматических событий, происшедших во время русского бунта, «бессмысленного и беспощадного».



²⁵ См.: И. З. Серман. Нашел ли Пушкин формулу русской истории? (В печати).

КОМЕДИЯ «ДОН ПЕДРО ПРОКОДУРАНТЕ» И ЕЕ АВТОР

К. Ю. Лаппо-Данилевский

Начало изучения анонимно опубликованной пьесы Якова Петровича Чаадаева «Дон Педро Прокодуранте, или Наказанной бездельник»¹, приписанной автором Кальдерону, положила заметка М. Н. Лонгинова, опубликованная в «Современнике» в 1856 году². Здесь впервые было указано имя подлинного сочинителя пьесы, сообщены некоторые данные, полученные от публициста П. Я. Чаадаева, сына драматурга. Лонгинов указал на памфлетный характер комедии – под именем заглавного героя, высокопоставленного мошенника Прокодуранте, был выведен управляющий Коллегией экономии Нижегородской губернии Петр Иванович Прокудин, известный злоупотреблениями и роскошной жизнью³. Лонгинов объяснил и малодоступность издания 1794 года – Прокудин скупил через своих агентов подавляющую часть тиража книги и подверг комедию сожжению. Скудость приведенных биографических данных объяснялась тем, что Яков Петрович Чаадаев скончался, когда его знаменитый сын, главный информант Лонгинова, был еще малым дитятей.

Некоторые сведения о прохождении службы Чаадаевым-старшим содержала «История лейб-гвардии Семеновского полка» П. Н. Дирина, вышедшая в свет в 1883 году. Если дополнить ее данными месящесловов,

¹ Приведем полное описание пьесы, цитируемой далее в тексте с указанием страницы: [Чаадаев Я. П.] «Дон Педро Прокодуранте, или Наказанной бездельник, комедия, сочинения Калдерона де ла Барка. С испанского на рос. яз. переведена в Нижнем Новгороде». М., 1794. Цитаты даются по новой орфографии, явные опечатки исправляются без оговорок.

² Лонгинов М. Н. О комедии Я. П. Чаадаева // Современник. 1856. № 7. Отд. V (Смесь). С. 1–5.

³ Упомяну попутно, что почти вышедший из употребления глагол «прокудить» значит «дурить, безобразничать».

то получим бедную событиями картину, пополнить которую вряд ли когда-либо удастся: в 1756 году Я. П. Чаадаев был зачислен в лейб-гвардии Семеновский полк; в 1768-ом произведен в прапорщики, затем в поручики, в 1775-ом вышел в отставку подполковником армии; в 1780-ом служил советником в Палате уголовного суда Нижегородского наместничества, в 1781-ом – председателем 2-го департамента Верхнего земского суда; затем, по-видимому, снова в отставке – жизненный путь, типичный для богатого помещика, лишённого необходимости тянуть служебную лямку. Подобная скудость информации тем более досадна, ибо речь идет о представителе старого дворянского рода, отце знаменитого философа и публициста, зяте историка М. М. Щербатова.

Несколько живых подробностей о прототипах комедии содержит «Капище моего сердца» И. М. Долгорукова, увидевшее свет впервые в 1872–1874 годах. Одна из статей в нем посвящена Феокисте Даниловне Прокудиной – «женщине прекраснейшей собой, супруге оглашенного плута», «обворожавшей всю тамошнюю публику своими прелестями».

Вскоре после назначения Пензенским вице-губернатором 19 сентября 1791 года, «отроду в провинции не живавший» 27-летний князь ненадолго заехал в Нижний Новгород и, если бы не настойчивость его непосредственного начальника, тут бы, может быть, «остался навсегда». Долгоруков явно не без удовольствия вспоминает о днях, проведенных в городе на Волге, ибо «очень весело» было в нем молодому аристократу, получившему высокое назначение. Все, как в столицах, – «и театр, и балы, и вечера, и обеды». Долгоруков с удовольствием бывал у плута, «державшего открытый дом на самой пышной ноге богатого вельможи».

Прокудин потчевал высокого гостя особенно роскошным образом перед отъездом: «...он дал мне большой пир, кормил меня на серебре, потом другой – на фарфоре и, наконец, прощальный ужин на английском сервизе, апплике»⁴.

Последующие публикации не содержали ничего существенно нового. На информацию, сообщенную в свое время Лонгиновым, опирался библиофил А. Е. Бурцев в своих вступительных заметках, дважды перепечатавший текст комедии в описаниях принадлежавших ему раритетов⁵. Д. Н. Свербеев сообщил со слов П. Я. Чаадаева несколько малодостовер-

⁴ Долгоруков И. М. *Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни*. СПб., 1997. С. 190.

⁵ Бурцев А. Е. 1) *Описание редких российских книг*. СПб., 1897. Т. 1. С. 373–488; 2) *Обстоятельное библиографическое описание редких и замечательных книг*. СПб., 1901. Т. 1. С. 260–360.

ных анекдотов о его отце в своих «Записках»⁶. Появившуюся в 1905 году в «Русском биографическом словаре» статью о Я. П. Чаадаеве следует признать малоудовлетворительной – в ней не была учтена ни содержательная заметка Лонгинова, ни «Капище моего сердца» Долгорукова, ни публикации Бурцева⁷. Здесь же сообщалась, как выяснилось вскоре, недостоверная дата смерти Я. П. Чаадаева («около 1807 года»), без всякого указания на ее источник. По своему объему статья эта даже меньше статьи о брате драматурга – Иване Петровиче Чаадаеве (1733–1786), переводчике комедии Мольера «Жорж Дандин, или В смятении приведенный муж» (представлена 24 сентября 1758 года в Петербурге).

Краткий «Реестр роду Чаадаевых», опубликованный в «Действиях Нижегородской губернской ученой архивной Комиссии» за 1909 год, содержит точные даты жизни и смерти Якова Петровича Чаадаева (родился 23 ноября 1745 года в Устюге, скончался 20 апреля 1795 года в селе Хрипуново Ардатовского уезда Нижегородской губернии)⁸. В том же издании сообщалось о разорении семейного кладбища в Хрипунове и повреждении могилы драматурга⁹.

Еще одно мемуарное произведение И. М. Долгорукова – частично опубликованная в 1914 году «Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни» – содержало дальнейшие подробности о памятном пребывании князя в Нижнем Новгороде. Как выяснилось, комедия Я. П. Чаадаева была прекрасно известна Долгорукову, к ней он отсылал своих читателей, видя в ней хороший способ познакомиться с «директором Экономии П. И. Прокудиным»: «Кто хочет узнать его поближе, пусть прочтет комедию, вышедшую о нем в свет в 1794 году и напечатанную под названием “Дон Педро Прокодуранте”. Портрет верен, красного словца вовсе нет. Не стоит труда описывать здесь все его качества, довольно сказать, что он, откровенно шутя с своими приятелями на собственный свой счет, называл себя шельмою, он так и слыл, таков и был в самом деле»¹⁰. Долгоруков

⁶ Свербеев Д. Н. Записки. М., 1899. Т. 2. С. 237–238.

⁷ Владимирова В. Я. П. Чаадаев // Русский биографический словарь. Т. 22 «Чаадаев–Швитков». СПб., 1905. С. 5.

⁸ Реестр роду Чаадаевых // Действия Нижегородской губернской ученой архивной Комиссии: Сборник статей. Нижний Новгород, 1909. Т. VIII. С. 400–401.

⁹ Звенигородский А. В. Материалы к биографии М. Я. Чаадаева // Там же. С. 366.

¹⁰ Записки кн. И. М. Долгорукова // Русский библиофил. 1914. № 2. С. 73–74 (опубликованное в «Русском библиофиле» собрано в отдельном издании 1916 года). См. также в позднейшем полном издании: Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. СПб., 2004. Т. 1. С. 270.

отметил интегрированность Прокудина в провинциальное общество, прекрасно отдававшее себе отчет в его мошенничествах, но не гнушавшееся плута и с охотой принимавшее участие в его роскошной жизни («Все его презирали как вора примеченного и все, однако, к нему езжали»).

Долгоруков прекрасно понимал, отчего мошенник хочет сойтись покороче именно с ним: у того был брат, отправлявший в Пензе ту же должность, что и сам Прокудин в Нижнем Новгороде. Князь не проявил по отношению к Прокудину излишней щепетильности, чему не в последней степени способствовали прелести жены мошенника («дворянка простая, но прекраснейшая женщина всего низового края»). При этом Прокудин «давал ей полную волю и не ревновал ни к кому». Долгоруков прозрачно намекает и на благосклонность Феоктисты Даниловны – «я, греха не потаю, вкушал крайнее удовольствие в его доме, потому что с женой его было нескучно»¹¹. Забегая вперед, отмечу, что в пьесе Чаадаева есть сходный эпизод – Дон Педро одаривает приехавшего в «Барселону» высокопоставленного герцога тысячью червонцев и всячески способствует его сближению с собственной женой в надежде приобрести покровительство влиятельного сановника. Сходную ситуацию, как известно, находим и в гениальном гоголевском «Ревизоре».

В 1924 году в печати появились сведения о роли П. И. Прокудина в гонениях на старообрядцев. В 1787 году к нему обратились владельцы клинцовских типографий за разрешением торговать книгами на Нижегородской ярмарке. Книги, сочтенные Прокудиным подозрительными, были представлены им начальству. Вскоре Синод добился освидетельствования и закрытия староверческих печатен в Клинцах¹².

Из литературоведческих исследований XX столетия упомянем «Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX веков» М. П. Алексеева. Коснувшись комедии Я. П. Чаадаева в широком контексте испано-русских литературных контактов, ученый подчеркнул, что «Дон Педро Прокудуранте» «никакого отношения к испанскому драматургу не имеет, хотя и пользуется его именем»; «комедия эта вполне оригинальна»¹³. Вопрос о том, насколько пьеса, опиравшаяся на испанский колорит, отразила представления автора о далекой стране, как кажется, вовсе не занимал ученого. Других исследователей, обращавшихся к комедии

¹¹ Там же.

¹² *Русская книга от начала письменности до 1800 года. Под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова. М., 1924. С. 252.*

¹³ *Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв. Л., 1964. С. 81.*

в XX столетии, она интересовала либо как библиографический раритет¹⁴, либо как штрих к портрету отца знаменитого публициста¹⁵. При этом и те, и другие по большей части пересказывали сообщенное Лонгиновым и Долгоруковым. Лишь заметка А. Ф. Петровой, опубликованная в 1980 году, содержала новые факты; здесь было указано на ранее неизвестные документы Петра Ивановича Прокудина в нижегородских архивах¹⁶. К ним мне хотелось бы обратиться несколько позже. Здесь отмечу лишь, что Прокудин и Чаадаев, по-видимому, хорошо знали друг друга – оба были помещиками Ардатовского уезда и именно в нем по большей части проживали.

Попытаемся подвести некоторые промежуточные итоги. Гибель подавляющей части тиража пьесы привела к малой доступности ее текста и стала причиной ее ограниченной известности. Ярко выраженная памфлетность предполагает неизбежность цензурных затруднений при постановке комедии, а смерть автора, последовавшая вскоре после публикации «Дона Педро Прокодуранте», исключила какие-либо усилия с его стороны для придания пьесе «второй жизни» как на сцене, так и в печатном виде.

Памфлетный характер пьесы Чаадаева отвлек внимание от нее как от художественного явления. Каковы ее достоинства? Насколько умело она сделана? Каково ее место в истории литературы? Как оценить успех (или неуспех) Чаадаева-литератора и в чем его причины? Зная конкретную авторскую интенцию, какой вывод можно сделать об интенциональности его текста? Вот несколько вопросов, которые, полагаю, стоит наконец поставить. Это тем более правомерно, ибо ни «История русской комедии XVIII в.» П. Н. Беркова (1977), ни академическая «История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века» (1982) о «Доне Педро Прокодуранте» не упоминают.

О чем же идет речь в пьесе Якова Петровича Чаадаева? Как сконструирован ее изображаемый мир?

Как нетрудно догадаться, пьеса повествует о плутнях Дона Педро Прокодуранте, директора королевских доходов, и о его разоблачении. Сатирический характер пьесы манифестирует себя прежде всего во внутренней несостоятельности группы персонажей – это Дон Педро, его жена и сообщники, избравшие путь постоянного нарушения норм морали и за-

¹⁴ Смирнов-Сокольский Н. П. *Рассказы о книгах*. 2-е изд. М., 1960. С. 174–180.

¹⁵ Тарасов Б. Н. *Молодой Чаадаев: книги и учителя* // *Альманах библиофила*. 1985. Вып. 18. С. 168–188; Чаадаев П. Я. *Полное собрание сочинений и избранные письма*. М., 1991. Т. 2. С. 631–632.

¹⁶ Петрова А. Ф. *Забываемая комедия XVIII века и ее автор (Я. П. Чаадаев. «Дон Педро Прокодуранте»)* // *Литературные связи и проблема взаимовлияния. Горький, 1980*. С. 91–98.

конности. Подобный образ жизни представлен лишь как временно возможный, находящийся в неразрешимом противоречии с поступками большинства действующих лиц, как появляющихся на сцене, так и находящихся за ее пределами. В этом отношении необычайно важна роль так называемого *stage off*, внесценического пространства, по отношению к которому происходящее на сцене являет себя как частное, малое и нетипичное. Именно за сценой находятся монарх и управляемое им государство, для которого представленный размах злоупотреблений несвойственен. Именно из *stage off* приходит высочайшее повеление, способствующее восстановлению справедливости.

Монархическое устройство государства, благодаря произведенной семантизации внесценического пространства, предстает как универсальное и оптимальное, жидущееся на доблести и чести дворянства, своей службой гарантирующего благосостояние общества¹⁷. Возможность бесперебойного функционирования сословного государства и преодоления им возникающих злоупотреблений вызывать сомнений не должно. Отклонения от нормы поэтому временны, сколь бы чудовищные формы они ни приняли. Противоречие должного (оно же желаемое) и изображаемого пронизывает пьесу и разрешается лишь в финальной сцене. Объявление наказания мошенникам есть таким образом род экспансии *stage off*, способствующей восстановлению гомогенности фикционального пространства.

Наряду с политическими воззрениями автора в создании художественного мира пьесы участвуют его знания об Испании (да и шире – о романском мире), почерпнутые драматургом, думаю, из французской литературы, а возможно, и из французских переводов испанских литературных произведений. На это указывает, например, французская огласовка слова «коррехидор», у Чаадаева – «коррежидор». Сам выбор имени Кальдерона, автора многочисленных сценических произведений, с целью скрыть личную направленность пьесы, был в высшей степени удачен и, на мой взгляд, вряд ли возможен, если бы Чаадаев совершенно не ориентировался в его наследии.

Испанский колорит доминирует в пьесе – Чаадаев переносит действие в «Барселону», дает большинству героев испанские имена; положительные персонажи пьесы не прочь порассуждать о преданности королю, об исчезновении исконных добродетелей испанского дворянства и о вредоносном французском влиянии и т. п. Известный дефицит местного материала, со

¹⁷ В этом отношении весьма характерна реплика Дорфизы о том, что «фамилия Дона Педро в Герольдии в родословную книгу не вписана» (с. 65). Злоупотребления Прокодуранте связываются таким образом с сомнительностью его дворянского происхождения.

всей очевидностью испытывавшийся автором, сказался в том, что в качестве испанских в пьесу оказались включены реалии других романских стран. Так, фигура импровизатора Бурлеско явно итальянского происхождения; при этом он следующим образом характеризуется в списке действующих лиц – «так называются в Гишпании люди, которые, не приговорясь, говорят стихи»¹⁸.

В пьесе находим не только фантазию на испанские темы, но и памфлетное изображение русского провинциального общества конца XVIII века, что позволяет говорить о прихотливом смешении «испанского с нижегородским» в комедии. Отечественный субстрат постоянно манифестирует себя – подкуп осуществляется червонцами, речь персонажей пестрит пословицами и идиомами, вряд ли имеющими аналогии в испанском языке, при характеристике действующих лиц используются укоренившиеся русские обозначения (Дорфиза именуется «щеголихой», а Рамирец и Мондор объявляются «петиметрами») и т. д.

При построении действия Чаадаев тяготеет к исполнению рекомендаций классицизма к драматическому роду, хотя и далек от точного следования им – все пять действий развертываются в течение нескольких дней в Барселоне и ее окрестностях (главным образом в различных апартаментах Дона Педро). Словные грани предстают незыблемыми, но герои благородного происхождения ведут себя порой как простолюдины. Так, петиметры Рамирец и Мондор роняют и тузят плута Делфито, а второй из них, как поясняет ремарка, в заключение «толкает Делфито ногою в задницу» (с. 78). Неудивительно поэтому, что и в своих репликах дворяне нередко грешат ругательствами и просторечием.

Текст пьесы умещается в издании 1794 года на 123 страницах в восьмерку; представление пьесы даже при достаточно интенсивном произнесении диалогов с соотношением 1 страница / 1 минута могло бы занять более двух часов (*Spielzeit*), в которые впрессованы события нескольких дней (*gespielte Zeit*). Естественно поэтому, что перерывы между действиями означают довольно значительные скачки во времени – от нескольких часов (так между третьим, четвертым и пятым действиями) до двух-трех суток (так между первыми тремя актами). Несколько дней действия пьесы следует, видимо, отнести к 1770-ым или 1780-ым годам, ибо в одном из диалогов пятого действия упоминается во лжи прохвост Делфито, утверждающий, что

¹⁸ Отмечу попутно, что фигура импровизатора, и именно итальянца (правда, композитора, а не поэта), появляется впервые в русской драматургии, по крайней мере, на двадцать пять лет раньше – в комической опере Н. А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778).

он участвовал в битве при Лепанто. В то же время выясняется, что подлинный герой этого сражения, состоявшегося в 1751 году, – благородный Дон Жуан (не имеющий никакого отношения к безжалостному покорителю женских сердец того же имени).

Малодоступность и малоизвестность пьесы побуждают меня кратко изложить содержание «Дона Педро Прокодуранте» и тем сделать более наглядным ее дальнейший анализ.

I действие содержит развернутую и даже, может быть, чрезмерно развернутую экспозицию. Бурлеско повествует зрителю о нескольких стакнувшихся мошенниках, взявших под свою власть Барселону, о кознях Дона Педро Прокодуранте и о своем интересе к его кошельку. Прокодуранте бранится с Делфито и излагает ему свою концепцию умного мошенничества. Наконец, происходит важное событие – оформляется сговор, по которому Бурлеско и Делфито отправят навет на Дона Жуана в Мадрид с целью лишить последнего имущества и свободы.

Обсуждение Доном Жуаном и Рамирецом различных техник обмана Дона Педро Прокодуранте открывает *II действие*. Появившийся Бурлеско повествует Дону Жуану о готовящемся доносе, тот посылает его к герцогу Дель Прато, высокопоставленному вельможе. Дон Жуан в красках описывает злоупотребления Прокодуранте и иже с ним. Дель Прато произносит воображаемую речь о необходимости государственной службы для молодых дворян и подробно обосновывает свое мнение.

В первом явлении *III действия* Дорфиза признается в отвращении к мужу, принуждающему ее привлекать в дом любовников. Появившийся Рамирец рассказывает Дорфизе об изменах мужа и просит «увенчать его пламень». Рамирец подкупает шута, ставшего свидетелем его нежностей с Дорфизой. Шут повествует о недавнем вымогательстве Доном Педро денег у старика-простолоудина, пытающегося освободить своего внука от незаконной сдачи в солдаты. Случайно оказавшийся вблизи Дон Жуан, узнав о ситуации старика, подарил ему недостающие 200 рублей. Перебранка между Дорфизой и появившимся Прокодуранте переходит в драку. Происходящее примирение вызвано в значительной мере необходимостью подготовки к вечеру, на котором должно быть прочитано письмо от монарха. По требованию жены Прокодуранте обещает выдать ей пять тысяч червонцев на наряды и более не изменять.

IV действие переносится в пригород Барцелоны. При помощи своего слуги Педрилло, переодетого ворожеем, Гонзалец похищает из загородного дома Адель, дочь Дона Педро Прокодуранте от первого брака, и тем раз-

рушает планы о выдаче ее замуж по расчету. Извещенный Прокодуранте в ярости удостоверяется в случившемся.

Торжественный вечер в доме Прокодуранте составляет *V действие*. Известие о смерти одного из высокопоставленных плутов, Дона Педро ди Лаго, на место которого метит Прокодуранте, побуждает Бурлеско открыть вечер сатирическими эпитафиями. Герцог просит Прокодуранте простить дочь, но получает отказ. До последней минуты Дель Прато разыгрывает симпатию к Прокодуранте и тем провоцирует мошенника к саморазоблачительным монологам. Наконец появляется Коррежидор, который зачитывает высочайшее послание, объявляющее наказание трем плутам: Де Симонет и Делфито будут арестованы, Прокодуранте будет отстранен от должности. Последний ликует, ибо он опасался потери своего имущества, которое теперь сохранит. Бурлеско подводит итог пословицей: «Сколь долго вору не плутовать, / Достойной казни не миновать».

Надо сказать, что мягкость наказания, постигающего Дона Педро Прокодуранте находится в вопиющем противоречии с тем, что мы узнаем о нем из пьесы и тем, что прочат ему положительные персонажи. Как раз «достойной казни» главный плут и не получает, хотя уже во втором действии Дель Прато с возмущением восклицает: «Прокодуранте превосходит все, что бы сказать про него можно было; а Делфито хотя и не так великой каналия, как Прокодуранте, однако заслуживает виселицу» (с. 45). Чем руководствовался Чаадаев, так завершая пьесу? Объяснений, возможно, по крайней мере, два: либо он проявлял трезвость и предлагал наиболее возможное в условиях сословного государства наказание для Прокудина, либо считал необходимым окончить пьесу демонстрацией милостей высшей власти.

Как уже указывалось выше, Чаадаев проявляет немалую склонность к грубому фарсовому комизму, сосуществующему в пьесе и с миром высоких гражданственных чувствований положительных героев, и с прециозным обхождением щеголих и петиметров¹⁹. В соответствии с этим язык пьесы дифференцирован и разнообразен – он вобрал в себя и просторечие, и высокий ораторский арсенал, и светский жаргон. Особенно следует отметить народные пословицы, охотно включаемые в диалоги, и макаронические каламбуры²⁰.

¹⁹ Образец имитации их речи см. в обращении Рамиреца к Дорфизе (с. 65), насыщенном метафорами страсти и литотами.

²⁰ Так, Делфито обращается в первом действии к Бурлеско с вопросом «Ну что это такое: же сви гран пур ла мерит?», на который получает ответ: «Как не знать! Это то, что

С точки зрения степени опосредованности речи по отношению к действию в комедии можно выделить несколько текстовых групп.

Это, *во-первых*, краткие и максимально объективированные ремарки, скудные характеристики места действия.

Во-вторых, реплики персонажей, долженствующие создать театральную иллюзию.

И *в-третьих*, довольно большое количество текстового материала, служащего ее нарушению. Это, в первую очередь, реплики Бурлеско, обращенные к зрителю и выпадающие из общего действия; так, уже в первом прозаическом монологе он объявляет: «мне нужен кошелек Прокодурантов», – и сообщает предысторию событий. Он также постоянно «импровизирует» стихи, применяясь к обстоятельству. Эти реплики Бурлеско в подавляющем числе случаев изначально амбивалентны. Прокодуранте воспринимает их прямой смысл и соотносит их с горизонтом собственной информированности; зритель же призван соотнести их со всей информацией, которой он обладает, а она более велика, чем у отрицательного протагониста. Все же Прокодуранте чует подвох в репликах Бурлеско и неоднократно требует прекратить говорить стихами.

Весьма эффектна, хотя и не оригинальна (тут вспоминается в первую очередь народный театр) перемена смысла высказывания за счет введения дополнительного стиха, внезапно обращаемого к публике, как, например, в следующем вставном стихотворении Бурлеско (заодно и образец поэтического дарования Чаадаева):

Тебе, Дон Педро, я дружил;
Обоим вам с Делфитом услужил.
Уж скоро воздана вам будет и награда;
Отечества вы истинные чада:
Вам с Дон Жуановой различна будет часть,
(*в сторону*)
Престанете вперед бездельничать и красть (с. 42–43).

Бурлеско импровизирует в различных жанрах – среди его продукции разнообразны ситуативные экспромты, светский мадригал, воспевающий прелести Дорфизы (с. 22), сатирические эпитафии Дону Педро ди Лаго (с. 100–102).

Разрывают действие не только импровизации Бурлеско, но и обширный патетический монолог Дель Прато, обращенный к «юным сынам

ты глуп, как бурой мерин» (с. 26). Сходный обмен репликами находим между Делфито и шутом (с. 27).

отечества» (с. 60–61), и романс Гонзалеца, переведенный Чаадаевым с французского (с. 86–87), и песенка о плуте де Симонете, сочиненная на масонский мотив (с. 102–104), и описание балета, который должен быть представлен после похищения Адели (с. 96–97) и т. п.

Столь дифференцированную организацию словесного материала, как и его стилистическое многообразие, думаю, нужно признать сильной стороной пьесы Чаадаева. К ее слабым сторонам следует отнести малую соотнесенность речи с собственно действием (в отличие, к примеру, от опубликованной четырьмя годами позже «Ябеды» Капниста, разрабатывающей сходную проблематику). Герои «Дона Педро Прокодуранте» постоянно повествуют друг другу о том, что происходило или происходит за сценой – это по большей части какие-то события, связанные с протагонистом, или его злоупотребления. Сам Прокодуранте раскрывается тоже не столько в своих поступках, сколько в манифестации намерений и саморазоблачительных монологах. В этой ситуации обилие вставных эпизодов оказывается дополнительным тормозом интриги. Налицо и некая избыточность «низких» персонажей: Бурлеско, шут Иванушка и слуга Гонзалеца Педрилло выступают в различных ситуациях почти как двойники, иронически подтрунивающие над плутами и способствующие созданию атмосферы грубоватых насмешек.

Еще один недостаток построения действия – многочисленные проlepsы, предрекающие конечное наказание мошенника, так что довольно рано у зрителя не может остаться никакого сомнения в скором возмездии. Уже во втором действии становится ясно, что Дель Прато – давний друг Дона Жуана, что оба лично известны монарху и что при таких условиях наветы и козни Прокодуранте не имеют никаких шансов на успех. Вскоре и того более: Дель Прато объявляет, что король назначает Дона Жуана новым генерал-губернатором, которому «дано полномочие и наказать здешних мошенников». Герцог признается, что уже предоставил двору «очевидные и красноречивые доказательства». В этой ситуации о высокой степени напряженности действия и заинтригованности потенциального зрителя говорить не приходится.

Все вышеизложенное побуждает еще раз обратиться к проблеме прототипов и попытаться оценить степень памфлетности пьесы. Особенно важным представляется в связи с этим указание И. М. Долгорукова на то, что Прокудиным все гнушались и «однако, к нему езжали». Именно против этой «небрезгливости» общества, позволявшей мошеннику никоим образом не стесняться своих поступков, направлял жало своей сатиры Чаадаев. Так, Дон Жуан открыто сетует на то, что «один порядочный человек» говорил

ему: «Что де мне за нужда, что Дон Педро Прокодуранте вор и мошенник? Я к нему езжу для того, что он живет роскошно и великолепно» (с. 52). И высокая степень свободы, дарованная Феокисте Даниловне Прокудиной ее мужем, и то, что она использовалась в качестве особого рода приманки, как будто один в один перенесено из реальности в пьесу. Так же, как и Прокудин, Прокодуранте охотно и беззастенчиво повествует о своих проделках и похождениях (особенно в пятом действии, с. 112–119).

С большой степенью уверенности можно утверждать, что упомянутые в пьесе методы вымогательства (такие, как, например, взятие денег взаймы без отдачи) широко практиковались Прокудиным. Несомненно также, что следующий пассаж, как уже отмечалось, связан, скорее, не с побережьем Средиземного моря, а с низким берегом Волги, на котором располагалась знаменитая Нижегородская ярмарка:

«Королевские доходы с ярмонки поручено собирать ему, и тут-то Прокодуранте оказывает разные свои проворства. Как ярмонка держится на песках на берегу морском, которой иногда поднимается водою, то твердого здания для гостиного двора сделать не можно; и на случай делаются деревянные лавки, которые Прокодуранте, отдавая внаймы купцам, в десятеро более с них берет, нежели в казну сам вносит. Нет ни одного купца, которой бы остался от него не ограблен, ибо набрав множество будто бы в долг товаров, он никогда не платит» (с. 46).

Что же касается большого числа конкретных эпизодов, повествуемых самим Прокодуранте о себе или другими персонажами о нем, то, думаю, никогда не удастся доподлинно установить, имеем ли мы дело в каждом конкретном случае с художественным вымыслом, широко распространенными слухами или действительными происшествиями, перенесенными в ткань пьесы. Неясно также, насколько гротескная теория умного мошенничества, призванного аккумулировать средства в руках Дона Прокодуранте для блага всего общества, соответствует разглагольствованиям Прокудина, доходившим до ушей Чаадаева.

Если попытаться определить место комедии Чаадаева в истории русской драматургии, то, думаю, ее надо рассматривать в русле художественных открытий, связанных с фонвизинским «Недорослем» (1782). Как и у Фонвизина, в «Доне Педро Прокодуранте» изображено противостояние двух общественных групп в идеализируемом абсолютистском государстве. Персонажи-резонеры, воплощающие просветительские ценности, одерживают в конце верх над «злонравием». Художественная сила заключена прежде всего в мастерском изображении отрицательных *dramatis personarum*. Положительные герои при этом, скорее, оттеняют их недостат-

ки, создают фон, исключая мысль о возможности всеобщего торжества злонравия.

В заключение статьи хотелось бы коснуться служебных документов Прокудина, обнаруженных А. Ф. Петровой в нижегородских архивах. Помимо прочего, исследовательницей был найден его «паспорт», свидетельствующий о том, что коррумпированный чиновник после выхода в свет пьесы Чаадаева поспешил объявить себя больным. Уже 27 марта 1794 года Прокудин был «за болезнь по прошению» «уволен до выздоровления»²¹.

Этот факт ставит, на мой взгляд, в истории некоторую точку, сообщая столь не достававшую подробность о действенности памфлета и о той благотворной силе печатного слова, которую оно в данном случае имело и которой оно, увы, не всегда обладает. Если в 1794 году стыд не держал еще в узде, то смех, и особенно печатный смех, уже страшил и страшил не на шутку.



²¹ Петрова А. Ф. *Забывтая комедия XVIII века и ее автор*. С. 95.

«ГИНЕВРА», УТРАЧЕННАЯ ТРАГЕДИЯ В. В. КАПНИСТА (малоизвестные материалы)

А. О. Дёмин

В эпоху первого пятидесятилетия официального существования русской труппы события на подмостках, где выступают российские актеры, приобретают невиданную до тех пор общественную значимость, становятся одним из важнейших явлений культурной и даже политической жизни столицы. Успехи Е. С. Семеновой в трагедиях В. А. Озерова заставили пуститься на «поприще драматическое» многих юных и маститых русских литераторов: среди них были и С. П. Жихарев, и Г. Р. Державин. В их числе оказался В. В. Капнист, восторженный поклонник Озерова, постоянно вспоминавший свою бывшую должность «директора всех императорских театров» Петербурга, которую он занимал в 1799–1801 годах.

Потрясенный убийством благоволившего к нему Павла I, Капнист поспешил уйти в отставку и удалился в свое малороссийское имение Обуховку. Там, помимо службы на посту директора народных училищ Полтавской губернии и хлопот по имению, он продолжал жить напряженной творческой жизнью. Он работает над подготовкой к печати книги стихов¹, путешествует по Крыму², живо интересуется проблемами перевода и комментирования поэм Оссиана, сочинений Ж. Делиля, од Горация, произведений Гомера³, а также переводит «Слово о полку Игореве», наезжает в Петер-

¹ Это будут опубликованные в 1806 году в петербургской типографии Ф. Дрехслера «Лирические сочинения Василия Капниста».

² См.: Дестярев П. А., Вуль Р. М. У литературной карты Крыма. Литературно-краеведческие очерки. Симферополь, 1965. С. 8–10.

³ См.: Капнист В. В. Избранные сочинения / Вступ. ст. ред. и примеч. В. И. Коплана. Л., 1941. С. 266–267, 295; Капнист В. В. Собрание сочинений в 2 т. М.; Л. 1960. Т. 1. 182, 728;

бург, где одними из самых ярких его впечатлений становятся впечатления театральные. Трагедия Озерова «Эдип в Афинах», показанная в ноябре 1804 года, потрясает его, он пишет восторженное послание автору⁴. В том же 1805 году ему еще приходится давать разъяснения секретарю императора Д. П. Трощинскому по делу итальянской актрисы и певицы Пиччини, жаловавшейся на него во все инстанции еще с 1800 года в надежде получить неустойку за свое исключение из труппы (Капнист 60, II, 448–449). Будучи принят почетным членом в Общество любителей наук, словесности и художеств, Капнист в октябре 1808 года просит президента Общества прислать ему полный комплект вышедших номеров журнала «Драматического вестника», издание которого началось в том же году (Капнист 60, II, 450–451). Переписка 1808 года свидетельствует об активном участии Капниста в подготовке представлений домашнего театра. Среди постановок октября – декабря 1808 года несохранившаяся комедия-экспромт на день рождения Трощинского 26 октября, поручение сыну Семену выучить роли из «Бригадира» Д. И. Фонвизина и «Трумфа» И. А. Крылова (Капнист 60, II, 451–453). Нельзя не отметить, что и столичная театральная публика 1800-х годов не оставляет своим вниманием и благосклонностью признанный драматический шедевр Капниста, комедию «Ябеда»⁵.

В 1808–1809 годах Капнист оживленно переписывается с Н. И. Гнедичем, которому как своему земляку деятельно помогает, старается сыскать ему покровительство и пенсион, а между тем интересуется его творческими успехами и особенно переводом Гомера. В это же время Гнедич принимает активное участие в формировании неповторимой творческой индивидуальности Е. С. Семеновой как великой русской трагической актрисы. Именно к 1808 году относится начало знаменитого «состоязания» Семеновой с прославленной француженкой Маргаритой Веймер («девицей Жорж»), гастролировавшей в Москве и Петербурге в 1808–1812 годах⁶. Историки русского театра неоднократно писали, что исполнение Семеновой роли Амеаиды 8 апреля 1809 года в рыцарской трагедии Вольтера «Танкред», срочно переведенной Н. И. Гнедичем в 1809 году специально для своей ученицы, было воспринято русскими театрами как полная победа над заезжей знамени-

Капнист В. В. Избранные произведения / Вступ. ст. Г. В. Ермаковой-Битнер, подгот. текста и примечания Г. В. Ермаковой-Битнер и Д. С. Бабкина. Л., 1973. С. 234–235, 568.

⁴ См.: Капнист В. В. Избранные произведения. С. 587, 589–590. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы (Напр.: Капнист 73, 587).

⁵ Капнист 60, II, 450, 453–456, 461–463.

⁶ Сведения о гастрольях Жорж в России обобщены в книге: Всеволодский (Гернгросс) В. Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. С. 63–80.

тостью⁷. Гнедич спешит издать свой перевод. Капнист просит его прислать ему трагедию, желая сделать свои замечания, однако за год (с конца 1808 по ноябрь 1809) успевае́т обрабо́тать лишь два действия. Публикация перевода откладываете́ся до 1816 года⁸. Помимо упоминаний о зятянувшемся комментировании «Танкред», письма к Гнедичу интересны еще вопросами о петербургской театральной жизни и, в частности, об успехах В. А. Озерова и Г. Р. Державина на поприще трагической драматургии⁹.

Именно в этой обстановке у Капниста с его живым интересом к столичной театральной жизни, а особенно к театру трагическому, о чем свидетельствуют перечисленные факты, видимо, и рождается если не замысел первой его трагедии, то, по крайней мере, жгучее желание написать ее. В конце письма к Гнедичу от 29 сентября 1809 года из Обуховки автор «Станарева», «Ябеды» и «Клориды» сообщает: «О себе сказать вам ничего не могу, кроме, что, видя все вещи в мрачном виде, я сделался из комедиеписателей плачевным трагиком. Всему на свете череда. Я довольно на нем посмеялся и посмешил; приходит пора дать над собою посмеяться» (Капнист 60, II, 455). Эти слова можно считать первым упоминанием о сочиняемой, а может быть, и уже законченной трагедии, которая будет названа в следующем письме к Гнедичу (22 ноября 1809 г.). Капнист предупреждает своего адресата: «Не успел всего закончить затем, что сам пустился в дорогу, которую теперь многие топчут и вдоль, и вкось, и поперек, а именно: в трагическое ристалище, из которого явится вскоре на игральнице несчастная Гиневра под пару Ироду. Я предуведомляю о ней для того, чтоб вдруг все вы не испугались странного ее зрака. Прощайте» (Капнист 60, II, 456).

⁷ См.: Медведева И. Н. *Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы*. М., 1964. С. 109–119; *История русского драматического театра*. М., 1977. Т. 2. 1801–1825. С. 182–186 (Авт. раздела Т. М. Родина); Беньяш Р. М. *Катерина Семенова*. Л., 1987. С. 94–98, 111–112.

⁸ *Танкред: Трагедия в пяти действиях / Сочинение Вольтера; Перевод Н. Гнедича*. СПб., 1816. *Цензурное разрешение И. О. Тимковского от 31 января 1814 года. Об обстоятельствах перевода см. комментарий И. Н. Медведевой: Гнедич Н. И. Стихотворения*. Л., 1956. С. 819.

⁹ *Письмо от 24 апреля 1809 года: «Где теперь Владислав Александрович (Озеров – А.Д.)? Играла ли была “Поликсена”, и с каким успехом? В самом ли деле игран был Ирод?»* (Капнист 60, II, 454). *Последнее творение обожяемого Капнистом Озерова было поставлено 14 мая 1809 года. Успех ее был скромнее успеха предыдущих трагедий Озерова, что было вызвано некоторыми небрежностями в подготовке спектакля. Первый и неудачный опыт державинского трагического пера был представлен единственный раз 23 ноября 1808 года на сцене петербургского Каменного театра на средства автора.*

Перечисленные письма можно отнести к малоизвестным, по крайней мере не использованным материалам по истории создания трагедии «Гиневра». Они рисуют обстановку, ставшую непосредственным импульсом к написанию пьесы, освещают круг интересов автора в этот период и дают возможность истолковать этот факт в контексте истории современного ему русского театра и, шире, российской и западноевропейской культуры.

В исследовательской литературе о «Гиневре»¹⁰ при характеристике замысла упоминаются два письма Капниста к А. Н. Оленину и А. Л. Нарышкину от 15 декабря 1809 года (Капнист 60, II, 456–458). Первого он просил о частном обсуждении трагедии в кругу литераторов, чье мнение для Капниста было важным, – среди них были В. А. Озеров, А. А. Шаховской, И. А. Крылов, Н. И. Гнедич, о поправках («с должным подобострастием похерить как угодно»), о передаче главе театральной дирекции А. Л. Нарышкину («и тогда при письме моем, при сем прилагаемом, представить Александру Львовичу») и о постановке («и постараться, чтобы она сыграна была лучшими актерами»). Здесь же высказано пожелание поручить роль Ариодана В. М. Самойлову (1782–1839), одному из любимейших артистов тогдашней петербургской публики. Второе письмо, обращенное Нарышкину, содержит просьбу о содействии постановке. Таким образом, 15 декабря были написаны и отосланы Оленину в Петербург оба письма и, видимо, один экземпляр трагедии. Нельзя не обратить внимания на то, что, несмотря на подчеркнuto шуточный тон и обилие стихотворных автоэпиграмм, пересыпающих оба письма, о постановке в них говорится как о деле решенном, несомненном. Тем понятнее становится с трудом скрываемая под тем же шуточным тоном досада в следующем письме к Оленину, написанном почти через год после упомянутых двух (Капнист 60, II, 463–464).

Конечно, Капнист был раздражен и долгим молчанием Оленина, однако, думается, что основной причиной его обиды был все же отказ поставить «Гиневру», впрочем, не удивительный: туманная рыцарская романтика этой трагедии совершенно не соответствовала антикизирующим, «веймарским» принципам оленинского кружка. И в этом письме вновь звучит вопрос: «Пожалуй, уведоми меня, где теперь Владислав Александрович, и что об нем слышно?»

Естественно предположить, что Капнист так настойчиво разыскивал Озерова, чтобы поделиться с ним замыслом своей новой трагедии «Антигона», в которой многое было почерпнуто из его сочинений.

¹⁰ Литературы этой не так много: лишь примечания Д. С. Бабкина и Г. В. Ермаковой-Битнер к собраниям сочинений Капниста (Капнист 60, I, 754–755; Капнист 73, 595).

Вышедший в 1809 году в отставку без пенсионера, проживающий в провинциальной глуши, уже, видимо, больной, Озеров все же нашел в себе силы прочесть план «Антигоны» и выписки из нее, присланные ему автором, и высказать в несохранившемся письме свои, в целом, неодобрительные замечания, на которые Капнист пространно отвечал в марте 1812 г. В этом письме находим прощание с «Гиневрой» (Капнист II, 469, 475).

«Трагедия “Гиневра” пока нигде не обнаружена», – писал Д. С. Бабкин в 1960 г. (Капнист I, 754). Это утверждение справедливо и поныне, однако пути исследования этого замысла и следов его воплощения не вовсе исхожены. Помимо перечисленного ряда писем, о пьесе дает наглядное представление так называемый «Металог трагедии “Гиневра”», впервые опубликованный в 1960 г. по рукописи, хранящейся в Национальной библиотеке Украины (бывшей Библиотеке Украинской академии наук)¹¹. Это маленький комический диалог, где персонажи Шутин и Слезников беседуют о только что сыгранной пьесе¹².

Первоначальные наброски «Металога» находятся в РО ИРЛИ (Пушкинском Доме)¹³. Все четыре листа рукописи имеют белую дату: 1808, хотя принадлежат разным фабрикам, – один синий, другой кремовый. Текст содержит фрагмент, который в окончательном варианте станет рассказом Слезникова о трагедии. Он начинается словами «Трагедия сия чудна» и заканчивается фразой «И за потерпенны побои, // Что хвастают одни герои, // В жены царевну дал ему», то есть включает только изложение сюжета без реплик Шутина. Вариант на листах 1–2, являющийся более поздним по отношению к варианту на листах 3–4, поскольку в него внесена правка с этих листов, имеет заголовок «Краткое содержание трагедии Гиневры». Можно предположить, что перед нами черновик еще не «Металога», но отрывка, о котором говорится в первом письме к Оленину о «Гиневре»: «Чтобы облегчить твой труд и предупредить тебя в пользу трагедии моей, я прилагаю при сем краткую выписку содержания оной» (Капнист 60, II, 457).

¹¹ См.: Капнист 60, 442–446, 754–755; Капнист 73, 463–468, 594–595.

¹² *Любитель комедий Шутин поджидает у входа в театр своего кума и приятеля Слезникова, обожающего трагедии, разглядывает афишу «Гиневры» и рассуждает о бессмысленности трагического жанра, соперничать которому вынуждает лишь утробный дар Семеновой, и о достоинствах комедий, где все ясно и увлекательно. Является Слезников, вопреки ожиданиям, основательно рассмеянный. На вопрос о причинах веселья он пересказывает нелепый сюжет увиденной трагедии, чем смешит и Шутина. Оба хохочут и славят незадачливого «комико-трагика» Капниста.*

¹³ РО ИРЛИ Ф. 122, В. В. Капнист № 4, 4 л.

Уже первый комментатор замысла о «Гиневре» Д. С. Бабкин сделал справедливый вывод, что источником сюжета трагедии стала повесть о Гиневре и Ариоданте из поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд» (песни IV–VI). Об этом говорит название трагедии, упоминание в письме к Оленину Ариодана как одного из главных персонажей, а в письме к Нарышкину – «блаженной памяти Ариоста» и Ринальда, равно как и содержание «Металога».

История шотландской княжны, ложно обвиненной в распутстве, и благородного итальянского рыцаря, введенного в обман любовной сценой с переодетой служанкой принцессы, оказалась весьма плодотворной для западноевропейской драматургии XVI–XVIII веков. Самым блистательным разработчиком сюжета был, конечно, У. Шекспир, заимствовавший его из новеллы о Тимбрее и Фениции М. Банделло и разработавший почти до неузнаваемости в комедии «Много шуму из ничего». Фениция стала частой героиней немецких комедиографов конца XVI–XVII веков¹⁴. Ариодант и Гиневра стали героями опер. Либретто Антонио Сальви (1664–1724) «Гиневра, принцесса Шотландская» (1708) несколько раз клали на музыку разные композиторы первой половины XVIII века (А. Перти, К. Ф. Поларолло, А. Вивальди)¹⁵. С оперой «Ариодант» на основе либретто Сальви, переделанного неизвестным драматургом, триумфально выступил 8 января 1735 г. в лондонском Ковент-Гардене Г. Ф. Гендель. К концу XVIII века интерес оперных композиторов к Ариоданту и Гиневре не ослабевает, а даже растет¹⁶.

Для России наиболее актуальной оказалась музыкальная драма французского композитора Э. А. Н. Мегюля «Ариодан» на либретто Ф. Б. Гофмана, впервые поставленная в парижской Опера-Комик 11 октября

¹⁴ *Краткий очерк истории сюжета см.: Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher längsschnitte. Stuttgart, 1962. S. 624–626 (Сматья: Timbreo und Fenicia).*

¹⁵ *См.: Dizionario dell'opera / a cura di Piero Gelli; capored. Marco Mattarozzi e Michele Porzio. Milano: Baldini & Castoldi, 2001 u ego on-line версiо: http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2219 u http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1751.*

¹⁶ *Рыцарская романтика вдохновляет в 1795 году Дж. Пиндемонт на создание героической драмы «Гиневра Шотландская», которую затем в 1796 году переделывает в оперное либретто Г. Росси. В первые годы XIX века музыкальное воплощение этого текста дали сразу два итальянских композитора. В 1796 году в Венеции публикуется «театральное представление» Л. Мило «Гиневра Шотландская». «Гиневра Шотландская» Дж. С. Майра появилась впервые в Новом театре Триеста 21 апреля 1801 года, а затем больше тридцати лет странствовала по разным итальянским и европейским театрам, претерпевая зачастую значительные изменения. 27 января 1802 года в Турине состоялась премьера «Гиневры Шотландской» композитора неаполитанца Л. Моска на либретто Росси.*

1799 года. Оперы и мелодрамы Мегюля были весьма популярны в России в начале XIX века и часто шли в московских и петербургских театрах¹⁷. 19 апреля 1803 года в Петровском театре Москвы состоялась премьера героической оперы «Ариодан» на музыку Мегюля, текст Ф. Б. Гофмана в переводе с французского¹⁸. Комментируя «Металог трагедии “Гиневра”», Д. С. Бабкин упомянул некое отдельное издание перевода «Ариодана» 1810 года. Благодаря любезному содействию сотрудников Санкт-Петербургской театральной библиотеки удалось установить, о каком издании шла речь. Этот перевод был сделан Д. И. Вельяшевым-Волынцевым (1774–1818) и опубликован в 1810 году в первой части издававшегося им журнала для любителей театра «Талия»¹⁹. Переводу предпослано шутивное посвящение кн. М. П. Волконскому:

Исполнен твой приказ: Ариодан готов,
Прими его как знак сердечного почтения
И извини, что нет в нем посвященья
В пятьсот иль тысячу стихов:
Ей Богу! И рука, и голова устала.
За все ж мои труды
Вели его сыграть, чтоб публика сказала:
Ну, право, хоть куда!

В Театральной библиотеке оказалась также рукописная копия этого перевода без посвящения и всяких опознавательных знаков, кроме имени композитора²⁰.

Находка скорее задает вопросы, чем отвечает на них. Судя по предисловию и посвящению Вельяшева-Волынцева перевод этот должен быть

¹⁷ См.: *История русской музыки в десяти томах. М., 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 364–391 (Репертуарная сводка представлений музыкального театра). Курьезная подробность, не прокомментированная Д. С. Бабкиным в собрании сочинений Капниста. Певица Пиччини устроила Капнисту скандал из-за партии именно в опере Мегюля «Эфрозина и Корадин, или Исправленный тиран», шедшей в Санкт-Петербургском Эрмитажном театре 2 декабря 1800 года (История русской музыки... С. 365). Ср. в письме Капниста к Троицинскому: «Напоследок, когда в опере Эфрозине назначена была ей роль, приличная по силе ее обязательства, то она упорно отказалась повиноваться и, местничаясь с лучшими и заслуженнейшими актрисами, требовала роли, вовсе ей не принадлежащей» (Капнист 60, II, 448).*

¹⁸ См.: *История русской музыки. С. 366.*

¹⁹ *Ариодан. Опера в трех действиях, музыка Мегюля // Талия: Журнал для любителей театра, издаваемый Д. Вельяшевым В<олынцевым>. М., Унив. тип. 1810. Ч. 1. С. 1–109 третьей пагинации.*

²⁰ *Шифр СПб ТБ: I.18.2.60.*

новый, еще не поставленный, может ли он совпадать с текстом московской постановки 1803 года? В любом случае можно с уверенностью утверждать, что «Ариодан» Мегюля-Гофмана весьма далек от сюжета «Гиневры», хотя бы потому, что главный герой этой оперы все время присутствует на сцене, а у Капниста появляется лишь в финале. Однако упомянутая выше оперная популярность сюжета проливает некоторый свет на выбор Капнистом оперного певца В. М. Самойлова на роль Ариодана.

Еще один источник сведений о замысле «Гиневры» Капниста, просмотренный Г. В. Ермаковой-Битнер в 1971 году, но не задействованный в комментарии к «Металогу» в издании «Избранных произведений» Капниста 1973 года, тоже скорее задает вопросы, чем отвечает на них.

В Рукописном отделе Пушкинского Дома (Ф. 122, В. В. Капнист, № 42, 4 л.) находятся материалы, связанные с работой и, вероятно, с осмыслением формы трагедии (см.: Приложение). На Л. 1 и 2 (синие с белой датой: 1808) дважды представлена таблица, где показано, сколько каждый из персонажей трагедии в каждом действии произносит стихов. Эта таблица дает, во-первых, список действующих лиц трагедии, во-вторых, показывает их приблизительную активность в каждом из действий. Например, Ариодан появляется только в пятом действии, что соответствует сведениям, которые дает «Металог». У Далинды нет стихов в пятом действии, что подтверждает ее гибель в четвертом действии, как об этом весело сообщает Слезников. Однако в пятом действии нет стихов и у Полинеса, что заставляет предположить, что его поединок с Луркеном и Ариоданом происходит за сценой, о чем затем рассказывается. Зато в первом, экспозиционном действии у Полинеса больше всего стихов, и это дает возможность предположить, что именно он рассказывает о событиях, составляющих предысторию трагической завязки. У Эгберта, который, видимо, является королем шотландским, больше всего стихов во втором действии, когда он представляет Гиневре жениха, потом гневается на нее за отказ и, наконец, запирает, объявив умалишенной. Вызывает недоумение малый объем роли Луркена, по традиции брата Ариодана, который должен обвинять Гиневру и вызывать противников на суд Божий, то есть поддерживать интерес сюжета, по крайней мере в третьем и четвертом действиях. Какова функция загадочного Годафрида, чья роль почти равномерно распределена по всем пяти действиям?

Что касается имен, то Эгберт, Годафрид, Ратмор, Дарбул, Струмор – суть изобретение Капниста; Гиневра, Далинда, Полинес, Ариодан и Луркен – принадлежат Ариосто. При этом в транслитерации имен – Полинес, Ариодан и Луркен – Капнист следует французской традиции, однако делает

это не вполне так, как в своем переводе «Неистового Роланда» с французского сделал П. С. Молчанов, а это был единственный русский печатный источник, доступный Капнисту²¹.

Еще более загадочен третий лист в единице хранения (см.: Приложение 2). На нем читаются скрупулезные выкладки отношения глагольных рифм к общему количеству стихов в трагедиях Озерова «Фингал», «Эдип в Афинах», «Дмитрий Донской», «Поликсена» и в «Гиневре». Соотношение в трагедии Капниста оказывается ближе всего к «Поликсене». Видимо, цель этих подсчетов связана с ценностными представлениями о глагольной рифме, но более подробное исследование этого факта на фоне истории теоретических представлений об эстетической ценности различных стихотворных форм еще предстоит. Не менее загадочен и тот факт, что в трех действиях «Гиневры» из пяти количество строк, зарифмованных глаголами, оказывается нечетным! Следует ли понимать это как свидетельство некоторой оригинальности ее формы?

Подводя итоги этого небольшого исследования, приходится, прежде всего, признать, что трагедия «Гиневра» пока нигде не обнаружена. Между тем, привлечение разносторонних сведений из истории театра, как драматического, так и музыкального, достижений сравнительного изучения мировых литератур, биографических источников, а также архивных материалов может несколько приблизить к пониманию сокрытого от нас замысла, хотя и чревато новыми вопросами, только подогревающими интерес к избранной теме.

²¹ См.: *Неистовой Роланд, героическая поэма г. Ариоста. Переведена с французского [П. С. Молчановым]. М., 1791–1793. Кн. 1–3.*

Приложение

РО ИРЛИ Ф. 122. Капнист. № 42. Материалы к трагедии «Гиневра».

Просмотрено Г. В. Ермаковой-Битнер 25 января 1971 года.

4 листа

Л. 1 с белой датой 1808.

Л. 2. с белой датой 1808.

Л. 3 с другой филигранью, другого цвета, не синий, а кремовый.

Л. 1.

<Персонажи / Действия>	1	2	3	4	5	Во всех действиях стихов
Эгберт	29	144	60	66	92	391
Гиневра	88	40	60	29	35	252
Полинес	146	13	22	40 ½	–	221
Далинда	74 ½	–	79	40 ½	–	194
Ариодан	–	–	–	–	35	35
Луркен	18	32	–	–	2	52
Годфрид	2	23 ½	11	34 ½	37 ½	108 ½
Ратмор	22 ½	–	–	5 ½	–	28
Дарбул	–	24	–	–	–	24
Струмор	–	5 ½	–	–	2 ½	8
	380	282	232	216	204	1314 стихов

Л. 1 об. Пустой.

Л. 2 повторяет таблицу на Л. 1.

Л. 2 об. Выкладки с подсчетом стихов с глагольными рифмами к общему числу стихов в трагедиях «Поликсена» (1740 / 210), «Гиневра» (1312 / 167) и неопределимая выкладка 252 / 396.

Л. 3. Подсчеты «рифм с глаголами» в трагедиях Озерова и в «Гиневре»:

В «Фингале»

Акт	Рифм с глаголами		Всех стихов
1	50		356
2	78		424
3	28		202
	156		982
		6 ¼	

В «Эдипе»

1	24		210
2	24		272
3	56		338
4	58		326
5	38		210
	200		1356
		6 ¾	

Дмитрий

1	66		436
2	82		334
3	62		378
4	94		402
	304		1550
5	92	[5]	296
	396		1846
		4 ½	

Поликсена

1	390		46
2	310		34
3	394		66
4	370		34
5	276		30
	1740		210
		8 [1/6]	

В «Гиневре»

1	41		380
2	34		282
3	33		232
4	24		214
5	35		204
	167		1312
		7 7/8	

В нижнем левом углу листа подсчет соотношения стихов с глагольными рифмами к общему числу стихов в трагедии «Дмитрий Донской».

Л. 3 об. пустой.

Л. 4 весь пустой.

**«БИОГРАФИЯ Ф. Г. ВОЛКОВА»:
об одной неизвестной статье А. А. Шаховского**

Д. А. Иванов

Исследователи не единожды сетовали на то, что архив популярного драматурга – князя А. А. Шаховского – бесследно исчез после его смерти. Однако далеко не все брались описывать хотя бы то, что сохранилось в различных российских хранилищах.

Так, среди бумаг, составляющих небольшой «фонд Шаховского» в рукописном отделе ИРЛИ РАН, находится недатированная «беловая рукопись с поправками» под названием «Биография Ф. Г. Волкова основателя русского театра» (Ф. 336, Оп. 1, № 1). Что это за «Биография»? Когда и зачем она была написана? – попытаемся разобраться¹.

Впервые Шаховской обратился к данной теме в 1808 году. Его «Краткое известие о жизни Федора Григорьевича Волкова, Первого актера и основателя Русского театра», было опубликовано в № 8 «Драматического вестника». Сильно сокращая, он пересказывал факты, взятые, очевидно, из «Исторического словаря о российских писателях» митрополита Евгения (Е. А. Болховитинова). Словарь этот (до буквы «К») публиковался в 1805–1806 годах на страницах журнала «Друг Просвещения»². Однако следует отметить, что биографию Волкова митрополит Евгений, в свою очередь, дословно переписал из аналогичного словаря Н. И. Новикова³. Вследствие

¹ В первую очередь, хотелось бы выразить свою искреннюю признательность А. А. Костину, любезно предоставившему нам этот текст.

² См.: Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). СПб., 2000. Т. 2. С. 110–126.

³ Ср.: Евгений, митрополит. Словарь русских светских писателей соотечественников и чужестранцев, писавших в России: В 2 тт. М., 1845. Т. 1. С. 93–99.; Новиков Н. И. Опыт

этого установить, какой редакцией – Новикова или Болховитинова – воспользовался Шаховской, не представляется возможным. Честно назвав свое «известие» «кратким», он на 3 страницах изложил ключевые пункты биографии Волкова: рождение, учеба, создание театра в Ярославле, переезд труппы в Санкт-Петербург, «безвременная смерть»⁴. Интересующая же нас рукопись содержит 8 страниц текста и значительно больше подробностей.

Столь же очевидно, что она не является и беловой рукописью первой статьи из «Летописи русского театра», которую в 1840 году Шаховской опубликовал в № 6 журнала «Репертуар русского театра»⁵. Данный текст, озаглавленный «Вступление», описывал значительно более обширный период – от вертепов на «святой Руси» «при Св. Владимире» до открытия в Петербурге «большого каменного театра» в 1784 году⁶. Однако нельзя не отметить многочисленные текстуальные совпадения в изложении истории о ярославских актерах между «Вступлением» к «Летописи»⁷ и «Биографией Ф. Г. Волкова». На основании этого можно предполагать, что рукопись была написана как составная часть большой «Истории русского театра», над которой Шаховской работал в конце 1830-х годов⁸.

Судя по библиографии, составленной В. Н. Всеволодским-Гернгроссом⁹, после статьи Н. И. Греча в «Русской Талии на 1825 год» и до 1840 года появилось всего две биографии Волкова¹⁰. Обе были опубликованы в энциклопедиях – «Словаре достопамятных людей русской земли...» Д. Н. Бантыш-Каменского (т. 1, 1836 г.) и в 11-ом томе «Энциклопедического лексикона» издательства А. Плюшара. Если в первом была вновь переписана статья митрополита Евгения (или Новикова)¹¹, то во втором текст

исторического словаря о российских писателях // Новиков Н. И. Избранные сочинения. М.; Л., 1951. С. 289–293.

⁴ А. <Шаховской> Краткое известие о жизни Федора Григорьевича Волкова, Первого актера и основателя Русского театра // *Драматический вестник*, 1808. Ч. 1. С. 67–69.

⁵ Как следует из записи на титульном листе черновой тетради Шаховского, хранящейся в РО ИРЛИ РАН, материалы для нескольких публикаций по истории русского театра были им отправлены в Санкт-Петербург издателю «Репертуара» И. П. Песоцкому «19 Апреля 1840 года» (см. Ф. 335. № 4).

⁶ Шаховской А. А. *Летопись русского театра: Вступление // Репертуар русского театра*, 1840. № 6. С. 1–7.

⁷ Там же. С. 3–6.

⁸ См.: Ярцов А. К жизнеописанию кн. А. А. Шаховского // *Русский Архив*. 1896. № 3. С. 359.

⁹ Ф. Г. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953. С. 230–241.

¹⁰ Новое издание словаря митр. Евгения 1838 года в расчет не берем.

¹¹ См. *Словарь достопамятных людей русской земли, содержащий в себе жизнь и деяния знаменитых полководцев, министров и мужей государственных, великих иерархов православ-*

был принципиально иной. Статья не была подписана ни одним из постоянных сотрудников «Лексикона». В то же время, сравнение ее с имеющейся в нашем распоряжении рукописью позволяет выдвинуть гипотезу об авторстве Шаховского.

Во-первых, необходимо отметить, что Шаховской уже значился в списке лиц, которые, как сообщали в 1835 году издатели, «изъявили желание участвовать» в составлении «Лексикона»¹². Тем не менее имя драматурга ни разу не появилось среди авторов статей. Причины этого пока остаются нам не ясны, но, возможно, имели место какие-то неудовольствия между Шаховским и главными редакторами – Гречем и П. А. Корсаковым. После того, как осенью 1836 года во главе редакции остался один А. Ф. Шенин¹³, «список Гг. сотрудников, ныне участвующих в составлении Энциклопедического Лексикона» наконец пополнился «Действ. Ст. Сов. Кн. А. А. Шаховским»¹⁴. Но даже после этого ни одной статьи за его подписью так и не вышло. Была ли «Биография Ф. Г. Волкова» вкладом Шаховского в первую русскую энциклопедию?

На этот вопрос можно ответить, только сравнив печатный и рукописный тексты. С одной стороны, мы имеем дело со словарной статьей, прошедшей редактуру, т. е. приведенной к некоторому общему и неавторскому стилизовому регистру, с другой – с авторской рукописью, хотя и «беловой», но явно не окончательной, т. к. количество «поправок» достаточно велико. Кроме того, необходимо учитывать практику дословного воспроизведения предшествующих источников, принятую в то время в энциклопедиях (ср. упомянутые перепечатки из Новикова). Наиболее показательны в такой ситуации, по нашему мнению, будут авторские отступления или комментарии по ходу повествования. Начнем с них.

Первым таким пассажем в рукописи является рассуждение Шаховского о В. К. Тредиаковском как предшественнике А. П. Сумарокова: «Несчастные опыты ученого и трудолюбивого Тредьяковского <sic!>, так же как бездейственно введенное им лирическое стопосложение древних Греков, не остались бесполезными: они открыли путь А. П. Сумарокову, которого можно назвать сотворителем русской (*надписано*: французской. – Д. И.)

ной церкви, отличных литераторов и ученых, известных по участию в событиях отечественной истории / Сост. Д. Н. Бантыш-Каменский: В 5 ч. М., 1836. Т. 1. С. 324–325.

¹² Энциклопедический лексикон / Тип. А. Плюшара. СПб., 1835–1838 гг. Т. 1. С. XIII–XIV.

¹³ Там же. Т. 7. С. I–III.

¹⁴ Там же.

драматургии, когда еще русская сцена существовала только в воображении нашего первого трагика»¹⁵.

Ср. в «Лексиконе»: «Несчастные опыты ученого и трудолюбивого, но бездарного В. К. Тредьяковского <sic!>, написать трагедию и ввести метрическое стопосложение древних Греков, не остались вовсе бесполезными: они открыли путь А. П. Сумарокову; его-то, по справедливости, можно назвать творцом Русско-Французской драматургии. Пока Русская сцена существовала только в его воображении»¹⁶.

Упомянуть «опыты» Тредьяковского, даже походя, было совершенно не принято в статьях о начальном этапе развития русского театра¹⁷. Шаховской же в 1840-е гг. не упускал случая сказать ему «спасибо», главным образом, за изобретение русского гекзаметра¹⁸.

Далее обратимся к еще более факультативному, по отношению к биографии Волкова, рассуждению Шаховского: «Со времени царя Михаила Федоровича, утвердившего, <...> русский престол, сколькими опытами, и сколькими разнообразными благоучреждениями; доказано, что в России стоит только сильно пожелать Ее Государям, чтобы их воля, с неимоверной быстротой и успехом исполнилась; [нрзб.] иже и в тех искусственных заведениях, где все зависит от случая, и природных, довольно диких, дарований не одного человека, а многих». Ниже он продолжал: «Вероятно ли, чтобы только успевший завести в небольшом городе, <...> театр, из мальчиков не имевших о театр[е] ни малейшего понятия, в несколько

¹⁵ Шаховской А. А. Биография Ф. Г. Волкова, Основателя русского театра / Беловая рукопись с поправками. РО ИРЛИ РАН. Ф. 336. Оп. 1. № 1. Автограф: 3 листа. Л. 1. – Здесь и далее: Шаховской.

¹⁶ Энциклопедический лексикон... Т. 11. С. 353 (далее – Лексикон).

¹⁷ См.: Евгений, митрополит. *Словарь русских светских писателей...* Т. 1. С. 93.; Сумароков П. И. *О российском театре, от начала оного до конца царствования Екатерины II // Отечественные записки. 1822. № 32. С. 296–297; Греч Н. И. Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия // Русская Талия, Подарок любителям и любительницам Отечественного театра на 1825 год. СПб., 1825. С. 16–17.*

¹⁸ См.: Шаховской А. А. *Летопись русского театра: Вступление...* С. 3. Несколько позднее Шаховской сочинил надпись «К портрету Тредьяковского»:

*Все над тобой смеются нынче: ибо
Куда бездарен ты, хоть работающ, как вол,
Но вместо вири, ты к нам стопосложенье ввел,
За что тебе спасибо.*

Шаховской А. А. *Стихи // Молодик, на 1843 год, Украинский литературный сб. Харьков, 1843. Ч. 1. С. 257.*

времени, мог из нахватанных наскоро, всяких состояний людей, составить в Москве лучший из бывших потом, русский спектакль»¹⁹.

С явной стилиевой правкой и единственной серьезной переменной «Михаила Федоровича» на «Петра Великого» данный пассаж полностью соответствует следующему отрывку из статьи в «Лексиконе»: «Россия со времен Петра Великого привыкла видеть изумительное быстрое исполнение велений своих государей, даже в деле изящных искусств, где так много зависит от случайной удачи и редких природных дарований не одного человека, а многих. <...> Вероятно ли, чтоб человек, который едва успел завести в провинциальном городку театр, мог в самое короткое время устроить и пустить в ход в Москве спектакль, едва ли не лучший в сравнении с бывшими в России впоследствии; чтобы он почти внезапно преобразовал актеров, людей разного состояния, которые прежде не имели ни малейшего понятия об искусстве драматическом?»²⁰

По-видимому, замена *царя* на *императора* не была здесь для Шаховского принципиальной, т. к. целью было показать, что русские не только талантливы, но и усердны в желании угодить Романовым²¹. В упомянутой выше первой статье из «Летописи русского театра» аналогичным образом Шаховской описывал исполнение приказаний Елизаветы: «Императрица Елизавета Петровна пожелала видеть Ярославских актеров на своей комнатной сцене, и воля ее была ими исполнена по-русски: в самой скорости, и с восхищенным усердием, получа приказание, они чрез месяц уже играли в первый раз пред Государыней»²².

Судя по всему, приведенные выше пассажи имеют авторский характер. Во-первых, мысли, в них высказанные, Шаховской не один раз повторял в это время в других текстах; во-вторых, они не содержали каких-либо сведений непосредственно о Волкове и могли быть легко отброшены, если бы Шаховской решил переписать по-своему чужую статью из «Лексикона».

Однако для полной уверенности, что перед нами тексты одного автора, необходимо сравнить совпадения и разночтения в фактах, учитывая, что с «фактами» жизни Волкова в начале XIX в. обращались

¹⁹ Шаховской. Л. 2 об.

²⁰ Лексикон. С. 354.

²¹ Ср. слова Герберштейна, процитированные в 7-ом томе «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина: <царь> «скажет, и сделано» (Т. 7. Гл. 4).

²² Шаховской А. А. Летопись русского театра: Вступление... С. 5.

очень вольно. Здесь также можно выделить несколько показательных моментов.

Необходимо отметить, что никто из писавших о Волкове до 1837 года, включая Шаховского, не предполагал, чтобы «первый русских актер» мог учиться в каком-либо учебном заведении до того, как Елизавета Петровна поместила его в Кадетский корпус. Новиков, а за ним и остальные²³, утверждал, что отчим Волкова «увидя остроту старшего своего пасынка, отослал его в Москву для обучения музыке и немецкому языку», живописи же будущий актер обучился «сам собою еще в ребячестве»²⁴. В 1808 году Шаховской оба эти факта для краткости соединил в одно – получилось, что в Москве, помимо немецкого языка, «молодой Волков выучился также живописи и музыке»²⁵. Но где именно «отец русского театра» овладел всеми этими умениями – никто не уточнял.

Тем более характерно, что в рукописной «Биографии Ф. Г. Волкова» Шаховской указывает конкретное учебное заведение: «Отчим, усмотря необыкновенный ум и способности в своем старшем пасынке Федоре, послал его в Москву для обучения в Заиконоспасской академии Закону Божию, Немецкому языку и Математике. Молодой Волков, обгонял в науках сверстников своих, участвовал во время святок в представлении духовных драм, и переводных комедиях, которыми издавна славились Заиконоспасские студенты, и по возможности в музыке и живописи: он играл очень хорошо на гусях и пел по нотам»²⁶.

Расширенный и отредактированный, но аналогичный отрывок содержала и словарная статья: «он (отчим Волкова. – Д. И.) скоро заметил необыкновенный ум и способности своего старшего пасынка, Федора, и послал его в Москву, в Заиконоспасскую академию учиться закону Божью, Немецкому языку и математике. Молодой Волков опередил в науках всех своих сверстников и участвовал во время святок в представлениях духовных драм и некоторых Мольеровых комедий, переведенных полуславянским языком. Он отличался и в этих зрелищах, которыми издавна славились Заиконоспасские студенты. Сверх обыкновенного курса наук, он, по врожденной страсти к изящным искусствам, успел, сколько было можно успеть в музыке и живописи: играл очень хорошо на гусях и

²³ См.: Евгений, митрополит. *Словарь русских светских писателей...* Т. 1. С. 93; Греч Н. И. *Исторический взгляд на русский театр*. С. 37.

²⁴ Новиков Н. И. *Опыт исторического словаря*. С. 289.

²⁵ А. <Шаховской> *Краткое известие о жизни Федора Григорьевича Волкова...* С. 67.

²⁶ Шаховской. Л. 1.

потом на скрипке, пел по нотам, порядочно рисовал и писал водяными красками, особенно пейзажи»²⁷.

Никогда раньше в биографиях Волкова не появлялось сведений о его посещении кадетского театра; Шаховской же в рукописи утверждал: «Волков отыскал средства пробраться за кулисы кадетского театра, и как сам рассказывал, Ив: Афон: Дмитревскому, увидя его, Г-на Бекетова, представлявшего роль Синава, пришел в такое восхищение, что сам не знал где он был на земле или на небесах (курсив авторский. – Д. И.). Тут ему пришла мысль завести во чтобы то ему ни стало свой театр в Ярославле»²⁸.

И вновь мы находим почти дословное повторение этого в рассматриваемой статье: «Волков, пылавший уже огнем творчества, нашел средство поместиться за кулисами кадетского театра, и как сам рассказывал И. А. Дмитревскому, “увидя и услыша Бекетова (кадета) в роле Синава, пришел в такое восхищение, что не знал где он был, на земли или в небесах”. Тут в нем заискрилось непреодолимое желание, во что бы то ни стало, устроить театр в Ярославле»²⁹.

Ряд аналогичных отрывков из обоих текстов можно было бы продолжить с тем же результатом.

Последнее крайне характерное место в рукописи и статье, на которое мы бы хотели указать, описывает первое театральное представление в Ярославле. В рукописи оно дано следующим образом: «Когда ученики Волкова, понаторели в театральном деле, он захотел, неожиданно потешить отчима своего в день его именин, выбрал из большого кожевенного сарая весь товар, сгородил и наместил в нем сцену, поставил кулисы, устроил машины, написал декорации, словом превратил его в порядочный театр, и представил пред изумленным именинником и его почетными гостями “Есфирь”, перевод той, о которой написано в разрядных книгах 1676 года, представлена была комедия [немецкими актерами] как Артаксеркс приказал отрубить голову Аману. А спектакль окончился, переведенной с немецкого самим Ф: Гр: Волковым, пасторалью Евмон и Берфа»³⁰.

Ср. в «Лексиконе»: «Когда ученики Федора Григорьевича понаторели в театральном деле, он захотел неожиданно потешить отчима своего, в день его именин. Большой кожевенный сарай вдруг превратился в порядочный

²⁷ Лексикон. С. 353.

²⁸ Шаховской. Л. 1 об.

²⁹ Лексикон. С. 353.

³⁰ Шаховской. Л. 2.

театр с кулисами, машинами и проч. Здесь Волков с своими юными товарищами представил драму “Эсфирь” (вероятно, перевод той Немецкой пьесы, о которой сказано в Разрядных книгах 1676: представлена была комедия, “как Артаксеркс приказал отрубить голову Аману”), и пастораль “Евмонд и Берфа”, которую сам перевел с Немецкого³¹.

Список игравших в этом спектакле в рукописи и статье полностью идентичен. Первая ярославская труппа, по версии Шаховского, состояла из «меньших братьев» Волкова – «Григорья и Гаврила», из «Вас<илия> и Михаила Поповых, <...> Чулкова, Ивана Нарыкина и родственника его Ив<ана> Соколова и еще нескольких посадских мальчиков»³².

Необходимо отметить, что названия пьес и список актеров только частично совпадали со сведениями, которые давались предшественниками Шаховского. О представлении Волковым некой драмы «Эсфирь» на именинах отчима первым написал в 1822 году П. И. Сумароков³³, а за ним это повторил Греч³⁴ – пастораль же ими не упоминалась. Среди соратников Волкова никто не называл ни Чулкова, ни Соколова – на этом настаивал один Шаховской³⁵. Здесь мы, наконец, получаем твердые доказательства авторства Шаховского и того, что «Биография Ф. Г. Волкова» является рукописью словарной статьи из «Лексикона».

Дело в том, что в конце 1827 года, находясь в Москве, Шаховской написал и поставил «анекдотическую комедию-водевиль в трех действиях» «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра», с подзаголовком «взятая из истинного происшествия»³⁶. Среди действующих лиц были все те исторические персонажи, которых позднее Шаховской перечислил в рукописи: Волков и два его брата – Гаврило и Григорий, два брата Поповых, Дмитревский (Нарыкин), Михайло Чулков, Иван Соколов³⁷. Спектакль, который они давали «в кожевнном сарае» для

³¹ Лексикон. С. 354.

³² Шаховской. Л. 2.; ср.: Лексикон. С. 253–254.

³³ Сумароков П. И. О российском театре... С. 302.

³⁴ Греч Н. И. Исторический взгляд на русский театр... С. 19.

³⁵ См. Шаховской. Л. 1 об.

³⁶ Шаховской А. А. Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра. Анекдотическая комедия-водевиль в трех действиях с хорами, танцами, Интермедией изображающей старинное угощение народа и нищей братии, – и представлением на первом русском театре, сделанном в кожевнном сарае, Пасторали Евмон и Берфа; взятая из истинного происшествия. Писарская копия. Ценз. разр. 6 окт. 1827 г. ОР и РК СПбГТБ. I-V-3-96-2448.

³⁷ Там же. Л. 1 об.

отчима Волкова, состоял из драмы «Эсфирь» и пасторали «Евмон и Берфа»³⁸. Связь между комедией-водевилем и биографией Волкова можно было бы оспорить, если бы на нее не указал позднее сам Шаховской. В той части «Летописи русского театра», которая была посвящена первому спектаклю ярославцев и которая полностью совпадает с рукописью и статьей в «Лексиконе», автор писал: «Водевилъ “Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра”, написанный со слов Дмитревского, представляет, сколько можно ближе к истине, это происшествие»³⁹. Отсюда следует, что сведения, использованные Шаховским при сочинении пьесы в 1827 г., позднее были положены им в основу рукописной «Биографии

Ф. Г. Волкова»⁴⁰. Те же факты и в той же форме повторяла и статья в «Лексиконе». На основании этого можно утверждать, что оба текста принадлежат одному автору и относятся друг к другу, как рукопись к публикации. На основании этого рассмотренная рукопись должна быть датирована не позднее 19 февраля 1837 года, когда 11-й том «Лексикона» получил цензурное разрешение.

В финале необходимо отметить, что статья в «Лексиконе» сразу же стала канонической биографией Волкова и дожила в этом статусе вплоть до современных интернет-публикаций. На наш взгляд, не в последнюю очередь способствовала этому анонимность текста. Осенью 1838 года сотрудник «Московского наблюдателя» В. Г. Белинский опубликовал рецензию на бенефис петербургского актера Воротникова, представившего московской публике водевилъ «Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра». Пьесу Шаховского Белинский критиковал: «Во-первых: водевилъ склеплен и склеен кое-как. Сквозь его водевильные формы так и проглядывает старинная классическая комедия. Простоты – никакой. Волков говорит ужасные фразы <...> Потом, к чему это искажение

³⁸ См. там же. Л. 6 об.

³⁹ См. там же. Л. 6 об.

⁴⁰ Появление никому ранее неизвестной пасторали можно объяснить желанием Шаховского ввести в свою пьесу обширный музыкальный номер (пастораль, состоящую из дуэта влюбленных) и яркую развязку. Название он, очевидно, нашел в записках А. Ф. Малиновского, где среди «публичных игрищ», которые в эпоху Анны Ивановны представляли «студенты Московской Академии и приказные служители, на святках и масленице», упоминалась пьеса «Евдон и Берфа». См.: Историческое известие о Российском Театре (Из Исторических Записок А. М.) // Северный архив. 1822. № 21. С. 185. О не историческом характере этой пасторали свидетельствует также варьирование ее названия уже в автографе комедии, хранящемся в РО ИРЛИ (Ф. 335. Оп. 1. № 10): от «Евмон» на титульном листе, до «Евдон» (Л. 6 об.) и до полной замены имени на «Дамон» или «Давмон» (Л. 33).

анекдотической истины? Зачем Нарыков называется Дмитревским, когда еще он не был им? Зачем эта Груша, которая, вопреки всем обычаям, пускается *ломать комедию* вместе с мужчинами, тогда как и на придворном театре долгое время женские роли выполнялись мужчинами?»⁴¹ Однако непосредственно о пьесе критик более ничего не говорил. Взамен этого на 9 страницах Белинский приводил сведения о Волкове, по большей части взятые из «Лексикона» Плюшара. Таким образом, с легкой руки Белинского «Биография Ф. Г. Волкова», сочиненная Шаховским, была растиражирована и закреплена в канонической истории русского театра. Только в XX веке усилиями главным образом В. Н. Всеволодского-Гернгросса художественные вымыслы Шаховского были опровергнуты.



⁴¹ Белинский В. Г. *Петровский театр* // Белинский В. Г. *Полн. собр. соч.*: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 524–525.

**«ФЕДОР ГРИГОРЬЕВИЧ ВОЛКОВ,
или ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ РУССКОГО ТЕАТРА»:
анекдотическая комедия-водевиль А. А. Шаховского**

Дж. Джулиано

В газете «Северная пчела» от 17 декабря 1827 года объявляется о том, что в понедельник 19-го дня будет представлена на сцене Большого театра в Петербурге комедия «Федор Григорьевич Волков»¹. Текст комедии был опубликован в сокращенном виде в журнале «Репертуар русского театра» в 1840 году². Полный текст можно прочитать в авторской рукописи, которая хранится в РО ИРЛИ РАН, и в другой рукописи, хранящейся в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке, сведениями о которой со мной поделился коллега Д. А. Иванов. В этих рукописях полное название произведения князя Шаховского – «Федор Григорьевич Волков, или День Рождения Русского Театра: анекдотическая комедия-водевиль в трех действиях с хорами, танцами, Интермедией, изображающей старинное угощение народа и нищей братии, и представлением на первом русском театре, сделанном в кожевнном сарае, Пасторали Евмон и Берфа; взятая из истинного происшествия князем А. А. Шаховским»³.

Именно на представлении пасторали, которое является, на наш взгляд, ключевым моментом водевиля, хотелось бы остановить внимание. В двух первых действиях комедии-водевиля Шаховской постепенно готовит зрителя к моменту «рождения» русского театра, т. е. к представлению пасторали. В первом действии автор представляет нам Волкова вместе с его братьями и друзьями, которые готовят театральный спектакль в честь име-

¹ *Северная пчела*. 1827. № 151. 1827.

² *Репертуар русского театра*. 1840. № 6. 1840.

³ *СПбТБ I.V.3.96.2448*.

нин «вотчима» Волковых – Ивана Полушкина. О времени действия в ре-марках ничего не сказано; а место – «берега Волги». Волковы, Иван Дмитревский и другие готовят декорации и костюмы для спектакля, мечтая об актерской карьере.

Центральная интрига водевиля состоит в следующем. Все боятся, что Фаддей Михеич, подьячий, стряпчий и кум Волковых, не позволит Груше, крестнице матери Волкова, Марфы Романовны, выступить в пасторали о Евмоне и Берфе, поскольку он не считает театр достойным искусством. Как мы скоро увидим, предубеждение Михеича против театра связано именно с представлением пасторали.

Пока друзья готовятся к спектаклю, Волков рассказывает о том, как он стал знатоком театрального искусства и выучил разные языки (немецкий, французский, итальянский), перевел «несколько пьес» и «узнал музыку, ноты»⁴. Так, уже с первого акта Шаховской подчеркивает дарование Волкова не только как актера, но и как сочинителя стихов и музыки. Говоря о театральных произведениях, которые они будут представлять, Волков объявляет зрителю, что это будет «старинная пьеса Эсфирь, которая была играна в теремах Царевны Софьи Алексеевны» и после нее «мой маленький пастораль, Евмон и Берфа»⁵. О музыке, которая будет звучать во время пасторали, Волков сообщает, что он сам привез песни из Петербурга и только Дмитревский, который «учился в Семинарии по партесу» (имеется в виду портесное пение), и Груша, которую Дмитревский «выучил с голоса», смогут их петь⁶.

Приходит Груша, она рада тому, что сможет участвовать в спектакле и уведомляет зрителей о своей роли следующими стихами: «Как буду славно я одета / В пастушьем розовом цветке, / В корсете розового цвета, / С корзинкой розанов в руке»⁷. Выходят на сцену Полушкин и Михеич, и Груша прячется за куст. Старшие все-таки понимают, что делают дети, и Михеич предупреждает Полушкина, что «этот заморский мастер мастерит повернуть твой дом в дьявольское гнездо <...> что он затевает комедию»⁸. Ф. Волков старается убедить Полушкина в том, что «всякий русский с сердечною радостью увидит на своём языке и своими актёрами представлён-

⁴ Там же. Л. 4 об.

⁵ Там же. Л. 6 об.

⁶ Там же. Л. 9 об.

⁷ Там же. Л. 7.

⁸ Там же. Л. 13 об.

ных во всех красе людей, соделавших славу его отечества»⁹. Тем не менее Михеич угрожает Волкову.

Когда начинается второе действие, то Дмитревский, Гаврило Волков и другие уже одеты для представления «Эсфири» и репетируют свои роли. Дмитревский сообщает, что Михеич запер Грушу в комнату, чтобы она не смогла играть с ними, и что он сам не будет играть без нее. Вдруг приходит Груша, которой удалось убежать из дома. В это время Марфа Романовна обещает привести Полушкина посмотреть спектакль, говоря ему, что ее сын приготовил товар для купцов в сарае. Когда двери сарая отворяются, обман Марфы Романовны обнаруживается. Начинается музыка, и все входят в сарай. Шаховской не показывает нам ни одной сцены из «Эсфири». Лишь в начале третьего действия в ремарках написано, что заканчивается музыка из хора этого произведения. Слышны крики и аплодисменты; все поздравляют Волкова и благодарят Полушкина, который признает склонность своего пасынка к театральному искусству и соглашается помочь ему стать настоящим актером. Волков начинает рассказывать о греческом и римском древнем театре и потом еще о французском и английском классическом театре, подчеркивая, что драматургов и актеров во всех дворах сами государи всегда очень уважали.

Все начинают спрашивать о Дмитревском, который, как известно, игравший в начале своей карьеры именно женские роли, только что играл роль Эсфири. Волков сразу представляет следующую часть спектакля как пастораль, которую он сам перевел с немецкого языка. Об этой пасторали следует сказать подробнее, поскольку в отличие от комедии об Эсфири, о которой только упоминается, маленький кусочек пасторали о Евмоне и Берфе был представлен зрителям в 1827 году.

Перед поднятием занавеса оркестр играет короткую «увертюру». Сцена «представляет рошу, наполненную цветами; скамейка на правой стороне. Берфа, сидит с подругами и вяжет венок». Подруги одеты «французскими пастушками»¹⁰. Берфа разговаривает с подругами о том, как она скучает по своему Евмону. Слышна «свирель» Евмона. Подруги уходят, чтобы оставить Берфу наедине с любимым. Разговор Берфы с Евмоном тоже не добавляет никаких полезных сведений о содержании произведения и о его источниках. Единственной информативной деталью в этом отрывке является «свирель», музыкальный инструмент древних пастухов, что вместе

⁹ Там же. Л. 14 об–15.

¹⁰ Там же. Л. 37.

с самим названием «пастораль» дает нам понятие о том, что мы имеем пред глазами просто аркадскую картину.

Пастораль занимает часть третьего действия и придает водевилю несколько комический эффект. Во время представления неожиданно входит Михеич, и Груша, увидев его, не может дальше играть, «закрывает лицо покрывалом и бросается на скамейку»¹¹, а Волков кричит ей, что это не написано в тексте. Таким образом реплики водевиля перемежаются с репликами пасторали. Сначала Михеич не узнает Грушу, но все равно мешает спектаклю. Все стараются успокоить его, он наконец садится и слушает продолжение спектакля, прерывая его своими репликами. Он узнает Грушу только когда Берфа соглашается выйти замуж за Евмона, который поет: «Ах, счастливы мы будем вечно: / Родные нас соединят»¹². Михеич понимает, что за этими словами скрывается признание в любви Дмитревского к Груше. Он сердится и даже пытается влезть на сцену, но гостям удается его удержать. Следует общий спор с целью убедить Михеича разрешить Груше продолжать играть в театре Волкова, с чем он наконец соглашается. Так что в финале водевиля все радостно поют о будущем русском театре на берегах Невы.

Постараемся сделать некоторые предположения о том, почему Шаховской выбрал историю о Евмоне и Берфе в качестве украшения своей комедии-водевиля и откуда взял ее. Шаховской утверждает в своей летописи о русском театре, что водевиль был написан «со слов Дмитревского»¹³. На Дмитревского ссылается и актер И. С. Носов в своей «Хронике русского театра». Эта хроника полна неточных сведений о репертуаре русских трупп XVIII века, и мы будем цитировать ее не как источник, а лишь как доказательство того, что в течение XIX века были слухи о каком-то произведении, названном именно «Евдон и Берфа». Носов рассказывает о том, что он когда-то читал рукопись Дмитревского об истории русского театра, но поскольку Дмитревский два раза начинал писать эту историю и два раза рукопись исчезала или сгорала, он не может сказать, где читал ее¹⁴. Хотя сам Носов в «Хронике» пишет, что все имена исполнителей ролей он взял из

¹¹ Там же.

¹² Там же. Л. 41.

¹³ Шаховской А. А. *Летопись русского театра // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 6. С. 5.*

¹⁴ Носов И. С. *Хроника русского театра. С пред. и новым розысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Барсова. М., 1883. С. 1. См. об этом: Берков П. Н. «Хроника русского театра» И. Носова (страница из истории русского театроведения) // Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та. Каф. русс. лит-ры. 1948. Т. 67. С. 57–70.*

рукописи Дмитревского, нам кажется сомнительным, что Носов действительно видел эту рукопись или читал ее. Дело в том, что в своих «Воспоминаниях старого актера» Носов рассказывает, что в 1813 году он очень часто посещал дом «старика Дмитревского», который рассказывал ему «много интересного о себе и о других артистах первого периода русского театра»; еще Носов добавляет, что Дмитревский в 1804 году написал историю русского театра, но рукопись исчезла и «теперь невозможно найти ее и следа», но он, слушая внимательно рассказы старика, решил их записывать¹⁵. Поскольку здесь Носов не говорит о том, что сам читал эту рукопись, вероятно, и многие сведения, которые находятся в «Хронике», Носов просто пересказал по устным свидетельствам Дмитревского, причем достаточно произвольно.

В «Хронике» Носова упоминается о том, что в 1701 году, в день рождения царя Петра, и потом в 1731 году была играна учениками в Московском госпитале «комедия» «Евдон и Берфа»¹⁶. 22 октября 1751 года, по словам Носова, в Зимнем дворце была представлена «опера в одном действии, сочинения Аббата Пьетро Метастазия», название оперы «Эдмонд и Берфа»¹⁷. Согласно Камер-фурьерскому журналу, в тот же день во дворце был бал, поэтому вполне вероятно могли бы поставить итальянскую оперу¹⁸. Дальше в «Хронике» добавляются еще другие элементы, которые нам помогают определить характеристику этого произведения. В 1757 году, в день рождения императрицы Елизаветы Петровны, в Зимнем дворце российские придворные актеры представили «Мелодраму в одном действии Эдмонт и Берфа»¹⁹. Здесь не просто меняется имя героя, но и добавляется указание на то, что сам Волков перевел с итальянского языка сочинение Метастазия и сочинил для него музыку. Указаны даже исполнители ролей: Троепольский и Троепольская. В Камер-фурьерском журнале написано лишь, что для дня рождения царицы была играна итальянская интермедия во время ужина²⁰. В следующем году, по сведениям Носова, была играна «шутливая драма» «Эдмон и Берфа». Опять написано, что произведение перевел Волков, и добавлено, что драма была поставлена в Летнем дворце в

¹⁵ Носов И. С. *Воспоминания старого актера*. СПб., 1857. С. 5.

¹⁶ Носов И. С. *Хроника русского театра*. М., 1883. С. 34, 61.

¹⁷ Там же. С. 80.

¹⁸ *Камер-фурьерский журнал*. 22 октября 1751-го года.

¹⁹ Носов И. С. *Хроника русского театра*. С. 118.

²⁰ *Камер-фурьерский журнал*. 18 декабря 1757-го года.

пользу Дмитревских, и они сами исполняли роли²¹. Далее упоминается, что та же самая мелодрама исполнялась в 1759 году в Москве на Красном пруду. Повторяются те же самые сведения об авторе, переводе и музыке, но название оперы возвращается к первоначальной форме – «Евдон и Берфа»²².

Можно предположить, что комедия «Евдон и Берфа» и мелодрама, или шутивная мелодрама «Эдмонд и Берфа» – разные произведения одного и того же происхождения. Главная наша задача – выяснить, что служит источником этих произведений. Надо сразу сказать, что среди произведений П. Метастазии такая шутивная опера не встречается. Между прочим, именно Шаховской говорит, что ее перевели не с итальянского языка, а с немецкого. Значит, либо текст Метастазии был утрачен, либо автором этого текста был кто-то другой.

Остается выяснить, откуда Шаховской взял известие о таком произведении. Если бы он читал рукопись Дмитревского или слушал его рассказы, как Носов, он бы, наверное, написал, что это текст итальянского писателя. Название «пастораль» придумал, видимо, сам Шаховской, поскольку у Носова говорится только о мелодраме.

Можно, кажется, исключить то, что не Шаховской пользовался Носовым или Дмитревским как источниками, но, наоборот, Носов Шаховским, потому что в «Хронике» во вступительной статье о «Летописи русского театра» Шаховского как об использованной литературе не упоминается. Мне думается, что в таком случае Носов не смог придумать сведения о Метастазии и просто переписал бы вариант Шаховского, по которому пастораль была переведена с немецкого языка.

Сведения Шаховского по поводу представления истории о Евдоне и Берфе считал верными Е. О. Опочинин, который в 1902 году писал, что у Волкова должно было быть «теплое воспоминание о московской Заиконоспасской школе», потому что выбрал «две пьесы из академического репертуара»²³. Сведения о том, что последнюю пьесу играли студенты московской академии на святках и на масленице, Опочинин взял, очевидно, из «Очерков из истории русской драмы XVII–XVIII столетий» П. О. Морозова²⁴, потому что он повторяет слово в слово то, что пишет Морозов и заимствует у него и содержание «Куриозной истории о Евдоне и Берфе».

²¹ Носов И. С. *Хроника русского театра*. С. 132–133.

²² Там же. С. 134.

²³ Опочинин Е. Н. *Театральная старина*. М., 1902. С. 258.

²⁴ Морозов П. О. *Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII. СПб., 1888*. С. 278–279.

Еще Опочинин говорит, что он видел некую рукопись 1745 года, «свидетельствующую о попытке переделки «гистории» для сцены», на что «указывают написанные на широких полях разговоры действующих лиц повествования, заимствованные из него и снабженные в некоторых местах указаниями на расположение сцены»²⁵. Однако только Опочинин связывает рыцарский роман и его театральную переделку с пьесой Волкова.

Надо сказать, что «истории о Евдоне и Берфе» существовали в XVIII веке во множестве списков, которые продавались в большом количестве на рынках. Об этом сообщается, например, в журнале «И то и сь» в 1769 году²⁶. Некоторые из этих рукописей были известны еще в XIX веке и дошли до нас. В своем «Библиографическом списке рукописных романов, повестей, сказок, поэм и прочих» А. Н. Пыпин перечисляет 16 рукописей с историей о Евдоне и Берфе, взятых из собраний П. А. Фролова, А. Д. Черткова, М. П. Погодина, И. Е. Забелина и др.²⁷. Из этих рукописей мы нашли до сих пор всего семь, а именно те, которые хранятся в рукописном отделе Российской Национальной библиотеки. Названия у них разные: «Гистория о Евдоне и Берфе»; «История о Барбосе гишпанском разбойнике» и так далее, но все они относятся к XVIII веку.

Однако главный источник Шаховского, по нашему мнению, – это печатный вариант истории, который был издан в типографии Пономарева в 1787 году под заглавием «Постоянная любовь Евдона и Берфы, где также упоминается и о славном разбойнике Борбоссе». В настоящее время один из экземпляров этой книги хранится в Российской Национальной библиотеке. Однако и в печатном тексте, и во всех рукописях, которые я имела возможность держать в руках, главного героя зовут не «Евмон», а всегда «Евдон». Ни в одном месте не встречается такой разговор между любовниками, как у Шаховского, да и сам жанр романа не предполагает ничего комического. Он принадлежит к такому «романтическому» жанру, которым, видимо, наслаждалась демократическая публика XVIII столетия.

Можно тогда предполагать, что Шаховской, заимствовав любовную историю, довольно знакомую его публике, переложил рыцарский роман в пастураль: превратил «храброго кавалера Евдона» в пастуха Евмона и «прекрасную принцессу Берфу» в простую пастушку. Страстные признания в любви героев «гистории», которым коварная судьба на протяжении более

²⁵ Опочинин Е. Н. *Театральная старина*. С. 263.

²⁶ *И то и сь*, 1769, март, десятая неделя.

²⁷ Пыпин А. Н. *Библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII века*. М., 1888. С. 19–22.

ста страниц не позволяет быть счастливыми, становятся кокетливыми репликами о ссоре вчерашнего вечера и о сегодняшнем примирении. Шаховской выстраивает так текст пасторали, чтобы подвести действие комедии-водевиля к развязке. Важной мыслью водевиля было для него то, что ни Груша, ни Волков, ни Дмитревский не могут стать настоящими актерами и создать русский национальный театр без разрешения и благословения своих благодетелей и покровителей, Полушкина и Михеича, за которыми угадывается, с одной стороны, образ царицы Елизаветы Петровны (во времена Волкова), а с другой, царя Николая I (во времена Шаховского).



К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ЖАНРОВОГО МИРООЩУЩЕНИЯ В РУССКОЙ ТРАГЕДИИ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

С. М. Шаврыгин

Свое особое жанровое мироощущение имеет каждый художник. Оно проявляется в яркости и силе интуитивных моментов восприятия писателем окружающего мира и, соответственно, оформления им своего эстетического отношения к нему как целому¹. В то же время в сознании каждого художника результатом культурного опыта запечатлеваются те жанровые структуры, которые лежат в основе современного ему литературного направления. И часто в реальном творческом процессе жанровое мироощущение и жанровое сознание приходят в противоречие. Возникают новаторские жанровые структуры, понять которые, игнорируя жанровое мироощущение художника, невозможно.

Для русского эстетического сознания XVIII–XIX веков в целом характерно трагическое мироощущение, проявившееся прежде всего в драматургии в жанровой форме трагедии. Уже первая трагедия Сумарокова «Хорев» утвердила в общественном сознании эту форму как единственно возможную и наилучшую для воплощения трагического. Это произошло из-за характерного для этой эпохи нечеткого различения жанровой формы и трагического как способа мирозерцания. Возможно, отчасти этот факт объясняется тем, что русские драматурги восприняли эстетический опыт европейского классицизма, а через него и идеи Аристотеля, который в «Поэтике» ведет речь «о двух отличных друг от друга реальностях», не разли-

¹ Подробнее о понятиях «мироощущение», «мирозерцание» см.: Лосев А. Ф. *Форма – Стиль – Выражение* / Сост. А. А. Тахо-Годи. М., 1995. С. 782–792.

чая «широкого и узкого слова *трагедия* (выделено Ж. Женеттом)»².

Однако Сумароков не копирует слепо образцы. В первой же трагедии он синтезирует две различные жанровые модели – трагедии Расина и Вольтера³. Все последующие драматургические сочинения в этом роде самого Сумарокова, Третьяковского, Ломоносова и других драматургов превращаются в эксперименты и свидетельствуют о все более настойчивых поисках адекватной жанровой формы для воплощения «трагического способа созерцания» (Гегель). В целом попытки современников Сумарокова и последующих авторов представляли собой стремление освободиться от жанрового канона, продиктованное их индивидуальным жанровым мироощущением. Но связанность общим культурным опытом, убежденность в уникальности трагедии, поиски наилучшей ее жанровой формы ослабляли их усилия.

Попытки обновления жанра, стремление обрести современную форму трагедийного конфликта с новой силой возобновились в эпоху второй половины 1810-х – первой половины 1820-х годов. Создаются такие произведения, как «Андромаха» П. А. Катенина (1818), «Аргивяне» В. К. Кюхельбекера (1823), «Борис Годунов» А. С. Пушкина (1825), «Смольяне, или Русские в 1611 году» А. А. Шаховского (1829). Все эти тексты полемичны по отношению друг к другу. На первый взгляд, полемика вновь касается создания подлинно русской национальной формы трагедии, но по сути начинается принципиально иной процесс, нежели в драматургии XVIII века. Хотя трагедия остается в центре внимания и споров, создаются тексты, провозглашающие новый подход к жанру вообще. Каждый из названных драматургов пытается не просто реформировать уже существующий жанр трагедии, заменив одну его разновидность другой, а создать новую жанровую категорию, которая смогла бы обозначить особый тип художественного воплощения национального и исторического содержания и была бы основана на индивидуальном типе жанрового мироощущения.

Можно выделить две типологические разновидности жанра: антикизирующую (Катенин, Кюхельбекер) и национально-историческую (Шаховской, Пушкин, Грибоедов) трагедийную драматургию.

Катенин и Кюхельбекер, опираясь на определенные идеи романтической эстетики, провозглашая возврат к «подлинной» античности, в реальности придавали ей орнаментальный характер. Их античность была аллегорической, помогая передать общечеловеческое содержание, и аллюзион-

² Женетт Ж. *Фигуры*. В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 294–295.

³ Стенник Ю. В. *Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма*. Л., 1982. С. 40–41.

ной, помогая формулировать злободневные политические проблемы и авторское к ним отношение. Однако важнее всего то, что жанровое мироощущение у этих двух драматургов было совершенно разным.

П. А. Катенин обладал особой типологичностью мышления. В «Размышлениях и разборах» он замечательно разработал, во многом современно, типологию комедии. А в размышлениях о трагедии греческой, романтической, французской, немецкой, где он безоговорочно поддержал классицистическую традицию, теоретически создал тот тип трагедии, который, по его мнению, необходим современной литературе и отражает эпоху. Его основу составляет не какая-то определенная система (Расина, Вольтера или кого-то еще), а новый драматургический принцип, который предлагает автор. «Предмет искусств вообще – человек; драматического в особенности – человек в действии. Кто сумеет пружины его действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно и горячо, заслужит похвалу знающих...»⁴. Главное для Катенина не соблюдение формальных единств, а достижение единства и простоты целого за счет детальной и глубокой разработки именно нравов и чувств персонажей. Энергия страстей человеческих движет действие пьесы Катенина. Из всех его современников он больше всех драматург (кроме, может быть, Грибоедова). Вместе с этим определился тот тип жанрового мироощущения, который сформировал жанровую природу его пьесы.

«Андромаха» Катенина – это не совсем трагедия. Стремясь осовременить античную трагедию, автор придал жанру оригинальную структуру. Раздвоился сюжет, а вместе с ним и весь художественный мир пьесы, система персонажей и конфликтов. Одна из двух сюжетных линий – попытки героини спасти сына от ахейцев, – построенная по законам жанра трагедии жертвы, отошла на второй план и стала своеобразным обрамлением для главного сюжета – борьбы страстей ахейских военачальников, Пирра, Агамемнона, Улисса, вокруг Астианакса как наследника Троянского престола, – развивающегося по законам жанра драмы страстей, а не трагедии. Трагическое – это преобладание идеи над образом, «трагическая личность та, <...> которая переживает прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности, которая сама являет собою раздвоение и сама становится воплощенным противоречием»⁵. В этом смысле трагическая героиня в пьесе только одна – Андромаха. Именно для нее навсегда рушатся устои привычной жизни и возникает выбор между

⁴ Катенин П. А. *Размышления и разборы*. М., 1981. С. 162.

⁵ Лосев А. Ф. *Форма – Стиль – Выражение*. С. 316.

смертью и компромиссом ради спасения сына (новым замужеством, которое предлагает влюбленный в нее Пирр). Однако Андромаха, ее сын Астианакс, служанка Клеона воплощают страх, беспомощность и жертвенную обреченность. Основное драматургическое действие и интерес сосредоточены на перипетиях борьбы за власть между отважным, но тщеславным и жестоким Пирром, завистливым, мстительным Агамемноном и хитрым, коварным Улиссом.

Внешний исторический сюжет отходит на второй план. События рассказывают сами персонажи, они становятся мотивацией их психологического эмоционального состояния. Главное – борьба характеров, психологических состояний, личностных доминант. Всесторонне показывая человеческий личностный конфликт, драматург не ограничивается двумя чувствами, страхом и ужасом, как в античной трагедии.

Трагедия Андромахи и Астианакса становится фоном драматической борьбы за власть, сам Астианакс – сын Гектора – оказывается священной жертвой, предназначенной богами вернуть утраченную миром и человеком гармонию.

Таким образом, жанровое мироощущение Катенина подсказало ему, что трагический способ созерцания вполне можно передать и в форме психологической драмы, одной из первых в русской драматургии.

В. К. Кюхельбекер в трагедии «Аргивяне» еще больше, по сравнению с Катениным, углубляется в античность. Форму своей пьесы он максимально приближает к древнегреческой: вводит чередование хоровых и речевых партий, выводит на сцену, во главе с корифеем, хор, делящийся на два полухория и поющих куплеты, состоящие из строф и антистроф, выносит действие на площадь и т. д. Но в то же время автор не скрывает условность этой структуры еще и тем, что использует приемы драматургии нового времени, вставляя, как он сам пишет, по примеру Мольера, междудействия. Он также предваряет основной текст пьесы обширными примечаниями с объяснением всех использованных реалий древнегреческой жизни.

Мысли Кюхельбекера об идеальной структуре драматического произведения выражены в известной записи в дневнике от 8 февраля, посвященной «Горю от ума». Главное – это простота, новизна и смелость. В драматическом произведении необходимо вывести антиподов и показать, какова должна быть их встреча. Основным структурным принципом – противоположность героя остальным персонажам. Точно такого же принципа придерживается и сам Кюхельбекер в «Аргивянах». В пьесе противопоставлены два антипода, два брата – Тимофан, герой и тиран Коринфа, и Тимолеон, защитник свободы.

Элемент драматургического действия вносит герой по имени Сатирос, плетущий политическую интригу и пытающийся свести братьев вместе и столкнуть друг с другом. Однако целостного и динамично развивающегося действия не образуется.

В целом пьеса представляет собой чередование лирико-драматических монологов главных персонажей, ярко передающих их внутреннее состояние. Уже Ю. Н. Тынянов отметил, что Кюхельбекер принадлежит к разряду драматических поэтов, а его первая драма «Кассандра» представляет собой драматизированное лирическое стихотворение⁶. Жанровое мироощущение Кюхельбекера требовало лиризма, который ломал даже такую устойчивую жанровую форму, как трагедия. «Аргивяне» по сути – это большая, разделенная на реплики романтическая героическая поэма на тему свободы личности, политической свободы и ее ценности. В жанровой структуре этой «поэмы» особая функция возложена на хор и междудействия. Они частично замещают собой автора-повествователя, сообщая читателю то, что недоступно персонажам в силу их определенного положения в системе повествовательных инстанций пьесы-поэмы.

Трагедийное мироощущение воплощено исключительно в образе Тимолеона, защитника исконных вольностей жителей Коринфа, свободы, на которую покушается его брат, герой, покоритель Аргоса, Тимофан. Для Тимолеона установление тирании означает катастрофу, разрушение его представлений об идеальном общественном устройстве. Но это герой гамлетовского типа, он страдает, но не отваживается на решительные действия.

Таким образом, Кюхельбекер воплотил трагическое мироощущение в комбинированной форме трагедии-поэмы, создав еще одну новую форму воплощения трагического.

Под эстетическим влиянием Катенина, Кюхельбекера и Пушкина, и в то же время в споре с ними, создает свою теорию жанра трагедии и А. А. Шаховской. Как образец нового жанра он представляет в Петербурге свою новую пьесу, «драматическую хронику» «Смольяне в 1611 году». Источником сюжета для Шаховского становится один из эпизодов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Тем самым автор пьесы, как бы продолжая события, легшие в основу пушкинского «Бориса Годунова», декларирует эстетическую связь двух произведений, однако предлагает совершенно иную жанровую форму.

Он лавирует между «лучезарной высотой древней трагедии» и «крова-

⁶ Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 95–96.*

вой грязью, в которой потонула нынешняя». Именно поэтому многие его произведения этого периода так необычны и на первый взгляд странны. Пьеса «Смольяне в 1611 году», воссоздает в некоторых чертах «эсхилловский» тип трагедии, соединенный с чертами школьной пьесы, но очищенный, проясненный христианским чувством, извлекающим «из очей слушателей слезы не горести и соболезнования, но отрадного умиления, исполняющего душу благоговением и упованием на небесное правосудие».

У Шаховского подчеркнут хроникальный характер пьесы, о чем свидетельствуют жанровый подзаголовок («драматическая хроника»), структурообразующая роль хроникального сюжета, в котором главное конструктивное значение имеют взаимная соотнесенность двух сюжетных линий (защитники Смоленска – лагерь войск Сигизмунда), сюжетный мотив измены, важный для построения конфликта (Шаховской – Угрин, войско Сигизмунда / Шеин и защитники Смоленска).

Отдавая дань европейской драматургической традиции нового времени, Шаховской пытался органично вписать «любовную интригу» в поэтическое целое своей хроники-трагедии.

В конце 1820-х годов от трагедии вольтеровского типа («Китайский сирота») Шаховской приходит к созданию формы трагедии-хроники, обогащенной традицией религиозных трагедий позднего Расина, драматургии Шекспира, «школьных» драм Димитрия Ростовского.

Однако только Пушкину удалось подойти «к комбинированному, смешанному жанру – “Годунову”»⁷. В «Борисе Годунове» Пушкина рождается не просто очередная, пусть и гениальная, пьеса, а пушкинская драматургическая система и теория драмы, переворачивающая все известные тогда представления⁸, рождается параллельно теории русского романа, обретающей в творчестве Пушкина не только понятийные, но и художественные формы. Пример первого национального романа «Евгений Онегин» показывает синтетичность пушкинского подхода к жанровым проблемам и его видение развития отечественной литературы на пути создания смешанных жанрово-родовых форм. По всей вероятности, к этому времени классицистический философско-эстетический принцип тотального разделения в жанровом мироощущении Пушкина сменился правилом смешения разнородных элементов. Художественная практика поэта свидетельствует об этом. Достаточно перечислить крупные реализованные замыслы Пушкина

⁷ Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. С. 114.

⁸ См.: *Непомнящий В. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина*. М., 1987. С. 302–308.

1820-х гг.: романическая поэма⁹, сказочная поэма-роман¹⁰ «Руслан и Людмила», поэма-повесть «Кавказский пленник», поэма-народная песня «Братья-разбойники»¹¹, роман в стихах «Евгений Онегин» – и нельзя не согласиться, что, по крайней мере, в жанровом отношении основным стремлением Пушкина было «в смешении объединить». Логика подсказывает, что в пушкинском творчестве происходит последовательная и настойчивая эпизация лирических жанров, прежде всего поэмы. Основным эпическим жанром, размывающим границы разделения, становится роман. «Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся литература тогда бывает охвачена процессом становления и своего рода “жанровым критицизмом” ... особенно сильно и ярко со второй половины XVIII века. В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени “романизируются”»: романизируется драма <...>, поэма <...>, даже лирика. В присутствии романа как господствующего жанра по-новому начинают звучать условные языки строгих канонических жанров <...>»¹².

Связано ли это с попытками воссоздания народного характера или личности современного героя, задуманных тогда Пушкиным¹³, или является следствием особой эстетической природы его дарования, однако следующим шагом в попытке пересоздать отечественную словесность был как раз именно «Борис Годунов». Можно смело предположить, что вышеописанный процесс так или иначе коснулся и этого пушкинского национально-го шедевра.

Художественная структура пьесы чрезвычайно сложна, это отмечают все критики и исследователи, когда-либо анализировавшие ее в целом или отдельные элементы поэтики: сюжет, конфликт, систему персонажей, историзм, семантику, мировоззренческо-философскую основу, – и не совсем похожа на поэтику родовой драмы.

Уже В. Г. Белинский отмечает необычность жанровой формы трагедии Пушкина: «“Борис Годунов” Пушкина – совсем не драма, а разве эпическая поэма в разговорной форме»; «Драматизм, как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно

⁹ Гроссман Л. П. *Стиль и жанр поэмы «Руслан и Людмила»* // Уч. зап. Московского гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. М., 1955. Т. 48. Вып. 5. С. 144.

¹⁰ Скатов Н. Н. *Русский гений*. М., 1987. С. 130.

¹¹ Там же. С. 182.

¹² Бахтин М. М. *Эпос и роман (о методологии исследования романа)* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 449–450.

¹³ Там же. С. 182–183.

и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос»; «...если в “Борисе Годунове” Пушкина почти нет никакого драматизма, – это вина не поэта, а истории, из которой он взял содержание для своей *эпической* драмы»; «...и тогда у Пушкина не было бы драмы в строгом значении этого слова; но зато была бы превосходная драматическая поэма или эпическая трагедия»¹⁴.

Эти оценки подхватывает Н. И. Надеждин. «Это – ряд *исторических сцен* <...> эпизод *истории в лицах!*.. Не он первый, не он и последний затеял этот новый способ поэтического представления событий, неизвестного нашим дедам. В. Скотт подал к нему повод своими романами <...>»¹⁵.

Пушкин разрушает стиль традиционной классицистической трагедии¹⁶: размывает единства, усиливает объективизм повествования, переосмысливает сюжетно-композиционное строение (отказывается от отчетливой интриги в пользу полицентричности в построении действия, создает новую структуру единства действия), использует кольцевую композицию, придает ремаркам лаконичность и многофункциональность и т. д. Пушкин подходит к осознанию особой природы изображенной художественной ситуации. В жанровой структуре пьесы он объединяет драматургические, лирические, эпические элементы, придает комбинированный характер пьесе, но самое главное – противопоставляет две личности, царя Бориса и Самозванца, вводя их в круг микросреды и среды, то есть формирует некое подобие романной ситуации. Она помогает раскрыть противоречивость существования, вариативность человеческих судеб, характеров и движения самой жизни.

В «Борисе Годунове» Пушкин движется к истине художественной через сличение разных точек зрения на ситуацию. Художественное целое пьесы формируется системой сознаний, контрастных субъективно-объективному сознанию автора.

Пьеса Пушкина отражает поиски современной формы воплощения трагического мироощущения. В прозе – это роман. В драматургии – что? Драматургический роман. Как «Евгений Онегин» – роман в стихах, так и «Борис Годунов» – роман в драматургической форме трагедии.

В жанре трагедии Пушкин стремится передать универсальный смысл – и приходит к созданию формы трагедии-романа, повествующей о зако-

¹⁴ Белинский В. Г. *Собрание сочинений: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 427–435.*

¹⁵ Надеждин Н. И. *Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 261.*

¹⁶ См.: Карпов А. А. «Борис Годунов» А. С. Пушкина // *Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 91–108.*

номерностях судьбы человеческой и народной – истинно романная цель.

Сюжет составляют не сами ключевые события, а их подготовка или результаты, порождающие расплывчатость звеньев сюжетной цепи. Но, может быть, в центре авторского внимания оказывается не система событий в целом, а отдельные сюжетные ситуации, что показывает рождающуюся романизацию сознания. Пушкина интересуют не сами исторические происшествия, а «впечатление эпической полноты изображения жизни»¹⁷.

Именно пушкинское романизованное жанровое мироощущение показало, что трагический способ восприятия жизни и форма трагедии отнюдь не одно и то же. И не случайно истинно национальная форма воплощения трагического была найдена и осуществлена в XIX веке в жанровой форме романа.

Типология жанрового мироощущения на примере трагедии обнаруживает множественность путей в поисках форм, адекватных для ее воплощения. Причем речь идет об изменении не столько классической жанровой формы трагедии как таковой, сколько всей эстетики жанра, о поисках новой жанровой модели трагического способа созерцания.



¹⁷ Карпов А. А. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. С. 97.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗДАНИЯ РУССКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVIII ВЕКА

П. В. Дмитриев

Несмотря на хронологическую ограниченность темы, заданную в заголовке, вопросы, встающие перед издателем русских драматических текстов, можно распространить и на более широкий временной диапазон. Единственное важное уточнение – это то, что наши наблюдения появились в процессе работы над книгами серии «Российская драматическая библиотека» (РДБ).

Каждое издательское начинание таит в себе множество проблем, но перед издателем драматических текстов их возникает сразу несколько. Главных среди них три, назовем их «человеческая», исследовательская и издательско-оформительская¹.

Первая названа так потому, что исследователи-филологи испытывают известную робость в обращении с драматическими текстами, неверие в собственную компетентность там, где речь идет о работе с текстами для

¹ Нам уже приходилось выступать с докладом, посвященным именно этой проблеме, см.: Дмитриев П. В. *Теория и практика драматического текста: (На примере издания серии «Российская драматическая библиотека») // Театральная книга между прошлым и будущим: Сб. докладов участников Четвертых чтений <конференции Российской государственной библиотеки по искусству> / Сост. А. А. Колганова. М., 2002. С. 54–65. Ряд интересных наблюдений на тему современной публикации драматических текстов высказали и исследователи, подготовившие в серии «Российская драматическая библиотека» сочинения русских драматургов. См. их интервью, данные автору этих строк: Российский Фестр новейшей эпохи // *Театральный Петербург*. 2002. № 18. С. 22–24 [Интервью с А. Ф. Некрыловой]; *Переимчивый Княжнин* // *Там же*. 2003. № 18. С. 28–30 [Интервью с А. Ю. Веселовой и Н. А. Гуськовым]; *«Комедии и водевили» Николая Полевого* // *Там же*. 2004. № 16. С. 30–31 [Интервью с С. В. Денисенко].*

сцены. Если предположить, что филологи боятся вторгаться в чужую область – театроведение, то на это можно возразить, что сценическая жизнь того или иного произведения, ссылки на которую несомненно украшают примечания, еще не является театроведением в точном смысле этого слова. Но что же поделаешь, если применительно к кругу авторов с XVIII и, по крайней мере, начала XIX века источников, свидетельствующих о бытовании той или иной пьесы, сохранилось крайне мало? Так (несколько преувеличивая, конечно), можно сказать, что почти все источники о театре середины XVIII века восходят к «Запискам» Якоба Штелина и Камерфурьерскому журналу. В любом случае, до первой трети XIX века, т. е. до начала развития театральной журналистики, материалов для изучения не столь много. Поэтому грамотный историко-филологический комментарий для театральных пьес не будет ничем, на наш взгляд, отличаться от такого же к стихам и прозе. Некоторые трудности, впрочем, преодолимые, представляют для публикации тексты опер, но и там речь идет, скорее, о некоторой более дробной структуре, определенном графическом оформлении, стихи же и проза, составляющие ткань драмы, остаются с формальной стороны теми же, что и вне ее.

С другой стороны, объективной причиной нерегулярного развития серии является общенациональная ситуация и в экономике, и в книжном деле. Издательство может, как правило, принимать уже готовые, законченные работы, не платя автору гонорара и уж, тем более, таких забытых вещей, как «аванс». Но и при условии безгонорарного издания выпускать театральную литературу XVIII века для издателя – убыточное мероприятие. Более того, даже в случае получения издательского гранта печатать что-либо невыгодно, так как отсутствуют каналы распространения подобной литературы.

Резонно было бы задать вопрос, почему тогда мы взялись за это дело (имея в виду прежде всего серию «Российская драматическая библиотека»). Тому есть несколько причин. Место службы автора этих строк – Петербургская государственная театральная библиотека (бывшая центральная библиотека Дирекции Императорских театров) – крупнейшее в России хранилище драматических текстов, поэтому, на наш взгляд, не публиковать тексты, которые там хранятся, – просто преступление².

С 2000 года Театральная библиотека (совместно с издательством

² См. нашу новейшую популярную статью к 250-летию Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, опубликованную под редакционным заголовком «Мы слышим глас веков» в журнале «Библиотека» (2006. № 9. С. 66–68).

«Гиперион») начала выпуск книжной серии «Российская драматическая библиотека». Идея серии очевидна – выпуск максимально полных, академически подготовленных собраний драматических сочинений русских драматургов. В качестве основной базы используется, как сказано, богатейшее собрание Театральной библиотеки, интересное, прежде всего, своими рукописными (репертуарными, суфлерскими, режиссерскими) экземплярами пьес XVIII–XX веков, шедших на сцене (либо запрещенных к постановке).

Нашу серию мы назвали «Российской драматической библиотекой» в память о другой серии, известной каждому исследователю русской словесности и театра, историку русской культуры, – «Российский Феатр, или Собрание всех российских драматических сочинений и опер».

Первой книгой в «Российской драматической библиотеке» стал том И. А. Крылова «Полное собрание драматических сочинений» (2000), подготовленный профессором Тартуского университета Л. Н. Киселевой. Второй том серии «Российская драматическая библиотека» – «Собрание драматических сочинений П. А. Плавильщикова», подготовленный сотрудником Российского института истории искусств А. Ф. Некрыловой, – вышел в 2002 году. Далее в этой серии были выпущены «Комедии и комические оперы» Я. Б. Княжнина (2003), подготовленные сотрудником Пушкинского Дома А. Ю. Веселовой и преподавателем Санкт-Петербургского университета Н. А. Гуськовым и «Комедии и водевили» Н. А. Полевого (2004), собранные сотрудником Пушкинского Дома С. В. Денисенко. В ближайших планах – выпуск драматических сочинений кн. А. А. Шаховского (в 2-х тт.), «Трагедий и драм» Я. Б. Княжнина, избранного тома «Драматических сочинений» Екатерины Великой. Планируются также издания авторов конца XIX – начала XX столетия. Для авторов, чье наследие составляет одну-две пьесы, предполагается собрать несколько коллективных томов, объединенных по жанровому признаку.

Таким образом, первая задача была, условно говоря, «просветительская». Вторая – близка по смыслу к первой: нам казалось, что достойны опубликования не только никогда не печатавшиеся тексты, но и уже опубликованные, ставшие библиографической редкостью (к примеру, большая часть пьес Плавильщикова не публиковалась полтора столетия). Здесь задача была облегчить доступ к русской театральной классике и специалисту, и любителю (если таковой, конечно, найдется). Кроме того, мы прекрасно знаем, что существовала огромная театральная литература, которая не стала «классикой» по разным причинам, входить в которые сейчас не у места. Однако же и с исторической, да и с литературной точки зрения эти тексты

представляют значительный интерес. К примеру, произведения замечательной плеяды русских водевилистов или плодовитых авторов конца XIX – начала XX века.

Издательско-оформительская проблема – сделать книгу привлекательной для читателя, чтобы ее приятно было взять в руки. Мы можем долго обсуждать, что в данном случае может означать критерий «приятности», но опыт показывает, что эстетические соображения непосредственно связаны в книге с критерием утилитарности. К слову сказать, последний в России объемный сборник, посвященный русской драматургии XVIII века (включавший в себя 13 пьес), вышел в 1991 году в издательстве «Художественная литература». Над ним трудился сектор XVIII века Пушкинского Дома. Это 720-страничный том «Русская литература – век XVIII. Трагедия». С печалью приходится констатировать, что (если не касаться содержательной стороны этого тома) с точки зрения удобочитаемости (мелкий кегль, полужирное начертание, плохое членение текста, неудачный макет) он просто не выдерживает критики.

Это, разумеется, укор издательству, и мы специально останавливаемся на подобных издательских деталях с одной целью – отметить их значимость и общекультурную важность в деле издания русской классики. К сожалению, с развалом советского государства элементарные понятия в области книжного дела (целесообразность, вкус и т. п. вещи) не просто претерпели изменения, но зачастую полностью девальвировались (немногочисленные исключения только подтверждают общее положение).

Итак, удобочитаемость таких громоздких текстов, как драма, – важнейшая задача. Следует кратко остановиться на самой специфике драматического текста, его, если можно так выразиться, философии. Что есть драматический текст как текст (если речь не идет о спектакле, интерпретации и тому подобных внетекстовых вещах, а только о строчках и знаках)? Это некий речевой ток, который организуется членением на действия, картины, явления (а в опере еще и на музыкальные номера). Он целен в своей самодостаточности, все не-говоримое является в определенном смысле необязательным добавлением к нему. Особенно хорошо это видно на поэтических текстах, если провести с ними мысленную операцию по удалению всего, что не должно произноситься актерами. Тогда реплики персонажей трагедии, например, сольются в одну, объединенную метром, строку, и текст приобретет свой идеальный вид и звучание. (Конечно, здесь мы просто доводим эту мысль до логического предела, на практике же в том нет нужды.)

И как с драматической точки зрения каждая пьеса обладает определенными «узлами» или «сгустками» напряжения, организующими внима-

ние (поскольку они идут наперекор спокойному течению пьесы), так и «номерное» деление находится в «метафизическом» противоречии с самим текстом (речевым потоком) пьесы, являясь в то же время его принадлежностью.

Поэтому задача оформителя заключается в том, чтобы текст пьесы воспринимался как единое целое, но встречающиеся по ходу действия явления персонажей, сценические и внутритекстовые ремарки, номерная структура своим оформлением и контрастировала с основным текстом, и в то же время не привлекала бы к себе чрезмерного внимания, не мешала бы ему. Чем прозрачнее будет структура текста, тем большие основания будут у читателей оценивать результаты издания как положительные.

Оговоримся, впрочем, что попытки «освободить» текст от всего того, что не является непосредственно речью, предпринимались неоднократно. Так, можно видеть иногда, как имена действующих лиц, сценические ремарки и номерная структура (в особенности в некоторых изданиях либретто опер) вытеснены на поля. Однако при таком издании необходимо иметь большие поля со всех четырех сторон листа, чтобы избежать уродливой тесноты, а этого практически никогда не встречается.

Конечно, важнейшей научной проблемой для текстов всегда будет текстологическая (простите мне этот каламбур). Точнее говоря, их несколько. Возможно, в идеале было бы хорошо печатать старые тексты в старой же орфографии, но если для перепечатки с книг это сделать практически просто, то с рукописными текстами возникает множество проблем: ошибки и опiski переписчиков, сокращения, следы соприкосновения с театральной практикой. В этом смысле грамотная адаптация старых текстов в новом буквенном обличьи – уже достойная задача. И здесь, действительно, есть некоторая специфика, некоторое отличие от нетеатральных текстов. Я не хочу сейчас входить в особенности транслитерации старых форм. Эти правила были установлены еще первым изданием серии «Библиотеки поэта»³, и если и нуждаются в коррекции, то скорее в сторону некоторого их расширения (может быть, частичного их перенесения с поэтических театральных текстов на прозаические), но это предмет для отдельного подробного разговора.

Не могу обойти вниманием и такой вопрос, как соотношение текста с театральной практикой. Если область комментирования, как было сказано, может быть поделена на сферы влияния между (условно говоря) филологом и театроведом, то сам текст пьесы предоставляет различные возможности

³ См.: Сумароков А. П. *Избранные произведения. Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1957.*

для его оформления. Мне кажется, некоторые конъектуры позволительны не только в рукописном, но и печатном тексте, зачастую они относятся к какому-либо «забытому» лицу пьесы или членению самого действия. Так, например, при редактуре было решено ввести в список действующих лиц в «Ермаке» Плавильщикова персонаж «Тень супруги Кучумовой»⁴. Опубликованная же пьеса Н. А. Полевого «Проект» вообще не имела списка действующих лиц. Нам кажется, что введение их (23 персонажа, не считая массовки) не явилось нарушением пресловутой «авторской воли», а сделало пьесу более удобочитаемой.

То же можно сказать и про пунктуацию. Приведение ее к современной норме не противоречит намерениям автора. (Например, если сейчас попробовать без разбора применить на практике сумароковские требования «к типографским наборщикам» из «Трудолюбивой пчелы», это создало бы серьезные трудности для чтения текстов.) Критерий удобочитаемости работает и здесь. Так, например, современному глазу неудобны скопления больше трех знаков. Поэтому многие знаки могли бы быть сведены к многоточию (если понимать под ним не только три точки, но различные комбинации знаков). Более того, требует еще дальнейшего осмысления употребление всевозможных тире в текстах XVIII – начала XIX века. Значение их различно, и соответственно таким же различным по смыслу должен стать перевод их в современные знаки: тут можно найти и знаки аффектации, и замаскированное многоточие, и просто типографский недосмотр.

Интереснейшей особенностью является, конечно, осмысление сценической жизни пьесы. Далеко не всегда сокращения в тексте указывают на произвол заказчика и притеснение автора, иногда они могут служить и к «устройнению» текста. Режиссерские и суфлерские экземпляры пьес дают материал для наблюдений за театральной практикой. Здесь действительно довольно пищи для исследователя театра. В ряде случаев может восстанавливаться очень правдоподобная картина сценического бытования пьесы.

⁴ По этой конъектуре, кстати сказать, теперь легко опознается пиратство новейших электронных издательств. Хороший тому пример – компакт-диск «Русская драматургия», вышедший в прошлом году в издательстве Directmedia Publishing, куда вошли тексты всех выпущенных нами в серии «Российская драматическая библиотека» томов. См.: http://www.directmedia.ru/d_catalogue/about.phtml?id=55 Русская драматургия: от Сумарокова до Хармса (том 47). Общий объем более 30 000 стр. текста. Год выпуска: 2005. Формат: CD-ROM. Издательство: Directmedia Publishing. ISBN: 5-94865-065. Цена: 350 руб. («Уникальное собрание произведений выдающихся русских драматургов 17 – начала 20 столетий <...> Собрание предназначено для учащихся, студентов и аспирантов театральных вузов, и всех любителей драматургии и театра»). См. также новейший критический обзор: Бурлешин А. Чем полны-полны CD в коробочках // Критическая масса. 2006. № 2. С. 97.

Это не только размеченные, так сказать внутритеатральные, ремарки (шумы, музыка, знаки внимания для актеров, списки бутафории), но и предметы, навсегда ушедшие из нашего языка. Как пример приведем слово «слонка» (у В. И. Даля фигурирующее только как печная заслонка), часто встречающееся в рукописях пьес начала XIX века и означающее, по-видимому, интермедийный занавес (в противоположность основному).

Теперь вернемся к теме «привлекательности книги для читателя». Нам кажется, что в недрах серии «Российская драматическая библиотека» зреет новый издательский проект, по виду более популярный, но не менее трудоемкий. Как редактора меня всегда привлекало издание какой-либо отдельной пьесы в виде небольшой по формату книги с текстовым и изобразительным комментарием. Эти книги целесообразно выпускать в виде серии, которая, при определенных условиях, могла бы удовлетворить отчасти учебную и эстетическую потребность в такого рода текстах. В качестве образца могут быть использованы многочисленные французские, немецкие и английские издания, в основном учебного характера (есть и советские, правда, более громоздкие аналоги). В центре публикации лежит какой-либо авторитетный текст (то, что у французов называется *texte intégral*), к нему добавляется реальный комментарий, монтаж из исторической и литературоведческой литературы и тщательно подобранный изобразительный ряд. При надлежащем издательском оформлении подобные книжки могли бы составить ограниченную конкуренцию тому беспределу, который творится на нашем книжном рынке. Причем в некоторых случаях у нас была бы возможность дать некоторые редкие и никогда не публиковавшиеся в таком виде тексты, как, к примеру, сценический вариант «Ревизора», который отличается от всех до сих пор опубликованных⁵.

Наши соображения, как сказано, не претендуют на глобальные обобщения, это лишь некоторые наблюдения, а для коллег – приглашение к разговору и сотрудничеству.

⁵ Последними сведениями мы обязаны нашему автору (участнику книги «*Héritage Théâtral*». СПб., 2005) Ирине Аркадьевне Зайцевой, много занимавшейся в Театральной библиотеке с рукописями пьес Н. В. Гоголя.

«ПОД СЕНИЮ КУЛИС...»
Выставка, посвященная 250-летию
основания русского драматического театра

Л. Г. Агамалян

Первые попытки организации государственного публичного театра в Санкт-Петербурге были предприняты еще при Петре I. Тем не менее, отчет принято вести от возникновения в конце 1740-х годов в Сухопутном шляхетском корпусе «на Васильевском острове» любительского театра, где в 1750 году кадетами была сыграна трагедия А. П. Сумарокова «Хорев». В феврале 1752 года для постановки все той же трагедии в Петербург была приглашена ярославская труппа Федора Волкова. Часть «ярославцев» была оставлена в столице для прохождения общего курса наук в кадетском корпусе и обучения театральному мастерству.

В 1750 году императрица Елизавета Петровна официально разрешила *устройство в частных домах вечеров с представлением русских комедий*. Монаршее соизволение одобрило уже появившиеся и активизировало процесс возникновения новых домашних и усадебных театров.

30 августа 1756 года именным, данным Сенату, указом императрица учредила «русский театр». Текст указа гласил:

«Повелели Мы ныне учредить Русской для представления Трагедий и Комедий театр, для которого отдать Головкинской каменной дом, что на Васильевском острове близ Кадетскаго дома. А для онаго повелено набрать актеров и актрис: актеров из обучающихся певчих и Ярославцов в Кадетском корпусе, которые к тому будут надобны, а в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также и актрис приличное число. На содержание онаго театра определить, по силе сего Нашего указа, считая от сего времени в год денежной суммы по 5000 рублей, которую отпускать из Штатс-Канторы всегда в начале года по подписании Нашего указа. Для надзирания дома определяется из копиистов Лейб-Компании

Алексей Дьяконов, котораго пожаловали Мы Армейским Подпоручиком, с пожалованьем из положенной на театр суммы по 250 рублей в год. Определить в оной дом, где учрежден театр, пристойный караул. Дирекция того Русскаго театра поручается от Нас Бригадиру Александру Сумарокову, которому из той же суммы определяется, сверх его Бригадирскаго оклада, рационных и деньгичьих денег в год по 1000 рублей и заслуженное им по Бригадирскому чину с пожалования его в оный чин жалованье, в дополнение к Полковничью окладу добавить и впредь выдавать полное годовое Бригадирское жалованье; а его Бригадира Сумарокова из армейскаго списка не выключать. А какое жалованье как актерам и актрисам, так и прочим при театре производить, о том ему Бригадиру Сумарокову от Двора дан реэстр. О чем Нашему Сенату учинить по сему Нашему указу»¹.

Предоставленный Русскому театру каменный дом Михаила Гавриловича Головкина (кат. № 66), конфискованный в казну после высылки опального вельможи, находился рядом с Кадетским корпусом (сейчас – территория Академии Художеств). Театральный зал был невелик, и хотя вход был платным, сборы не покрывали расходов. В 1759 году театр был объявлен придворным.

В 1779 году в Петербурге создан Вольный российский театр – частный публичный театр К. Книппера. На его сцене в 1780 году был впервые сыгран «Бригадир», а в 1782 году – «Недоросль» Д. И. Фонвизина.

В 1783 г. придворная труппа начала давать платные представления в новом Каменном (Большом) театре (кат. № 11), а также в перешедшем в казну театре Книппера, который стал называться Малым. Репертуар составляли пьесы А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, П. А. Плавильщикова, В. В. Капниста. На сцене играли Т. М. Троепольская (кат. № 50), П. А. Плавильщиков (кат. № 46), Я. Е. Шушерин, А. М. Крутицкий, чета С. Н. и Е. С. Сандуновых (кат. № 57, 58). В Эрмитажном театре, построенном Дж. Кваренги (кат. № 70, 73) и оформленном П. Гонзаго, игрались пьесы Екатерины II.

Для театра писали Н. А. Львов, И. А. Крылов, Г. Р. Державин, А. А. Шаховской. В преромантических трагедиях В. А. Озерова «Фингал», «Царь Эдип», «Дмитрий Донской», «Поликсена» играли П. А. Каратыгин и И. А. Дмитриевский. В 1794 году в Петербурге дебютировал А. С. Яковлев, а в 1803 году – Е. С. Семенова, соперница знаменитой французской трагической актрисы мадемуазель Жорж. Появились специальные периодические издания, печатавшие пьесы русского репертуара. Журналы помещают театральные рецензии и обзоры.

¹ ПСЗ Российской Империи. СПб., 1830. Т. XIV. С. 613.

В первой четверти XIX века русский театр стал явлением литературы, светской жизни, домашней забавой и общественной трибуной.

Литературный музей Пушкинского Дома, представляя выставку, посвященную 250-летию основания русского театра, обратился к материалам, отразившим самое начало явления, не выходя за пределы первой четверти XIX века.

Выставка была организована при участии Государственного Русского музея, а также РО ИРЛИ и Библиотеки Академии наук.

На выставке экспонировались как известные, так и малоизвестные и вовсе не известные публике материалы. Так, ГРМ впервые показал всю серию эскизов костюмов и декораций Пьетро Гонзага для постановок на сцене Эрмитажного театра комической оперы Екатерины II «Февей», трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской», комической оперы И. А. Крылова «Илья-Богатырь», оперы «Телемак», балета «Полифем» и т. д. (кат. №№ 22–36).

В ряду неоднократно выставлявшихся классических живописных портретов XVIII века – М. М. Хераскова (К. Гёкке. Кат. № 4); А. П. Сумарокова (Ф. С. Рокотов. Кат. № 5); Д. И. Хвостова (С. С. Шукин. Кат. № 6); Д. И. Фонвизина (А.-Ш. Карафф. Кат. № 7) – Литературный музей ИРЛИ впервые представил несколько малоизвестных полотен. Таков ранний портрет поэта и драматурга XVIII в. В. И. Майкова, родоначальника будущей литературной династии (кат. № 2); портрет статс-секретаря Екатерины II А. В. Храповицкого (кат. № 13); парные портреты графа и графини Трубецких в ролях Амана и Эсфири, сыгранных в любительской постановке трагедии Ж.-Б. Расина «Эсфирь» (кат. № 14–15). Два малоформатных (24,8 x 21,1) портрета приписываются музейными документами кисти поэта Дмитрия Веневитинова, что, впрочем, вызывает сомнение и требует дальнейшего исследования.

На выставке были представлены рукописи А. П. Сумарокова («Хорев» 1747); Г. Р. Державина (стихотворение «Озерову на приписание Эдипа»; «Пожарский, или Освобождение Москвы. Описание места действия» и др.); Я. Б. Княжнина («Вадим Новгородский»), список шуто-трагедии И. А. Крылова «Трумф» («Подшипа»), происходящий из архива журнала «Русская старина», датируется 1800-м годом; В. В. Капниста (комедия «Ябеда» с поправками автора); Д. И. Фонвизина («Бригадир»). Интересный экспозиционный сюжет сложился вокруг скандально-смелой комедии В. В. Капниста «Ябеда». В РО ИРЛИ сохранилась переписка Александра Львовича Нарышкина, Дмитрия Прокофьевича Трощинского и актера Антона Крутицкого, издавшего на свой счет знаменитую комедию, по поводу

освобождения арестованного тиража и возобновления спектакля (собрание П. Я. Дашкова). Значительный комплекс материалов посвящен В. А. Озерову: карандашный рисунок портретного бюста драматурга, исполненный В. Гиппиусом на рубеже XVIII–XIX веков, прижизненные издания сочинений, портреты актеров, прославившихся в его трагедиях и прославивших их.

Организаторы выставки сочли возможным выделить в отдельный экспозиционный ряд материалы, связанные с меценатами и любителями. На выставке были представлены портреты Н. И. Панина (кат. № 3), покровителя и друга Д. И. Фонвизина; А. Н. Оленина (кат. № 60), в доме которого был впервые прочитан «Эдип в Афинах» В. А. Озерова, «Трумф» И. А. Крылова, где игрались пьесы С. Н. Марина, Н. И. Гнедича; П. В. Бакунина-меньшого (кат. № 9), на сцене домашнего театра которого играл Н. А. Львов; директора императорских и хозяина домашнего театра Н. Б. Юсупова (кат. № 8). Любопытным примером домашнего спектакля с текстами Ф. Глинки и музыкой Л.-В. Маурера является праздник, данный «родными и друзьями Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому в Рябове, 25 Октября 1822 года». Представление было зарисовано домашним художником Всеволожских Августом Дезарно, а в 1823 году награвировано и издано вместе с текстом и нотами. На выставке были представлены два листа из альбома Дезарно (кат. 71–72), а также акварельный портрет Л.-В. Маурера работы М. Теребенева (кат. № 37).

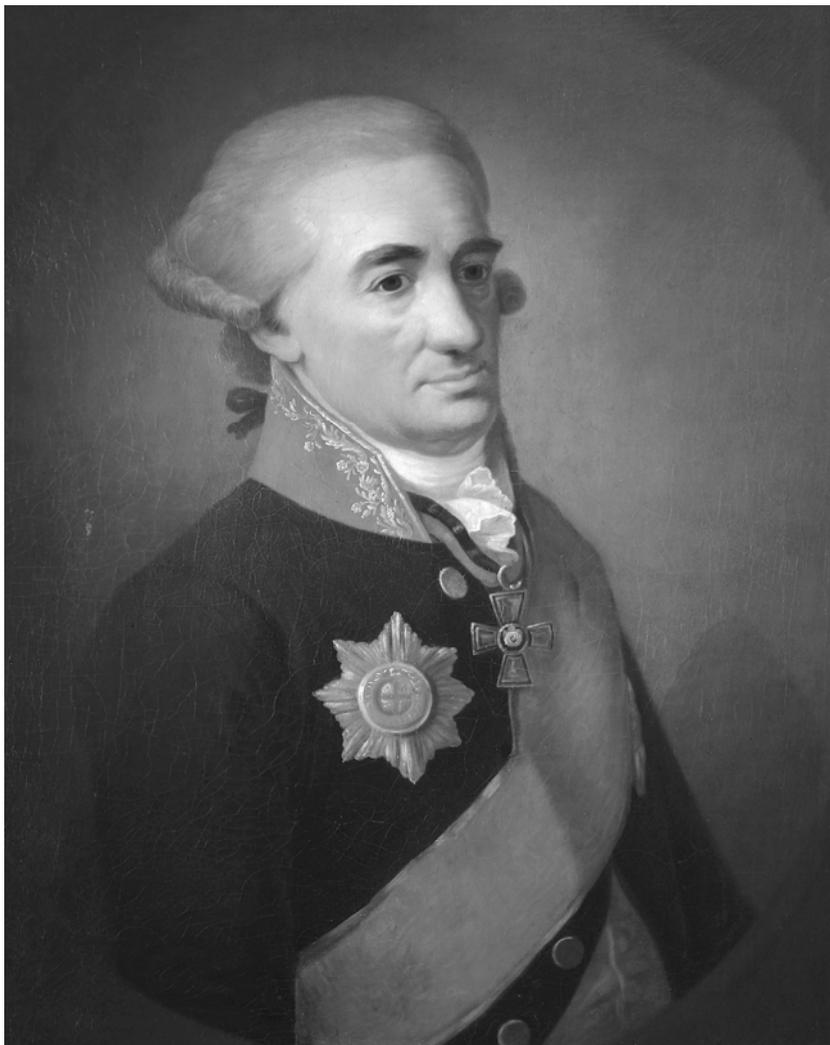
В конце XIX – начале XX века ностальгия по золотому веку дворянской культуры привела к появлению в изобразительном искусстве разного рода стилизаций в духе XVIII столетия. Этим Литературный музей завершал экспозицию. Небольшой заключительный ее раздел включал картину М. И. Ивашинцова «Фонвизин читает «Бригадира» Екатерине в Петергофе» (1915) и стилизованное, в технике силуэта, повторение того же сюжета, выполненное неизвестным художником тушью на голубой бумаге XVIII века.

Экспозицию дополнил ряд редких изданий из собрания БАН, а также из библиотеки академика В. В. Виноградова.



ПОРТРЕТ А. П. СУМАРОКОВА

Ф. С. Рокотов. 1770-е годы
Холст, масло

**ПОРТРЕТ М. М. ХЕРАСКОВА**

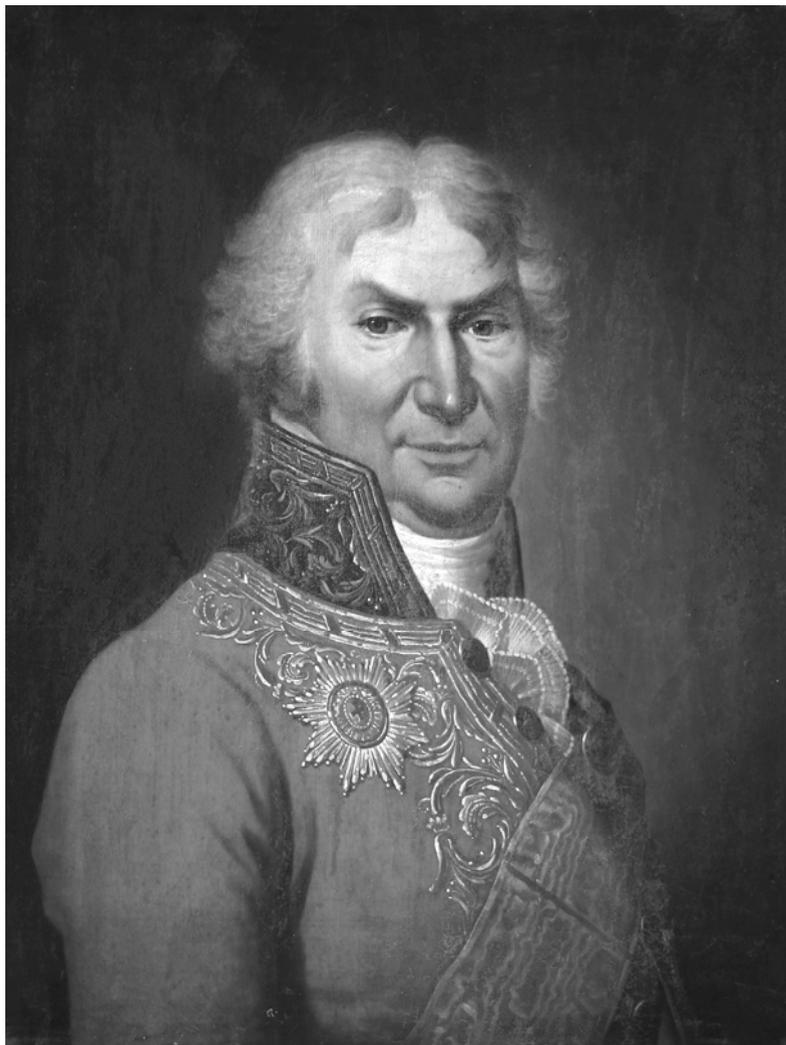
К. Гёкке. Конец 1790-х – начало 1800-х гг.
Холст, масло



ПОРТРЕТ Д. И. ФОНВИЗИНА

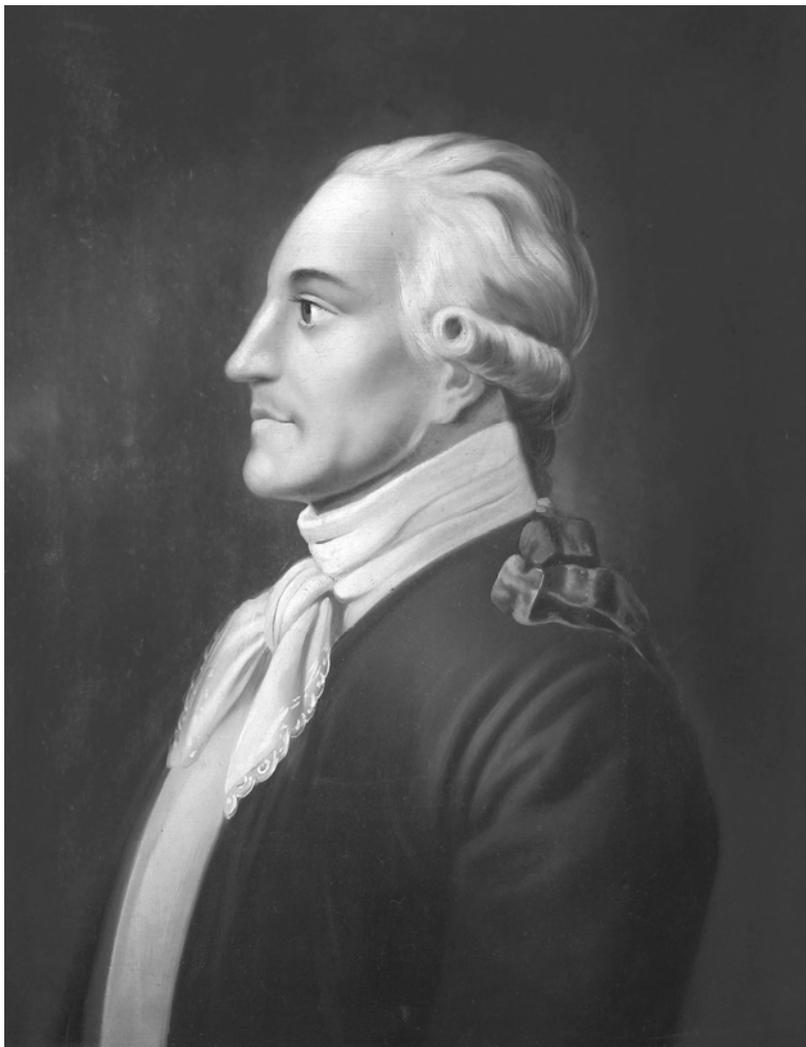
А.-Ш. Карафф. 1784–1785 гг.

Холст, масло

**ПОРТРЕТ Д. И. ХВОСТОВА**

С. С. Щукин. 1807–1809 гг.

Холст, масло



ПОРТРЕТ Я. Б. КНЯЖНИНА

Поливанов по гравюре Ф. Форопонтова XVIII в. 1850-е годы
Холст, масло

**ПОРТРЕТ Ф.-М.-А. ВОЛЬТЕРА**

Неизвестный мастер. Вторая половина XVIII в.
Слоновая кость

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

ЖИВОПИСЬ

1. А. П. (?) Антропов (?–?)

Портрет Елизаветы Петровны. Середина XVIII в.

Холст, масло. 82,5х67

На подрамнике: наклейка выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» (Петербург 1912) с надписью: «*Собственность лейбъ гв. ренадерскаго полка; № собственность Романовской галереи*»; обрывки наклейки с надписью: «*№ 5 339*»; наклейка Художественного отдела Русского музея с указанием имени владельца: «*принято из музея л. гв. Гренадерского полка [нрзб] Лесючевский; № 31*»; синим карандашом надпись: *PM 6495*; справа: «*№ 4*».

Поступление. В 1918 г. из Музея лейб-гвардии Гренадерского полка (Петроград).

ГРМ. Ж 24¹

2. Неизвестный художник

Портрет В. И. Майкова. Не позднее 1761 г.

Холст, масло. 60,0х46,0

Поступление. Из Правления Академии наук в 1923 г.

ПД-5942/И-2843

Майков Василий Иванович (1728–1778) – поэт, драматург. Изображен в мундире капитана лейб-гвардии Семеновского полка, в котором служил с 1755 по 1761 г.

¹ Живопись. XVIII век. Каталог. СПб.: ГРМ, 1998. Т. I. А-Я. С. 49.

3. Неизвестный художник с оригинала А. Рослина 1777 г.

Портрет Н. И. Панина. Конец XVIII в.

Холст, масло. 71,0x54,0

Поступление. От А. Папаригопуло в 1934 г.

ПД-1153/И-27498

Панин Никита Иванович (1718–1783) – дипломат, глава Коллегии иностранных дел (1763–1783), воспитатель Павла I, покровитель и друг Д. И. Фонвизина, способствовавший постановке «Недоросля», премьеры которого состоялась 24 сентября 1782 г. в Малом театре на Царицыном лугу. Изображен с орденами Св. Андрея Первозванного и Св. Анны 1-й степени.

4. К. Гёкке (?–?)

Портрет М. М. Хераскова. Конец 1790-х – начало 1800-х гг.

Холст, масло. 71,0x57,0

Поступление. Из Правления Академии наук в 1923 г.

ПД-5598/И-2821

Херасков Михаил Матвеевич (1733–1807) – поэт, драматург, писатель, издатель, сотрудник многочисленных журналов. В 1763–1802 гг. был (с перерывами) директором, затем куратором Московского университета. Попечитель Благородного пансиона при Московском университете. Изображен со звездой и лентой ордена Св. Анны 1-й степени и Св. Владимира 3-й степени.

5. Ф. С. Рокотов (?) (1732/1735–1808)

Портрет А. П. Сумарокова. Начало 1770-х гг.

Холст, масло. 60,0x48,0

Поступление. Из Правления Академии наук в 1923 г.

ПД-5596/И-2810

Сумароков Александр Петрович (1718–1777) – теоретик и один из видных представителей русского классицизма, поэт, драматург. Современники называли Сумарокова «отцом российского театра» и «северным Расином». Пьесы Сумарокова составили основу репертуара первого русского профессионального публичного театра, директором которого он был в 1756–1761 гг. Изображен со звездой и лентой ордена Св. Анны 1-й степени.

6. С. С. Щукин (1762–1828)

Портрет Д. И. Хвостова. 1807–1809 гг.

Холст, масло. 68,0x54,0

Поступление. Из Правления Академии наук в 1923 г.

ПД-5614/И-2814

Хвостов Дмитрий Иванович, граф (1756–1835) – стихотворец, издатель журнала «Друг просвещения», член общества «Беседы любителей русского слова» и Российской Академии, обер-прокурор Синода (1797–1803). Поэт-графоман, объект бесчисленных пародий и эпиграмм, в т. ч. и пушкинских. Перевел для русского театра ряд пьес Ж. Расина. Изображен с лентой и звездой ордена Св. Анны 1-й степени и дворянской бронзовой медалью на владимирской ленте за участие в Земском войске 1805–1806 г.

7. А.-Ш. Карафф (1762–1822)

Портрет Д. И. Фонвизина. Рим. 1784–1785 гг.

Холст, масло. 64,0x49,0

Поступление. Из Экспертной комиссии Внешторга в 1920 г.

ПД-5597/И-498

Фонвизин Денис Иванович (1744/1745–1792) – выдающийся русский драматург, поэт-сатирик, переводчик, дипломат.

8. И. Б. Лампи-старший (1751–1830)

Портрет Н. Б. Юсупова. 1794 г.

Холст, масло. 66,0x54,0

Поступление. Из Центрального хранилища Государственного музейного фонда в 1927 г.

КП-249/И-3920

Юсупов Николай Борисович, князь (1750–1831) – дипломат, сенатор, член Государственного Совета; один из богатейших людей России; любитель искусств, коллекционер, меценат. В бытность свою директором театров (1783–1799) учредил театральную контору, контроль за театральными сборами, привел в порядок зрительные места, пронумеровав каждое из них. При нем русская и итальянская опера, а также балет достигли высокой степени совершенства.

9. Неизвестный художник с оригинала Д. Г. Левицкого 1780-х гг.

Портрет П. В. Бакунина Меньшого. Конец XVIII в.

Холст, масло. 75,0x63,0

Поступление. Из Центрального хранилища Государственного музейного фонда в 1927 г.

ПД-5943/И-4157

Бакунин Меньшой Петр Васильевич (1732/1731(?)–1786), в 1752 г. закончил Сухопутный шляхетный корпус, переводчик, дипломат; первый член Коллегии иностранных дел, любимец и правая рука Н. И. Панина. В доме Бакуниных часто устраивались домашние спектакли, где играли И. А. Дмитриевский, Н. А. Львов. Последнему П. В. Бакунин покровительствовал в течение всей жизни.

10. С. Второв (?–?)

Портрет Екатерины II в образе Минервы. 1787 г.

Холст, масло. 60,0x48,0

Поступление. Из особняка Абамелек-Лазаревых в 1923 г.

ПД-5944/И-1831

11. Ф. Кнорре (?–?)

Петербург. Большой театр. 1820-е гг.

Бумага, литография, раскрашенная маслом. 29,5x42,7

Поступление. Из Ленскультавтора в 1949 г.

ПД-2366/И-63193

12. Поливанов (?–?) по гравюре Ф. Форопонтова XVIII в.

Портрет Я. Б. Княжнина. 1850-е гг.

Холст, масло. 71,0x57,0

Поступление. Из Правления Академии наук в 1923 г.

ПД-5601/И-2860

Княжнин Яков Борисович (1742/1740(?)–1791) – поэт, драматург, виднейший представитель жанра политической трагедии XVIII в.

13. Неизвестный художник

Портрет А. В. Храповицкого. 1780-е гг.

Холст, масло. 65,0x52,0

Поступление. Из Государственного музейного фонда в 1922 г.

ПД-5945/И-423

Храповицкий Александр Васильевич (1749–1801) – государственный деятель, статс-секретарь Екатерины II, драматург, в 1789–1791 г. – директор Петербургских придворных театров (вместе с П. А. Соймоновым), автор записок. Изображен с крестом ордена Св. Владимира

3-й степени и звездой неизвестного ордена. Возможно, это не вполне умелое изображение Владимирской звезды. Если это так, то портрет исполнен после 1785 г., когда А. В. Храповицкий был пожалован кавалером ордена Св. Владимира 2-й степени.

14. Д. В. Вeneвитинов (?) (1805–1827)

Портрет князя Трубецкого в роли Амана в любительской постановке трагедии Ж.-Б. Расина «Эсфирь». Москва. <1820-е гг.>

Дерево, масло. 24,8x21,1

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-64450

15. Д. В. Вeneвитинов (?) (1805–1827)

Портрет княгини Трубецкой в роли Эсфири в любительской постановке трагедии Ж.-Б. Расина «Эсфирь». Москва. <1820-е гг.>

Дерево, масло. 24,7x21,3

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-64451

16. М. И. Ивашенцева (1882–1957)

Д. И. Фонвизин читает Екатерине II «Бригадира» в Петергофе. 1915 г.

Холст, масло. 77,3x92,5

Поступление. От В. Е. Афонина в 1987 г.

ПД-5068/И-94328

СКУЛЬПТУРА

17. Неизвестный скульптор XVIII в.

Портрет Ф.-М.-А. Вольтера. Фигура в рост. Вторая половина XVIII в.

Бронза, мрамор. 46,6x13,4x10,9 (фигура); 13,6x13,6 (основание)

Поступление. От И. Н. Карачаковой в 1949 г.

ПД-2290/И-62872

18. Неизвестный мастер XVIII в.

Портрет Ф.-М.-А. Вольтера. Фигура в рост. Конец XVIII в.

Слоновая кость, резьба. 20,0x7 (фигура), 1x5,7 (основание).

Поступление. От Г. И. Казаченко в 1947 г.

ПД-5946/И-9987

19. Уменьшенное повторение XIX в. с оригинала Ж.-Д. Рашетта 1794 г.

Портрет Г. Р. Державина. Бюст.

Бронза, гальванопластика. 28,4x14,8x12,7

Поступление. От В. М. Федорова в 1925 г.

ПД-3141/И-79387

20. Э.-М. Мелинг (1808–1875)

Портрет П. Корнеля. Фигура в рост. Вторая половина XIX в.

Бронза. 44,2x17,8x19,2 (фигура); 17,0x17,0 (основание)

Поступление. Из Государственного музейного фонда в 1927 г.

ПД-5947/И-5197

21. Неизвестный скульптор

Портрет И. А. Крылова. Бюст. <Первая треть XIX в.>

Дерево. 25,5x15,4x12,7

Поступление. От А. С. Кирилловой в 1949 г.

ПД-2386/И-63372

Е. В. Кочнева (Литературный музей ИРЛИ)

ОРИГИНАЛЬНАЯ ГРАФИКА

22. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Interior. Эскиз декорации. 1800–1810-е гг.
Бумага, тушь, карандаш графитный. 16,9x26,2
ГРМ. Р-735 КП-16/44/1928
23. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Боярыня Избрана. Рында. Эскизы костюмов к опере К. Кавоса и И. А. Крылова «Илья Богатырь». 1800–1810-е гг.
Бумага, акварель, перо. 18,3x22,5
ГРМ. Р-718 КП-6131/1916
24. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Два женских костюма к опере К. Кавоса и И. А. Крылова «Илья Богатырь». Волшебница Добрада. Индианка. 1800–1810-е гг.
Бумага, акварель, перо. 18,5x22,6
ГРМ. Р-724 КП-6170/1916
25. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Два театральных костюма (женский и мужской) к «Трем багдадским горбунам». 1800–1810-е гг.
Бумага, перо. 18,6x22,9
ГРМ. Р-722 КП-6169/1916
26. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Декоративный эскиз. 1800–1810-е гг.
Бумага, тушь, перо. 23,2x15,5
ГРМ. Р-734 КП-16/43/1928
27. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Князь Д. Донской. Князь Белозерский. Эскизы костюмов к трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской». 1800–1810-е гг.
Бумага, акварель, перо. 18,2x22,4
ГРМ. Р-719 КП-6130/1916
28. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Князь Тверской. Князь Брянский. Шлем. Эскизы костюмов к трагедии В. А. Озерова «Дмитрий Донской». 1800–1810-е гг.

Бумага, акварель, перо. 18,3х22,5

ГРМ. Р-720 КП-6132/191

29. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо

Костюм Полифема в балете «<нрзб.> и Галатеея». Грим Полифема.

1800–1810-е гг.

Бумага, акварель, перо. 20,8х16,4

ГРМ. Р-723 КП-6172/1916

30. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо

Костюм Роланда и костюм Сирены для балета «Роланд».

1800–1810-е гг.

Бумага, акварель, перо. 18,2х22,5

ГРМ. Р-726 КП-6173/1916

31. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо

Костюм ветров (Эола, Борея и Нотоса) в опере «Телемак».

1800–1810-е гг.

Бумага, акварель, перо. 18,3х22,5

ГРМ. Р-727 КП-6174/1916

32. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо

Костюмы Муромского воина, печенежского воина, печенега и индейца в пьесе «Илья Богатырь». 1800–1810-е гг.

Бумага, акварель, перо. 18,3х22,6

ГРМ. Р-721 КП-6133/1916

33. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо

Театральный костюм женский и головной убор. 1800–1810-е гг.

Бумага, перо. 18,6х22,8

ГРМ. Р-725 КП-6171/1916

34. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо

Три костюма (Агнесса, Дамы и Дюнуа) к опере «Агнесса Сорель».

Начало XIX в.

Бумага, перо. 18,6х22,9

ГРМ. Р-728 КП-6175/1916

35. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Три костюма (придворного, Карла VII и слуги) к опере «Агнесса Сорель». 1800–1810-е гг.

Бумага, перо, акварель. 18,5х22,9

ГРМ. Р-729 КП-6176/1916

36. Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо
Эскиз декорации к опере «Февей». 1780-е гг.

Бумага, тушь, перо. 36,1х51,4

ГРМ. Р-730 КП-6692/1916

Гонзага Пьетро (Паоло ?) ди Готтардо (Гонзаго Петр Федорович) (1751–1831) – итальянский живописец и театральный декоратор, работал в России с 1792 г., декоратор Петербургских Императорских театров до 1828 г.².

37. М. И. Теребнев (1795–1864)

Портрет Людвиг Вильгельма Маурера. 1824 г.

Бумага, акварель, итальянский карандаш, белила. 23,5х18,5 (в св.), 25х20 (овал)

Внизу слева подпись: *Теребневъ. 1824.*

Поступление. Из Государственного музейного фонда в 1922 г.

ПД-5941/И-369

Маурер Людвиг-Вильгельм (1789–1878) – немецкий композитор, скрипач-виртуоз, дирижер, состоял капельмейстером, затем руководителем оркестра В. А. Всеволожского; с 1821 г. – композитор и капельмейстер Императорских театров в Петербурге, считался одним из лучших капельмейстеров Европы.

38. Неизвестный художник по рисунку П. Ф. Бореля 1892 г.

Екатерина II слушает чтение Д. И. Фонвизиним «Бригадира» в Петергофе в 1766 году. 1892 г. (?)

Бумага голубая верже XVIII в. с водяными знаками, черная акварель.

Силуэт. 19,6х27,8(из. ил.).

² По предположению сотрудника ГРМ Н. И. Уваровой, данная серия принадлежит руке А. Н. Оленина. Последний был признанным специалистом по истории костюма, автором ряда публикаций по теме и страстным театралом, сыгравшим большую роль в становлении русского театра.

Слева внизу подпись художника – неразборчиво. Под изображением тушью: *Екатерина II слушает чтение «Бригадира» в Петергофъ*. На обороте почерком XVIII в.: *судебное дело от 20 IV 1798 г.*

Из поступлений конца 1920-х гг.

ПД-5616/И-18165

39. Корсини (?)

Античные здания. Эскиз декорации к неизвестному спектаклю.
1830-е гг.

Бумага, акварель. 40,5х49,2 (из. ил.)

Внизу справа на изображении гробницы плохо читаемая надпись акварелью в две строки.

Поступление. Из собрания Е. С. Зарудной-Кавос в 1924 г.

ПД-5940/И-2623

40. Густав Адольф Гиппиус (1792–1856)

Рисунок портретного бюста Владислава Александровича Озерова.
Начало XIX в.

Бумага, карандаш. 21,2х15,7 (в св.)

На изображении внизу слева карандашом: *G. Hippius. F.*

Поступление. Из архива братьев Тургеневых (?) в 1930-е гг.

ПД-5939/И-47191

41. Н. В. Алексеев

Портрет Александра Сергеевича Грибоедова. Силуэт. Первая четверть XIX в.

Бумага, тушь. 4,6х2,5 – из.; 7,9х5,8 – в св.

На обороте наклейка с надписью: *Из собрания П. Е. Корнилова.*

Поступление. От И. Г. Мямлина в 1963 г. из собрания П. Е. Корнилова

ПД-3528/И-85224

Н. И. Уварова (ГРМ)

Е. Н. Монахова (Литературный музей ИРЛИ)

ПОРТРЕТНАЯ ГРАВЮРА

42. К. С. Гоше (1740–1804) с рисунка Ж. Б. Сантера (1650–1717)

Портрет Ж.-Б. Расина. 1767 г.

Гравюра резцом. Л: 20,3х13,8; И: 14х8,9

Подписи: под портретом посередине: *RACINE*; слева на книге: *ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ*; под изображением слева мелко: *J. B. Santerre Pinx.*; под изображением справа мелко: *Car. Gaucher Sculp. 1767.*

Поступление. Из собрания Б. Л. Модзалевского в 1928 г.

ПД-479/И-39651

43. К. С. Гоше (1740–1804) с рисунка К. Лебрена (1619–1690)

Портрет Пьера Корнея. Конец XVIII – начало XIX в.

Гравюра резцом. Л: 19х13,5; И: 14х8,8

Подписи: под изображением: *LE GRAND CORNEILLE*; ниже слева мелко: *Car le Brun Pinx.*; справа мелко: *Car. Gaucher Sculp.*

Поступление. 1920-е гг.

ПД-479/И-23008

44. Неизвестный гравёр

Портрет Ж.-Б. Мольера. Конец XVIII – начало XIX в.

Гравюра резцом. Л: 14,8х10,4; И: 14х9,6

Подписи: вдоль изображения по овалу: *JEAN BAPTISTE POQUELIN DE MOLIÈRE POÈTE COMIQUE DESEDE LE 13 FEVRIER 1673 AGE DE 52 ANS*; под изображением мелко: *Gravé par Petit/ et se vend chez luy a Paris rue S.^t Jacques pres les Mathu.*; ниже посередине мелко: *Moliere par son sel Attique/ En riant corrigeoit les Moeurs,/ Le Ridicule en proye, a mille traits railleurs/ Redoutoit sa veine Comique; Mais depuis qu' au Theatre, ou brilloient ses bons mots,/ On ne voit plus regner, que des fades Caprices;/ Ce qui fut la terreur des sots/ De vient à present leurs delices.*

Поступление. 1920–1930-е гг.

ПД-5948/И-47216

45. О. А. Кипренский (1782–1836)

Портрет И. А. Дмитревского. 1814 г.

Гравюра карандашной манерой. Л: 38,5х29; И: 25х19,7

Подписи: на изображении справа: *грав. ОК(монограмма)/ 1814./ С. Петербург.*; под изображением: *И. А. Дмитревской./ родился 1734.*

Поступление. 1920-е гг.

ПД-217/И-13608

Дмитревский Иван Афанасьевич (1736–1821) – талантливый русский актер, которого иностранцы сравнивали со знаменитыми английскими трагиками Давидом Гарриком и Эдмундом Кином; автор и режиссер-постановщик ряда драматических и музыкальных спектаклей; в течение долгого времени возглавлял русскую драматическую труппу и преподавал в театральной школе; неоднократно выступал на сцене Эрмитажного театра, в том числе в роли Стародума в «Недоросле» Фонвизина и Олега в «Начальном управлении Олега» Екатерины II.

46. А. Флоров (1788 – после 1830) с рисунка А. Осипова (1770–1850)

Портрет П. А. Плавильщикова. 1815 г.

Гравюра пунктиром. Л: 39x29; И: 19x11,3

Подписи: над изображением справа: *Къ10Книж.въст.Евр. 1815.*; под изображением вдоль овала: *Грав. А.Флоровъ.*; ниже посредине: **Петръ Алексѣвич/ Плавильщиковъ.**; еще ниже: *Родился 1760. Марта 24.дня; скончался 1812. Октября 18.дня.*

Поступление. 1920-е гг.

ПД-217/И-14840

Плавильщиков Петр Алексеевич (1769–1812) – один из лучших актеров русской драматической труппы; был известен также как сочинитель пьес, за что в 1790 г. получил вознаграждение от Дирекции Императорских театров. Смотрел на театр как на «забаву, исправляющую нравы». Его комедии «Бобыль» (1815) и «Мельник и сбитеньщик – соперники» (1792) шли на сцене Эрмитажного театра.

47. Н. Уткин (1780–1868) с рисунка О. А. Кипренского (1782–1836)

Портрет Е. С. Семеновой в роли Аменаиды (трагедия «Танкред» Ф.-М.-А. Вольтера). 1816 г.

Гравюра резцом. Л: 28x23,3; И: 18,4x13,5

Подписи: под изображением вдоль овала: *К. Семенова, Трагическая Актриса.*; ниже посредине: *Любимица безсмертной Мельпомены!/ Въ Россіи первая успѣла ты открыть/ Искусство тайное – как сердцу говорить;/ Твои черты – потомству драгоценны.*; ниже мелко слева: *Рисов: О. Кипренскій.*; ниже мелко справа: *Кончилъ и Гравир: Н. Уткинъ.*

Поступление. 1920–1930-е гг.

ПД-5949/И-6973

Семенова Екатерина Семеновна (1786–1849) – великая русская трагическая актриса; соперница м-ль Жорж; соратница В. А. Озерова в первых завоеваниях романтической драмы. Первым большим успехом артистки

была роль Антигоны в трагедии Озерова «Эдип в Афинах» (1804). Лучшими ролями Семеновой в пьесах русского репертуара считаются Моина в «Фингале» (1805), Ксения в «Дмитрии Донском» (1807) и Поликсена в одноименном произведении (1809).

48. Фронтиспис к сочинениям В. А. Озерова. 1817. Часть I. Санкт-Петербург. Типография Императорского театра

Гравюра резцом и пунктиром. Л: 20,7х17

Подписи: сверху посередине: *СОЧИНЕНИЯ/ В. А ОЗЕРОВА*; ниже посередине: *ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.*; еще ниже виньетка и под ней посередине: *САНКТПЕТЕРБУРГЪ,/ въ типографіи Императорскаго театра, 1817 года.*

Поступление. 1910–1930-е гг.

ПД-5950/И-48582

49. И. П. Фридриц (1803 – после 1860) с оригинала П. А. Оленина 1824 г.

Портрет И. А. Крылова. 1824 г.

Литография. Л: 38,5х29; И: 28х21,4.

Поступление. От Воинова в 1926 г.

ПД-217/И-14151

50. А. А. Афанасьев (1758 – после 1800) с рисунка неизвестного художника

Портрет Т. М. Троепольской. 1824 г.

Гравюра пунктиром. Л: 39х29; И: 21,4х16

Подписи: под изображением вдоль овала: «Г. А. Афанасьевъ.»; ниже посередине: *Татіяна Михайловна/ Троепольская,/ Придворнаго Россійскаго Театра/ Первая Актриса.*; еще ниже мелко: *Изъ Собранія Портретовъ издаваемыхъ Платономъ Бекетовымъ.*

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-66574

Троепольская Татьяна Михайловна (?–1774) – одна из первых русских актрис, сценическая деятельность которой началась в 1757 г. в Университетском театре в Москве; не уступала в искусстве первейшим европейским артистам своего времени; наиболее значительные роли исполнила в трагедиях А. П. Сумарокова.

51. Неизвестный гравер

Портрет А. А. Шаховского. 1825 г.

Гравюра пунктиром. Л: 39x29; И: 13,8x10,3

Подписи: под изображением посредине: *Князь/ А. А. Шаховской.*

Поступление. 1920-е гг.

ПД-5951/И-34316

52. А. Колен (1798–1863) с рисунка неизвестного художника

Портрет мадемуазель Жорж (Маргариты-Жозефины Веммер) в роли Саломеи и мадемуазель Анаис. Первая четверть XIX в.

Литография. Л: 28,4x22; И: 21x14,8

Подписи: под изображением слева очень мелко (начало надписи обрезано): *le Langlumé r. de l'abbaye N4*; под изображением справа: *A. Colin*; ниже посредине: *...Mon fils, voilà tes frères.*; еще ниже посредине: **M.^{lle} GEORGES et M.^{lle} ANAÏS**; в самом низу посредине: *Rôles de Salomé et de Mizaël dans les Machabées.*

Поступление. 1920-е гг.

ПД-5952/И-39463

Жорж (Маргарита-Жозефина Веммер или Веймер) (1786–1867) – знаменитая французская трагедийная актриса; яркая представительница позднего классицизма; дебютировала в 1802 г. в Комеди Франсез в роли Клитемнестры («Ифигения в Авлиде» Ж. Расина). В 1808–1812 гг. гастролировала в России.

53. П. Прудон (1758–1823) с рисунка Кюре (?–?)

Портрет мадемуазель Жорж (Маргариты Жозефины Веммер) в роли Клитемнестры («Ифигения в Авлиде» Ж. Расина). Первая четверть XIX в.

Гравюра пунктиром и рулеткой, раскрашенная. Л: 38x28; И: 25,8x20,1

Подписи: над изображением готическим латинским шрифтом посредине: *Galerie Théâtrale.*; ниже слева: *9.^{me} Liv.^{on}*; ниже справа: *N^o.33.*; под изображением слева мелко: *Coeuré del.*; под изображением посредине: *Déposé à la Direct.^{on} de la Libr.^{ie}.*; под изображением справа: *Prud'hon Sculp.^t.*; еще ниже слева мелко: *(Théâtre Français.)*; посредине крупно: **M.^{lle} GEORGE.**; справа мелко: *(Rôle de Clytemnestre)/ Iphigénie en Aulide*; еще чуть ниже посредине: *=Uous ne me parlez pas, Leigneur, de la Victime.*; в самом низу слева очень мелко: *Ecrit par Beanblé*; в самом низу посредине: *Acte IV. Scence III.*; в самом низу справа: *Imprimé par Langlois.*

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-66417

Комментарий см. выше.

54. А. А. Осипов (1770–1850) с рисунка неизвестного художника

Портрет Е. С. Семеновой в роли Ксении («Дмитрий Донской» В. А. Озерова). Первая четверть XIX в.

Гравюра пунктиром. Л: 38,5х29; И: 28,5х21,3

Подписи: под изображением вдоль овала: *Грав. Осипов.*; ниже по середине крупно: *Г. Семенова/ Придворная Россійскаго театра Трагическая актриса.*

Поступление. 1920-е гг.

ПД-5953/И-3804

Комментарий см. выше.

55. С. Ф. Галактионов (1778–1854) с рисунка Е. Эстеррейха (1790–?)

Портрет А. С. Яковлева в роли Танкреда («Танкред» Ф.-М.-А. Вольтера) 1827 г.

Гравюра резцом. Л: 28х20,7; И: 19,5х12,1

Подписи: под изображением вдоль овала: «А. С. Яковлевъ, Трагический Актёръ.»; ниже: *Родился 1773^{го} года. Скончался 1817^{го} года./ Завистниковъ имьль, соперниковъ – не зналь.*; ниже справа мелко: *Б. Ф-въ.*; еще ниже мелко слева: *Рисов: Естеррейхъ.*; справа: *Грав: С.Галактионовъ.*

Поступление. Из ИМЛИ, передано из Рукописного отдела ИРЛИ в 1971 г.

ПД-4163/И-91503

Яковлев Алексей Семенович (1773–1817) – знаменитый русский трагический актер; ученик И. А. Дмитриевского; дебютировал 1 июня 1794 г. в роли Оскольда в трагедии Сумарокова «Семира» и очень скоро сделался любимцем публики. Эпохой наивысшего расцвета его таланта были 1804–1811 гг., когда он исполнил в трагедиях В. А. Озерова роли Эдипа, Фингала, Дмитрия Донского, Агамемнона.

56. В.-Я. И. Мошарский (1853–?) с рисунка М. А. Кашенцева (?–1838)

Портрет Н. А. Львова. 1830-е гг.

Литография. Л: 39х29; И: 22,5х17,5

Подписи: под изображением слева: *Рис. Кашенцевъ.*; под изображением справа: *Лит. Мошарскаго.*; ниже по середине: **НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ ЛЬВОВЪ.**

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-5954/И-46745

Львов Николай Александрович (1751–1804) – русский поэт, художник, архитектор, музыкант, собиратель народных песен; в историю русской драматургии вошел как автор четырех комических опер: «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778), «Ямщики на подставе» (1787), «Милет и Милета» (1796) и «Парисов суд» (1796).

57. Неизвестный литограф по оригиналу Н. Удалова (?–1875)

Портрет С. Н. Сандунова в роли неизвестного. 1830-е гг.

Литография. Л: 38,5х29; И: 21,5х16,2

Подписи: под изображением мелко слева: *Пис: съ Нат. Удаловъ.*; под изображением мелко посередине: *Литогр: А. Роппольшъ въ Москвѣ.*; под изображением мелко справа: *на Кам. Рис. Вильгельмъ.*; ниже факсимиле подписи изображаемого лица: *С. Сандунов.*

Поступление. 1920–1930-е гг.

ПД-5955/И-32975

Изображение восходит к живописному портрету неизвестного художника (СПбМТиМИ), датируемому 1790 г. Сведений о художнике, работавшем в первой трети XIX в., найти не удалось.

Сандунов (Зандукели) Сила Николаевич (1756–1820) – известный русский актер; его актерская деятельность началась в 1780 г. в Петровском театре в Москве в «Чудаках» Княжнина (роль Пролаза); в 1783 г. был принят в Петербургский придворный театр; блестяще владел мастерством перевоплощения: в спектакле «Алхимист» Клушина исполнял 7 ролей. Лучшие роли: Скапен («Скапеновы обманы» Мольера), Полист («Хвастун» Княжнина), Семен («Смех и горе» Клушина).

58. Неизвестный художник

Портрет Е. С. Сандуновой (Федоровой). Первая треть XIX в.

Литография. Л: 38,5х29; И: 18,5х16,2

Подписи: под изображением посередине: *Е. С. Сандунова/ родилась 1778/ скончалась 1826.*

Поступление. 1950-е гг.

ПД-2555/И-66552

Сандунова Елизавета Семеновна, рожд. Федорова (1778–1826) – русская драматическая актриса; начала выступать в пору своей учебы в Петербургском театральном училище; за исполнение роли Амура в комической опере «Дианино древо» В. Мартина-и-Солера в Эрмитажном театре (29 января 1790 г.) А. В. Храповицкий поднес Елизавете Сандуновой перстень «в 300 рублей» в знак особого внимания императрицы.

В 1794 г. перешла на московскую сцену. За свою долгую сценическую жизнь сыграла около 320 ролей, лучшие из которых в операх Кавоса: Прията («Князь Невидимка») и Русиды («Илья Богатырь»). По свидетельству современников, могла соперничать «с первоклассными талантами Европы».

59. Н. И. Уткин (1780–1868) с оригинала Ф. Крюгера (1797–1867)

Портрет А. Н. Оленина. 1836 г.

Гравюра резцом. Л: 38,5x29; И: 29x20,5

Подписи: под изображением слева: *А Н.ОЛЕНИНЪ.*; ниже: *Членъ Государственнаго/ Совѣта,/ Президентъ/ Императорской/ Академіи Художествъ, ...*; под изображением справа: *ALEXIS OLENINE.*; ниже: *Membre du Conseil/ d'état,/ Président/ de l'Academie Impériale/ des Beaux Arts de S.^t Petersburg, ...*; под изображением посредине: родовой герб и *Рисоваль И. А. Х. П. В. О. Крюгеръ. Грав: Николай Уткинъ. Профессор И. А. Х. 1836 г:*

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-73369

60. Ф. И. Иордан (1800–1891) с рисунка М. И. Теребенева (1795–1864)

Портрет В. А. Каратыгина в роли Кориолана (пьеса «Кай-Марций Кориолан» У. Шекспира). 1841 г.

Гравюра резцом. Л: 38x28; И: 19,7x13,6

Подписи: под изображением мелко слева: *Рис: М. Теребеньвъ*; под изображением мелко справа: *Грав. Ф. Иорданъ*; ниже посредине: *В. А. Каратыгинъ.*

Поступление. Из собрания Ф. А. Витберга в 1919 г.

ПД-5956/И-47851

Каратыгин Василий Андреевич (1802–1853) – знаменитый русский драматический актер, переводчик; дебютировал на Санкт-Петербургской императорской сцене в 1820 г. в ролях Фингала («Фингал» В. А. Озерова), Эдипа («Эдип-царь» А. Н. Грузинцова), Пожарского (трагедия «Пожарский, или Освобожденная Москва» М. В. Крюковского); играл Гамлета, Лира, Отелло, Кориолана в трагедиях Шекспира; роль благородного разбойника Карла Моора («Разбойники» Ф. Шиллера, 1828) изменила его ампулу. Впоследствии играл Чацкого («Горе от ума». А. С. Грибоедова, 1831), Дон Жуана («Каменный гость» А. С. Пушкина, 1847), Барона («Скупой рыцарь» А. С. Пушкина, 1852), Арбенина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова, 1852), Дмитрия Донского («Дмитрий Донской» В. А. Озерова) и др.

61. А. А. Осипов (1770–1850) с рисунка неизвестного художника

Портрет В. В. Капниста. 1844 г.

Гравюра пунктиром. Л: 38,5x29; И: 18,7x13,7

Подписи: под изображением вдоль овала: *Грав. А. Осипов.*; ниже посредине: *Василій Василіевичъ/ Капнистъ,/ Статскій Совѣтник.*; в самом низу посредине: *Изъ Собранія Портретовъ издаваемыхъ Платономъ Бекетовымъ.*

Поступление. 1920-е гг.

ПД-5588/И-32490

62. **Портрет Ф. Г. Волкова в роли Синава («Синав и Трувор» А. П. Сумарокова)** 1778 г.

Гелиогравюра по гравюре Е. П. Чемесова с оригинала А. П. Лосенко 1763 г.

Л: 31,5x24,5; И: 22,8x16

Подписи: слева под изображением мелко: *Писаль А: Лосенковъ.*; ниже посредине крупно: *ФЕДОРЪ ГРИГОРЬЕВИЧЪ ВОЛКОВЪ.*; еще ниже курсивом: *Родился 1729 Года Февраля 9 дня, умеръ Апреля 4 дня 1763 Года./ Желая сохранить память сего мужа, вырълзаль я/ сїе лица его изображенія и врученіемъ онаго Николаю/ Николаевичу Мотонису и Григорью Васильевичу Козицкому/ по завълщанію его самаго, любезнаго моего и ихъ друга,/ свидѣтельствую искреннюю мою къ нимъ дружбу. /Евграфъ Чемесовъ.*

Поступление. Дар А. А. Достоевского в 1926 г.

ПД-5957/И-17252

Волков Федор Григорьевич (1729–1763) – основатель русского театра, актер, драматург; в конце 1740-х г. в Ярославле организовал свою труппу, с которой в 1752 г. был вызван в Петербург, где дебютировал в Царском Селе с трагедией «Хорев»; 30 августа 1756 г. ему было присвоено звание первого «придворного актера». Участвовал в перевороте 1762 г., за что получил дворянство. Для коронации Екатерины II в 1763 г. сочинил либретто маскарада «Торжествующая Минерва». Исполнил более 60 ролей, лучшие из которых – трагические.

Е. Ю. Герасимова (Литературный музей ИРЛИ)

ВИДОВАЯ ГРАВЮРА

63. Неизвестный английский гравер середины XVIII в.

Вид здания Двенадцати коллегий и Гостиного двора на левой стороне Невы в Санкт-Петербурге (Англия, 1750). Повторение в обратную сторону гравюры резцом Е. Т. Внукова (1723–1762) по рисунку М. И. Махаева (1717–1770) 1749 г.

Гравюра раскрашенная. 21,8х37,6 (из.), 31х47,9 (л.)

Над изображением по центру зеркальная надпись: *Colléges de Petersbourg*. Под изображением слева: *Thé Buiheigs of the Jmperial Colleges in St Petersburg on the Leftside /and the Ware houses fon Merchants on y riant*, справа: *Vue des Colleges Impériaux et du Magazin des Marchandises de l'Orient/ à Pétersbourg*, посередине: *Publishd according to det of Parliament 1750*

Поступление. Из антикварно-букинистического магазина в 1952 г.

ПД-2753/И-68032

Гравюра примечательна тем, что появилась в Англии за три года до выхода в России альбома М. И. Махаева «План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших одного проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года», где этот лист получит название «Проспект Государственных Коллегий с частию Гостиного двора с Восточную сторону».

64. Я. В. Васильев (1730–1760) по рисунку М. И. Махаева (1717–1770) 1749 г.

Проспект вниз по Неве реке от Невского моста между Исакиевскою церковью и Корпусом кадетским. 1753 г.

Лист из альбома «План столичного города Санктпетербурга с изображением знатнейших одного проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года» (левая половина сдвоенного листа).

Гравюра резцом. 40,7х65,6 (из.), 54,6х75,5 (л.)

Под изображением слева: *Подсмотр. Г.Валеріани, Снимать Подмастерья Михайла Махаевъ*, ниже посередине название: *Проспектъ въ низъ по Невь рлькъ отъ Невскаго моста между/ Исакиевскою церквю и корпусомъ Кадетскимъ*. В нижнем правом углу под изображением: левая половина виньетки со скрещенными якорями (герба города Санкт-Петербурга).

Поступление. Из Областного отдела Когиза в 1947 г.

ПД-1833/И-59529

65. Я. В. Васильев (1730–1760) по рисунку М. И. Махаева (1717–1770) 1749 г.

Проспект вниз по Неве реке от Невского моста между Исаакиевскою церковью и Корпусом кадетским. 1753 г.

Лист из альбома «План столичного города Санктпетербурга с изображением знатнейших одного проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года» (правая половина двойного листа).

Гравюра резцом. 41,2х66,7 (из.), 56,5х79 (л.). Оттиск XIX в.

Под изображением справа: *Подсмотр. Мастера Ивана Соколова, Грид. Яковъ Васильевъ*, по центру: *Vüe de la Neva vers l' Occident entre l'Eglise de St. Isaac/ et les batimens du Corps des Cadet's.*

В нижнем левом углу под изображением: правая половина виньетки со скрещенными якорями (герба города Санкт-Петербурга).

Поступление. Из старых поступлений.

ПД-1833/И-59529/2

Второй дом справа – Головкинский дом, где помещался первый русский театр в Петербурге. Сейчас на его месте находится здание Академии художеств.

66. Неизвестный английский гравер середины XVIII в.

Проспект Биржи и Гостиного двора на Васильевском острове (Англия, изд. Роберта Соьера, 1755)

Повторение-вариант гравюры резцом И. П. Елякова (1724–1756) по рисунку М. И. Махаева (1717–1770) 1749 г. «Проспект Биржи и Гостиного двора вверх по малой Неве реке» (1753) из альбома «План столичного города Санктпетербурга с изображением знатнейших одного проспектов, изданный трудами Императорской Академии Наук и Художеств в Санктпетербурге 1753 года».

Гравюра раскрашенная. 21,3х38 (из.), 34,5х50 (л.)

Над изображением в правом углу карандашом: 4. Под изображением: *A Vien of the Exchange at Petersburg in Russia – Vue de la Bourse & du Port de Petersbourg en Russie*, ниже посередине: *Publichd according to Act of Parliament' 1755.*

Поступление. Из Рукописного отдела ИРЛИ (архив В. И. Малышева) в 1993 г.

ПД-5428/1

67. Неизвестный французский гравер середины XVIII в.

Вид старого Зимнего дворца и Зимней канавки (Париж, изд. Бассе, 1760-е)

Повторение-вариант в обратную сторону гравюры резцом Е. Г. Виноградова (1725/1728–1769) по рисунку М. И. Махаева (1717–1770) г. «Перспективъ стараго зимняго дворца съ каналомъ соединяющимъ Мойку съ Невую» (1753) из альбома «Планъ столичнаго города Санктпетербурга с изображениемъ знатнейшихъ оного проспектовъ, изданный трудами Императорской Академии наукъ и Художествъ в Санктпетербурге 1753 года».

Гравюра раскрашенная. 22,4х38,5 (из.), 29,6х45 (л.)

Над изображением по центру зеркальная надпись: *Vue de l'ancien Palais.* В правом верхнем углу на поле: № 44. Под изображением слева: *A Vieu of the antient Winter Palace belonging to her Imperial Majesty, / and of the Canal which Joins the Moika to the Neva, at S.^t Petersburg.,* справа: *Vüe de l'ancien Palais d'hiver de Sa Majesté Jmperiale, / et du Canal qui Joint la Moika avec Neva, a S.^t Peterburg,* ниже по середине: *A Paris chez Busset rue S. Jacques a S.^e Genevieve.*

Поступление. Из Книжной лавки в 1949 г.

ПД-2267/И-62810

68. М. Ф. Дамам-Демартре (1763–1828)

Прогулка Екатерины II с Великими князьями Александром и Константином Павловичами по саду Царского Села. 1813 г.

Офорт раскрашенный. В раме красного дерева. 31,2х41,2 (из.), 33,2х43,4 (л.)

Под изображением слева: *M. F. Damam Demartrais del et Sculp.*

Поступление. От Ю. М. Корвин-Круковского в 1949 г.

ПД-2425/И-63475

69. К. И. Кольман (1786–1846)

Вид Эрмитажного театра и арки через Зимнюю канавку. 1820-е гг.

Литография. 22,2х34,6

На изображении в нижнем левом углу: *C. Kollman.*

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-66462

70. А. О. Дезарно-старший (1788–1840)

Вид мызы Рябовой. 1823 г.

Начальный лист из альбома «Описание праздника, данного родными и

друзьями Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому в Рябове, 25 Октября 1822 года» (СПб., 1823).

Гравюра на меди. 25,5х40,7 (из.), 30,2х44,9 (л.)

Под изображением по центру: *Видъ Мызы Рябовой, / принадлежащей Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому.*

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-66068

71. А. О. Дезарно-старший (1788–1840)

Романс в действии. Часть 2-я. 1823 г.

Лист № 11 из альбома «Описание праздника, данного родными и друзьями Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому в Рябове, 25 Октября 1822 года» (СПб., 1823).

Гравюра на меди. 20,3х24 (из.), 30,1х45 (л.)

Над изображением в правом верхнем углу: *II.* Под изображением по центру: *Romance en action. / 2-de Partie.*

Поступление. Из ИМЛИ в 1950 г.

ПД-2555/И-74770

72. Неизвестный автор первой трети XIX в.

Вид Зимней канавки и Эрмитажного театра. 1825 г.

Лист из альбома А. И. Плюшара (1825).

Литография. 22,4х33,4 (из.), 28,9х39,3 (л.)

Под изображением по центру: *Le Pont et l'Arcade de l'Hermitage, vue du quai de la Moïka.*

Поступление. Из Музейного фонда в 1928 г.

ПД-486/И-3161

П. В. Бекедин (Литературный музей ИРЛИ)

КНИГИ

73. **Сумароков А. П.** Димитрий Самозванец. СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1771. – [8], 2-74, [3], 4-91, [5], 4-79, [4], 4-62, [5], 4-61, [5] с., 19 см.

На фронтисписе гравюра – *Дмитрий Самозванец*

Библиотека В. В. Виноградова. 21 5/10 (ИРЛИ)

74. **Херасков М. М.** Венецианская монахиня, трагедия. В трех действиях./ Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные. Ч. IV. – СПб.: 1796. – [7], 436, [2]; 22 см.

Библиотека В. В. Виноградова. 21 5/23₄

75. **Корнель Пьер.** Смерть Помпеева, трагедия. Перевод Я. Б. Княжнина. – СПб., 1779. – 314 с.; 19 см.

Библ. ПД 49 4/33₍₂₎

76. **Вольтер Франсуа-Мари-Аруэ.** Брут, трагедия. Переведена с франц. Васильем Иевлевым – М.: в Университ. Тип. у Н. Новикова, 1783. – 122 с.; 16,5 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. А 3/6

77. **Екатерина II.** Отгадай и не скажу; Воспитание // Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. Ч. 21. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1786. – 339, [3], 265 с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21 7/14₁₉

78. **Екатерина II.** Невеста невидимка (Ярославль) // Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. Ч. 12. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1786. – [3], 390 с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21 7/14₁₁

79. **Екатерина II.** Опера комическая Февей, составлена из слов сказки, песней русских и иных сочинений. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1786. – [5], [2], 62, [2], 40, [2], 31, [2], 66 с.; 19 см.

На форзаце владельческая надпись – содержание сборника

Библ. ПД 49 1/21₍₃₎

80. **Сумароков А. П.** Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, покойного Действительного Статского Советника, ордена Св. Анны Кавалера и Лейпцигского Ученого Собрания Члена, Александра Петровича Сумарокова. Собраны и изданы в удовольствие Любителей Российской Учености Николаем Новиковым. Ч. 1. – СПб.: в Универс. Тип. у Н. Новикова, 1787. – [2], [2], 390 с.; 20 см.

На фронтисписе гравированный портрет автора.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21 5/12₁

81. **Княжнин Я. Б.** Дидона // Собрание сочинений Якова Княжнина. Т. 1. – СПб.: Тип. Горного училища, 1787. – [12], 262, [4] с.; 25 см.

Библ. ПД. 50. 7 / 10 (1)

82. **Княжнин Я. Б.** Несчастье от кареты. Комическая опера в двух действиях, представленная в первый раз, в присутствии Ее Императорского Величества и их Императорских Высочеств в Эрмитаже. Слова сочинения Г-на. Княжнина. Музыка Г-на. Пашкевича. 1779 г., ноября 7 дня // Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. Ч. 24. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1788. – 339, [3], 265 с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21 5/12₁

83. **Фонвизин Д. И.** Бригадир // Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. Ч. 16. – Сб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1790. – 339, [3], 265 с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21. 4/32

84. **Фонвизин Д. И.** Недоросль: Комедия в пяти действиях // Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. Ч. 33. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1790. – 339, [3], 265 с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21. 4/32

85. **Крылов И. А.** Сочинитель в прихожей // Российский Феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. Ч. 41. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1790. – 339, [3], 265 с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21. 4/32

86. **Княжнин Я. Б.** Вадим Новгородский. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1793. – [5], 75, [3] с.; 18 см.

Из библиотеки М. Н. Лонгинова. На форзаце авторская надпись.

Библ. ПД. 49. 4/29(2)

87. **Капнист В. В.** Сочинения Василия Капниста. – СПб.: Тип. Гос. Мед. коллегии, 1796. – [8], 176, [2] с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21. 4/32

88. **Капнист В. В.** Ябеда, комедия в пяти действиях. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1798. – [10], 135, [2] с.; 18 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21. 4/32

89. **Собрание сочинений Якова Княжнина.** Т. III. – М.: в Губернской Тип. у А. Решетникова, 1802. – [2], 274 с.; 23 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21. 4/27

90. **Карамзин Н. М.** О русских комедиях // Вестник Европы, издаваемый Николаем Карамзиным. Ч. II. – М.: в Университ. Тип. у Люби, Гарія и Попова, 1802. – [2], 400 с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 22 4/8 2

91. **Эрмитажный театр Великой Екатерины, в котором собраны пьесы, игранные в Эрмитаже Императрицы Екатерины II, сочиненные Самою Ею и Особами, составлявшими Ее общество.** Перевод с франц. Ч. I. – М.: в Сенатской Тип. у Селивановского, 1802. – [14], 339, [3] с.; 21,5 см.

На форзаце надпись: *Из книг Московскаго Купческаго сына Павла Данилова Шапошникова. 1840 года февралев 3 день. Москва*

Библ. ПД. 81 7/95

92. **Ильин Н. И.** Великодушие, или Рекрутский набор. Драма в трех действиях Н. Ильина. Представлена в первый раз на Санктпетербургском Придворном Театре 13 Ноября, 1803 года. Изд. 2-е. – СПб.: в Тип. Императорского Театра, 1807. – [6], [2], [2], 84 с.; 18 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 22 2/25

93. **Озеров В. А.** Эдип в Афинах. Трагедия в пяти действиях, с хорами. Представлена в первый раз на С. Петербургском Театре придворными Его

Императорского Величества актерами в 23-й день Ноября 1804 года // Разные трагедии. – СПб.: в Морской Тип., 1805. – [8], [4], 78, [8], 88, [6], 56, [4], I–VIII, 79, [4], 52 с.; 19 см.

На фронтисписе гравюра с названием пьесы и действующими лицами, с античной атрибутикой. На титульном листе владельческая надпись: *Евгеній Маринъ, Александра [нрзб.]*

Библ. ПД. 19 5/80

94. **Озеров В. А.** Фингал. Трагедия в трех действиях, с хорами и пантомимными балетами. Представлена в Санктпетербургском Придворном Театре Декабря 8 дня 1805 года. – СПб.: в Тип. Императорского Театра, 1807. – [8], 50 с.; 20 см.

Библ. ПД. 46 5/102

95. **Озеров В. А.** Дмитрий Донской. Трагедия в пяти действиях. Представлена в первый раз на Санктпетербургском Придворном Театре 14 Генваря 1807 года. – СПб.: в Тип. Императорского Театра, 1807. – [8], 82 с.; 22 см.

На форзаце экслибрис библиотеки герцога Г. Г. Мекленбургского.

Библ. ПД. 108 8/64

96. **Державин Г. Р.** Пожарской, или Освобождение Москвы // Сочинения Г. Р. Державина. Ч. IV. – СПб.: в Тип. Шнора, 1808. – [3], 330, [2] с.; 22 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 22 2/1₄

97. **Князь Шаховской А. А.** Урок кокеткам, или Липецкие воды. – СПб.: Тип. Имп. Театра, 1815. – 155с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 22. 6/6

98. **Сочинения П. Плавильщикова.** Ч. 1. – СПб.: в Тип. В. Плавильщикова, 1816. – [7], 199, [3] с.; 21 см.

На фронтисписе гравированный портрет автора.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21 5/5₁

99. **Сочинения П. Плавильщикова.** Ч. 2. – СПб.: в Тип. В. Плавильщикова, 1816. – [3], 360 с.; 21 см.

На фронтисписе гравированный портрет Ермака с подписью под ним: *Ермолай Тимофеевич покоритель Сибири извъстный подъ именемъ Ерма-*

ка. *Въ Сибирь вступилъ въ 1579 году, жизнь кончилъ съ 5^ю на 6^е число Августа 1584 года: утонувъ въ рѣкъ Иртышъ отъ тяжести бывшей на немъ кольчуги.*

Из библиотеки В. В. Виноградова. 21 5/5₂

100. **Полное собрание стихотворений графа Хвостова.** Ч. 1. – СПб.: Тип. Имп. Воспитательного Дома, 1817. – [10], 202, [8]с.; 20 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. 22 5/34

101. **Расин Жан-Батист.** Андромаха. Трагедия. Перевод графа Хвостова. – СПб.: Тип. Имп. Воспитательного Дома, 1821. – [8], 79, [2]с.; 22 см.

Вверху на обложке надпись: «Инаву (sic!) Дмитріевичю Боровкову».

Библ. ПД. Бр 145/5

102. **Русская Галия, подарок любителям и любительницам Отчественного Театра на 1825 год.** Издал Фаддей Булгарин. – СПб.: в Тип. Н. Греча, 1825. – [4], III–IX, 443, [4] с.; 14 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. А 1/27

103. **Драматический альманах для любителей и любительниц театра.** Изданный на 1828 год Ардалионом Ивановым. – СПб.: в Тип. А. Смирдина, 1828. – [4], 389, I – III с.; 13,5 см.

Из библиотеки В. В. Виноградова. А 1/6

К. А. Чудакова (Литературный музей ИРЛИ)

СОСТАВИТЕЛИ КАТАЛОГА

Бекедин Петр Васильевич – кандидат филологических наук, хранитель фонда видовой графики и фотографии, автор многочисленных статей по русской литературе XIX–XX вв. Область научных интересов – история русской литературы XIX–XX вв.

Герасимова Екатерина Юрьевна – младший научный сотрудник, хранитель фонда печатной графики, автор ряда описаний для каталогов выставок. Область научных интересов – история портрета в гравюрах и литографиях.

Кочнева Елена Владимировна – младший научный сотрудник, хранитель фонда живописи и скульптуры, автор ряда статей и описаний для каталогов выставок. Область научных интересов – история русской литературы XIX–XX вв., творчество Л. Н. Толстого, поэты и писатели серебряного века.

Монахова Елена Николаевна – научный сотрудник, хранитель фонда оригинального рисунка, автор многочисленных публикаций и описаний для каталогов выставок. Область научных интересов – творчество А. С. Пушкина и поэтов его эпохи; творчество М. А. Булгакова, поэтов и писателей серебряного века, а также история литературы Петербурга.

Чудакова Ксения Александровна – младший научный сотрудник, хранитель фонда редкой книги, автор ряда описаний для каталогов выставок. Область научных интересов – русская культура и литература XVIII – первой половины XIX в., творчество И. А. Гончарова, история литературы Петербурга.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ГАКО** – Государственный архив Кировской области
ИРЛИ – Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
ИОРЯС – Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук
ПСЗ – Полное собрание законов
ПФАРАН – Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук
РГАВМФ – Российский государственный архив Военно-морского флота
РГАДА – Российский государственный архив древних актов
РГИА – Российский государственный исторический архив
РНБ – Российская национальная библиотека
РО – Рукописный отдел
ОР и РК – Отдел рукописей и редких книг
СПбТБ – Санкт-Петербургская Театральная библиотека

**В каталоге выставки также приняты
следующие сокращения:**

- ГРМ** – Государственный Русский музей
ИМЛИ – Институт мировой литературы РАН
КП – Книга поступлений
ЦД – Пушкинский Дом

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Прозоров Юрий Михайлович – кандидат филологических наук, исполняющий обязанности директора Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Область научных интересов – русская литература XVIII–XIX вв.

Старикова Людмила Михайловна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела театра Государственного института искусствознания. Автор около 70 публикаций, в том числе шести книг. Область научных интересов – документальное исследование истории русского театра в России XVIII в.

Пезенти Мария Кьяра – профессор русского языка и литературы филологического факультета Университета Бергамо. Автор около 40 публикаций, в том числе двух монографий. Область научных интересов – культура XVIII века, театр, народные картинки в русской культуре XVIII–XIX вв.

Ферраци Мария Луиза – профессор, заведующая кафедрой русского языка и литературы Падуанского университета. Автор более 30 научных работ, среди которых три монографии. Область научных интересов – русско-итальянские (и вообще западноевропейские) литературные связи в XVIII в., развитие литературных жанров и русская реалистическая проза XIX в.

Бром Зильке – аспирант Университета им. Мартина Лютера Галле-Виттенберг (Германия). Область научных интересов – русская литература XVIII века и немецко-русские культурные связи.

Руднев Дмитрий Владимирович – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного университета. Автор около 30 публикаций. Область научных интересов – история книгоиздания XVIII в., современный и исторический синтаксис русского языка.

Серман Илья Захарович – доктор филологических наук, профессор Иерусалимского университета. Автор более 400 научных публикаций, в том числе нескольких монографий. Область научных интересов – русская литература XVIII–XX вв.

Кочеткова Наталья Дмитриевна – доктор филологических наук, заведующая Сектором по изучению русской литературы XVIII века Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Автор около 200 научных публикаций, в том числе трех книг. Область научных интересов – русская литература XVIII века в ее национальном и европейском контексте.

Гардзонно Стефано – ординарный профессор Пизанского университета. Автор более 250 публикаций, из них 5 монографий. Область научных интересов – история и теория русской поэзии, стиховедение, литература XVIII века, а также русско-итальянские литературные связи, литература русского зарубежья и творчество О. Э. Мандельштама.

Лазарчук Римма Михайловна – профессор кафедры литературы Череповецкого государственного университета. Автор более 70 публикаций, включая монографию. Область научных интересов – история русского театра XVIII – начала XIX в., литературный и культурный быт русской провинции XVIII–XIX вв.

Гуськов Николай Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Автор более 30 научных работ, в том числе одной монографии. Область научных интересов – история русского театра XVIII–XX вв.

Сапченко Любовь Александровна – доктор филологических наук, профессор кафедры филологии Ульяновского государственного университета. Автор более 60 публикаций, в том числе монографии. Область научных интересов – русская литература XVIII–XIX вв.

Лаппо-Данилевский Константин Юрьевич – Dr. habil., научный сотрудник Сектора XVIII века Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Автор около 110 научных публикаций, в том числе вышедших отдельными книгами. Область научных интересов – русская литература XVIII–XX вв., ее международные взаимосвязи, теория литературы.

Дёмин Антон Олегович – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Автор около 30 научных публикаций. Область научных интересов – русская литература XVIII в. и русско-французские культурные связи этого периода.

Иванов Дмитрий Андреевич – Magister atrium, докторант кафедры русской литературы отделения русской и славянской филологии философского факультета Тартуского университета. Автор более 10 публикаций. Область научных интересов – история русского театра первой трети XIX в., творчество А. А. Шаховского.

Джулиано Джузеппина – аспирантка университета «Ла Сапиенца» (Рим). Автор нескольких публикаций. Область научных интересов – русский символизм, начальный этап развития русской оперы, музыка и литература первой половины XIX в.

Шаврыгин Сергей Михайлович – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета им. И. Н. Ульянова. Автор около 100 научных публикаций, в том числе монографии. Область научных интересов – русская литература, драматургия и театр XVIII – первой половины XIX в.

Дмитриев Павел Вячеславович – заведующий издательским отделом Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Автор около 30 публикаций. Область научных интересов – история театра, проблемы издания русской классической литературы, русская культура первой трети XX в.

Агамалян Лариса Георгиевна – кандидат культурологии, директор Литературного музея ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Автор около 50 публикаций. Область научных интересов – русская культура XVIII – первой половины XIX в.

Петербург в европейском пространстве науки и культуры

Основание национального театра
и судьбы русской драматургии
(К 250-летию создания театра в России)

Литературный редактор:

Н. С. Морозова

Техническое редактирование, оформление обложки:

Т. А. Парфеева

Компьютерная обработка, верстка:

Е. В. Веселовская, Н. М. Сараева

ЛР № 020735

Отпечатано в типографии ПИЯФ РАН
188300, г. Гатчина Ленинградской обл., Орлова роша
Зак. 285, тир. 499, уч-изд. л. 13,7; 25.12.2006 г.
Формат 60x84 1/16, печать офсетная