

Тартуский университет
Философский факультет
Институт германской, романской и славянской филологии
Отделение славянской филологии
Кафедра русской литературы

Театральные мемуары А.А. Шаховского

Бакалаврская работа
студентки отделения
славянской филологии
Карины Новашевской

Научный руководитель –
проф. Л.Н. Киселева

Тарту
2014

Оглавление

| | |
|--|----|
| Введение | 3 |
| Глава I. Статья А.А. Шаховского «Обзор русской драматической словесности» и его концепция развития русского театра..... | 13 |
| 1.1 Начальный этап русского театра в трактовке Штелина и Шаховского..... | 14 |
| 1.2. Русский театр в XVIII веке в трактовке Штелина и Шаховского..... | 17 |
| 1.3. Влияние Сумарокова на развитие русского театра и драматургии в трактовке Шаховского..... | 21 |
| Глава II. «Театральные воспоминания» А.А. Шаховского, их источники и подтексты..... | 27 |
| 2.1. Монвель как «союзник» Шаховского..... | 29 |
| 2.2. Проблема преподавания актерского мастерства..... | 33 |
| 2.3. Теория и практика: конфликт Шаховского с Семеновой..... | 35 |
| Глава III. Французский революционный театр в восприятии Шаховского..... | 38 |
| Заключение | 44 |
| Приложение | |
| Французская энциклопедическая статья о Монвеле как один из источников «Театральных воспоминаний» Шаховского и ее комментированный перевод на русский язык..... | 48 |
| Список использованной литературы | 59 |
| Kokkuvõte | 63 |

Введение

Прежде чем обратиться к театральным мемуарам А.А. Шаховского (1777-1846), нам необходимо выяснить, какое место он занимал в истории русского театра и драматургии, каковы были основные этапы его карьеры, которые могли бы отразиться в его мемуарах.

А.А. Гозенпуд в своей основополагающей статье о Шаховском [Гозенпуд: 5] пишет о нем, как о несправедливо забытом крупном деятеле русского театра, чья карьера началась во время интенсивного влияния французской культуры на русскую и на русский театр, в частности. Эпитет «забытый» рядом с именем Шаховского встречается довольно часто. Уже в 1883 году – спустя примерно 40 лет после смерти драматурга, выходит статья Е.М. Гаршина [Гаршин: 136], в которой он называет Шаховского «властелином русской сцены» двух первых десятилетий XIX века, однако «окончательно забытым». Ярцев в своей биографии драматурга, ссылаясь на Гаршина [Ярцев: 3], также использует эпитет «забытый» в применении к Шаховскому. Однако само забвение, которому предан Шаховской, исследователи справедливым не считают и пишут о его огромном вкладе в становление русского театра.

Как полагали ученые, одна из причин забвения драматурга заключается в том, что его рассматривают преимущественно как сочинителя. Действительно, его достижения как драматурга довольно быстро потеряли статус в русской драматургии, хотя в 1800 – начале 1820-х гг. он занимал место ведущего русского комедиографа. Его установка на борьбу с «французчиной» и акцент на русский патриотизм также повлияли на отношение к нему. Однако важно отметить, что собственно театральная деятельность Шаховского оказала серьезное влияние на ход развития русского театра. Его преданность театру была невероятной. Считая театр своим «детищем», он отдал ему всю свою жизнь и силы, надеясь вывести его на мировой уровень, но не в качестве «театра подражающего» (по его выражению), а как самостоятельный и независимый. Театральная карьера Шаховского началась в юности и закончилась только с кончиной и составила в итоге более сорока лет.

Нельзя не отметить, что Шаховской, в силу своего происхождения и княжеского титула, представлял собой значимое исключение в театральном мире¹. Разумеется, о поступлении на профессиональную сцену не могло идти речи, но всю жизнь он провел *за сценой, рядом* с ней, будучи не просто членом театральной дирекции или репертуарного комитета (здесь его княжеский титул не был исключением), а именно жил среди актеров, будучи их наставником, другом и помощником, щедро дарившим свои пьесы для актерских бенефисов.

Творческий дар Шаховского, по его же словам, проявился рано: его первые стихи – мадригалы и послания были написаны в ранней юности, еще до поступления в полк, как он пишет в письме своей подруге Бакуниной [Шаховской V: 42]. Своим даром он был обязан матери, которая также занималась сочинением стихов, но не смогла стать настоящим поэтом из-за болезни. В 1786 году Шаховской был записан сержантом в гвардию, в Преображенский полк, где произошло его первое столкновение с театром и драматургией. Почти сразу после приезда в Петербург шестнадцатилетний Шаховской знакомится с писателем Ф.А. Эминым, который находит в стихах будущего драматурга талант. В том же письме Бакуниной Шаховской пишет, что сыновья Княжнина познакомили его с Дмитревским [Шаховской V: 43], благодаря которому в 1795 году в возрасте 18 лет он дебютировал комедией *Женские штучки*, которая имела хоть и не большой, но успех, что создало условия для новых знакомств. Также Шаховской упоминает А. А. Бибикува, который вывел его «в большой свет» [Шаховской V: 43] и благодаря которому его романсы пелись в богатых аристократических гостиных.

Довольно скоро Шаховскому надоело это, как пишет Ярцев, «светское счастье», он захотел поднять на новый уровень свое литературное мастерство. В этом его поддерживает граф Ксавье де-Местр, который внедряет в Шаховского мысль о том, что его дар должен быть направлен на пользу не только самому писателю, но и всему отечеству [Ярцев:18]². Как окажется впоследствии, эту мысль Шаховской пронесет через весь свой жизненный путь. После этого разговора Шаховской, по его словам, чувствует нравственное перерождение, последствия которого он описал в письме

¹ Шаховской родился в семье небогатого провинциального помещика, однако, несмотря на невысокий материальный достаток, на протяжении всей жизни помнил о своем благородном происхождении [Шаховской: 43]. По словам Ярцева, у нас практически нет никаких свидетельств о том, как протекало детство Шаховского, однако, он с уверенностью предполагает, что оно «протекло спокойно, под добрым влиянием родителей» [Ярцев: 8].

² По мнению исследователя К.Ю. Рогова, эту встречу стоит отнести к началу осени 1801 года, поскольку «оба они оказываются в Москве на коронации Александра I, причем Местр останавливается у А.П. Шаховской, дальней родственницы А.А. Шаховского» [Рогов 1991: 71-72].

Бакуниной: «призраки светского счастья исчезли <...> с той минуты началась вторая часть его наземного похождения» [Шаховской V: 44]. В 1802 г. Шаховской оставил военную службу, и тогда же началась его служба театру.

По поручению директора императорских театров А.Л. Нарышкина, который принял в 1802 году молодого драматурга в репертуарную часть Дирекции [Ярцев: 23], он едет в Париж для ангажирования французских актеров на русскую службу. По словам Кубасова, это задание Шаховской выполнил успешно, за что получил звание камер-юнкера [Кубасов: 572]. Несмотря на то, что подробностей о времени, проведенном Шаховским во Франции, известно очень мало, не остается сомнений в том, что за этот год Шаховской сумел основательно изучить устройство парижских театров. Он лично знакомится с известными французскими деятелями театра и драматургии, благодаря которым перенимает новые для него приемы и техники [Ярцев: 26]. В этом также заключалась одна из особенностей Шаховского – он зачастую брал «нечто хорошее иностранное» и переделывал его на русский манер. Этому периоду посвящены его «Театральные воспоминания», которые мы будем анализировать в настоящей работе.

Ярчайшими встречами того времени оказались для Шаховского знакомство с Гете и принцем Конде [Гаршин:138], а также драматургами А. Дювалем, А.-В. Арно и Ж.Ф. Дюси, литературным критиком Ж.-Л. Жоффруа [Иванов: 19-20]. С обновленным багажом знаний в 1803 году Шаховской возвращается в Петербург, готовый полностью посвятить себя развитию русского театра. По словам Л.П. Гроссмана, Шаховской в то время является практически единственным театральным писателем-профессионалом, посвятившим всю свою жизнь творчеству для сцены [Гроссман: 338]. В это же время Шаховской играет на любительской сцене (единственное, что позволяло ему его дворянское происхождение), а также пишет стихи, которые отвергаются Карамзиным [Гозенпуд: 8].

Особого внимания заслуживает педагогическая деятельность Шаховского. Несмотря на свою внешность: «тучный, с непомерным животом», с «комическими дефектами дикции», но в то же время «шустрый и быстрый», Шаховской, по воспоминаниям современников, был первоклассным педагогом, о чем, в связи с его мемуарами, мы также будем говорить в нашей работе.

Параллельно с театральной развивается драматургическая деятельность Шаховского. 16 декабря 1804 года он ставит на сцене свою новую пьесу *Коварный* (свободная переработка комедии Грессе *Le Mechant*), которая, как указывают историки

театра, была «освистана» [Гозенпуд: 9; Ярцев: 27; Гаршин: 144]. Эту пьесу Шаховской ставит анонимно, очевидно, осознавая ее «слабость», а также во избежание скандала с высокопоставленными лицами, которые были затронуты в пьесе [Иванов: 25]. Именно в ней он «впервые создает свою излюбленную триаду: «преклонение перед иностранной модой – сентиментализм – лицемерие»» [Гозенпуд: 9]; «по общему мнению исследователей, в этой пьесе автор впервые обратился к темам и идеям, ставшим в дальнейшем центральными для его комедий» [Иванов: 25]. *Коварный* становится первым «выпадом» Шаховского против Карамзина [Гозенпуд: 9]; тогда же драматург примыкает к кругу Шишкова. Подобно тому, как Шишков пытался искоренить из русского языка иностранные заимствования, Шаховской на протяжении всей жизни пытался сделать то же с русской сценой.

31 мая 1805 года появляется его новая, на этот раз уже достигшая успеха, комедия *Новый Стерн*. Она также отображала взгляды Шишкова. По словам Гозенпуда, Шаховской в этой пьесе показывает «свет» с лицемерием, «сплетничеством» и духовной пустотой. Как пишет Ярцев, эта комедия была пародией на «слезливых писателей, плаксивых сочинителей» [Ярцев: 28]. Но, по словам Гозенпуда, она имела еще более высокую цель, а именно – показывала, насколько пагубным может оказаться впоследствии сентиментальное воспитание, влекущее за собой «разрыв с действительностью» (главный герой комедии сравнивается с Дон Кихотом, чей рассудок повредили рыцарские романы, как его – сентиментальные) [Гозенпуд: 11]. В пьесе показано, что неологизмы, которые Карамзин и его последователи вводят в язык, не сочетаются с «русским духом».

Пьеса стала причиной большого литературного конфликта. По словам Гозенпуда, эти споры были только началом нападков на драматурга, которые ожесточились после появления его пьесы *Урок кокеткам, или Липецкие воды* [Гозенпуд: 16-18]. Шаховской какое-то время воздерживался от ответов на нападки, но в 1812 году читает на публичном заседании «Беседы любителей русского слова» свою поэму «Расхищенные шубы», где вновь обличает сентиментальное направление. Именно с этого момента Шаховской становится официальным членом «Беседы» [Ярцев: 31].

Шаховскому было свойственно перенимать опыт не только у иностранных драматургов, но и у своих соотечественников. Гозенпуд замечает, что он нашел союзника в Крылове, обличавшем «французоманию русских дворян». Его пьесу *Модная лавка* Шаховской назвал в своей статье в «Драматическом вестнике» за 1808

год «комедией нравов». Новаторство пьесы, которое стало образцом для Шаховского – это передача разговорной речи.

1804-1812 гг. – период, когда Шаховской задает себе темп работы на всю оставшуюся жизнь. Как пишет Кубасов, в это время драматург поставил на сцене большое количество пьес разных жанров: комедий, трагедий, переводных и оригинальных драм, а также оперу-водевиль [Кубасов: 573]. Однако и далее количество пьес будет увеличиваться и расширяться разноплановость жанров. Неизменной будет оставаться цель драматурга, которая заключается в создании русского театра, не зависимо от иностранного влияния. Однако парадокс заключался в том, что Шаховской, унижая все французское, был сам вынужден подражать французским авторам – на это несколько раз указывал в своей статье Гозенпуд. Немаловажная причина такой двойственности взглядов Шаховского кроется, по словам Гозенпуда, в том, что репертуар самого петербургского театра отличался в начале XIX века стилистической и жанровой пестротой [Гозенпуд: 19].

Как пишет Кубасов, Шаховской, благодаря своей энергии и трудолюбию становится «главным представителем «русской Талии»» [Кубасов: 573]. Продуктивность Шаховского, успевавшего обучать актерскому мастерству юных актеров, создавать репертуар театра, исполнять роль режиссера, а также самому писать драматические произведения, поражала современников. Гроссман описывает диалог приятеля и гражданской жены Шаховского, в котором первого удивляет способность Шаховского находить время для всех своих занятий, на что жена, смеясь, отвечает, что ее муж – «лунатик» и посреди ночи обыкновенно может вскочить и начать «перебирать рифмы» [Гроссман: 340-341]. За десять лет служения в Дирекции театров Шаховской прочно закрепляет за собой звание крупнейшего деятеля театра начала XIX века, чьи интересы выходили далеко за границы его официальной должности в репертуарном комитете.

1811-12 гг. становятся переломными в творчестве Шаховского. 6-го мая 1811 он получает чин статского советника, но в 1811 г. не ставит ни одной пьесы [Ярцев: 33]. 15 мая 1812 года, в контексте надвигающейся войны, он ставит успешную пьесу патриотического характера «Казак-стихотворец». В этом водевиле Шаховской «углубляет» уже затронутую им тему в своих произведениях – любовь к русской народности и патриотизм [Гозенпуд: 27].

В 1812 г. Шаховской вступил в ряды ополчения и, в качестве начальника, со своим отрядом первым вошел в Кремль после французов [Кубасов: 573], впоследствии

его очень огорчило то, что он не получил никакой награды за свои действия [Ярцев: 40]. В 1813 году Шаховской вновь возвращается к своей театральной деятельности. Второй патриотической пьесой становится опера-водевиль *Крестьяне, или Встреча незваных*, поставленная в 1814 году. Как пишет Ярцев, пьеса, как и предыдущая, имела успех, поскольку воскрешала чувства, пережитые в недавних событиях. Еще одна пьеса - *Ломоносов, или Рекрут-стихотворец* была написана в патриотическом ключе, однако большого успеха уже не имела [Ярцев: 42]. О войне он также оставил свои воспоминания, написанные в 1836 году и несколько раз напечатанные в различных журналах [Ярцев: 34-35].

23 сентября 1815 года Шаховской ставит *Урок кокеткам, или Липецкие воды*. По словам Гозенпуда, эта стихотворная комедия была лучшей после *Ябеды* Капниста вплоть до грибоедовского *Горя от ума* [Гозенпуд: 30]. Скандал, последовавший после пьесы, был вызван ее личностной направленностью: один из героев – явная и не случайная пародия на Жуковского, высмеивающая его сентиментальность и балладный стиль [Гозенпуд: 33]. Однако в пьесе были высмеяны и В.Л. Пушкин, и С. С. Уваров [Гозенпуд: 35]. «Липецкий потоп» - именно так Пушкин назвал шум, поднявшийся после пьесы [Ярцев: 43] – увеличил число литературных врагов Шаховского, особенно среди арзамасцев. По словам Гозенпуда, о том, как Шаховской отнесся к этой ситуации, известно мало, за исключением того, что он публично извинился перед Жуковским и пытался с ним лично помириться, впрочем, как и с другими арзамасцами [Гозенпуд: 39]. Как пишет Гозенпуд, *Липецкие воды* были попыткой возродить традиции высокой национальной комедии. Так, через несколько лет после *Липецких вод*, Шаховской снова пишет «высокую комедию» - *Своя семья, или Замужняя невеста* - в соавторстве с Грибоедовым и Хмельницким (но при этом, по словам Гозенпуда, Шаховской оставался ее «основным автором»), а также пьесу *Пустодомы* [Гозенпуд: 41].

12 июля 1818 года Шаховской уходит в отставку из-за ссоры с директором театров Тюфякиным на «почве экономии», однако продолжает заниматься театральными делами [Ярцев: 47]. Примерно в это же время происходит сближение Шаховского с Грибоедовым, что окажется важным событием в жизни обоих писателей. Однако Грибоедов быстро охладел к драматургу и допускал в его адрес «ноты иронии и скепсиса», а Шаховской даже после этого все равно продолжал любить Грибоедова. По словам Гозенпуда, он всегда тянулся к тем писателям, в творчестве которых находил

что-то близкое своей душе (так было ранее с Крыловым и позднее с Пушкиным) [Гозенпуд: 47].

В 1821, когда директором театров становится А.А. Майков, Шаховской становится активнее в театре. За это время он пишет немало пьес, из которых выделим *Аристофан, или Представление комедии „Всадники“*, которую Шаховской ставил выше всех своих комедий, однако именно эта пьеса, по словам Гозенпуда, знаменовала конец успеха драматургии Шаховского [Гозенпуд: 62]. Появление *Горя от ума*, как пишет Гозенпуд, «должно было показать, что Шаховской отодвинут в тень» [Гозенпуд: 54].

Уже в 1824 году Шаховской был снова приглашен на службу в дирекцию театров, однако после декабрьских событий 1825 года и после кончины покровительствовавшего ему генерал-губернатора Петербурга гр. Милорадовича Шаховской был уволен со службы, на этот раз уже окончательно [Ярцев: 48], хотя это совсем не означало конца его театральной деятельности. С этого момента начинается новый этап его творчества. Он ищет новые темы и формы для своих сочинений [Гозенпуд: 54], перерабатывает для театра поэмы Пушкина, романы Вальтер Скотта (*Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное сердце*) и пьесы Шекспира (*Буря и кораблекрушение*) [Гозенпуд: 55].

В 1823 году в письме Одоевскому Шаховской признается, что хочет отойти от того, что принесла в Россию французская мода. Он хочет найти то, что помогло бы гениальным драматургам двигаться вперед, чтобы в конце концов создать свой настоящий русский театр. Шаховской пишет «русскую» пьесу *Сокол князя Ярослава Тверского*, которая, по его мнению, понравилась публике [Гозенпуд: 55].

В последний период своей жизни (1825-1846) Шаховской, продолжая писать драматические произведения, создает воспоминания и записывает свои мысли о положении русского театра. В это время он укрепляет связи с Пушкиным и его кругом, а также завязывает близкие отношения со многими московскими литераторами [Гозенпуд: 62], участвует в полемике с «Московским телеграфом», борется с «торговым направлением» в журналистике. Пьеса *Каламбурист и журналист* скрыто разоблачала интриги Булгарина против «Юрия Милославского» Загоскина. Любое новое произведение Шаховского моментально высмеивалось то в «Северной пчеле», то в «Московском телеграфе» [Гозенпуд: 63], а драматург отвечал на такие выпады не только со сцены, но и в печати [Гозенпуд: 64].

В 1840-е годы Шаховской уже отходит от активной театральной деятельности и начинает писать свои воспоминания и статьи о театре³. В данной работе будут рассмотрены две статьи Шаховского - «Обзор русской драматической словесности» и «Театральные воспоминания». Их объединяет один мотив: Шаховской сконцентрирован на том, что, с его точки зрения, является пагубным и, наоборот, благотворным для русского театра.

Большая статья А. А. Шаховского «Обзор русской драматической словесности» была разделена при публикации в «Репертуаре русского и Пантеоне всех европейских театров» на три части. В своей статье автор рассуждает о появлении национального русского театра, о его истоках и отцах-основателях, рассматривает источники заимствования, сравнивает сюжеты пьес русских и иностранных драматургов. На протяжении всей статьи автор пытается показать читателю своеобразие русского театра.

Статья Шаховского «Театральные воспоминания» была напечатана в пятом номере того же журнала за 1842 год. Главным моментом для Шаховского при описании его парижского путешествия начала XIX века становится утверждение самобытности и независимости русского театра, обличение глупости подражания и заимствования из французского театра и вообще западной культуры. Однако при этом Шаховской описывает свои встречи с деятелями французского театра. С одним из них (с Монвелем) он ведет беседу об актерах, в которой затрагиваются проблемы актерского мастерства, ошибки преподавания французских профессоров, а также успех русской школы. Важным моментом становится описание встреч с лицами, придерживающимися иных взглядов на театральное искусство, благодаря которым Шаховской наглядно демонстрирует превосходство и достоинства русского театра.

Эти и другие статьи начала 1840-х гг. были не первой попыткой Шаховского представить историю и самобытность русского театра. За 15 лет до создания этих текстов Шаховской написал комедию-водевиль «Ф. Г. Волков», ставшую на долгие годы источником, на основе которого театроведы излагали начальные эпизоды истории русского театра XVIII века. И этот театр в глазах читателей и зрителей Шаховского предстал в полной мере национальным, с русским духом, не «оскверненным»

³ Шаховской А.А. Вместо предисловия к редактору Пантеона // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5; Театр древних греков // Там же; Летопись русского театра. Эпоха 2 // Там же. 1840. № 11; Летопись русского театра. Вступление // Репертуар русского театра. 1840. № 6; Федор Григорьевич Волков // Там же; Обзор русской драматической словесности // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 1-3; Театральные воспоминания // Там же. 1842. Кн. 5.

французской культурой. Однако исследователь Д.А. Иванов сумел вскрыть механизм мифологизации, который выработал Шаховской при написании своей пьесы. В своей просеминарской работе мы, вслед за Д.А. Ивановым, подробно остановились на этом эпизоде, поэтому в данном сочинении мы не будем его рассматривать.

В настоящей работе нами будут рассмотрены две статьи Шаховского - «Обзор русской драматической словесности» и «Театральные воспоминания». Прежде, чем перейти к анализу собственно «воспоминаний» Шаховского – второй статьи, мы обратимся к тексту «Обзор русской драматической словесности». Так, первая глава нашей работы будет посвящена тому, как Шаховской излагает свою концепцию рождения русского национального театра. На примере этой статьи мы рассмотрим, как Шаховской создает миф о возникновении русского театра. Чтобы понять, как автор этот миф строит, мы сравним статью Шаховского с работой Якоба Штеллина «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года...» [Стелин: 83], которое было переведено на русский язык в 1779 году. Это известие было одним из немногих источников по истории русского театра, который имелся в распоряжении Шаховского к моменту написания «Обзора русской драматической словесности» [Иванов:137]. Нашей задачей будет выявить те «отступления» (или трансформацию фактов), к которым прибег наш автор, а также причины, по которым они были ему необходимы.

Это позволит нам, через призму такого анализа, перейти к рассмотрению «Театральных воспоминаний». Мы сможем убедиться в том, что театральные статьи Шаховского имеют единый замысел и связаны друг с другом, поскольку являются частью одной концепции. Вторая глава работы посвящена статье Шаховского «Театральные воспоминания», которая была напечатана в том же году и в том же журнале, что и предыдущая, однако отличается от нее тем, что большая часть статьи выглядит как диалог Шаховского с одним из деятелей французского театра. Шаховской воссоздает в своей памяти встречу, произошедшую 40 лет назад. Нашей задачей было выяснить, имеет ли и в данном тексте место мифологизация. Поскольку это статья имеет несколько основных тем, мы обратимся к нескольким источникам для сравнения фактов и выяснения мотивов Шаховского. Мы обратимся к биографической статье о Монвеле [Pillet: 50], которая, с нашей точки зрения, была одним из источников для Шаховского; обратимся и к воспоминаниям его учеников и современников. Выводы, сделанные во второй части работы, позволят нам перейти к третьей части, в которой мы

будем говорить о французском революционном театре, поскольку эта тема является одним из подтекстов «Театральных воспоминаний».

Несмотря на то, что тема революции в статье Шаховского не была затронута прямо, она играет первостепенную роль в формировании его концепции. Мы выясним, каково было отношение Шаховского к деятелям театра, участвовавшим в революции, и, следовательно, к самой революции. Нашей целью является рассмотреть переплетение разных тем и сюжетов, выяснить приемы, которыми пользуется Шаховской и которые «кочуют» из одной его статьи в другую, чтобы более полно описать его концепцию развития русского театра.

В Заключении подведены итоги работы. В Приложении мы привели текст французской энциклопедической статьи о Монвеле, которая является, с нашей точки зрения, одним из источников «Театральных воспоминаний» Шаховского, а также наш перевод этого текста на русский язык, снабженный комментариями.

**Статья А.А. Шаховского «Обзор русской драматической словесности»
и его концепция развития русского театра**

Статью Шаховского «Обзор русской драматической словесности» нельзя причислить к театральным мемуарам. Вместе с тем, для самого автора все его труды начала 1840-х гг. представляет собой некоторый единый замысел. Все они развивают его любимые идеи, поэтому невозможно анализировать собственно «Театральные воспоминания» без того, чтобы понять логику рассуждений Шаховского о театре. Именно поэтому мы предваряем главу о воспоминаниях анализом «Обзора русской драматической словесности» как примера творения мифа об античных и византийских истоках русского театра.

Шаховской относит начало «русского просвещения» к эпохе Киевской Руси, затем связывает творчество митрополита Дмитрия Ростовского с влиянием греческой трагедии, а рождение *русского* театра Нового времени - с деятельностью ярославского театра Ф. Волкова. В статье он объединяет в одно стройное повествование историю возникновения и развития русского театра, а также в какой-то мере и его современность. Для того, чтобы доказать свои идеи, Шаховской выстраивает собственную концепцию появления и развития русского театра, обращаясь к античным истокам – к древней Греции - и пытаясь доказать заведомо недоказуемое – происхождение русского театра от античного. Отсутствие материалов и фактов становятся причиной «мифологизации начального этапа развития русского театра» [Иванов II: 170].

Основным источником сведений об истории театра в его начальный период, как уже указывали исследователи [Иванов: 139], послужила для Шаховского статья Якоба Штелина «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года...» [Стелин: 83]. Сравнение трактовки Шаховского со статьей Штелина послужит доказательством того, что наш автор игнорирует известные ему факты и выстраивает мифологический сюжет.

1.1. Начальный этап русского театра в трактовке Штелина и Шаховского

Трактовку развития русского театра по Штелину можно разделить на несколько этапов. Каждый из них ознаменован восшествием на престол нового императора. Первый – начальный этап - Штелин относит к XVII веку. По его словам, до Петра I в России о театральных представлениях знали мало, и единственное упоминание о них имеется в «Известии о начале Преображенского и Семеновского полков» Миллера, из которого было известно, что уже во время правления Алексея Михайловича для двора выписывались немцы-комедианты [Стелин: 83]. По словам Штелина, первые представления появляются в монастырях – в училищном, киевском и заиконоспасском московском - именно там с XVII века студентами представлялись самодельные пьесы на библейские мотивы. Там же игрались иногда и светские комедии, переведенные с французского языка [Стелин: 84].

В своей статье Штелин упоминает и митрополита Дмитрия Ростовского. Он, по словам первого русского историка искусств, «часто в Ростове приказывал играть священные комедии, сочиненные им в стихах» [Стелин: 85]. К числу этих комедий, помимо *Рождества Христова* и *Воскресения Христова*, он также относит и *Грешника*, называя ее «аллегорическим сочинением», но, не выделяя ее на фоне других произведений автора. Современные исследования относят этот период к 1660 году - тогда начала появляться драматургия церковно-школьного театра [ИРДТ: 41]. Митрополит Дмитрий Ростовский упоминается как автор драмы *Кающийся Грешник*, которая является образцом школьной драматургии. Особый интерес к этой пьесе может быть связан, по предположению исследователей, с ее вхождением в репертуар театра Волкова, а также отсутствием самого текста пьесы, пересказ которой сделан Шаховским [ИРДТ: 80]. Однако нет доказательств правдивости этого пересказа, если же он отвечает действительности, то можно говорить об очень больших постановочных возможностях ярославского театра [ИРДТ: 80] – театра, за которым Шаховской упрочил наименование первого русского «национального».

В отличие от Штелина, Шаховской начинает свою трактовку развития русского театра задолго до XVII века. Повествование о его истоках драматург связывает с общей историей «просвещения» и начинает ее со времен Крещения Руси и контактов с Византийской империей [Шаховской: 1], когда предки русских - славяне - не были связаны с Западом и от греков приобретали свое первое народное образование. Именно оно впоследствии окажется, по мнению Шаховского, главным толчком для образования

русского народного театра. Уже в начале статьи Шаховской говорит об уникальности русского народа – его «любопытности», стремлении к образованию. Практически сразу проявляется отрицательное отношение Шаховского к Западной Европе и к вынужденной связи России с ней после татаро-монгольского ига, потом это негативное отношение будет в статье только усиливаться.

Шаховской намеренно делает важным аргументом выдуманный им же факт, что западные христиане стали причастны к просвещению позже русских [Шаховской: 2]. Автор неслучайно упоминает «галликанскую», т.е. автономную французскую католическую церковь, которая, как он отмечает, проклинала и отвергала театр, в отличие от римской⁴ и от православной церквей. Последняя, якобы, проявляла благорасположение к «мирским знаниям», дарованным Богом: «...в самое то время, когда Галликанская Церковь тщетно проклинала сделавшийся народною необходимостью театр и всех его соучастников, напротив того, на Святой Руси, Афинская сцена, очищенная иссопом благочестия, сделалась первым поприщем драматической поэзии» [Шаховской: 2]. Шаховской намеренно показывает своим читателям непричастность Запада к начальному развитию театрального искусства в России, единственным же «верным» путем становления русского народного театра он видит только афинскую сцену (т.е. древнегреческий театр). Взяв ее за основу, славяне, как хотел показать это Шаховской, строили на этом крепком фундаменте с помощью русской православной церкви свой «народный» театр, который находился под покровительством самого Бога.

Шаховской показывает читателю, что вовсе не Запад является образцом для России, и подражание ему глупо и бессмысленно, поскольку дух Запада отличается от русского и любое заимствование только портит русскую «народность», имеющую крепкую греческую первооснову. Шаховской уделяет большое внимание русской православной церкви как месту, в котором впервые появились драматические представления. Он пишет, что церковь с их помощью хотела заменить юношеские потехи сердечными и умственными наслаждениями [Шаховской: 2].

⁴ В примечаниях к статье, опубликованных в третьей книге «Репертуара» [Шаховской III: 10-11], автор пишет о различии позиции духовенства Рима и Парижа по отношению к искусству. Он специально останавливается на том, какой вред развитию французского театра и даже драматургии Расина нанесли предрассудки галликанского духовенства, несмотря на благоприятную позицию по отношению к театру Людовика XIV. Шаховской говорит об устойчивости этих предрассудков и приводит иллюстрацию из собственных воспоминаний о пребывании в Париже в 1802 г. Тогда не хотели отпевать танцовщицу и даже запрещали вносить ее тело в церковь, что автор однозначно трактует как проявление фанатизма.

Разумеется, Шаховской не утверждает, что театр возник в Киевскую эпоху, однако настаивает на важности византийского влияния на весь последующий ход русской истории⁵ и гибельность отступления от этого первоначального источника. Автор считает русскую церковь хранительницей истинного просвещения и полагает, что ее просвещенные иерархи были знакомы с античным наследием (приводя в доказательство библиотеку митрополита Алексия, где «хранится богатейшее собрание рукописей Омировых и других Эллинских творений» [Шаховской: 2, примеч.]). Поэтому в его изложении переход к деятельности митрополита Дмитрия Ростовского, т.е. к XVII в., весьма логичен. Шаховской подчеркивает, что митрополит Дмитрий Ростовский сочинил несколько «трагедий», содержание которых он взял из священных книг, и одну «поэтическую» - *Кающийся Грешник* – по мнению Шаховского – первую русскую трагедию, сообразную с произведениями отца европейской трагедии Эсхила [Шаховской: 2]. Шаховской, со ссылкой на авторитет И.И. Дмитриевского, считает, что она «предобразовала» русскую трагедию. Именно она, по его мнению, была первой пьесой, которая оказалась ближе к древней трагедии, а значит и к русскому народному духу, нежели те произведения о «любовных приключениях», которые пришли из парижской сцены [Шаховской: 3]. Целью Митрополита Ростовского, как пишет Шаховской, было с помощью этой пьесы и христианского духа в ней показать зрителям русское «народное» зрелище.

Шаховской не случайно приравнивает автора пьесы для школьного театра к древнегреческому создателю трагедии. Во-первых, тем самым он показывает, насколько положительно сказывается на русской сцене основа древнегреческого театра, и, во-вторых, создает впечатление высокого уровня драматургического мастерства, которым русские якобы обладали уже в XVII веке при первых попытках создать нерелигиозную трагедию. Помимо этого стоит заметить, что *Кающийся Грешник* в 1752 году был представлен при дворе Елизаветы труппой Волкова, игравшего главную роль [ИРДТ: 80]. Таким образом, Шаховской усиливает важность этой пьесы еще и потому, что именно она оказывается первой русской трагедией, которую играл первый русский актер в первом русском «национальном» театре.

⁵ Современные исследователи отмечают, что, несмотря на естественное сближение византийской и русской культуры после Крещения [ИРДТ: 24], говорить о раннем периоде возникновения русского театра можно, только прибегая к гипотезам. Одним из дискуссионных остается вопрос о «влиянии греческих причерноморских колоний на театральную культуру восточных славян» [ИРДТ: 16], несмотря на то, что доподлинно известно о знакомстве славян с «греческим, эллинистическим и византийским театром» [ИРДТ: 25].

На протяжении всей статьи Шаховской доказывает мысль, которая является для него самой аксиомой – преимущество русского театра перед европейским. С самого начала его концепция строится на отчасти выдуманных им же событиях, и все последующие факты он намеренно трактует через эту призму, например, уподобляя митрополита Дмитрия Ростовского древнегреческому трагику Эсхилу. Шаховской сознательно опускает известие о существовании придворного театра во время Алексея Михайловича, которое должно было быть ему известно из статьи Штелина. Однако поскольку в этом театре играли немецкие актеры, этот факт не подходил для его концепции. Возможно, что Шаховской специально не рассматривает и русские обряды и игры⁶, которые по своей сути были языческими, поскольку, с точки зрения его концепции, ценнее и значимее будет выглядеть «народный» театр, основанный под покровительством церкви. Шаховскому было необходимо показать уникальность русского театра, который, несмотря на то, что был создан на основе греческого, был не хуже его, а тем более - не хуже французского и немецкого театров, которым русские напрасно (по его мнению) пытаются подражать.

1.2. Русский театр в XVIII веке в трактовке Штелина и Шаховского.

Второй этап развития русского театра, исходя из статьи Штелина, начался с восшествием на престол Анны Иоанновны. Помимо французских и немецких актеров, на русской сцене стали появляться итальянские труппы. Ко дню коронации специально из Дрездена были присланы актеры от польского короля Августа, которые играли «итальянские интермедии», а вместе с ними приехали певцы и музыканты [Стелин: 86]. Уже к 1735 году «было выписано полное *итальянских актеров* общество, которое <...> еженедельно играло комедии» [Стелин: 86]. На одной неделе обычно представлялась итальянская интермедия с балетом, в котором выступали кадеты⁷ – ученики Ланде. В 1739 году из Лейпцига прибыло немецкое общество актеров и было принято на службу с хорошим жалованием, поскольку Анна Иоанновна не владела ни французским, ни итальянским языком [Стелин: 86]. Покровитель итальянцев - граф Левенвольде⁸ - тайно притеснял актеров-немцев, за которых стоял герцогский двор (т.е. Бирон и его

⁶ Беглое упоминание о святочном «игрище» «Феникс, золотое перышко» при дворе Анны делается лишь в связи с доказательством того, что императрица помнила свое «русское детство» [Шаховской: 7].

⁷ Имеются в виду ученики Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, основанного в Петербурге при Анне.

⁸ *Левенвольде Рейнгольд Густав* (1693-1758) - государственный деятель, обер-гофмаршал (1730), фаворит Екатерины I, влиятельный придворный во время правления Анны Иоанновны и Анны Леопольдовны.

окружение). После смерти Анны Иоанновны в 1740 году немецкий театр практически рухнул, не без участия Левенвольде, который, выгоняя немецких актеров, оставлял их без заслуженного жалования [Стелин: 87].

Современные исследователи подтверждают, что с 1730-х годов в Петербурге стали отдавать предпочтение иностранным труппам, а русские драматические спектакли ставились редко. Появляется большое количество итальянских представлений – опер, комедий, а итальянские актеры выписывались коллективами – комедийные, интермедийные, оперные, балетные [ИРДТ: 99].

Шаховской не мог отрицать наличия иностранных постановок, но видит в предпочтении иностранцам одну из причин медленного и сбивчивого развития русской драматургии. Истоки этой проблемы он видит в историческом прошлом, когда из-за татаро-монгольского ига ход русского просвещения был прерван. Тогда, как пишет Шаховской, у русских не было возможности пользоваться «дарами» Византии - просвещение Восточной Империи мимо «отатаренной Руси» двинулось напрямиком в Латинскую Европу, где приспособилось к ее правительству, языку и быту. Русская земля оказалась обделенной византийским наследством, которое досталось Западу. Вследствие этого русским царям пришлось обращаться за помощью в Латинскую Европу, чтобы воспользоваться этим богатством [Шаховской: 5]. Из этого вытекает другая причина плохого, по мнению Шаховского, развития русского театра – это «бросание» от одного «чужого» к другому [Шаховской: 4].

После смерти Петра и вступления на трон Екатерины I и при правлении князя Меншикова Россия совсем отдаляется от своего «коренного быта» [Шаховской: 6]. Новый князь хотел преобразовать все общество, внедряя в него иностранные обычаи, а избрание на трон Анны Иоанновны было причиной «временного оскорбления русской народности» [Шаховской: 7]. Как пишет Шаховской, «свинцовая немчизна» легла на русский дух, придавила «европейское досужество» и «врожденное в русский народ любопытство оледенело от холодности германских педантов». По словам Шаховского, немцы не только не хотели подстраивать свои обычаи к русским, но силились русские обычаи заменить немецкими [Шаховской: 7].

С.П. Жихарев в своих записках называет Шаховского, который «ни слова не понимает по-немецки», «величайшим ненавистником немецких драм» [Жихарев: 307]. Шаховской стремится показать, как «чужое» искривляет русский «толк» – русские, которые получали все своим «любопытством», теперь же покорились «немчизне», которая распространилась по всей России и затмила собой истинный русский дух

[Шаховской: 7]. После вступления на трон Елизаветы, как пишет Шаховской, «Россия словно вострепелась», однако оградиться от французского ей не удалось - Маркиз де Шетарди⁹ сумел заменить «немецкую тяжесть французской легкостью» [Шаховской: 8]. Таким образом, французская мода овладела русской словесностью и театром. Но, несмотря на это, Шаховской пишет, что русский театр начался при дворе Елизаветы.

Штелин, говоря о театре во время правления Елизаветы, упоминает большое количество приезжих итальянских актеров. При ее коронации в Москве была представлена итальянская опера *Clemenzia di Tito* в новом театре на берегу реки Яузы [Стелин: 88]. После переезда двора из Москвы в Петербург туда, по словам Штелина, приезжают французские комедианты. Примерно в то же время, когда Ломоносов и Сумароков начинают писать русские пьесы, появляется, как пишет Штелин, русский театр, который открыл сын ярославского купца – Федор Волков, хорошо знавший немецкий язык [Стелин: 91]. В 1752 году Елизавета приглашает театр Волкова в Петербург. Она начинает отдавать предпочтение русским трагедиям, поэтому Сумароков и Ломоносов «стали больше писать российские трагедии и комедии» [Стелин: 91].

Во время правления Елизаветы 30 августа 1756 года был учрежден государственный профессиональный публичный театр [ИРДТ: 133], однако ни Штелин, ни Шаховской прямо не говорят об этой дате.

Шаховской в своей статье мало уделяет места описанию заслуг Елизаветы перед русским театром. Несмотря на то, что Елизавета, по словам Шаховского, стремилась вернуть утраченный «русский толк», она не смогла оградиться от пристрастия ко всему французскому, которое уже «разлилось» по всей Европе. Таким образом, французская мода овладела русской словесностью и театром. Шаховской отмечает, что «театр-самострел на берегу светлой Волги перенесся в Царский Дворец» [Шаховской: 8], т.е. говорит о переезде театра Волкова из Ярославля в Петербург, однако ничего не пишет о 1756 годе, когда Елизавета издала указ об учреждении постоянного русского театра. Шаховской с сожалением говорит о том, что театр во время правления Елизаветы, хоть «уже не был ни Немецким, ни Итальянским, и Русские говорили на сцене своим языком, они все таки, говорили чужим смыслом» [Шаховской: 8].

⁹ Жак-Иоахим (Жоакен) Тротти, маркиз де ла Шетарди — французский дипломат и генерал, который в качестве французского посланника в России в 1739-42 гг. способствовал низвержению Анны Леопольдовны и приходу к власти Елизаветы Петровны.

Бегло останавливается Шаховской на русском театре во время правления Екатерины II, несмотря на то, что Штелин в своей статье об этом писал достаточно много. Единственное, что говорит Шаховской о театре после восшествия на престол новой императрицы: она решила уничтожить все «иноземное» и «обрусить» быт и язык. Целью Екатерины, как пишет Шаховской, было сделать империю «совершенно Русскою» [Шаховской: 8]. Для этого она изменяла законы, обычаи, в своих целях использовала театр и журналы. С помощью собственных драматических произведений она «приспосаблила русскую сцену к государственному делу» [Шаховской: 9]. Однако из статьи Штелина Шаховскому было прекрасно известно, что во время правления Екатерины на сцене параллельно с русскими представлениями ставились также и французские, и итальянские [Штелин: 169], хотя и Штелин говорит о нескольких тысячах рублей, которые Екатерина приказала отдать на содержание русского театра [Штелин: 95].

Несмотря на то, что театр становится именно «русским», Шаховской отходит от его описания и в последующих двух частях своей статьи говорит уже не о самом театре, а о драматургии. Возможно, одна из причин такого выбора Шаховского кроется в том, что Штелин свою историю русского театра заканчивает 1768 годом, а Шаховской идет в своем описании дальше, заканчивая доказательством влияния Сумарокова на современных драматургов. Две части своей статьи Шаховской посвящает разбору и описанию пьес «отца русского театра» [Шаховской II: 1] и самой драматургической деятельности Сумарокова. Штелин также отмечал заслугу Сумарокова перед русским театром, который именно благодаря ему «пришел в совершенство» [Штелин: 93], однако не описывал саму деятельность драматурга, а лишь несколько раз упомянул его известные пьесы¹⁰.

¹⁰ Современные исследователи говорят о Сумарокове, как об основоположнике русской классицистической драматургии, который сыграл важную роль в развитии театра [ИРДТ: 119]. Г.А. Гуковский пишет, что Сумароков 20 лет «владел трагической сценой», отмечая также то, что «история русской трагедии в середине XVIII столетия — это история сумароковской трагической системы» [Гуковский: 214]

1.3. Влияние Сумарокова на развитие русского театра и драматургии в трактовке Шаховского

Шаховской предлагает своему читателю как бы перенестись во времена Сумарокова, чтобы вникнуть в ту обстановку, в которой тот занимался драматургией. Шаховской заранее предупреждает читателей о том, что «писатель – прислужник общества», и по этой причине ему необходимо прислушиваться к вкусам зрителей. Именно поэтому Шаховской считает, что Сумароков был вынужден подражать французской литературе, которая тогда господствовала в Европе [Шаховской II: 2]. Главной мишенью критики автора становится французская просветительская традиция XVIII века (этот мотив будет важен и для «Театральных воспоминаний»), «поработившая», по его мнению, всю Европу, не только Россию. Сумароков один не мог противиться французскому влиянию и стремился подражать Вольтеру, хотя и неудачно, - несмотря на то, что в начале своего творческого пути, как отмечает автор статьи, уже заслужил имя «русского Расина» [Шаховской II: Там же]. Но, несмотря на это подражание французам¹¹, по мнению Шаховского, его произведения не утратили «русского толка».

Шаховской подробно описывает первую пьесу Сумарокова – *Хорев*. Он дает описание сюжета – любовной *небылицы* (такими *выдумками* славился французский театр [Шаховской II: 5]) с участием киевских князей, и делает вывод о том, что Сумароков, подделываясь под французскую сцену, не забывает «тешить народную гордость» - он дает русские имена свои героям [Шаховской II: 4]. Эта трагедия, как пишет Шаховской, впервые была поставлена в 1747 году в кадетском корпусе, и после нее Сумароков получил имя русского Расина [Шаховской II: 6].

Следующая пьеса, которую описывает Шаховской, - *Синав и Трувор*, в 1750 году была поставлена кадетами в Петергофском дворцовом театре [Шаховской II: 7]. Как пишет Шаховской, в этой пьесе «нет ничего русского кроме имен и языка». Эта трагедия была хорошо принята при дворе, переведена на французский язык и расхвалена парижскими рецензентами – в этой пьесе было все то, что могли требовать французские драматурги от тогдашней трагедии [Шаховской II: 8]. Сходство *Синава и Трувора* с французскими трагедиями снова возбудили у Сумарокова, как полагает

¹¹ Некоторые мотивы у Шаховского перекликаются с наблюдениями Г.А. Гуковского о поэтике сумароковских трагедий (принцип крайней экономии средств, упрощенности, «естественности»), что не позволяет видеть в его пьесах простого «сколка» с французской классической трагедии (см.: [Гуковский: 214-221]).

Шаховской, желание создать нечто, чего никогда не было на театральной сцене. Сумароков обращается к древней истории – к старой Персии [Шаховской II: 8]. Он пишет *Артистону*, в которой, по мнению современных исследователей, еще ярче прослеживается картина русской придворной жизни [ИРДТ: 123], о чем Шаховской умалчивает. В итоге, по мнению Шаховского, Сумароков остается недоволен своей новой пьесой [Шаховской II: 9]. В это время, по словам Шаховского, Ломоносов под влиянием И. И. Шувалова, который заручился поддержкой Елизаветы, пишет трагедию *Тамира и Селим*. Шаховской предполагает, что причина была в том, что Шувалов был недоволен Сумароковым [Шаховской II: 9], который, как мы узнаем из трудов современных исследователей, написал комедию *Нарт*, направленную против него [ИРДТ: 125].

Трагедию *Тамира и Селим* Шаховской оценивает следующим образом: «великий дар стихотворства, без драматического дарования не может удержаться на сцене» [Шаховской II: 9]. Шаховской, можно сказать, прямо называет Ломоносова плохим драматургом. Штелин в своей статье также писал о том, что на сцене пьесы Ломоносова ставились крайне редко [Штелин: 94]. Шаховской высоко оценивает первые стихи пьесы¹², несмотря на то, что считает их хуже прежних [Шаховской II: 9]. Шаховской делает вывод, что Ломоносов – великий поэт, а Сумароков – врожденный трагик [Шаховской II: 10]. В конце статьи Шаховской выражает свое сожаление о том, что у Ломоносова не было такого драматического дарования, как у Сумарокова, а у Сумарокова не было поэтического дара Ломоносова [Шаховской III: 7].

Но, несмотря на то, что Ломоносов оказывается неудачным драматургом, он был первым, кто в пьесе *Тамира и Селим* «обрадовал русские сердца» своим «рассказом» о битве, свергшей татаро-монгольское иго [Шаховской II: 10], т.е. о Куликовской битве (после которой, заметим, иго продолжалось еще почти столетие). В данном случае Шаховской дает высокую оценку вовсе не стихотворческому дару Ломоносова, а наличию «русского духа» в ней. Шаховской (снова в отличие от редакции

¹² В отличие от мнения редакции «Репертуара», которая снабдила это утверждение примечанием: «Редакция *Репертуара* не разделяет мнения почтенного автора сей статьи на счет достоинства приведенных стихов» [Шаховской II: 9].

«Репертуара») восхищен этим произведением Ломоносова, но при этом признает, что эта трагедия неудачна, поскольку является «вынужденной» [Шаховской II: 11]¹³.

Лучшей пьесой Сумароков Шаховской считает *Семиру*, несмотря на то, что в основе ее сюжета, как и других его драматических произведений, лежит любовная история русских князей [Шаховской II: 11]. Если современные исследователи привыкли подчеркивать, что все трагедии Сумарокова отличаются «политической целеустремленностью, драматической собранностью, лаконизмом» [ИРДТ: 124], и зритель в них привык угадывать «иносказательный смысл» [ИРДТ: 140], то Шаховской обращает внимание лишь на то, что они были переняты с Запада. Однако все же, как он подчеркивает, они были первыми русскими пьесами, в которых стал чувствоваться русский дух. Кратко остановившись на *Ярополке и Демизе*, *Гамлете* и *Вышеславе* и заметив, что если бы они были единственными пьесами Сумарокова, то никогда никто не смог бы назвать его отцом русского театра [Шаховской III: 2], автор переходит к *Димитрию Самозванцу*, в основу которой была положена не «театральная небылица», а важное историческое событие [Шаховской III: 4]. По мнению Шаховского, Сумароков отодвинул русскую трагедию от «французских вымыслов и предрассудков к русскому быту и толку» [Шаховской III: 4], а также встал на ту дорогу, по которой древние трагики шли «к душам их соотечественников, готовых с жадностью соучаствовать горестной судьбе их родины и пробуждать в сердцах своих чувства их предков» [Шаховской III: 5]. Сумароков теперь заимствует у англичан – по мнению Шаховского, он сумел извлечь из пьесы Шекспира *Ричард III* дар ее автора и перенести его на свою пьесу [Шаховской III: 6]. Заимствование Сумароковым у Шекспира отклонило русскую трагедию от французского классицизма, возбудив участие к трагедии русских зрителей [Шаховской III: 6]¹⁴. При описании *Димитрия Самозванца* появляется и мемуарный момент: Шаховской пишет о том, как впервые увидел эту пьесу на бенефисе Яковлева, представленную его учителем Дмитревским. Он отмечает, что «обстановка пьесы» и «бедность принадлежностей» показывали тогдашнее пренебрежение к русскому

¹³ Авторы ИРДТ также отмечают высокий патриотический дух пьесы Ломоносова, но и, в отличие от Шаховского, – ее художественные достоинства [ИРДТ: 124], однако замечают, что она смогла пережить лишь два представления на сцене [ИРДТ: 125].

¹⁴ *Е.М. Гаршин* (1860 - 1931) - русский педагог, литератор, критик, общественный деятель, издатель – видит заслугу Шаховского в том, что он не подчинился разным течениям, а искал свое, поскольку главной его задачей было заставить говорить актеров русской сцены на «человеческом языке». Шаховской, по мнению Гаршина, самостоятельно хотел найти путь развития русской драматургии (*Гаршин Е.М. Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1883. Т. 13. № 7. С. 137*).

театру. Но, несмотря на это, сердце Шаховского на этом представлении билось так, как не билось на превосходно представленных французских трагедиях [Шаховской III: 7].

Шаховской сожалеет о последней трагедии Сумарокова *Мстислав* – полном подражании вольтеровской *Аделаиде Дю Геклень* (так передано заглавие «Аделаида Дюгеклен» / «Adélaïde du Guesclin») [Шаховской III: 8]. Он назвал пьесу «грехом против Русской правды», т.к. Сумароков вывел в ней «красу Русского Государства Ярослава Великого!». Однако участь Сумарокова оказалась такой же, как у Шекспира – его произведения перестали ставиться в русском театре, как считает автор, из-за всяческих «нововведений» и «зависти». Однако и сам Шаховской вовсе не желает возвращения пьес Сумарокова на сцену - и вовсе не потому, что его слог устарел для России сильнее, чем шекспировский для Англии, а в том, что Сумароков подражал французскому театру. Именно это послужило его быстрому «возвышению» и «падению» [Шаховской III: 9].

По словам Шаховского, чем ближе русский театр народному сердцу и толку, тем сильнее он будет чуждаться подражания французскому или, как в то время, французско-немецкому. Шаховской призывает помнить о том, что театр – это «отголосок народности», а значит у каждого народа свой «разум», «доблести» и «дух». Для русских, по мнению Шаховского – это радушие, сметливость, досужество. [Шаховской III: 9]. Заканчивая свою статью, Шаховской выражает надежду, что журналу «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров» удастся показать читателю «оживление народной сцены». Русские зрители «любят свое хорошее, даже предпочтительно чужому, и ожидают своего же лучшего», поэтому автор надеется «на близкую возможность оживления народной сцены» [Там же]. Для примера изменения русского театра в лучшую сторону Шаховской упоминает драматические сочинения Хераскова, Майкова и Николева, которые смогли отличиться «удачными подражаниями Сумарокову» [Шаховской III: 9-10].

Итак, мы видим, что основой для своего сюжета Шаховской выбирает тему, к середине XIX века не изученную, не имеющую достаточных документальных материалов. Следовательно, Шаховской мог разрабатывать на этом поле собственные идеи, не боясь того, что будет уличен в неточностях. Таким образом, в глазах читателей складывалась именно та картина, которую "программирует" Шаховской. Как уже было сказано во Введении, это - не первая попытка Шаховского создать такой миф. За 15 лет до написания этой статьи Шаховской написал пьесу «Ф.Г. Волков», которая повествовала о возникновении первого русского театра. Первый, кто сумел вскрыть

мифологическую природу пьесы, был исследователь Д. Иванов [Иванов: 137]. Шаховской сконструировал сюжет таким образом, что впоследствии на ее основе театроведы излагали начальные эпизоды истории русского театра в научных трудах.

В анализируемой в настоящей главе статье Шаховской обращается к более глубоким историческим пластам - он перемещает читателя в Киевскую эпоху и рассказывает о духовных истоках русского театра, которые он видит в греческом театре. Шаховской показывает читателю, что театр - это не просто игра на сцене, это - школа просвещения нации, в том числе, ее духовного просвещения. Именно поэтому свое повествование, в отличие от Штелина, он начинает не с момента фактического возникновения русского театра. Византия, по мнению Шаховского, стала тем местом, которое дало русским первое просвещение, следовательно, именно она, по мнению автора, становится первоосновой для дальнейшего развития русского «национального» театра. Неизменная «русофильская» идеологическая позиция Шаховского неуклонно вынуждала князя доказывать отрицательное влияние Западной Европы на театральное искусство в России. Он как бы «открывает глаза» своим читателям, которые смотрят на французов и пытаются подражать им. Шаховской поворачивает их головы назад в историю, чтобы читатели увидели «истину» - то, что они являются наследниками древней культуры, имевшей мировое значение. Русский театр в глазах Шаховского становится преемником греческого. Он показывает читателю, что русские отличаются от французов – у них абсолютно разный «дух», а, следовательно, заимствование и подражание последним будет только во вред, а значит – надо смотреть на себя, на свою богатую историю и брать идеи оттуда. Шаховской показывает читателю, как безрассудно окружать себя французским – «непервоклассным», будучи наследниками истинно великой культуры.

Говоря об источнике, которым пользовался Шаховской, а именно – о статье Штелина, бывшей на момент написания текста практически единственным материалом, в котором говорилось о первых этапах развития русского театра, мы видим, что Шаховской рассматривает любое историческое событие сквозь свои идеи. Например, повествуя о моменте возникновения русского театра, Шаховской, опираясь на статью Штелина, говорит о митрополите Дмитрие Ростовском – авторе *Кающегося Грешника*. Однако князь интерпретирует это сочинение не как первую попытку создать русскую пьесу, а как произведение, подобное творениям античного трагика Эсхила. Шаховской также намеренно опускает важные исторические факты (которые были описаны в статье Штелина), если они мешают или оказываются лишними в его

концепции возникновения и развития русского театра. Он намеренно опускает известие о наличии театра во время правления Алексея Михайловича, не говорит и о важнейшей для театра дате – дате учреждения первого государственного профессионального публичного театра. При описании театра во время правления Анны, Елизаветы и Екатерины II Шаховской, кратко излагая факты влияния Запада на русский театр, открыто утверждает, что это только мешало его развитию. Он заканчивает свою трактовку истории театра на том месте, где заканчивает свою статью Штелин, но при этом переходит к описанию драматургии. Разбирая сумароковские произведения, Шаховской приходит к выводу, что именно благодаря ему русский театр наконец стал «национальным». Однако анализируя тексты великого драматурга, Шаховской руководствуется лишь своим мнением и рассматривает его творчество с точки зрения своей концепции.

Таким образом, мы видим, что целью Шаховского вовсе не было написание действительной истории театра. На создание этой статьи подвигло Шаховского, по-видимому, как и в случае с пьесой «Ф.Г. Волков», желание продвинуть свою концепцию, которая заключалась в его «русифильской» идее показать уникальность русского народа и его независимость от Западной Европы. Шаховской пытался «очистить» от иностранного и вытащить на поверхность то, что присуще русскому народу, показывая, что «свое» ничем не хуже древнегреческого и, тем более, европейского. Его следующая статья посвящена иным темам – актерскому мастерству и его преподаванию.

Глава II

«Театральные воспоминания» А.А. Шаховского, их источники и подтексты

Мемуарная статья Шаховского «Театральные воспоминания» [Шаховской IV: 16] была напечатана в пятом номере журнала «Репертуар Русского и Пантеон всех Европейских театров» за 1842 год. В первом номере журнала этого же года был напечатан «Обзор русской драматической словесности», о которой мы говорили в предыдущей главе. В «Театральных воспоминаниях» Шаховской обращается к 1802 году, когда он выполнял свое первое важное задание на службе в Дирекции императорских театров – он отправился во Францию для ангажирования актеров. Большую часть статьи составляет его разговор с французским актером и драматургом Монвелем. Основной темой их беседы является актерское мастерство – его преподавание, а также советы опытного актера Монвеля молодым театральным артистам. Другая тема, которую поднимает Шаховской, однако уже не так прямолинейно – это превосходство русского народа перед европейцами, русского театра перед французским, и следующая тема, которая уже и вовсе не лежит на поверхности, но отчетливо видна в его некоторых высказываниях, а также примечаниях – это французский революционный театр. Как мы уже отмечали, один из основных принципов Шаховского – мифологизация истории, а иногда и прямой вымысел. При анализе воспоминаний мы будем учитывать такую «особенность» создания текста. Нам необходимо выяснить, какими сюжетами оперирует Шаховской и каким образом он представляет их читателям, а также выяснить, имела ли место трансформация фактов, и если да, то какова функция этих трансформаций.

Свое повествование Шаховской начинает с описания поездки в Париж [Шаховской IV: 16], он вспоминает французских деятелей, с которыми ему довелось встретиться и упоминает тех, с кем встретиться не довелось, и делится приобретенным опытом. Современники Шаховского, а также ученые, исследовавшие его жизнь и творчество, пишут об этом событии как о переломном моменте в жизни драматурга. Именно тогда он глубоко шагнул в мир театра, и именно эта поездка оказалась определяющей для его дальнейшего творчества и театральной деятельности [Иванов: 19; Рогов 1990: 78-79; Гозенпуд: 8; Жихарев: 256].

Воспоминания создавались на основе устных рассказов самого автора. По словам К.Ю. Рогова, «современник (П.А. Смирнов) свидетельствует, что рассказ о

пребывании в Париже относился к числу изблюбленных тем Шаховского: очевидно, с годами он все больше «обкатывался» в применении к определенным идейным установкам» [Рогов 1990: 74]. Однако полного и подробного описания поездки Шаховского в Париж не существует. Имеются лишь не слишком подробные письменные свидетельства о его пребывании во Франции, в которых исследователи находят неточности, например, в перечислении людей, с которыми ему довелось повидаться или познакомиться, Шаховской называет уже отсутствующих к тому времени в Париже или умерших деятелей. Отметим, что Шаховской записал свои мемуары через сорок лет после описываемых им событий, когда большинства людей, с которыми он встречался, уже не было в живых, что давало возможность описывать события нужным автору образом.

Уже в самом начале своего повествования Шаховской как бы невзначай говорит о «русскости», которой, во-первых, он обладает сам, а, во-вторых, которая очень выделяется на фоне всего французского. Он «по-русски» распоряжается угостить французских актеров, и один из них – Дюгазон - «очень усердно исполнил мою <Шаховского. – К.Н.> просьбу, не жалея Русских денег на Французский завтрак, обед и ужин» [Шаховской IV: 17]. Помимо этого Шаховской на прогулке сравнивает галерею в Версальском саду с петербургским Эрмитажем и приходит к выводу, что версальская похожа на «проходной коридор» [Шаховской IV: 17]. Автор, таким образом, показывает, что уже тогда ощущал превосходство русского над французским, и, как подчеркивает К.Ю. Рогов, Шаховской «расфранцузился» после своей поездки в Париж; причиной этому послужило то, что ему удалось взглянуть на французскую культуру изнутри. Он пишет: «Это может показаться невероятным, однако же случилось со мной: любознательность и воображение их уже не ограничивались стенами Парижа; они, сохраняя национальную гордость, излечились от презрения к чужому творчеству: вникли в греков, познакомились с Шекспиром, Тассо, Лопе де Вегой, Кальдероном, Сервантесем... Словом, Французы <...> сделали Европейцами и <...> расфранцузили меня» (цит. по: [Рогов: 73]).

Итак, мы видим, что Шаховской вновь берет в основу своего повествования сюжет, не имеющий документального подтверждения. Краткие свидетельства о его поездке в Париж не дают полной картины о проведенном там времени. Шаховской снова предоставляет себе возможность сконструировать миф. Уличить его в неточностях, опровергнуть практически невозможно – эти личные встречи не были

ником зафиксированы, но при этом у нас нет и оснований утверждать, что их не было вовсе.

2.1. Монвель как «союзник» Шаховского

Далее Шаховской представляет читателю Монвеля (псевдоним крупного французского драматурга и актера Жака Мари Буте)¹⁵. Сначала Шаховской описывает его восхитительную игру, которую ему довелось увидеть, а затем – встречу в «уборной Монвеля». За неимением данных, мы не можем ни подтвердить, ни опровергнуть факт этой встречи. Как известно, Шаховской за время, проведенное во Франции, действительно познакомился и встретился со многими людьми, однако, как мы уже упоминали, впоследствии он добавлял даже тех лиц, встреча с которыми была физически невозможна. Так или иначе, исходя из статьи, Шаховской описывал Монвеля с высокой точностью и интересными подробностями. Для того чтобы проверить верность фактов, представленных Шаховским, мы обратились к статье о Монвеле из французского биографического словаря 1821 года [Pillet: 50] и перевели ее на русский язык (оба текста приведены нами в Приложении). Учитывая то, что Шаховской свободно владел французским языком, у него была возможность пользоваться изданием 1821 года. Далее, мы постараемся провести параллели со статьей Шаховского и биографической статьей, чтобы выяснить, могла ли она послужить ему источником сведений о Монвеле.

Шаховской приводит объяснение, которое дал ему Монвель в ответ на комплименты относительно его великолепной игры. Актер объяснил успех неожиданным воздействием грома, которого он смертельно боялся и от удара которого неожиданно упал на колени. Однако, как объяснил Шаховскому актер Дюгазон, эта боязнь появилась после богохульств во время революции – слов, произнесенных Монвелем «на кафедре в Магдаленской церкви» [Шаховской IV: 18]. Шаховской представляет эту боязнь как божественную кару (мы будем подробнее говорить об этом в следующей главе). В биографическом словаре мы находим следующее подтверждение революционных действий Монвеля: «...в церкви Св. Роха в ноябре 1793 года, опорочив престол истины, самое святое, что есть на свете, он осмелился, произнести самые страшные проклятия» [Pillet: 52]. После, как пишет Шаховской, этот

¹⁵ Monvel // Encyclopedia Britannica, a dictionary of arts, science, literature and general information. Cambridge University Press, 1911. Vol. 30. P. 801.

страх довел Монвеля «до совершенного сумасшествия и самой жалкой смерти», однако в биографическом словаре ни разу не упоминается «сумасшествие» Монвеля, ничего специального не говорится и о его смерти в возрасте 66 лет.

Говоря о начале театральной деятельности Монвеля, Шаховской пишет: Монвель «в молодости своей прославился как актер, в ролях любовников, лета принудили его перейти на роли благородных стариков: я им восхищался: в "Августе", в "Венцеславе" и в "Аббате-де Лепе" <...>». Это описание довольно близко к тому, которое дано в статье Пилле: начинал свою карьеру Монвель в ролях «первых любовников» [Pillet: 50], а затем: «Возраст уже вынуждал его отказаться от трагических ролей, сделавших ему репутацию, и ограничиваться только ролями благородных отцов и великих резонёров. В этом амплуа среди прочих ролей он сыграл Августа («Цинна»), Фенелона, аббата де л'Эпе, Cugé («Мелани») с таким заметным превосходством, что многие хорошие актеры чувствовали себя неловко рядом с ним» [Pillet: 50-51]. Возможно, что Шаховской и мог видеть на сцене все эти представления с участием Монвеля, однако такие совпадения указывают на то, что, скорее всего, Шаховской пользовался при написании мемуаров статьей Пилле.

Такие же совпадения мы видим при описании внешности Монвеля. Шаховской: «Ему тогда казалось за 70 лет; он уже лишился почти всех передних зубов; стан его сгорбился, сухая грудь впала; голос, даже в обыкновенном разговоре, слабел, дыхание окоротело, и я не понимал как этот полумертвец мог говорить явственно на Большом Театре <...>» [Шаховской IV: 18]. В статье Пилле: «...в последние годы своей театральной карьеры он настолько почувствовал ухудшение здоровья <...> Потеря зубов сделала его произношение столь же трудным для него самого, сколь мучительным для его слушателей; и когда он уходил из театра, память его почти оставила» [Pillet: 51]. Однако Пилле описывает явно более поздний период, а на момент встречи с Шаховским Монвелю было всего 56-57 лет, а умер он только спустя 10 лет.

Однако совпадение в описании знаменательно. Читатель воспоминаний мог «проверить» Шаховского по французской биографической статье, между тем самому автору был необходим контраст между «полумертвецом» в жизни и великим актером на сцене. Он воспроизводит свой вопрос: откуда актер берет силу голоса? Как объяснил Монвель, секрет был вовсе не «в груди», а в «искусстве передышки и произношения, которое приобретается по необходимости, и, к несчастью, уже слишком поздней опытностью» [Шаховской IV: 19]. Пилле также описывает актерскую манеру пожилого Монвеля, но дает иное объяснение: «Он сознавал, что уступает усталости, заменяя силу

тонкостью игры, и понижает тон трагической декламации, чтобы скрыть слабость голоса и другие свои физические недостатки» [Pillet: 51]. Современный исследователь уточняет, что особенность игры Монвеля заключалась также в отсутствии привычных для того времени «завываний»: «Монвель не зря прослыл мастером «умной» игры. Он тщательно соблюдал тогдашние правила медленного, четкого чтения стихов, ни в коем случае не «подвывая» ради того, чтобы показать гибкость и богатство собственного голоса, так как у актеров, поддающихся этому соблазну, сценическая реплика превращалась в каскад благозвучных рулад, а логика текста и даже здравый смысл нередко приносились в жертву «красочности» исполнения. Нет, Монвель произносил текст с нарочитой суховатой точностью, блюдя верность его смыслу. Но самым важным считал действие. Однако и тут мудрено было развернуться в полную силу: сколько-нибудь ярких, резких поворотов сценическое действие тогдашней драмы не знало и даже их чуждалось. Монологи героев были многословны, диалоги зачастую уподоблялись добротным оперным дуэтам, в которых каждая реплика разрасталась в самостоятельную партию и длилась по несколько минут. Поэтому Монвель старался извлечь действие как бы из самого текста многоглагольных тирад каждой роли, высветлить их логику» [Зингер: Все добродетели - ничто без милосердия!].

О тоне трагической декламации Шаховской также будет говорить специально. К сожалению, нехватка данных не позволяет нам узнать, был ли Монвель уже в 1802 году тем «дряхлым стариком», каким он описан у Шаховского, или состарился позднее. Однако гораздо более вероятным будет предположить, что, готовя свои «Театральные воспоминания», автор пользовался французским словарем, в котором есть также упоминание о том, что «в последние годы своей театральной карьеры он <Монвель. – К.Н.> настолько почувствовал ухудшение здоровья, что не осмеливался больше заниматься разработкой ролей, тяжесть которых он не смог вынести» [Pillet: 51].

Вот как описывает Шаховской игру Монвеля: «Жду появления дряхлого Монвеля, и вижу самого Августа, хотя и полустарого <...>; из уст, растворенных улыбкою благоговения, разливается, по всей высоте и пространству театра голос, хотя не звучный, но выразительный, и везде без труда слышный; выговор ясный, произношение (diction) естественное, но поддерживающее достоинство поэзии, без малейшей напыщенности» [Шаховской IV: 19]. Он отмечает и «простоту трагического разговора и действия» Монвеля. Пилле также отмечает особенность дикции Монвеля: «Его искусство заключалось, главным образом, в углубленном изучении текста, в исключительной безупречности декламации, в искусном использовании деталей. Кроме

того, он обладал тонкой чувствительностью, и никто не мог лучше сочетать различные драматические приемы» [Pillet: 51].

Однако еще более важно, с точки зрения концепции Шаховского, его замечание о том, что своей исключительной на французском театре манере игры Монвель научился у Оффена: «<...> и на вопрос, откуда он <Монвель. – К.Н.> взял эту простоту трагического разговора и действия, которые не существуют на Французской сцене, Монвель отвечал: из Петербурга; она существует уже давно на вашем придворном театре; и заметя мое удивление прибавил: да у вас мой образец, Оффен, выжитый из Франции и Россию, именно за перенятою мною простоту <...>» [Шаховской IV: 19]. Шаховской специально отмечает, что испытал чувство стыда, что не вспомнил об Оффене, с которым был знаком по Петербургу.

Таким образом, Шаховской рисует перед читателем следующую картину: будучи еще молодым человеком, только начинающим разбираться в театральном мире, он попадает в гущу театральных событий Франции, где вокруг него сразу начинаются интриги («слухи» и «лакейство»). Шаховской показывает читателю, что он сразу подмечает это и сразу же противопоставляет французам русских. Затем главным героем статьи становится Монвель, который, несмотря на то, что является французом, видит, благодаря своему опыту и уму, оплошности французских театральных деятелей, ошибочность их игры и методов преподавания. Говоря о Тальма, Монвель у Шаховского признает в нем великого актера и полагает, что он может еще вырасти, так как родился в *Англии* и видел «свободы и разнообразие английского актерства» - в отличие от французов, которые «выросли под гнетом условных правил» [Шаховской IV: 21]. Так Шаховской хотел показать читателю, что театральный деятель, в прошлом революционер (что для автора является характеристикой отрицательной), сумел посмотреть правде в глаза и признать ошибочность своих прошлых взглядов и осудить собственную театральную традицию. Помимо этого, Шаховской показывает, как француз Монвель признает превосходство русских над французами: ведь Оффен был выжит из французского театра и принят в России. Так Шаховской хочет показать, что то хорошее, что он видел на французской сцене, уже существует на русской. И снова мы видим, что Шаховской остерегает русских от подражания французам, поскольку даже сами французы осознают свою неправоту.

2.2. Проблема преподавания актерского мастерства

Согласно «Театральным воспоминаниям», Шаховской обсуждал с Монвелем тему преподавания актерского мастерства во Франции. Эта тема появляется в «Театральных воспоминаниях» не случайно. Напомним, что немаловажное место в театральной карьере Шаховского занимало его «профессорство», именно из-под его крыла вышли одни из лучших русских актеров.

Шаховской «упрекнул» Монвеля в том, что из-за таких преподавателей, как Дюгазон и Флоранс, на французской сцене у молодых актеров успехов не наблюдается [Шаховской IV: 19]. Монвель в ответ говорит о том, что отказывается от преподавания потому, что «самый сведущий и радушный учитель» Лекен не смог с этим справиться [Шаховской IV: 19]. Монвель сообщает Шаховскому о том, что всегда готов помочь советом «своим товарищам», однако отказывается «быть запевалою декламации, и телеграфом мимики ученикам консерватории, хотя и принужден был обстоятельствами согласиться профессорствовать, но скоро отделался от бесполезного труда слабостью моего здоровья» [Шаховской IV: 20]. Однако тут мы видим явную трансформацию фактов: согласно французскому биографическому словарю, Монвель в 1802 году, когда Шаховской с ним встречался, преподавал в Парижской Консерватории и завершил свою карьеру только в 1806 г. [Pillet: 51].

Смысл преподавания Монвель видит в том, чтобы объяснять актерам смысл произведений, а не заставлять их заниматься подражанием – от этого он наоборот пытался их отучить, рассказывая, как «способствовал дарованию» актрис Гюс и Марс [Шаховской IV: 20]. Однако заметим, что весь диалог с Монвелем, как он передан у Шаховского, вызывает вопросы: часто не ясно, кому относит автор ту или иную фразу – себе или Монвелю, намеренно или случайно опускает он в необходимых местах кавычки? Получается, что его мысли сливаются с потоком речи Монвеля. Разграничить слова одного от другого становится невозможно еще и потому, что Шаховской избегает использования существительных, заменяя их местоимениями «я», «наш», «они» - к кому они относятся, к русским или французам, понять не всегда возможно. С помощью такого «приема» Шаховскому удалось передать свои идеи устами Монвеля или подтвердить правильность своих мыслей словами французского драматурга и актера. Однако необходимо отметить то, что мы не располагаем рукописью данного текста, а имеем дело лишь с его печатным вариантом. Мы не можем судить, не является ли

опущенные кавычки или возможный пропуск некоторых предложений результатом журнальной редакции, а вовсе не замыслом Шаховского.

Первым «упреком» Шаховского в адрес Монвеля становится то, что «из-за «шута» Дюгазона и «безграмотного» Флоранса, которые преподают ораторское и актерское мастерство в Парижской консерватории, успех у ее воспитанников невелик, поскольку они превращают их в «попугаев» и «обезьян», «потворствуя традициям» [Шаховской IV: 19]. Причина, по которой Шаховской негативно отзывается об этих двух театральных деятелях, лежит в плоскости политической – в их поведении во время революции и в революционном театре, о котором мы будем говорить в следующей главе. Однако здесь он приписывает им «попугайничество» и «обезьянство» как метод преподавания, пагубность которого доказывает с опорой на авторитет Монвеля. Тот у Шаховского приводит пример Ларива – «переимщика» Лекена, который «хрипит в консерватории, без большой пользы для сцены» [Шаховской IV: 20]. По словам Монвеля, ему по старой привычке аплодируют, и это видят молодые актеры, которые хотят быть на него похожи.

Слово «подражание», которое повторяется в этой части статьи многократно, является описанием того, с чем всю жизнь боролся Шаховской. Если ранее мы говорили о подражании одних театров другим – то позиция Шаховского была вполне ясна: бездумное подражание не будет положительным ни для какого театра. Это и была одна из причин его «расфранцузивания», как он сам пишет о своем «обращении»: французский театр начал «перенимать» из других театров, став таким образом «европейским», а значит – потерявшим свою самобытность. Вкладывая в уста Монвеля слова о пагубности подражания и на актерском уровне, Шаховской выдает один из самых своих сокровенных страхов – он боится, что в России «живое искусство» превратится в «рабопленный эмпиризм», который уже существует на парижской сцене.

Раскрывая Шаховскому секреты актерского мастерства, Монвель объясняет, что причина того, что голос актера хорошо достигает сидящих в зале зрителей, не в его силе, не «в груди», а «дело в искусстве передышки и произношения, которое приобретается по необходимости, и, к несчастью, уже слишком поздною опытностью» [Шаховской IV: 19]. И тут Шаховской пересказывает этот «тайный» способ, которым, по его словам, пользовались в молодости актеры русского театра (т.е. его ученики). Способ заключается в том, чтобы «неприметно для слушателей переводить дух, совершенным освобождением легких, вбирающих в себя, как раздутые мехи воздух, и облегчать грудь отверзтым произношением круглых гласных букв <...>» [Там же].

Монвель, которому автор воспоминаний вкладывает в уста свои любимые идеи и которого делает своим alter ego, так рассуждает о том, что еще необходимо знать молодому актеру: «Чтобы сделаться великим актером, нужно не одно ученье ролей по преданиям, или со слуха и зрения, а образование и обогащение ума и души, необходимым для его дела знанием словесности, в ея обширном объеме, чтением славных поэтов, историков и наблюдателей, советами и беседою людей просвещенных и опытных, а это гораздо труднее, скучнее и дольше, чем перенимать видимое и слышимое одним разом и у одного человека» [Шаховской IV: 20].

Здесь появляется еще один подтекст - отсылка к конфликту во время театральной карьеры Шаховского, когда его ученица Е. Семенова стала подражать французской актрисе Жорж, перешла от него к Гнедичу и, как считал Шаховской, потеряла свою индивидуальность.

2.3. Теория и практика: конфликт Шаховского с Семеновой

Как уже многократно упоминалось, в течение многих лет Шаховской занимался преподаванием актерского мастерства. Казалось бы, его внешность и дикция, как их описывает Жихарев в своих «Записках», никак этому не способствовала: «Вся фигура его очень оригинальна, но всего оригинальнее нос и маленькие живые глаза, которые он беспрестанно прищуривает; говорит скоро, пришепетывая, и, судя по тому, что говорит, надобно полагать, что любит подсмеяться. Не понимаю, как он может с своею фигурою и своим произношением преподавать правила трагической декламации: ученики его должны во время уроков помирать со смеху» [Жихарев: 281]. Однако уже в следующем томе мемуаров Жихарева появляется иная характеристика, касающаяся преподавательской деятельности Шаховского: «Но исключительною страстью князя Шаховского было давать советы драматическим писателям и актерам и учить декламации. Несмотря на неуклюжую свою фигуру и неясное произношение он, однако ж, чрезвычайно был полезен в этом деле. Еще живы люди, помнящие его заслуги и неутомимую деятельность в преподавании правил декламации. Он угадал и образовал таланты Семеновой и Валберховой, образовал Брянского, Сосницкого и Рамазанова; дал совершенно другое направление талантам Боброва и Рыкалова и из плохих драматических актеров сделал превосходных комических; дал случай Рожевскому, который считался актером третьестепенным (utilite), развить прекрасное дарование в

ролях Пурсоньяков и поставил его в глазах знатоков дела едва ни не на первый план; и талант Самойловых, мужа и жены, и Болиной» [Жихарев: 370-371].

Однако метод Шаховского был как раз противоположным тому, который он пропагандировал в «Театральных воспоминаниях» с опорой на авторитет Монвеля. Исследователь Л.П. Гроссман приводит свидетельство ученицы Шаховского Колосовой-Каратыгиной: «Способ учения Шаховского состоял в том, что, прослушав чтение ученика или ученицы, князь вслед читал им сам, требуя рабского себе подражания: это было нечто вроде наигрывания или насвистывания разных песен ученым снегирям и канарейкам. К тому ж он указывал и при каком стихе необходимо стать на правую ногу, отставя левую, и при каком следует перекинуться на левую ногу, вытянув правую, что, по его мнению, придавало чтецу "величественный вид". Иной стих следовало проговорить шепотом и после "паузы", сделав обеими руками "индикцию" в сторону возле стоявшего актера, скороговоркой проговорить заключительный стих монолога. Немудрено было запомнить его технические выражения; но трудно, а для меня часто и вовсе было невозможно не сбиться с толку и не увлечься собственным чувством». Гроссман подытоживает: «Шаховской требовал от ученика полного подчинения своей трактовке и точной копии своего исполнения», объясняя это «низкой культурной подготовкой молодых актеров» [Гроссман].

Лучшей ученицей Шаховского в начале своей театральной карьеры была будущая великая русская актриса Екатерина Семенова (1786-1849). Она дебютировала на петербургской сцене в 1802 г. В театральной школе она занималась под руководством И. Дмитриевского, но на сцене ею уже руководил Шаховской. Она снискала себе славу в трагедиях Озерова; отсюда и пушкинские строки в «Евгении Онегине»: «Там Озеров невольны дани/ Народных слез, рукоплесканий/ С молодой Семеновой делил». Когда в Петербург приехала знаменитая французская актриса Жорж, в театральных кругах возникла идея творческого соревнования двух актрис. Для этого Семенова должна была играть в тех же трагедиях, что и Жорж, а также освоить новую для нее манеру патетической напевной декламации стихов. Школа Шаховского скорее приближалась к «говорной» декламации, что и вызвало разногласия. К этому прибавились и театральные интриги: соперничество Семеновой и Валберховой. Многие недоброжелатели Шаховского вдруг увидели в нем губителя таланта Семеновой. Жихарев писал об этом так: «А между тем этого образователя актрисы Семеновой вдруг обращают в жестокого ее притеснителя! Десятка два языков, лижущих с тарелок молодой актрисы, провозглашают князя Шаховского гонителем ее дарования! Он не

назначает ей роли, присвоенных ее амплуа; он дает превратное направление ее таланту; он учит ее умышленно неправильной декламации и заставляет понимать и произносить стихи в трагедии совершенно противно их смыслу, путает ее на репетициях в репликах, искажает пантомиму...» [Жихарев: 371].

Говоря о перемене в манере декламации, тот же Жихарев вспоминает слова Н.Р. Судовщикова, который заявил, что Семенова «волком завыла» [Жихарев: 385]. Не поверив этому, театрал побежал к Шаховскому, чтобы тот ему объяснил, что на самом деле случилось, на что Шаховской ему, якобы, ответил: «А то, братец, что нашей Катерине Семеновне и ее штату не понравились мои советы: вот уж с неделю, как она учится у Гнедича, и вчера на репетиции я ее не узнал. Хотят, чтоб в неделю она была Жорж: заставили петь и растягивать стихи... Грустно и жаль, а делать нечего; бог с ними!» [Жихарев: 385].

Известны слова Пушкина, восхищавшегося Семеновой и ее самобытным талантом: «Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновенья — все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано» [Пушкин: 250]. Раскрывает ситуацию Б.М. Эйхенбаум, который пишет в примечаниях к третьему тому записок Жихарева: «В литературе о Семеновой принято было считать, что она "перешла" от первого своего учителя, Шаховского, к Гнедичу, потому что поняла, что "говорная читка" первого не подходит для исполнения трагических ролей. Так изображает дело и Жихарев. В действительности было не так. Шаховской советовался с Гнедичем относительно произнесения стихов в трагедиях Озерова и не только не порицал напевную манеру Гнедича, но просил его дать понятие об этой манере всей труппе» [Эйхенбаум]. Как считает Эйхенбаум, Семенова «была не декламатором, а актрисой, и в этом смысле она никак не могла быть ученицей Гнедича».

Итак, мы можем сделать вывод, что, в целом, Шаховской был сторонником «говорной» декламации, которую он и отстаивал в своих театральных воспоминаниях, беря себе в союзники Монвеля. Однако несомненно и другое: практика преподавания Шаховского расходилась с той теорией, которую он пропагандировал в «Театральных воспоминаниях», опять-таки с опорой на авторитет Монвеля. Он превращал своих учеников в снегирей и канареек, хотя в мемуарах подвергает всестороннему осуждению такое «попугайничество».

Глава III

Французский революционный театр в восприятии Шаховского

Немаловажным контекстом (а порой и подтекстом) «Театральных воспоминаний» Шаховского является тема французской революции 1789 года, оказавшая огромное воздействие на все сферы жизни, в том числе – на искусство: живопись, музыку, скульптуру и, естественно, театр. «Революция сломала старую систему придворно-бюрократического руководства театральной жизнью, ликвидировала цеховые монополии и королевские привилегии, ставшие помехой для дальнейшего развития профессионального театра» [ВИ 6: 622].

Если дореволюционный французский театр был исключительно придворным, то после 1789 года ситуация радикально меняется. Кроме того, помимо театральных спектаклей появляются различные виды зрелищ: народные гулянья, ярмарки, крестьянские постановки. Все это тянет за собой развитие новых жанров и вообще полный переворот в мире театра. По словам Зингера, именно в этот период «в театре произошли коренные перемены в построении мизансцены и декорации, в технике актерской игры, в правовом положении самих актеров. Появились новые театральные и драматургические жанры, не говоря уже о новых идеях» [Зингер: Феатр истории]. Однако эти перемены были связаны с новыми законодательными актами в области театра.

Долгое время профессия актера театра считалась позорной и бесчестной. С таким положением дел боролись многие актеры эпохи Просвещения. Например, актриса Клерон, которую «поддерживали французские просветители во главе с Вольтером», требовала, чтобы «актеры были уравнены в правах с другими гражданами» [ИЗТ 2: 220]. Однако из ее попыток ничего не вышло. Только в 1789 году Учредительное собрание утвердило актеров в гражданских правах. По словам Е. Л. Финкельштейна, «этот декрет – крупнейшее этапное событие в истории французского актерского сословия. Рассматривая актера как пропагандиста, воспитателя "общественных принципов, добрых нравов и патриотизма" (Робеспьер), революция потребовала от него гражданской зрелости, высокой политической сознательности. С этого момента деятели театра активно включаются в политическую жизнь; вместе с тем начинается процесс их политической дифференциации» [ИЗТ 3: 86].

В 1791 году был принят декрет о «свободе театров». Именно это постановление дало «всякому французскому гражданину право открыть театр и исполнять в нем пьесы любых жанров под свою личную ответственность. Вскоре «свобода театров» обернулась их зависимостью от буржуазных дельцов, использовавших их в целях личного обогащения, но на первых порах театр явился могущественным фактором развития революционных идей» [ВИ 6: 623]. Так революционный театр становится оружием политической борьбы. Основные темы пьес, в особенности мелодрам, имели «острую антиклерикальную ("Монастырский жертвы" Монвеля, 1791 г.) или антидеспотическую направленность ("Робер, атаман разбойников" Ла Мартельера, 1792г.)» [ВИ 6: 623].

Именно в 1793-1794 гг. якобинцы «делают первые попытки создания массового агитационного театра, выражающего устремления революции. Они организуют большие народные празднества, массовые спектакли, уснащенные различными аллегорическими сценами, пантомимами, процессиями, ораториями. Здесь воспевались победы революционных войск и разыгрывались фарсы, обличавшие врагов революции обывателей и приспособленцев» [ВИ 6: 623]. Более того, в 1793 году «Конвентом были приняты два декрета, которыми театры обязали регулярно давать спектакли, повествующие о революционных событиях и прославляющие достоинства защитников свободы»¹⁶.

Благодаря всем этим постановлением, актерам, поддержавшим революцию, стало возможно объединиться в отдельную труппу. Актер Тальма организовал на улице Ришелье Театр Республики. Все политические единомышленники Тальма перешли в его театр. Среди них были: Дюгазон, Симон, Гранмениль, актрисы Вестрис, Дегарсен, Ланж, а также – Монвель [ИЗТ 3: 89]. Монвель оказался там по той причине, что после его возвращения из Швеции его не приняли обратно в театр Комеди [Зингер: Кровь артериальная и венозная]. Как пишет Мокульский, «самой характерной особенностью этого революционного новаторства был политически осознанный подход к образу, политическая оценка актером исполняемой роли» [ИЗТ 3: 89]. Этому полностью соответствовал актер Дюгазон, но также, как пишет Мокульский, «не менее характерно и творчество Ж.-М. Монвеля», который «был борцом против клерикальной реакции» и «страстным проповедником культа разума» [ИЗТ 3: 90].

¹⁶ Archives parlementaires de 1787 à 1860 / [sous dir. de J. Mavidal, E. Laurent et autres]. Paris, 1906–1908. Т. 70. Р. 134-135; Т. 72. Р. 161. Цит. по: *Васильев С.С.* Развлекательный театр во Французской революции XVIII века: между политикой и искусством <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-5-2012/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/773.html#6>

Шаховской выбирает основными героями своих «Театральных воспоминаний» Монвеля и Дюгазона, однако представляет этих двух революционных театральных деятелей в разном свете. Несмотря на то, что Шаховской прямо говорит о революции только в примечаниях, мы постараемся выделить и в основном тексте статьи те моменты, которые относятся к революции, а также объяснить причину, по которой Монвель автором оправдан, а Дюгазон осужден.

В 1802 году, когда Шаховской впервые побывал во Франции, он мог лично наблюдать постреволюционный театр, сохранивший многие черты театра революционного. Скорее всего, исходя из консервативных убеждений Шаховского, для него театр, перенесший революцию, не мог быть образцовым. Поэтому он старается представить все французское в негативном свете. Исключения появляются тогда, когда «хорошее» французское как-то связано с Россией и русскими. Например, отзываясь о версальской галерее как о проходном коридоре [Шаховской IV: 17], он выделяет плафоны Дойена (точнее – Дуайена, *Gabriel-François Doyen*, 1726-1806), называя их «истинно прелестными», и – недаром: Дойен/ Дуайен жил в Петербурге и был с Шаховским знаком [Там же]. В этом отзыве также имеется четкий политический подтекст: Дуайен принял приглашение Екатерины II о переезде в Петербург в 1791 г., во время революции, и именно «революционная смута» побудила его к переезду.

В следующем примере, говоря об актерском мастерстве, Шаховской опять стремится доказать, что истинный талант может раскрыться только в России. Шаховской восхищается игрой Монвеля и спешит узнать, «откуда он взял эту простоту трагического разговора и действия, которые не существуют на французской сцене». Ответ Монвеля, в изложении Шаховского, предсказуем: «Она существует уже давно на вашем придворном театре <...> у вас мой образец, Офрен, выжитый из Франции в Россию, именно за перенятую мною простоту» [Шаховской IV: 19]. Таким образом, француз Офрен становится изгнанником у «своих» и находит убежище в России. При этом Шаховской дает понять, что французы сами не поняли, что потеряли, хотя у Офрена имелись свои продолжатели во Франции, например, тот же Монвель.

Отношение Шаховского к революции мы также видим на примере его высказываний относительно двух героев его статьи – Монвеля и Дюгазона. Дюгазон представлен в статье как шут, лицемер, бездарный учитель актерского мастерства, а главным образом – радикальный представитель идей французской революции, что является причиной всех предыдущих его «ипостасей». Шаховской также называет его «охотником мешаться не в свое дело» [Шаховской IV: 16].

Монвель представлен в статье иначе. Свое повествование о Монвеле Шаховской начинает с эпизода о его боязни грозы и грома [Шаховской IV: 17] (о котором мы писали выше). Признание актера так удивило Шаховского, что он обратился к актрисе Гюс, которая пребывала вместе с Монвелем в Швеции. Но та ответила, что «никогда не слыхала, чтоб он боялся грома, и что не один раз ей случалось его видеть в самые страшные грозы совершенно спокойным» [Шаховской IV: 18]. И только Дюгазон, с которым Монвель играл в одном революционном театре, сумел объяснить Шаховскому причину этого страха. Автор так передает заключение Дюгазона: «Этот слабый ум всему верит, стало быть, всего боится, и вот отчего его пугает гром» [Шаховской IV: 18]. Здесь Шаховской поднимает вопрос веры в Бога. Вкладывая в уста Дюгазона словосочетание «всему верит», Шаховской показывает отношение и скепсис самого Дюгазона в вопросах веры. Далее следует подробный рассказ Дюгазона о поведении Монвеля во время революции: «В самый пыл революции, от страха к гильотине, и по приказу *дельцов (faiseurs) великого переворота*, он взобрался на кафедру в Магдаленской церкви, начал декламировать против предрассудков, и так расхрабрился от трусости, что прикинувшись Диомедом, вызывающим на брань богов, вскрикнул трагическим басом: *Когда есть Бог, что ж он молчит, я жду его грома!*» [Шаховской IV: 18]. Именно страх грома, по версии Шаховского, стал причиной его сумасшествия, а также смерти, но он же является свидетельством раскаяния в революционных грехах и возврата к вере. В этом и заключается главное противопоставление Монвеля и Дюгазона. Дюгазон так и остается «не прозревшим», поэтому не способен взрастить хорошего актера или принести какую-либо пользу театру. Монвель же, как представляет это Шаховской, раскаялся, поэтому и в старости способен прекрасно играть на сцене и знает, в каком направлении должен развиваться театр.

Естественно, все эти рассуждения Шаховского о революции, даже скрытые, являются ничем иным, как проекцией на Россию. Больше всего Шаховского волновал русский театр и его развитие. Даже после того, как он отошел от прямых театральные дел, он не мог оставить заботу о том, чему посвятил всю свою жизнь. Как и другая разбиравшаяся нами статья, настоящая также ориентирована именно на деятелей русского театра. Шаховской берет французский театр, прошедший революцию, как пример того, что может произойти с русским, если он будет продолжать следовать путем Запада. Шаховской показывает, что плата за эту ошибку будет велика, даже в случае раскаяния. Шаховской-консерватор искренне полагал, что богохульство, неподчинение власти ведет к разрушению, а не к созиданию, и, следовательно,

революция представлялась ему смертоносной как для российского театра, так и для всей России в целом.

Понятным образом, революционные процессы в Западной Европе, а также восстание декабристов, польское восстание, направленные на уничтожение абсолютистского режима, имели огромное влияние на Россию. После восшествия на трон Николай I произнес: «Революция на пороге России, но, клянусь, она не проникнет в нее, пока во мне сохранится дыхание жизни, пока, Божиею милостью, я буду императором» [Шильдер: 315]. Николай в юности подробно изучал историю французской революции и не хотел ее повторения в России.

Очевидно, не хотел ее повторения и Шаховской. Переноса читателя во времена французской революции конца XVIII в., Шаховской наглядно демонстрирует упадок, который, с его точки зрения, переживает французский театр. Театралы-революционеры, как показывает Шаховской, не способны развивать театр, он демонстрирует, с помощью Монвеля, «цепную реакцию», в которой актеры-революционеры, зажатые рамками и правилами, не позволяющими им совершенствоваться на сцене, своими представлениями вынуждают молодых актеров – своих учеников подражать им, а, следовательно – втискиваться в те же самые рамки. Шаховской почти прямо говорит о своем страхе, что это появится и на русской сцене. В принципе, это уже произошло тогда, когда любимая ученица Шаховского Семенова стала подражать французской актрисе Жорж. Интересно отметить и то, что Шаховской, устами Монвеля, не зря упоминает Офрена в контексте его «изживания» из Франции. Описывая этот эпизод, Шаховской показывает, что сами французы, имея свою школу актерского мастерства, свой театр и культуру, вовсе не хотят принимать в нее что-то иное. Так, Офрену пришлось переехать в Россию, поскольку французы не спешили принимать его способ декламации. Возможно, здесь Шаховской использует еще один прием влияния на своих читателей – он обращается к гордости русских, заставляя их увидеть то, что они готовы «хватать» от французов все, что им предложат, независимо от качества.

Итак, мы видим, что в какой-то степени статья "Театральные воспоминания" является продолжением статьи "Обзор русской драматической словесности". Несмотря на то, что эти тексты отличаются приемами построения - если "Обзор" выглядит как рассказ-повествование, то большую часть «Театральных воспоминаний» составляет диалог с Монвелем. Однако концепция двух текстов едина. Шаховской заставляет читателя увидеть две разные культуры со стороны, четко демонстрирует разную духовную составляющую русской и французской культур. Шаховского как "русософила"

огорчает стремление русских к заимствованию у французов. В обеих статьях он демонстрирует пагубность таких заимствований, предупреждает читателя о возможной катастрофе, в случае, если такое заимствование не прекратится. Естественно, не указывая прямо на случай подражания Жорж своей ученицы Семеновой, Шаховской показывает, что такие единичные случаи слепого следования французским правилам и идеям могут, в конце концов, привести к тому, что случилось во Франции в 1789 году. И тогда революция перевернет вверх дном все то, что уже было сделано для русского театра.

Заключение

Театральные мемуары Шаховского – цикл статей, куда входят и собственно воспоминания, и исторические экскурсы, и размышления о судьбах русского театра, - являются не просто журнальными публикациями бывшего авторитетного деятеля русской сцены. Их появление - не способ лишний раз напомнить о себе. Решение Шаховского опубликовать статьи о русском театре, скорее всего, было связано с тем, что он больше не имел прямого влияния на театр и не мог непосредственно продвигать свои идеи и осуществлять замыслы по развитию театра. Так, в 1840-е гг. Шаховской выбирает периодику за выражения своих идей. Шаховской – «русифил», всю жизнь боровшийся с «французчиной», до конца жизни отрицал (в теории) подражание французам, однако на практике ему самому приходилось писать подражательные пьесы в угоду публике. В широком смысле именно публика задавала репертуар театру, а репертуарному комитету, членом которого долгие годы был драматург, волей-неволей приходилось подчиняться прихотям зрителей. С этим столкнулся в своей карьере и сам Шаховской, когда ему в один вечер приходилось ставить пьесу, обличающую сентиментальное направление (которое он считал «французским»), и пьесу, заимствованную у французских авторов. Таким образом, именно зритель и, следовательно, - читатель становятся первыми, к кому «обращается» в своих статьях Шаховской.

Свою задачу Шаховской видит в том, чтобы раскрыть глаза читателя-зрителя на «подлинную» историю русского и французского театров и изменить их мировоззрение. Автору необходимо убедить читателя в том, что «русский дух» столь сильно отличается от французского, что любое заимствование из Франции не может принести пользы. Однако прямо «обвинять» французов Шаховской считал тактически неверным. Ему необходимо было найти иной способ, с помощью которого он вынудил бы читателей обратить внимание в первую очередь на русскую историю, на русскую народность, при этом, параллельно, обличить французов и, тем самым, отбить желание им подражать. Шаховской стремится создать такой текст, который своей простотой, логичностью и интригой захватил бы внимание читателя.

Итак, на первый взгляд статьи, опубликованные в журнале «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров» в начале 1840-х гг. и бывшие предметом нашего анализа в настоящей работе, выглядят как простые воспоминания или размышления

человека, сведущего в делах театра. Шаховской описывает интересные сюжеты, а также театральные деятели. Читатель того времени должен был с большим интересом читать о возникновении русского театра, о его связи с Византией, узнавать подробности пьес знаменитых авторов, а также узнавать «эксклюзивные» сведения о жизни выдающихся личностей. Шаховской прекрасно осознавал, что и такие темы, как «народность» и «русскость», будут положительно встречены многими читателями.

Статья «Обзор русской драматической словесности» начинается как раз с описания «колыбели» русского театра. Как известно, на то время источников о раннем периоде русского театра практически не было. Почти единственное повествование об этом сюжете мы находим у Я. Штелина, который описывает начало русского театра с XVII в. Шаховской же помещает «колыбель» во времена Киевской Руси, полагая, очевидно, что у читателей не может возникнуть сомнений в правдивости написанного.

Другим адресатом своих статей Шаховской делает русских драматургов и вообще писателей. Достаточно подробный анализ драматургии Сумарокова Шаховским должен дать молодым писателям пример того, как опасны заимствования у французов. Именно в этом видит автор причину недолговечности успеха Сумарокова. Он полагает, что перо молодых писателей должно служить изображению «русского духа» и истории.

Шаховской выстраивает свое повествование внешне логично, подтверждая свои «факты» примерами, а иные исторические факты, противоречащие его концепции или идеям, просто не упоминает. Так, все достижения русского театра, связанные с иностранным воздействием, в рассказ Шаховского просто не попадают.

Как было выяснено в ходе нашего исследования, в качестве источника для своих статей Шаховской выбирает опубликованные материалы и статьи, но «облицовывает» их соответствующим образом и представляет перед читателем в необходимом ему виде. Так, для его первой статьи «Обзор русской драматической словесности» источником является статья Я. Штелина 1779 года. Интересно отметить, что если Шаховской начинает свое повествование намного раньше, чем это делает Штелин, то заканчивает именно на том же месте, что и тот. Затем Шаховской сразу переходит к описанию творчества Сумарокова, с помощью которого снова показывает превосходство русского над французским.

Что касается статьи «Театральные воспоминания», то в ней также видно желание Шаховского показать превосходство русского театра, да и вообще – русского духа в целом. В качестве одного из собеседников-повествователей в своей статье Шаховской избирает французского театрального деятеля, с которым он встречался 40

лет назад во Франции. Здесь Шаховской выбирает сюжет, который не имеет письменных подтверждений. Естественно, как уже не раз было сказано выше, Шаховской действительно мог встречаться с Монвелем, однако о чем они беседовали, нет документальных сведений. Таким образом, Шаховской оперирует сюжетом сорокалетней давности, в мельчайших деталях описывает внешность, поведение, а самое главное - мысли и идеи Монвеля, которые «чудесным» образом являются частью его собственной концепции.

Как уже указывалось исследователями, сюжет о поездке в Париж Шаховского с течением времени приобретал в его устных рассказах все новые и новые подробности. История получила характер мифологического повествования. Для печатного текста, однако, Шаховской воспользовался дополнительными источниками. Как показало наше исследование, одним из них оказалась биографическая статья о Монвеле во французской энциклопедии. С ней он поступает в «Театральных воспоминаниях» так же, как со статьей Я. Штелина в «Обзоре русской драматической словесности». Шаховской берет за основу отдельные факты и придает им нужный вид, сдвигая временные рамки. Например, он переносит акцент с «дряхлого старика» (такое описание соответствует статье во французском словаре) на «сумасшедшего», хотя во французской статье о «сумасшествии» Монвеля не сказано ни слова, говорится о потере памяти в конце жизни. Это заставляет нас усомниться в том, что идеи и мысли, приписанные у Шаховского Монвелю, действительно принадлежат ему. Мы полагаем, что Шаховской намеренно взял в «союзники» авторитетное лицо, которое якобы имеет те же взгляды на русский и французский театры.

Однако превосходство русского театра Шаховской видит не только в его «древней истории» или в драматургических произведениях, но и в игре актеров. Шаховской, будучи сам преподавателем актерского мастерства, по словам современников, вырастившим несколько поколений хороших актеров, стремился донести до читателей свои мысли о мастерстве актерской игры и методике обучения актеров. С помощью Монвеля он пытается донести до актеров и преподавателей ошибочность французской метода декламации и способов обучения ей.

Важным подтекстом статьи «Театральные воспоминания» становится французская революция, поскольку почти все французские актеры, с которыми Шаховской встречался в Париже, прошли через нее. Отрицательное отношение автора к революции накладывает отпечаток и на оценку французских театральных деятелей.

Практически ни разу прямо не упомянув революцию в статье, он показывает русскому читателю связь между революционными событиями и «падением» театра.

Итак, проведя анализ двух текстов Шаховского, мы можем прийти к выводу, что оба являются частью большого и единого замысла Шаховского. Обе эти статьи выполнены по одним «правилам»: даже беря за основу реальные исторические факты, Шаховской «переворачивает» их нужным образом, сдвигает временные границы. Он осторожно обличает французов, чтобы не задеть чувства русских читателей-«французелюбцев», но главный акцент делает на достоинствах русских. Шаховскому было необходимо, чтобы русский читатель – зритель, актер, драматург - увидел истинный русский «дух», проникся чувством собственного национального достоинства, продолжал именно линию «русскости» и отвратился от заимствований. Поскольку влияние Франции было, несомненно, велико, то и главным объектом критики становится подражание французам. Однако основная беда, по мнению Шаховского, заключалась в том, что сами русские жаждут быть похожими на европейцев, «потерявших свою самобытность». Цель статей Шаховского была направлена именно на возрождение русской национальной культуры и национального духа. В этом отношении автор продолжал линию, актуальную для его молодости, для 1800-1810-х гг.

Поскольку мы не имеем полного текста его работ о театре и даже не знаем, в какой мере его замысел был реализован, мы лишены возможности судить о том, как воспринимал Шаховской те процессы, которые происходили в русском театре в период, когда он уже отошел от активной театральной деятельности. Однако в любом случае настоящее исследование должно быть продолжено хотя бы на опубликованном материале, т.к. не все статьи Шаховского были нами проанализированы. Анализ поздних статей Шаховского внесет вклад в изучение позднего и мало известного периода деятельности драматурга, в изучение русской театральной журналистики 1840-х годов и истории русского театра.

Приложение

Французская энциклопедическая статья о Монвеле как один из источников «Театральных воспоминаний» Шаховского и ее комментированный перевод на русский язык

Pillet, Fabien. Monvel // Biographie universelle, ancienne et moderne / L. G. Michaud. Paris, 1821. Т. 30.

MONVEL (Jacques-Marie Boutet de), acteur de la Comédie-Française et auteur dramatique, naquit à Lunéville, en 1745. Il était fils d'un comédien qui avait joué, en province, les rôles à manteau. Le jeune Monvel débuta au Théâtre-Français, le 20 avril 1770; il y fut reçu en 1772. Double de Molé, pour l'emploi des jeunes premiers et des amoureux, il était loin d'avoir, dans la comédie, les grâces naturelles et le brillant prestige de ce célèbre acteur; mais il y faisait preuve d'une si grande intelligence, il y apportait tant de soins, qu'on ne pouvait se dispenser de lui tenir compte de ses efforts. Il joua, d'ailleurs, quelques rôles tragiques, notamment ceux de Séide et de Xipharès, avec autant de chaleur et peut-être plus d'art que son chef d'emploi.

Lorsque le théâtre perdit Lekain, Monvel se crut eu droit de réclamer les premiers rôles; mais il ne tarda pas à reconnaître que c'était une prétention au-dessus de ses forces; et il fut bientôt, ainsi que Molé, contraint de renoncer à un emploi où son défaut de représentation et la faiblesse de sa santé lui faisaient perdre presque tous les avantages qu'il avait attendus de son talent. Monvel ne tarda pas à recouvrer, par ce sacrifice, la faveur publique: mais il ne parut pas alors y attacher un très-grand prix; car, après avoir rempli avec le plus brillant succès le rôle du jeune Bramine, dans la *Veuve du Malabar*, il quitta subitement la France (1781).

Ce brusque départ (ordonné par la haute-police), fit naître toutes sortes de conjectures, qui furent consignées dans les chroniques scandaleuses de ce temps, et que nous nous garderons de rapporter. Monvel se rendit à Stockholm, où le roi de Suède l'employa en qualité de lecteur et de comédien ordinaire. Il y resta jusqu'en 1786, époque où il revint à Paris, pour faire représenter les *Amours de Bayard*, pièce de sa composition. Il s'attacha, quelques années après, aux Variétés du Palais-Royal, nouveau spectacle qui, à la fin de 1792, prit le nom de Théâtre de la République, et auquel se réunirent, en 1799, presque tous les anciens acteurs de la Comédie Française, que les malheurs de la révolution avaient dispersés. Son âge le forçant

alors de renoncer aux rôles tragiques qui avaient fait sa réputation, il ne se chargea plus guère que des personnages de pères nobles et de grands raisonneurs.

Il en joua quelques-uns, entre autres, Auguste (de Cinna), Fénélon, l'abbé de l'Épée, et le Curé (de Mélanie), avec une supériorité d'autant plus remarquable, que le nombre des bons acteurs commençait à diminuer sensiblement autour de lui. Il se retira en 1806; et il mourut en 1811 (le 13 février), âgé de soixante-six ans. Cet habile comédien, le plus intelligent, peut-être, de tous ceux que nous avons connus, se serait probablement élevé au rang des Baron et des Lekain, si la force de sa complexion avait répondu à la chaleur de son âme et à la profondeur de son talent.

C'était à propos de lui que Mlle. Clairon disait: «Ou annonce Achille, Horace, un héros quelconque qui vient de gagner une bataille, en combattant presque seul contre des ennemis formidables; ou bien un prince si charmant, que la plus grande princesse lui sacrifie sans regret son trône et sa vie, et l'on voit arriver un petit homme, fluet, sans force et sans organe: que devient alors l'illusion?».

Il y avait assurément du vrai dans ces observations critiques; mais plus elles étaient fondées, plus Monvel avait de mérite à vaincre, pour ainsi dire, la nature, et à nous arracher des applaudissements. Toute sa physionomie était dans ses yeux, qu'il avait grands et expressifs. Son art consistait principalement dans l'étude approfondie de la valeur des mots, dans l'extrême justesse du débit, dans la savante économie des détails. Il avait, du reste, une sensibilité profonde, et personne n'a mieux combiné les diverses ressources du pathétique. Mais tel était, vers les dernières années de sa vie théâtrale, l'affaiblissement de ses organes, qu'il n'osait plus s'abandonner à des développements dont il n'aurait pu soutenir la fatigue. Il se voyait contraint d'y suppléer, en remplaçant la force par la finesse; et de rabaisser le ton de la déclamation tragique, pour l'accommoder à la faiblesse de sa voix et de ses autres moyens physiques.

La perte de ses dents contribuait d'ailleurs à rendre sa prononciation aussi difficile pour lui-même que pénible pour ses auditeurs; et, lorsqu'il se retira du théâtre, il ne lui restait presque plus de mémoire. Nul doute que le comédien ne l'emportât en lui sur l'auteur dramatique: un grand nombre de ses productions, cependant, ont reçu des applaudissements; et quelquesunes sont restées au théâtre. Il écrivait négligemment; mais il entendait assez bien la scène, et il dialoguait avec chaleur. Monvel était, après Sedaine, l'homme qui savait le mieux prêter au patois de nos paysans des grâces naïves et piquantes.

La 1^{re} représentation de son *Amant Bourru*, pièce dont un roman de Mme. de Riccoboni lui avait fourni le sujet, fut pour lui une sorte de triomphe. Il joua dans cette comédie le rôle de Montalais, et il le fit singulièrement valoir; mais ce fut principalement au jeu de Molé, son ennemi, chargé du rôle principal, qu'il dut le brillant succès de l'ouvrage. Le public ayant demandé à grands cris Molé et Monvel, ces deux rivaux, enthousiasmés, se précipitèrent dans les bras l'un de l'autre; et les acclamations redoublées des spectateurs scellèrent une réconciliation, qui depuis ne fut pas rompue. On rapporte à ce sujet une autre particularité: *C'est aujourd'hui qu'on juge mon procès*, dit Montalais dans le cours de la pièce: *il est gagné*, cria quelqu'un du fond de la salle; et tout le public répéta ces mots, que la reine, Marie-Antoinette, présente à la représentation, daigna elle-même applaudir avec une bienveillance remarquable. Pourquoi faut-il que, peu d'années après, un homme toujours favorablement traité par la cour en ait montré si peu de reconnaissance; et que dans l'église de Saint-Roch, au mois de novembre 1793, prostituant la chaire de vérité, il ait osé prononcer contre ce qu'il y a de plus sacré au monde, les plus horribles imprécations?

Les révolutionnaires lui avaient commandé un discours pour la fête de la raison, où il figura ainsi qu'une grande partie de ses camarades: il le prononça avec l'énergie qu'il mettait dans le rôle de Séide, et il le fit imprimer sous ce titre: *Discours fait et prononcé par le citoyen Monvel, dans la section de la Montagne, le jour de la fête de la raison, célébrée dans la ci-devant église de Saint Roch, le 10 frimaire an 11 de la république une et indivisible*, Paris, Lefer, an II, in - 8°. de 32 pages; on en trouve les principaux passages dans les *Essais sur la révolution de France*, par M. Beaulieu, 5e. vol., p. 252. Cette révolution, où l'on a vu tant de choses étranges, n'a rien produit de plus impie et de plus audacieux; on ne peut guère expliquer un aussi fâcheux épisode de la vie de Monvel, que par sa faiblesse de caractère et sa pusillanimité. La vérité est qu'il s'en repentait amèrement; et l'on nous a même assuré qu'il ne s'en est jamais consolé. Après le 9 thermidor (27 juillet 1794), il fut désarmé comme anarchiste, par délibération de la section du Mail, où il demeurait.

Ses ouvrages dramatiques sont: I. Au Théâtre-Français, 1°. *l'Amant Bourru*, comédie en 3 actes et en vers libres, dont nous avons parlé, 13 août 1777, in-8°. — 2°. *Clémentine et Desormes*, drame en 5 actes et en prose, 1780. — 3°. *Les Amours de Bayard*, comédie héroïque en 3 actes et en prose, 1786, in-8°. — 4°. *Les Victimes cloîtrées*, drame en 4 actes et en prose, 1791, in-8°, où il y a de fortes situations, mais où toutes les convenances sont blessées, et qui dut principalement son grand succès aux circonstances. -- 5°. *La Main de fer ou Rixleben*, comédie en 5 actes et en prose, 1794. — 6°. *La Jeunesse du*

duc de Richelien, ou le Lovelace français, drame en 5 actes et en prose, compose en société avec M. Alex. Duval, 1796, in - 8°. -7°. *Mathilde*, drame en 5 actes et en prose, 1799, in-8°.

II. A l'Opéra-Comique: 1°. *Julie*, comédie en 3 actes, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, 1772, in-8°. - 2°. *L'Erreur d'un moment* en 1 acte, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, 1773, in-8°. -3°. *Le Stratagème découvert*, coméd. en 2 actes et en prose, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, 1773, in-8°. -4°. *Les Trois Fermiers*, coméd. en 2 actes et en prose, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, 1777, in-8°. -5°. *Le Porteur de chaise*, coméd. parade, en prose, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, 1778, in-8°. (17) -6°. *Le Charbonnier ou le dormeur éveillé*, comédie en 2 actes, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, 1783, in-8°. -8°. *Alexis et Justine*, en 2 actes, mêlée d'ariettes, musique de Dezède, 1785, in-8°. (18) -9°. *Sargines ou l'Élève de l'amour*, comédie chevaleresque, en 4 actes, mêlée d'ariettes, musique de Daleyrac, 1788, in-8°. — 10°. *Raoul, sire de Créqui*, comédie en 3 actes, mêlée d'ariettes, musique de Daleyrac, 1789, in-8°. — 11°. *Le Chêne patriotique, ou la Matinée du 14 juillet*, comédie en 2 actes, mêlée d'ariettes, musique de Daleyrac, 1790. — 12°. *Agnès et Olivier*, opéra en 3 actes, en prose, musique de Daleyrac, 1791-13°. *Roméo et Juliette ou Tout pour l'amour*, opéra en 4 actes, musique de Daleyrac, 1792. — 14°. *Ambroise ou Voilà ma journée*, opéra - comique en un acte, musique de Daleyrac, 1793, in-8°. — 15°. *Urgande et Merlin*, opéra en 3 actes, musique de Daleyrac, 1793. — 16°. *Philippe et Georgette*, opéra-comique en 1 acte, musique de Daleyrac, 1793, in-8°. — 17°. *Le Général suédois*, fait historique en 2 actes, musique de Délla-Maria, 1799.

III. Au théâtre des Variétés du Palais-Royal: 1°. *L'Heureuse indiscretion*, comédie en 3 actes et en vers, 1789. — 2°. *Le Potier de terre*, coméd. en 3 actes et en prose, 1791. On a, en outre, de Monvel, un roman historique, intitulé *Frédégonde et Brunehaut*, in-8°, avec gravures, 1776 ; et quelques poésies fugitives, qui furent insérées dans divers journaux. Une farce qu'il fit jouer à Choisy, en 1777, mais qui n'est point imprimée, est intitulée A. E. I. O. U. Il avait retouché et réduit en trois actes les *Deux nièces*, comédie de Boissy, 1785, in-8°. Au double talent d'auteur et d'acteur, il joignait celui du lecteur le plus séduisant; aussi les comédiens se défiaient-ils de lui et d'eux - mêmes lorsqu'il se chargeait de leur lire une pièce nouvelle.

¹⁷ Cette pièce a reparu en 1 acte le 11 janvier 1781, sous le titre de *Jérôme et Champagne*.

¹⁸ Plusieurs de ces pièces, envoyées de Suède par l'auteur, furent arrangées pour l'opéra-comique et le musicien par Sauvigny, etc.; et cette même d'*Alexis et Justine* fut réduite à deux actes. G-ce

Il avait été élu membre de l'Institut, à une époque où ce corps ne se faisait pas scrupule d'admettre des acteurs dans son sein; et quelque temps après, le Conservatoire impérial le compta au nombre de ses professeurs. Il a laissé plusieurs enfants, parmi lesquels un fils, qui porte son nom, et qui a aussi cultivé la poésie; et une fille, Mlle. Mars cadette, qui est aujourd'hui, dans la comédie, la meilleure de nos actrices. Monvel fut inhumé au cimetière de Montmartre. Une députation de l'Institut, et presque tous les acteurs de la capitale, suivirent son convoi. Le secrétaire perpétuel de la 4^e- classe de l'Institut, et l'acteur Lafon, du Théâtre-Français, prononcèrent un discours sur sa tombe. F. P—T. (*Fabien Pillet*)

Перевод¹⁹

МОНВЕЛЬ (Жак-Мари Буте) - актер театра Комеди Франсэз (Comédie-Française)²⁰ и драматург, родился в Люневиле в 1745 году. Он был сыном актера, игравшего в провинции *rôle à manteaux*²¹. Молодой Монвель дебютировал во Французском Театре (Théâtre-Français) 20 апреля 1770 года, а в 1772 году был принят в труппу театра. Дублируя Моле в амплуа первого любовника²², в комедиях он был далек от естественного изящества и живого обаяния этого известного актера; однако Монвель обнаружил на сцене тонкий ум и столько прилежания, что нельзя было не оценить его усилий. К тому же он играл несколько трагических ролей, в частности — Сеида²³ и Ксифарета²⁴, пламенно и артистично, как, быть может, не сыграл бы непревзойденный мастер амплуа (*chef d'emploi*)²⁵.

Когда театр лишился Лёкена²⁶, Монвель решил, что имеет право требовать главные роли, однако очень скоро осознал, что эти притязания выше его возможностей. И

¹⁹ Приношу глубокую благодарность французскому филологу Н.П. Воробьевой, которая взяла на себя труд проверить мой перевод и высказала ряд ценных замечаний.

²⁰ Известный также как Театр-Франсэ, или Французский Театр — единственный во Франции репертуарный театр, финансируемый правительством.

²¹ Сценические роли пожилых и степенных лиц (фр.).

²² Франсуа-Рене Моле (François-René Molé) (1734-1802) – французский актер, самый популярный из исполнителей мещанской драмы. Моле «дебютировал в 1754 году во Французской Комедии, но был принят только шесть лет спустя на третьи роли в трагедии и комедии. Несмотря на такое неудачное начало своей артистической карьеры, Моле постепенно завоевал расположение публики, главным образом аристократической, исполнением ролей жеманных маркизов и «петиметров» в светских комедиях» [ИЗТ: 271]. До 1801 года сыграл не менее 126 успешных ролей, с 1786 года – декан Французской Комедии.

²³ Seid - герой трагедии Вольтера *Фанатизм, или пророк Магомет*.

²⁴ Xipharès (Sifare) – герой пьесы Расина *Митридат*.

²⁵ Ведущий артист в каком-либо амплуа (фр.).

²⁶ Лёкен – псевдоним Анри-Луи Кайна (Henri-Louis Caïn), французский актер-трагик, которого высоко ценил Вольтер. Именно Лёкен «первым из французских актеров оставил напыщенную декламацию, заговорил простым языком, обратил должное внимание на костюм и жест, добивался от театрального

вскоре он, подобно Моле, был вынужден отказаться от амплуа, в котором слабость игры и нехватка здоровья лишали его почти всех преимуществ, которых он ожидал от своего таланта. Но благодаря этой жертве Монвель скоро вновь обрел благосклонность публики, однако было не похоже, чтобы он придавал этому большое значение, поскольку после шумного успеха в роли молодого брамина в *Малабарской вдове*²⁷, он внезапно покинул Францию (1781).

Этот поспешный отъезд (предписанный тайной полицией) стал причиной всевозможных домыслов, появившихся в скандальных хрониках того времени, огласки которых мы остерегаемся. Монвель отправился в Стокгольм, где шведский король принял его на должность в качестве чтеца (*lecteur*) и штатного актера. Он оставался там вплоть до 1786 года, после чего вернулся в Париж, чтобы представить свою пьесу *Влюбленный Баярд*. Несколько лет спустя он поступил в Варьете Пале-Рояль, новый театр, который в конце 1792 стал называться Театр Республики, и где в 1799 собрались почти все бывшие актеры Комеди-Франсез, которых разбросали революционные бури. Возраст уже вынуждал его отказаться от трагических ролей, сделавших ему репутацию, и ограничиваться только ролями благородных отцов и великих резонёров²⁸. В этом амплуа, среди прочих ролей, он сыграл Августа (*Цинна*), Фенелона, аббата де л'Эпе, Сиге (*Мелани*)²⁹ с таким заметным превосходством, что многие хорошие актеры чувствовали себя неловко рядом с ним. Он завершил карьеру в 1806, а умер в 1811 году (13 февраля) в возрасте 66 лет. Этот талантливый и, быть может, наиболее глубокий актер из всех, кого мы знали, мог бы подняться в один ряд с Бароном³⁰ и Лёкеном,

костюма исторической и этнографической точности», а также «сумел недостаточно гибкий от природы голос сделать способным к разнообразным выражениям страсти и чувства» [ЭСБЕ: 510].

²⁷ Автор пьесы - Антуан-Марен Лемьер (*Antoine-Marin Lemierre*, 1723-1793), французский поэт-трагик.

²⁸ Этот персонаж не принимает активного участия в развитии действия и призван увещевать или обличать других героев, высказывая длинные нравоучительные суждения с авторских позиций. (Источник: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5841.htm>)

²⁹ *Mélanie, ou les Vœux forcés* (*Мелани, или Вынужденные обеты*) (1770) – известная трагедия Лагарпа (*Jean-François de La Harpe*).

³⁰ Мишель Барон (*Michel Boyron, dit Michel Baron*, 1653-1729) - французский актер, который выступал в труппе Мольера, «Бургундском отеле» и театре «Комеди Франсез». Мольер выкупил его из детской Труппы Комедиантов Дофина, поскольку уже в тринадцать лет Барон "отличался необыкновенными актерскими способностями". Мольер заявил, что это будущая звезда французской сцены и выкупил его у госпожи Резен, взяв к себе на воспитание [Мусский]. «Лучшие представители французского театра эпохи Просвещения поднимали голос протеста против униженного положения актеров. Начал эту борьбу ученик Мольера Барон» [ИЗТ: 219]. Однако в 1692 году в самом зените успеха и славы Барон уходит со сцены, причина этому до сих пор остается неизвестной. Одна из основных версий заключается в том, что Барон добивался у короля должности директора «Комеди Франсез», однако получив отказ, его гордость не позволила ему оставаться в театре. Другая версия говорит, что у Барона был духовный кризис, и он «пожелал примириться с церковью, порвать с греховным лицедейством» [Мусский]

когда бы его внешность и здоровье соответствовали жару его души и глубине его таланта.

Вот как однажды отозвалась о нем Мадмуазель Клерон³¹: «То анонсируют Ахилла, Горация, какого-то героя, только что выигравшего битву, едва ли не в одиночку сражаясь против грозных врагов; то принца, столь очаровательного, что даже самая знатная принцесса без сожаления пожертвует для него своим тронem и жизнью, а на сцене появляется маленький человечек, щедушный, слабый и безголосый: что же из этого иллюзия?».

Конечно, в этих критических замечаниях была доля правды; но чем более они были обоснованы, тем большая заслуга Монвеля в победе над природой и тем более он достоин аплодисментов. Весь образ отражался в его глазах, больших и выразительных. Его искусство заключалось, главным образом, в углубленном изучении текста, в исключительной безупречности декламации, в искусном использовании деталей. Кроме того, он обладал тонкой чувствительностью, и никто не мог лучше сочетать различные драматические приемы. Однако в последние годы своей театральной карьеры он настолько почувствовал ухудшение здоровья, что не осмеливался больше заниматься разработкой ролей, тяжесть которых он не смог вынести. Он сознавал, что уступает усталости, заменяя силу тонкостью игры, и понижает тон трагической декламации, чтобы скрыть слабость голоса и другие свои физические недостатки.

Потеря зубов сделала его произношение столь же трудным для него самого, сколь мучительным для его слушателей; и когда он уходил из театра, память его почти оставила. Нет сомнения в том, что актер не превзошел в нем драматурга, огромное количество его произведений стяжало аплодисменты, а некоторые остались в репертуаре театра. Он писал небрежно, но довольно хорошо чувствовал сцену, и

³¹ Клерон (Claire-Josèphe Lèris, 1723-1803, *Claire-Leris de la Tude*), сценическое имя Mademoiselle Clairon – французская трагическая актриса. Большое значение имела ее борьба за гражданскую эмансипацию актеров; она хотела "снять бесчестие с актерской профессии" [ИЗТ: 219]. «Однако из этих хлопот Клерон ничего не вышло. В 1765 году она уговорила своих товарищей Лекена и Моле бойкотировать актера Дюбуа, уличенного в жульничестве. Но Дюбуа пользовался покровительством двора и потому остался в труппе, а строптивые актеры были заключены в тюрьму. Выпущенная из тюрьмы, Клерон заявила, что уйдет из театра, если актеры не будут уравнины в правах с другими гражданами. Условие это было отвергнуто, и в качестве вызова знаменитая актриса ушла со сцены в момент высшего расцвета своих творческих сил» [ИЗТ: 219-220].

диалоги его отличались пылкостью. Вслед за Седеном³², Монвель лучше других умел придавать говору наших крестьян наивную и пикантную прелесть.

Премьера *Грубого любовника (Amant Bourru)*, пьесы, в основу которой лег сюжет романа мадам де Рикобони³³, принесла ему триумф. В этой комедии он сыграл роль Монтале, чем поднял ее престиж; но блистательный успех произведению принесла игра Моле, его соперника, сыгравшего главную роль. Публика вызывала Моле и Монвеля такими восторженными криками, что оба соперника, воодушевленные успехом, бросились друг другу в объятия, и удвоенные овации зрителей скрепили примирение, которое с тех пор не нарушалось. По этому поводу приводится и другая подробность: по ходу пьесы Монтале произносит: «Сегодня надо мной свершится суд». «Он выигран», — выкрикнул кто-то из глубины зала, а вся публика повторила эти слова, которые сама королева Мария Антуанетта, присутствовавшая на спектакле, удостоила благосклонных аплодисментов. Почему же человек, всегда пользовавшийся милостью двора, обнаружил несколько лет спустя так мало признательности ему? И почему в церкви Св. Роха в ноябре 1793 года, опорочив престол истины, самое святое, что есть на свете, он осмелился, произнести самые страшные проклятия?

Революционеры поручили ему произнести речь на Празднике Разума, в котором он участвовал, как и большинство его друзей. Он произнес ее с тем воодушевлением, которое вкладывал в роль Сеида, и напечатал под заглавием: *Речь, написанная и произнесенная гражданином Монвелем на секции Монтаньяров, в день Праздника Разума, торжественно отмечаемого в прежней церкви Сен-Рох 10-го фримера*³⁴ *II года единой и неделимой республики*, Париж, Лефер, год II. 32 стр. Основные пассажи приведены в «Историческом опыте...» Болье³⁵ (т. 5, стр. 252). Эта революция, во время которой повидали много странных вещей, не могла произвести ничего более

³² Мишель-Жан Седен (Michel-Jean Sedaine, 1719—1797) – «французский драматург, в свое время пользовавшийся большой известностью. Его прославили либретто комических опер (наиболее известна «Rose et Colas», 1764), которые позволяют причислить его к создателям этой художественной формы в ее современном виде. Несмотря на блестящий успех его пьес («Le philosophe sans le savoir», 1765, и «La gageure imprévue», 1768) на сцене Comédie-Française, Седен, будучи уже академиком, продолжал писать либретто. Революция отвлекла от него внимание публики; он умер забытый и нищий» [ЭСБЕ: 310].

³³ Мари-Жанна де Рикобони (Marie-Jeanne Riccoboni, 1713-1792) – французская актриса и писательница-романистка.

³⁴ Третий месяц республиканского календаря 21-22 ноября — 20-21 декабря. Во время революции французы праздновали десятый день 20 брюмера года II (10 ноября 1793) как День Разума. Нотр-Дам превратился в Храм Разума; церковь Св. Роха также была вовлечена в революционные события. Она находится в центре Парижа на улице Сент-Оноре, где во времена революции располагался Якобинский клуб.

³⁵ Подразумевается труд Клода Франсуа Болье (1754-1827) „Исторический опыт о причинах и следствиях Французской революции с примечаниями о некоторых событиях и учреждениях“ (1801–1803).

кошунственного и одиозного; едва ли возможно объяснить столь прискорбный эпизод в жизни Монвеля чем-то иным, кроме как слабостью характера и малодушием. Правда, он горько раскаялся в нем, и нас даже уверяли в том, что он никогда не обрел утешения. После 9-го термидора³⁶ (27 июля 1794), он был обезоружен как анархист, по решению секции Гийома Телля (La section Guillaume-Tell), там, где он проживал.

Его драматические произведения: I. В Театр-Франсэ, 1°. *Грубый любовник*, комедия в трех действиях, вольным стихом, о которой мы говорили, 13 августа 1777, in 8°.—2°. *Клементина и Дезорм*, драма в пяти действиях, в прозе 1780. — 3°. *Влюбленный Баярд*, героическая комедия в трех действиях, в прозе 1786, in-8°. — 4°. *Жертвы, заточенные в монастыре*, драма в четырех действиях, в прозе 1791, in-8°, в которой есть сильные места, но все приличия нарушены, а шумным успехом она была, главным образом, обязана обстоятельствам. — 5°. *La Main de fer ou Rixleben*, комедия в пяти действиях, в прозе 1794. — 6°. *Юность герцога де Ришелье*, или *Французский Ловелас*, драма в пяти действиях, в прозе, сочиненная совместно с Дювалем, 1796, in - 8°. - 7°. *Матильда*, драма в пяти действиях, в прозе 1799, in-8°.

II. В Опера-Комик: I°. *Жюли*, комедия в трех действиях, перемежающаяся ариеттами, музыка Дезеда³⁷, 1772, in-8°. - 2°. *L'Erreur d'un moment* в одно действие, перемежающееся ариеттами, музыка Дезеда, 1773, in-8°. -3°. *Stratagème découvert*, комедия в двух действиях и в прозе, перемежающаяся ариеттами, музыка Дезеда, 1773, in-8°. - 4°. *Три фермера*, комедия в двух действиях, в прозе, перемежающаяся ариеттами, музыка Дезеда, 1777, in-8°. -5°. *Porteur de chaise*, комедия-парад, в прозе, перемежающаяся ариеттами, музыка Дезеда, 1778, in-8° (³⁸) -6°. *Charbonnier ou le dormeur éveillé*, комедия в двух действиях, перемежающаяся ариеттами, музыка Дезеда, 1783, in-8°. -8°. *Алексис и Жюстина*, в двух действиях, перемежающаяся ариеттами,

³⁶ Одиннадцатый месяц республиканского календаря; 19-20 июля — 17-18 августа.

³⁷ Николя-Александр Дезед (Nicolas-Alexandre Dezède, 1740 ? – 1792) - французский композитор, по национальности немец. Дезед - это псевдоним, настоящая фамилия композитора неизвестна. Он подписывал свои первые произведения D.Z., откуда и возник псевдоним "Дезед". С 1772 г. жил в Париже, где приобрел известность как автор комических опер, водевилей и пьес для арфы. Некоторые водевили Дезеда исполнялись в Петербурге; среди них популярностью пользовались "Три крестьянина" (1777) и "Блез и Бабетта" (продолжение "Трех крестьян"; 1783) [Ла Лоранси Л. де. Французская комическая опера XVIII века. М., 1937. С. 133-135].

³⁸ Эта пьеса вновь появилась в одном действии 11 января 1781 под названием *Jérôme et Champagne* – примечание Ф. Пилле.

музыка Дезеда, 1785, in-8°.⁽³⁹⁾ -9°. *Саржин или Ученик любви*, рыцарская комедия, в четырех действиях, перемежающаяся ариеттами, музыка Делайрака⁴⁰, 1788, in-8°. — 10°. *Рауль де Креки*, комедия в три действия, перемежающаяся ариеттами, музыка Делайрака, 1789, in-8°. — 11°. *Chêne patriotique или Утро 14 июля*), комедия в два действия, перемежающаяся ариеттами, музыка Делайрака 1790. — 12°. *Аньес и Оливье*, опера в три действия, в прозе, музыка Делайрака, 1791— 13°. *Ромео и Джульетта, или Всё для любви*, опера в четыре действия, музыка Делайрака, 1792. — 14°. *Ambroise ou Voilà ma journée*, комическая опера, музыка Делайрака, 1793, in-8°. — 15°. *Урганд и Мерлин*, опера в три действия, музыка Делайрака, 1793. — 16°. *Филипп и Жоржетта*, комическая опера в одном действии, музыка Делайрака, 1793, in-8°. — 17°. *Шведский генерал*, историческое действо, в двух актах, музыка Делла-Мариа, 1799.

III. В театре Варьете Пале-Рояль: 1°. *Heureuse indiscretion*, комедия в три действия и в стихах 1789. — 2°. *Potier de terre*, комедия в три действия и в прозе, 1791. Помимо этого, существует исторический роман под названием *Фредегонда и Брунгильда*, in-8°, с иллюстрациями, 1776; и несколько «мимолетных стихотворений», помещенных в различных журналах. Комедия-фарс, поставленная в Шуази⁴¹ в 1777 году, озаглавленная А. Е. I. O. U., но нигде не напечатанная. Он переделал и сократил до трех актов комедию Буасси⁴² *Две племянницы*, 1785 in-8°. Помимо двойного таланта драматурга и актера, он обладал искусством самого обольстительного чтеца, именно поэтому актеры побаивались его и самих себя, когда он брался прочесть перед ними свою новую пьесу.

Он был избран членом Института в то время, когда это собрание не смущалось принимать актеров в свое лоно; а некоторое время спустя Императорская Консерватория приняла его в ряды своих профессоров. У него много детей, среди которых – сын, носящий его имя и также занимающийся поэзией, и дочь – Мадмуазель Марс - младшая, которая сегодня является лучшей комедийной актрисой. Монвель был похоронен на кладбище Монмартр. Депутация Института и почти все актеры столицы

³⁹ Большинство пьес, отправленных из Швеции автором, были аранжированы для Опера-Комик музыкантом (композитором) Совинье, и т.д.; также *Алексис и Жюстина* была сокращена до двух действий. G-se (Gense) – примечание Ф. Пилле.

⁴⁰ Николя Делайрак (Nicolas Dalayrac, 1753—1809) – французский композитор, наиболее известен своими комическими операми.

⁴¹ Шуази-ле-Руа - город и коммуна во Франции в регионе Иль-де-Франс.

⁴² Луи де Буасси (Louis de Boissy, 1694—1758) - французский поэт-сатирик и драматург.

сопровождали погребальное шествие. Постоянный секретарь 4-го класса Института и актер Лафон из Театра Франсе произнесли речь на могиле. F. P—T. (*Fabien Pillet*)

Перевод с французского и комментарии К. Новашевской

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Жихарев: *Жихарев С.П.* Записки современника: Дневник чиновника. Воспоминания старого театрала: В 2-х т. СПб., 1989. Т 2.
2. Стелин: *Стелин Я. Я.* Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года // Санкт-петербургский вестник. 1779. Ч. 4.
3. Шаховской: *Шаховской А.А.* Обзор русской драматической словесности. Вступление // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 1.
4. Шаховской II: *Шаховской А.А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 2.
5. Шаховской III: *Шаховской А.А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия (Окончание) // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 3.
6. Шаховской IV: *Шаховской А.А.* Театральные воспоминания // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 5.
7. Шаховской V: *Шаховской А.А.* Вступление в мое наземное поприще (Письмо к П.М.Б) // Маяк. 1840. Кн.6.
8. Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

II

9. [А.Г.]. Седен // Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1900. Т. XXIX. С. 310.
10. [Б.п.]. Лекен, Анри-Луи // Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1896. Т. XVII. С. 510.
11. [Б.п.]. Шаховской // Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1895. Т. XV.
12. [Б.п.]. Штелин (Stählin) фон Шторксбург Якоб (Яков Яковлевич) // Русский балет. Энциклопедия. М., 1997 <http://www.pro-ballet.ru/html/q/qtelin.html>
13. Бочаров: *Бочаров Ю.* Мастера старинной музыки. М., 2005.

14. *Васильев С.С.* Развлекательный театр во Французской революции XVIII века: между политикой и искусством
<http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-5-2012/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/773.html#6>
15. *Всеволодский-Генгросс В.Н.* Дмитриевский И.А. Очерк из истории русского театра. Берлин, 1923.
16. ВС 6: Всемирная история. Энциклопедия / Под ред. Н.А. Смирнова. М., 1959. Т. 6.
17. Гаршин: *Гаршин Е.М.* Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1883. Т. 13. № 7.
18. Гозенпуд: *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
19. Гроссман: *Гроссман Л.П.* Записки Д'Аршиака. Пушкин в театральных креслах. Карьера д'Антеса. М., 1990.
http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1926_pushkin_v_teatralnyh_kreslah.shtml
20. Гуковский: *Гуковский Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии. XVIII века. М., 2011.
21. Зингер: *Зингер Г.Р.* На раскаленных подмостках истории: Парижская сцена, трибуна и улица революционной поры. (1789–1799). Очерки.
<http://oldcancer.narod.ru/History/Ztfr.htm>
22. Иванов: *Иванов Д.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2009.
23. Иванов П: *Иванов Д.* Рождение исторического предания о Федоре Волкове // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»:* культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1.
24. ИЗТ: История западноевропейского театра / Под общей ред. С. С. Мокульского. М., 1957. Т. 2, Т. 3.
25. ИРДТ: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 1, 3.
26. *Киселева Л.Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник, 2. М., 1997.

27. *Киселева Л.Н.* Комментарии к "Запискам современника" С.П. Жихарева // *Жихарев С.П.* Записки современника: В 2-х т. СПб., 1989.
28. *Кубасов И. А.* Шаховской // Русский биографический словарь. СПб., 1905. Т. 22: Чаадаев — Швитков.
29. Мусский: *Мусский И.А.* 100 великих актеров. М., 2002.
30. Пушкин: *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6.
31. *Рогов 1990: Рогов К. Ю.* Из материалов к биографии и характеристике взглядов А. А. Шаховского // Пятые Гыняновские чтения: Тезисы докладов и мат. для обсуждения. Рига, 1990.
32. Шильдер: *Шильдер Н.К.* Император Николай I. Его жизнь и царствование. СПб., 1903. Т. 1.
33. Ярцев: *Ярцев А. А.* Кн. А. А. Шаховской // Ежегодник императорских театров, 1894—1895. СПб., 1896. Кн. 2-3.
34. Ярцев II: *Ярцов А.А.* К жизнеописанию князя А.А. Шаховского // Русский архив. 1896. Кн. 1. Вып. 3.
35. Monvel: *Monvel* // Encyclopedia Britannica, a dictionary of arts, science, literature and general information. Cambridge University Press, 1911. Vol.18.
36. *Pillet: Pillet, Fabien.* Monvel // Biographie universelle, ancienne et moderne / L. G. Michaud. Paris, 1821. Т. 30.

Aleksandr Šahhovskoi teatrimemuaarid

Kokkuvõte

Aleksandr Šahhovskoi (1777-1846) oli üks tähtsamaid vene näitekirjanikke ja teatritegelasi 19. sajandi esimesel kolmandikul. 1840. aastatel lõpetas ta aktiivse teatritöö ning alustas teatriteemaliste memuaaride ja artiklite kirjutamisega. Käesolevas töös on käsitletud ja analüüsitud kahte Šahhovskoi artiklit – “Ülevaade vene draamatekstide kirjavarast” ja “Teatrimälestused”. Neid seob autori üldine põhimõte – tõestada, et prantsuse mõjud vene kultuurile ja teatrile on kahjulikud ning nendest peab üle saama.

Oma idee teostamiseks pidi Šahhovskoi looma sellise teksti, kus lugejate tähelepanu oleks suunatud vene ajaloole, vene rahvuslikkusele ja prantsuse kultuuri puudustele. Esmapilgul näevad Šahhovskoi artiklid välja tavaliste memuaaridena, autori jutustus on ülesehitatud loogiliselt, kõik ära toodud „faktid“ on tõestatud näidetega, kuid tihti ei vasta nad tõeale ning seda, mis ei lange kokku autori põhiseisukohtadega, ta üldse ei kirjelda. Uuringu käigus jõudsime järeldusele, et on põhjust rääkida faktide ja sündmuste mütologiseerimisest. Käesolev töö on pühendatud Šahhovskoi poolt loodud müüdi kirjeldamisele ja analüüsile.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____
(*autori nimi*)

(isikukood: _____)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____,
(*juhendaja nimi*)

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus/Tallinnas/Narvas/Pärnus/Viljandis, _____ (*kuupäev*)

(*allkiri*)