

КАРИНА НОВАШЕВСКАЯ

А. А. Шаховской — идеолог
русского национального театра



КАРИНА НОВАШЕВСКАЯ

А. А. Шаховской — идеолог
русского национального театра



Отделение славистики колледжа иностранных языков и культур
Тартуского университета

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 25 сентября 2020 г. решением совета по защите докторских диссертаций по программам германо-романской филологии и русской и славянской филологии Тартуского университета.

Научный руководитель: Любовь Киселева, кандидат филологических наук, ординарный профессор по русской литературе

Оппоненты: Екатерина Дмитриева (Москва) — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, профессор кафедры сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета

Екатерина Лямина (Москва), кандидат филологических наук, профессор Школы филологических наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»

Защита состоится 6 ноября 2020 года в 12.15 в главном здании Тартуского университета в зале Сената (ул. Юликооли 18–202)

ISSN 1406-0809

ISBN 978-9949-03-469-7 (print)

ISBN 978-9949-03-470-3 (pdf)

Copyright: Karina Novaševskaja, 2020

University of Tartu Press

www.tyk.ee

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Глава 1. Начальный период деятельности будущего «архаиста»	15
1.1. Деятельность Шаховского в 1790–1802 гг. Участие в журнале «Муза»	15
1.2. Служебная поездка во Францию в 1802 г. и ее последующее осмысление Шаховским	24
1.3. Реконструкция деятельности Шаховского в Париже	27
1.4. Как Шаховской был «расфранужен» французами	35
Глава 2. Становление взглядов Шаховского на эстетику национального театра	41
2.1. Театральный журнал «Драматический вестник», его программа и участники	47
2.2. Роль Шаховского в «Драматическом вестнике»	58
2.3. «Драматический вестник» как орган «архаистов». Роль журнала в становлении концепции национального театра.....	78
Глава 3. Эпоха 1812 года в творчестве Шаховского. Первые «исторические» водевили «в русском духе» как реализация идеи национального театра (1810-е гг.)	91
3.1. Национальный подъем эпохи 1812 года и его отражение в новом жанре 1812–1818 гг.	93
3.1.1. <i>Казак-Стихотворец; Иван Суссанин; Ломоносов, или Рекрут-стихотворец</i>	97
3.2. <i>Крестьяне, или Встреча незваных</i> и «Воспоминания о войне 1812 г.» (1836) Шаховского	113
3.3. «Старший архаист» в контакте с «младшими» («чердак» Шаховского). «Предисловие к <i>Полубарским затеям</i> »	123
Глава 4. Национальный театр как театр «романтический» (1820–30-е гг.)	136
4.1. Новые тенденции в творчестве Шаховского. «Романтический» театр	136
4.2. Опыты национальных сочинений в разных жанрах	140
4.2.1. <i>Сокол князя Ярослава Тверского</i> (1823)	140
4.2.2. <i>Старинный русский быт, или Святочное гадание</i> (1821)	148
4.2.3. <i>Суженый не ряженный, или Святки в 1737 г.</i> (1833)	153
4.2.4. <i>Свят Гаврилыч, или Сговор на яму</i> (1831)	159

4.3. Программная статья Шаховского «Нечто о театральной музыке» как развитие эстетической программы национального театра. Античность как исток народного театра	163
Глава 5. Взгляд на историю русского театра (статьи 1830–40-х гг.)	168
5.1. Замысел и истоки поздних статей Шаховского	168
5.2. История русского театра в изложении Шаховского	173
5.2.1. Начало истории русского театра по Шаховскому: версии 1808 и 1840 гг.	174
5.3. Древнегреческая драматургия и ее связь с русским театром в статьях Шаховского 1808 и 1840 гг.	180
5.4. «Обзор русской драматической словесности» Шаховского: проблема Сумарокова	190
Заключение	204
Список принятых сокращений	210
Список использованной литературы	211
Приложение I. Лица, с которыми Шаховской встречался во Франции в 1802 г.	227
Приложение II. Список пьес Шаховского, написанных в 1811–1820 гг.	231
Kokkuvõte	234
Abstract	240
Curriculum vitae	246
Elulookirjeldus	247
Публикации по теме диссертации	248

ВВЕДЕНИЕ

Проблема формирования русского национального театра, выдвинувшаяся на рубеже XVIII–XIX вв., — это не только проблема создания «русского» репертуара, но и неотъемлемая часть строительства национальной идеологии в целом.

Вопрос о взаимодействии искусства и идеологии оказывается существенным для культуры XIX в. С одной стороны, имеется немало примеров идеологических моделей, отраженных в произведениях искусства и, в свою очередь, влиявших на поведение и жизненные поступки людей [Лотман 1992; Зорин 2001; Зорин 2016]. С другой — сама литература создает идеологические модели, которые воздействуют затем на идеологов [Киселева 1997: 279]. Иными словами, литература и искусство в целом оказываются действенным способом порождения и закладывания различных концепций в сознание современников и последующих поколений. В этом отношении русский театр XIX в. играл значительную роль. Как пишет в своей монографии «Появление героя» А. Л. Зорин:

Театр обладает уникальной способностью предьявлять социально одобренный репертуар эмоциональных матриц в максимально наглядной, телесной форме, полностью очищенной от случайной эмпирики повседневной жизни. При этом аудитория образует особого рода эмоциональное сообщество, где каждый имеет возможность сравнить свое восприятие с реакцией окружающих и проверить по своей референтной группе «правильность» и адекватность собственных чувств непосредственно в момент их переживания. С особой полнотой все эти функции спектакля могли быть реализованы в практике придворного театра <...> Конечно, с помощью придворного театра можно было **формировать души**¹ только ограниченной аудитории, но в культурном мире абсолютистского государства практики и культурные нормы двора должны были получать всеобщее распространение [Зорин 2016: 40–41].

Театр живо откликнулся на важную проблему начала XIX века — проблему формирования национальной самобытности культуры. Императорский театр в России этого периода представлял собой сложное явление. Он включал французскую, немецкую, итальянскую оперную и русскую труппы, причем русская сцена, мало интересовавшая придворные круги, занимала, можно сказать, подчиненное положение. В репертуаре доминировали иностранные сочинения, оригинальных русских пьес было относительно немного. Однако стремление к созданию настоящего русского театра и придания ему национального характера возникло в России, во многом под влиянием западноевропейских теоретиков, еще во второй половине XVIII в. [Берков: 59]. В то время В. И. Лукин обращает внимание на то, что переводные комедии не имеют большого воспитательного влияния на зрителей: «Многие зрители от комедии в чужих нравах не получают

¹ Здесь и далее в цитатах выделено нами. — К. Н.

никакого поправления. Они мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают» (цит. по: [Берков: 61]). Как писал П. Н. Берков, именно в 1760-е гг. «усилилось стремление превратить театр из средства развлечения в национально-воспитательное учреждение, придать зрелищам идейный смысл, использовать сцену для общественно-педагогических целей» [Берков: 61]. Главным инициатором нового предприятия становится И. П. Елагин — вице-президент дворцовой канцелярии, видный писатель, который привлекает своих секретарей, в т. ч. В. И. Лукина и Д. И. Фонвизина, к работе над новым репертуаром для русского театра, цель которого — создание комедии в «наших нравах». Вместе с поставленной задачей предлагается и способ ее решения. Теорию «правильной» обработки пьес Лукин представляет в предисловии к комедии *Награжденное постоянство*²:

Подражать и переделывать — великая разница. Подражать — значит брать или характер, или некоторую часть содержания, или нечто весьма малое и отделенное и так несколько заимствовать; а переделывать — значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонять на наши нравы [Лукин: 116].

Следующим большим этапом в создании нового русского репертуара становятся пьесы Фонвизина, давшие твердую основу для дальнейшего развития театра в русском направлении.

По указанию Беркова, в 1790-е возникает интерес к «теоретическим вопросам драматургии» [Берков: 306]. И. А. Крылов и П. А. Плавильщиков, занимавшие близкую литературно-театральную позицию, высказывали свои идеи на страницах журналов. Так, Плавильщиков в статье «Театр» вновь поставил проблему создания русского театра:

Между переводом и сочинением точно такая же разница, как между эстампом и картиною, если не более. Многие старались поправить сей недостаток подражанием; оно хотя в некотором отношении и полезно, но не производит, однако ж, истинного вкуса, который неотменно существовать должен и в собственном русском своем лице: мы не можем подражать слепо ни французам, ни англичанам; **мы имеем свои нравы, свое свойство, и, следовательно, должен быть свой вкус.** Много мы имеем комедий, **переделанных на наши нравы по надписи, а в самой вещи многие из них являются на позорище во французском уборе,** и мы собственных лиц мало видим [Плавильщиков 1792: 131–132].

Для Плавильщикова, по словам Беркова, был важен не только вопрос создания русского репертуара, но и вопрос «исправления нравов зрителей». Решение второго вопроса возможно было, однако, только при успешном разрешении первого. Вслед за Лукиным, Плавильщиков утверждал, что

Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом: что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингиз-хан татарский был завоевателем Китая и он там много наделал добрых дел? Гораздо

² Все названия пьес выделены курсивом без кавычек. — К. Н.

чувствительнее детям видеть, что их отец велик, нежели другой кто; **добрые дела везде любезны и привлекательны, но посторонние добрые дела постороннее имеют и действие над сердцами**, а притом не все то добро в России, что добром почитается в других землях [Плавильщиков 1792: 128].

Именно эти идеи, как мы постараемся показать, в дальнейшем развивал и на практике, и в теории главный герой этой диссертации.

Князь Александр Александрович Шаховской (1777–1846) — драматург, режиссер, театральный педагог, член репертуарного комитета, в течение многих лет фактически руководивший театральной жизнью эпохи, в начале XIX в. посвятил себя созданию русского национального театра. В его наследии свыше 100 пьес и многочисленные стихотворения, а также журнальные статьи, однако в рамках нашей диссертации речь о нем пойдет не столько как о комедиографе или поэте, сколько как об идеологе национального театра. Его «неоценимые заслуги перед русским театром», по словам Л. П. Гроссмана, осознавались уже современниками, несмотря на нескончаемые вихри интриг и полемик, веявших вокруг драматурга, ярко выделявшегося из среды литературно-театрального мира того времени:

Огромный, тучный, с короткой шеей и непомерным животом, быстрый и подвижный, как ртутный шарик, перекатывался по проходам, на мгновения задерживался и катился дальше, блистая своей зеркальной лысиной, какой-то всеобщий знакомец и неистощимый говорун. Это знаменитый знаток сцены, поэт, драматург, режиссер и первый театральный педагог столицы — шумный, возбужденный, вездесущий, всем известный князь Шаховской [Гроссман: 336].

Он служил в императорском театре в течение почти 30 лет, был одним из руководителей репертуарной политики, наставником многих актеров и всю жизнь стремился создать настоящий русский театр, который не был бы подражанием современному французскому — ни в сфере драматургии, ни в сфере актерского мастерства. Мы уже указали на связь этих идей с позицией русских театральных теоретиков XVIII в., но в этом случае гораздо важнее связать стремления Шаховского с идеями «архаистов» и «Беседы любителей русского слова» (1811–1816), членом которой он был. Немалую роль в становлении его идей сыграли также общественный подъем и патриотическая идеология эпохи 1812 года. Сложным образом взгляды Шаховского соотносятся и с идеологией официальной народности николаевской эпохи, но этот вопрос нуждается в специальном изучении.

Шаховской не смог переломить современную ему театральную ситуацию, — на сцене первой половины XIX в. доминировали переводные пьесы (в большинстве своем — однодневки). Собственно национальный репертуар (оригинальные драматургические сочинения на русские темы) включал тогда лишь несколько высоких образцов: *Недоросль* Д. И. Фонвизина, *Горе от ума* А. С. Грибоедова, *Ревизор* Н. В. Гоголя. Основателем русского национального театра считается А. Н. Островский, который сумел обеспечить сцену именно русским репертуаром (что не исключало

постановок переводной драматургии) [Журавлева 1988]. То, о чем писал В. Г. Белинский в статье «Литературные мечтания»: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный русский театр!.. В самом деле видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным...» [Белинский 1834: 80], — было осуществлено после окончания творческой деятельности Шаховского, и все же без его вклада в развитие русского театра решение этой задачи было бы едва ли возможно.

Борцы за идею национальной самобытности, члены кружка А. С. Шишкова и затем «Беседы любителей русского слова», названные Ю. Н. Тыняновым «старшими архаистами», пристально интересовались театром, видя в нем одно из важнейших средств воспитания русского общества, отвращения его от «французомании» и от воздействия «новых», т. е. революционных идей. Именно в их круге была продолжена мысль П. А. Плавильщикова, рассуждавшего в журнале «Зритель» 1792 г. в связи с задачами становления русского театра и о русском характере, и о древности русской культуры. Все эти идеи, включая рассуждения о «естественном уме» и понятливости русского человека, о наличии в России литературы и просвещения со времен крещения, входили и в круг идей «архаистов». Они были подхвачены и продолжены Шаховским, который также писал о связи между поклонением иностранным образцам и равнодушием к отечеству. Именно этот комплекс идей лег в основу его концепции национального русского театра.

Реконструкция позиции Шаховского по издававшемуся им в 1808 г. и малоизученному журналу «Драматический вестник», по его театральной практике (в первую очередь, по «национальным» пьесам, но также по поэтическим сочинениям, статьям и письмам) поможет пролить свет на его эстетическую позицию и взгляды на русский театр.

Знакомство Шаховского с разнообразными идеями о развитии русской культуры можно отнести к началу 1790-х гг. — молодой князь в первые годы пребывания в Петербурге попадает в эпицентр культурной жизни столицы с ее неоднородными взглядами на культуру и литературными предпочтениями: в кругу его знакомств оказываются как представители сентиментального направления, которое связывалось в сознании современников с «карамзинизмом», так и будущие «беседчики» (тогда тоже не чуждые сентиментализму). Описанию этого сюжета мы посвятили первую главу диссертации «**Начальный период деятельности будущего “архаиста”**». В ней показано, как Шаховской вошел в литературный мир и сменил военную карьеру на занятия словесностью — не ради славы, а, как он сам выразился, ради *служения отечеству*. В этой же главе мы описали его авторский «миф» — как при его посещении Парижа в 1802 г., с целью ангажирования актеров для петербургской французской труппы, французы его «расфранцузили». Там же мы рассмотрели его поздние воспоминания, касающиеся этой поездки. Именно в этот период у Шаховского закладывается основа концепции русского театра, которая будет связана с идеями Шишкова (включая отрицание «архаистами» сентиментального дискурса).

Во второй главе **«Становление взглядов Шаховского на эстетику национального театра»** мы продолжили рассматривать «добеседное» творчество драматурга. Отдельным сюжетом главы стало основание и программа журнала «Драматический вестник» (1808–1809), где Шаховской был одним из инициаторов, издателей и ведущих авторов. В первом русском театральном журнале, содержащем театральную критику, было опубликовано множество переводных статей о западноевропейском театре и критических статей-рецензий, раскрывающих эстетическую позицию издателей — будущих «беседчиков».

С самого начала творческая деятельность Шаховского отличалась разнородностью, которая объяснялась активным поиском молодым литератором своего направления. Однако его дальнейшая драматургическая деятельность, как на то неоднократно указывали исследователи [Гозенпуд 1961: 18; Иванов 2009: 9], осталась противоречивой и не полностью соответствовала провозглашаемому им же самим идеям (например, он перевел множество французских комедий и водевилей, а также текстов Коцебу, которого критиковал). Отчасти это объяснялось его особым положением — профессионального драматурга и театрального чиновника, на плечах которого лежала ответственность за составление репертуара, удобного столичной публике. Очевидно, что во многом созданный им «Драматический вестник» должен был служить инструментом влияния на общество — «исправить вкусы», привив русскому образованному слою любовь и интерес к отечественному, и тем самым переломить его пристрастия к иностранным модам.

Спустя несколько лет после издания «Драматического вестника», в преддверии войны 1812 г., Шаховской впервые обратится к русской истории в поисках материала для своих пьес. С этого момента на протяжении почти всей театральной карьеры он пишет пьесы на русские темы. Анализ этих сочинений мы осуществили в третьей главе работы **«Первые “исторические” водевили Шаховского “в русском духе” как реализация идеи национального театра (1812–1818 гг.)»**, где уделили особое внимание стилистическим и риторическим приемам, которые использует Шаховской, и объяснили особую популярность водевиля *Казак-стихотворец* (219 постановок за все существование императорских театров). В этой же главе мы говорим и об участии самого Шаховского в войне 1812 г., и о ее последующем осмыслении в его мемуарах. Важным шагом в дальнейшей творческой судьбе Шаховского явилось его стремление объединить вокруг себя кружок театралов и завязать контакты с литераторами нового поколения (особенно с «младшими архаистами»). К сожалению, приходится констатировать, что фактических сведений о «чердаке Шаховского», одном из важных центров культурной жизни Петербурга второй половины 1810-х гг., сохранилось очень мало.

В четвертой главе **«Национальный театр как театр “романтический” (1820–1830-е гг.)»** мы проследили за трансформацией русской темы в 1820–е гг. и выявили связь творческих поисков Шаховского

с «романтизмом» (в том особом смысле, который вкладывался в это понятие в то время) и проблемой изображения национального колорита. Несмотря на то, что Шаховской оставил мало творческих деклараций, мы располагаем двумя важнейшими статьями драматурга, многое объясняющими в его эстетической концепции — «Предисловие к *Полубарским затеям*» (1820) и «Нечто о театральной музыке: отрывок из теории драматического искусства» в «Русской Талии» (1824).

Многочисленные произведения драматурга не собраны и многие до сих пор не изданы. Последнее издание избранных текстов под редакцией А. А. Гозенпуда в серии «Библиотека поэта» относится к 1961 г., но включает очень малую долю наследия писателя — в основном, самые популярные комедии. В настоящей диссертации мы привлекаем, в том числе, ранее не изданные тексты Шаховского. К обозначенным выше пьесам «русицизмам» (как выразился об одной из своих пьес Шаховской) относятся: *Казак-стихотворец* (1812), *Крестьяне, или Встреча незваных* (1815), *Иван Сусанин* (1815), *Ломоносов, или Рекрут-стихотворец* (1816), *Старинный русский быт, или Святочное гадание* (1821), *Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне* (1823), *Керим-Гирей, крымский хан* (1825), *Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра* (1826), *Смольяне в 1611 г.* (1829), *Суженый не ряженный, или Святки в 1737 г.* (1833), *Свят Гаврилыч, или Сговор на яму* (1833) и др. Среди этих сочинений мы находим пьесы в самых разных жанрах — исторические водевили, оперы-водевили, «романтическое зрелище», трагедию, «старинную бывальщину» — такая разножанровость является характерной чертой драматургии Шаховского.

В пятой главе диссертации «**Взгляд на историю русского театра (статьи 1830–40-х гг.)**» мы рассмотрели риторические приемы Шаховского, которые он использует в поздних статьях «Летопись русского театра» (1840) и «Обзор русской драматической словесности» (1842) для описания истории русского театра. Д. А. Иванов назвал эти сочинения «своеобразным эпилогом к его творческой карьере» [Иванов 2009: 192]. В них отошедший от театральных дел автор подводит итог своим взглядам на русский театр. В нашем исследовании мы проанализировали историю русского театра, которую Шаховской излагает в статьях 1840–1842-х гг. Мы пришли к выводу, что она отлична от истории, представленной историками того времени. Мы проанализировали также риторические приемы и способы обращения Шаховского с печатным материалом. Мы постарались показать, каким образом драматург воссоздает дух эпохи, в которой зарождался русский театр. Для этих текстов характерна связь с европейской театральной теорией, особенно с идеями А. В. Шлегеля, как на то сам указал Шаховской, а также с его более ранними статьями на соответствующую тему. Все это позволяет выявить эволюцию во взглядах драматурга. Изучая под этим углом также драматургические сочинения автора, мы продолжили линию, начатую в работах Л. Н. Киселевой [Киселева 1997; Киселева 2002] и Д. А. Иванова [Иванов 2006; Иванов 2009: 137].

В нашей работе мы будем отталкиваться от двух исследовательских традиций: 1) изучения имперской идеологии, национальных мифов, национального строительства в России в первой трети XIX в. (здесь мы включаемся в направление, разработанное в трудах Б. Андерсона [Андерсон], А. Миллера [Миллер], Р. Уортмана [Wortman], А. Л. Зорина [Зорин 2001], Л. Н. Киселевой [Киселева 1997; Киселева 1999; Киселева 2014] и др.), и 2) изучения творчества А. А. Шаховского и истории русского театра конца XVIII в. — первой трети XIX в.

О Шаховском и его творческой деятельности написано не так много исследовательских работ. Первой из них, полностью посвященной изучению Шаховского, можно считать биографию, написанную А. А. Ярцевым в 1896 г. [Ярцев], до сих пор она остается единственным монографическим жизнеописанием нашего автора, хотя имеет недостатки, неточности и лакуны³. Творческая биография изложена наиболее подробно во вступительной статье А. А. Гозенпуда к сборнику комедий Шаховского [Гозенпуд 1961], однако эта статья не претендует на полноту, а скорее является кратким описанием важнейших сочинений. Имеются также отдельные небольшие статьи, посвященные личности Шаховского (например, Е. М. Гаршина [Гаршин]), и статьи в различных энциклопедиях, особенно в «Русском биографическом словаре» [Кубасов]. Важную информацию дают воспоминания современников: С. П. Жихарева, Ф. Ф. Вигеля и С. Т. Аксакова. Свое исследование мы будем основывать на новых работах по творчеству Шаховского, к которым можно отнести диссертацию [Иванов 2009] и статьи Д. А. Иванова [Иванов 2006; Иванов 2008], а также монографию И. В. Александровой [Александрова], диссертации С. И. Щерблыкина [Щерблыкин] и С. М. Шаврыгина [Шаврыгин], которые рассматривают в основном Шаховского как комедиографа. Отметим и важные для нас статьи Л. Н. Киселевой [Киселева 1997; Киселева 2002], а также статью и диссертацию К. Ю. Рогова [Рогов 1990; Рогов 1992], в которых описывается не только комедийное творчество Шаховского.

Шаховской, начиная с 1802 г. — после поездки в Париж и до конца жизни, — остается «архаистом». Создавая русский театр, он на протяжении всей творческой деятельности исходил из своих устремлений, касающихся развития и усовершенствования русского театра, а не из официальной идеологии.

В этом исследовании мы постарались дать подробное описание программы Шаховского по созданию русского национального театра, которая включала:

1) создание русского репертуара с пьесами, сюжеты которых взяты из русской жизни и истории. Изображение в них характеров персонажей напрямую связано с культурными и нравственными особенностями

³ Ее дополняет неопубликованная статья Д. А. Иванова о Шаховском, предназначенная для биографического словаря «Русские писатели: 1800–1917» [Иванов 2019], любезно предоставленная автором в наше распоряжение.

русского народа. Особый момент — отражение в пьесах словесного и музыкального (псевдо)фольклора, а также исторических и культурных элементов, опирающихся на русскую традицию;

2) включение в актуальный литературный процесс различных театральных жанров, а также драматургических переделок из литературных произведений романтической эпохи (поэм Пушкина, баллад Жуковского, романов В. Скотта и мн. др.);

3) сотрудничество с молодыми авторами, которое должно способствовать обогащению репертуара новыми пьесами правильного направления;

4) создание русской «национальной» школы актерского мастерства, отличной от западной;

5) решение проблемы подражания европейскому театру с помощью наполнения образцовых моделей национальным содержанием. Ориентация на достижения западноевропейской театральной мысли, в частности, на идеи А. В. Шлегеля и провозглашение греческого театра образцом для русского;

6) попытка создания «идеальной» истории русского театра, призванной убедить сомневающихся в древности и самобытности русской культуры, чья история не уступает западноевропейской.

В **Заключении** мы попытались подвести итоги работы и наметить дальнейшие пути изучения творческого наследия А. А. Шаховского.

Многие положения диссертации первоначально обсуждались на конференциях в Тарту и Москве, а также в семинаре Л. Н. Киселевой. Я благодарю всех участников плодотворных дискуссий, результаты которых отразились в этой работе.

Я искренне признательна уважаемым рецензентам — Е. Е. Дмитриевой, Е. Э. Ляминой, Р. Г. Лейбову и Т. Н. Степанищевой. Особую благодарность я хочу выразить А. С. Немзеру за его ценные замечания.

Отдельные слова благодарности мне хотелось бы сказать моей семье и другу А. Самарину за бесценную помощь и самоотверженную поддержку.

Я приношу глубокую благодарность моему научному руководителю Л. Н. Киселевой. Без ее чуткого руководства, постоянной помощи и внимания эта работа не могла бы быть выполнена.

Я благодарю Фонд Зиминых, финансировавший мое обучение в докторантуре.

ГЛАВА 1

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО «АРХАИСТА»

1.1. Деятельность Шаховского в 1790–1802 гг. Участие в журнале «Муза»

О раннем периоде творчества Шаховского известно очень мало. Информация, содержащаяся в его биографиях, практически полностью повторяет ту, которую привел сам Шаховской в опубликованном письме Прасковье Михайловне Бакуниной в 1838 г. [Шаховской 1840а: 41–44]; некоторые дополнительные данные удалось собрать первому биографу и исследователю Шаховского — А. А. Ярцеву, который опирался на статьи-воспоминания о Шаховском и документальные источники [Ярцев]. К. Ю. Рогов и Д. А. Иванов также обратили внимание на некоторые факты, относящиеся к первым годам литературной деятельности Шаховского, но исследователи не ставили перед собой задачи подробно рассмотреть этот период. Сколько-нибудь полного описания творческой жизни и деятельности Шаховского первых лет его пребывания в Петербурге до сих пор не существует. Этот пробел в его биографии осложняет понимание того, как молодой дворянин, поступивший на службу в Преображенский полк, вдруг становится салонным поэтом, любителем французской литературы и менее чем за 10 лет достигает должности директора репертуарной части Императорских театров, а затем вскоре превращается в одного из главных «архаистов».

Шаховской родился в бедной, хотя и родовитой дворянской семье в небольшом имении Беззаботы в Смоленской губернии. По его воспоминаниям, еще в детстве интерес к литературе и стихотворству привила ему мать, которая сама увлекалась сочинением стихов [Шаховской 1840а: 42]. Однако аристократическое происхождение и принадлежность к роду Рюриковичей, которую Шаховской подчеркивал, не могло позволить юному князю с самого начала избрать литературное поприще⁴.

После обучения в Благородном пансионе при Московском университете он приезжает в Петербург в возрасте 16 лет — т. е. в 1793 г. для поступления в действительную службу в Преображенский полк [Ярцев: 6], на это также указывает Шаховской в статье «Вступление в мое наземное поприще» [Шаховской 1840а: 42] и в предисловии к стихотворению «Москва и Париж в 1812 и 1814. Воспоминания, в разностопных стихах» 1830 г.:

⁴ См. ниже отзыв деда по матери, который полагал для внука неприличным «сидеться записным стихотворцем».

Сочинитель, записанный в Л. Гв. Преображенский полк, вступил в действительную службу 16-ти лет и обязан много образованием своим Офицерам сего полка, в котором любовь к Просвещению, кажется, вкоренена его бессмертным Сотворителем. Хилков, Сумароков, Державин, Болтин, Соймонов и многие другие Словесники наши в нем начали службу свою [Шаховской 1830а: 4].

Приведем также предваряющее стихотворные воспоминания Шаховского «Посвящение лейб-гвардии Преображенскому полку», в котором он воспеваает полк, напоминая и о себе как о его «соратнике»:

Предтеча Русских войск! чело полков,
Бессмертных дивными боями!
Достойный первенец Петров!
Тебе — под чьими знаменами
Отец и дед, и прадед мой
На службе Царской возмужали —
Песнь вечной радости и временной печали,
Соратник бывший твой,
Я приношу как дань усердья родового.
Когда же вещей правдой слова,
Сподоблюсь пережить себя в моих стихах,
Хочу, чтоб ты, взносясь, как вечно лавр зеленый,
Стократно листьем обновленный,
То ведал, что и я возрос в твоих рядах [Шаховской 1830а: 3].

Мы располагаем крайне скудными сведениями о военной службе Шаховского вплоть до царствования Павла I, т. е. его деятельность в Преображенском полку с 1793 по 1797 гг. остается неизвестной. Интересно, однако, отметить запись, сделанную в «Журнале министерства народного просвещения» за 1847 г. в «Отчете императорской академии наук по отделению русского языка и словесности, читанном 11 Генваря 1847 года», где говорится: «...записанный 10-ти лет, по тогдашнему обыкновению, сержантом в Преображенский полк, он <Шаховской> в него явился только в 1797 году <sic!>, после чего вскоре и произведен был в Прaporщики» [ЖМНП: 36–37]. Так или иначе, практически единственным упоминанием о военной службе князя в 1790-х гг. является следующее утверждение Шаховского в письме князю Е. П. Мещерскому: «Отправленный по службе в Кондейский корпус, я имел честь много раз обедывать у принца» [Шаховской 1833а: 45]; как комментирует Д. А. Иванов, «очевидно, при его штабе в Дубно» в 1798 г. [Иванов 2019]. Упоминание о службе Шаховского у принца Конде мы встречаем и в журнале «Москвитянин» в статье «Московская летопись. Жизнь в Москве в Январе 1846 года», в которой говорится о недавней смерти Шаховского. Автор «М. Ж.» (согласно «Словарю псевдонимов» И. Ф. Масанова — В. В. Львов) пишет, что князь, вернувшись в Москву 4 января, «с удовольствием посещал тех, кого любил, и еще на последнем вечере у М. А. Дмитриева с воодушевлением рассказывал о том, как он был послан в армию Конде, обучать *Французов русским ружейным приемам*» [Москвитянин 1846: 243]. Ярцев же указывает,

что в «Истории Преображенского полка», в отделе о командировках офицеров, о командировке князя Шаховского не упоминается» [Ярцев: 21]. Однако именно с этого времени Шаховской делает быструю военную карьеру.

Так, в письме Бакуниной Шаховской пишет, что по приезде в Петербург он числился «гвардии сержантом, однако ж, перед офицерством» [Шаховской 1840а: 43], а, судя по его формулярному списку 1816 г., 2 декабря 1796 г. он был произведен в портупей-прапорщики; 15 апреля 1797 г. — в прапорщики; 5 июля 1797 г. — в подпоручики; 3 сентября 1798 г. — в поручики; 2 июня 1799 г. — в штабс-капитаны [ФС 1816]. Столь стремительный карьерный рост при Павле можно объяснить тем, что Шаховской был близок с людьми, которым император благоволил. О круге знакомств, которые завел Шаховской в первые годы жизни в Петербурге, мы будем говорить ниже. Все это время он завязывал контакты в литературных и театральных кругах. Очевидно, что с самого начала жизни в Петербурге интереса к военной карьере у Шаховского не было, в то время как желание стать членом литературно-театрального сообщества очевидно.

В воспоминаниях Шаховской описывает, как вскоре после приезда в столицу он сделался салонным литератором:

Мадригалы мои красовались в богатых альбомах, романсы мои пелись милыми голосами за дорогими фортепианами; зная все маленькие игры, болтая иногда забавно, отличаясь в мистификациях, делая за присест поговорки и сюрпризы, я был зван на все праздники и чуть-чуть не попал в цеховые забавники; за мною начали присылать экипажи, как за немкой ворожеей, стали находить странным, когда я не являлся по призыву их, не был веселым, хотя мне, по сердечным и хозяйственным обстоятельствам, часто было не до веселья <...> [Шаховской 1840а: 43].

Интересно, что в этих мемуарах Шаховской ничего не говорит о военной карьере, которая, по логике, могла бы прервать его литературную деятельность. Вместо этого он пишет:

Наконец мне стала надоедать моя должностная любезность, которую от меня требовали как службы, и я уже начал беситься на мое светское счастье; но к другому счастью граф Ксавье Местр, автор многих прелестных сочинений в стихах и прозе, за некоторые услуги, случайно мною ему оказанные, сдружился со мною и сжался над моим глупым положением, открыл мне всю его нелепость — вот как: рассказывая об одном англичанине, который услыша, что кого-нибудь называют умным, всегда спрашивал, «а что ум его сделал». Он вдруг спросил меня: «что твой ум хочет сделать из тебя?» Я, пораженный этим неожиданным вопросом, не знал что сказать; но он отвечал за меня: «пустого человека, которого ум, не обращенный ни на какую пользу, выдохнется со временем и как завялый цветок, ни себе, ни другим, ни для чего не пригодится; поверь мне, что всякий человек испытывав свои способности, должен поставить себе цель жизни и трудами достигать ее». Судя, может быть, слишком дружески о моем стихотворном даре, он сказал: «твоею целью

должна быть словесность, доставляющая пользу и славу не только истинному словеснику, но и отечеству его; учись, трудись, пиши, ты будешь поэтом» [Шаховской 1840а: 43–44].

Мы не располагаем письменными свидетельствами, подтверждающими или опровергающими этот диалог. Однако знаменательно то, как Шаховской, будучи уже в преклонном возрасте, объясняет поворот в своем служебном поприще: военная карьера сменяется занятием словесностью, но не для личной славы, а для *служения отечеству*, и в таком виде посвящение себя литературе оказывается не зазорным для потомственного дворянина.

Знакомство Шаховского с Ксавье де Местром, по мнению Рогова, происходит как раз перед отставкой первого: их встреча «должна быть отнесена к началу осени 1801 г., когда оба они оказываются в Москве на коронации Александра I, причем Местр останавливается у А. П. Шаховской, дальней родственницы А. А. Шаховского»; Рогов добавляет: «Правдоподобно, что Местр советует Шаховскому бросить службу: он сам мечтал об этом. Правдоподобен и общий смысл разговоров с де Местром, как его передает Шаховской: “этическая” критика понятия “ум” и осмысление занятий словесностью в “высоком» плане”» [Рогов 1990: 71–72]. Также Рогов ссылается на стихотворение С. Н. Марина «Поход в Москву», в котором упоминается Шаховской. В примечаниях к стихотворению мы читаем, что «поводом к “походу” в Москву послужила коронация Александра I, на это торжество Преображенский полк вместе с другими частями гвардии отправился в августе 1801 г.» [Марин: 363]. Марин так описывает роль Шаховского в этом «походе»:

Но кто ж провизью войску ставил,
И кто коней у них кормил?
Стихами тот себя прославил,
И вам давно о Музы! мил!
Князь Ш[аховской] то с длинным носом,
Он болен был тогда поносом,
Не мог в штанах маршировать.
Но Сукин зря его усердые
Послал его из милосердые
Фураж и хлеба принимать [Марин: 70–71].

Характерно, что уже к 1801 г. Шаховской воспринимался не иначе как «поэт, прославившийся стихами».

Воцарение Александра I прервало успешную военную карьеру Шаховского, и 10 февраля 1802 г. он поступил в статскую службу надворным советником и был определен в Театральную Дирекцию. Мы не имеем документов, которые ясно ответили бы на вопрос, был ли переход Шаховского на театральную службу вынужденным или добровольным шагом. Свидетельства же самого Шаховского говорят о том, что это решение было принято будущим драматургом, исходя из собственных устремлений.

К этому времени молодой театрал обзавелся широким кругом великосветских и театральных знакомств, благодаря которым он смог встать на путь литератора-театрала и в скором будущем — деятеля русского «архаизма».

В неопубликованной биографической статье Д. А. Иванова [Иванов 2019] в хронологическом порядке выстроен путь, по которому Шаховской входит в литературно-театрального общество. Мы постараемся несколько расширить приведенные Ивановым краткие сведения, выделив те литературные и театральные связи, которые окрепнут впоследствии.

Можно выделить три круга, в которые попадает Шаховской в первые годы своей самостоятельной жизни: это круг родственников, круг сослуживцев и круг литераторов-театралов. Иванов пишет, что Шаховской много времени проводит в доме родственника — И. Л. Голенищева-Кутузова (1729–1802), близко общается с его семьей, которая способствуют его образованию и вхождению в высший свет [Иванов 2019]. Шаховской в воспоминаниях очень тепло отзывается о двоюродном дяде:

Только ваш почтеннейший дед⁵ И. Л. К<утузов>, истинный образец русского вельможи, быв двоюродным отцу моему братом, приголубил меня как ближнего родственника, давал мне родительские наставления, приказал ходить учиться с его меньшим сыном и породил во мне ту неизменную привязанность и дружбу к достойному его семейству, которая счастливит мою бесприютную душу [Шаховской 1840а: 43].

Заметим, что в доме Голенищева-Кутузова ранее воспитывался будущий фельдмаршал М. И. Кутузов, также известно, что у Ивана Логгиновича был литературный салон, который посещал А. С. Шишков, а сын Ивана Логгиновича Павел Иванович был с Шаховским в дружбе [Иванов 2019]. Также Шаховской сошелся с дочерью Ивана Логгиновича — Варварой Ивановной Бакуниной и ее мужем Михаилом Михайловичем Бакуниным⁶ [Иванов 2019]. Родственные связи М. М. Бакунина, в свою очередь, должны были открыть Шаховскому путь к знакомству с Н. А. Львовым, Г. Р. Державиным и В. В. Капнистом⁷. Так, вход в этот семейный круг свел юного Шаховского не только с первостепенными литераторами того времени, но и с будущим главой «архаистов» — А. С. Шишковым.

Однако, по свидетельству Шаховского, вхождению в этот семейный круг предшествовала неудачная попытка наладить родственные связи по материнской линии: первым делом в Петербурге Шаховской отправляется к деду — дяде его матери Петру Богдановичу Пассеку — крупному государственному деятелю времен Екатерины II, который, «чтобы доказать

⁵ Т. е. дед Бакуниной, которой адресовано цитируемое письмо Шаховского.

⁶ Бакунины, однако, в 1796 г. отправились в Персию по делам службы мужа и вернулись только в 1797 г., следовательно, знакомство должно было произойти до 1796 г.

⁷ По матери М. М. Бакунин был двоюродным братом М. А., Д. А. и А. А. Дьяковых — жен Н. А. Львова, Г. Р. Державина и В. В. Капниста, соответственно.

мне <Шаховскому. — *К. Н.*> пользу его родства и протекции, послал меня с запиской к моему полковому начальнику, и не забывая ни о ком кроме себя, пустил на волю Божию, не справляясь, как и чем я живу» [Шаховской 1840а: 43]. Но все-таки он отправил родственника и к поэту Николаю Федоровичу Эмину, который оценил стихи юноши. Как указывает Шаховской, Пассек

...просил Н. Ф. Эмина, любимца кн. Зубова, узнать есть ли во мне талант? Этот тогдашний Жуковский, которого имя нынче забыто, нашел, что я с его помощью могу сделаться стихотворцем; но дедушка мне сказал: «похвально и с твоим именем писать стишки для удовольствия общества; но неприлично сделаться записным стихотворцем, как какому-нибудь студенту без всякого родства и протекции» [Шаховской 1840а: 43].

На этом, видимо, «протекторство» Пассека закончилось. Доподлинно нам неизвестно, насколько близко Шаховской общался с Эминым⁸ и долго ли продолжилось это общение. Заметим, однако, что как раз в 1795 г. выходит сборник стихотворений Эмина «Подражания древним». По словам исследователей, в сборник

...вошли свободные переводы и переложения с фр. языка из Анакреона, Сафо, Теокрита, Биона, Мосха, Катулла и Горация, предварявшиеся краткими сведениями об авторах. В «Предуведомлении» к книге и в стихотворении «Пирог», открывавшем ее, Э<мин> высказал свое отрицательное отношение к современным переводам античных поэтов [Кукушкина, Степанюк: 444].

Возможно, стихи этого сборника⁹ были одними из тех, которые вдохновили Шаховского на написание «Сонета» — его первого известного нам печатного произведения, опубликованного в журнале «Муза: ежемесячное издание на 1796 год» (изд. И. И. Мартынов). В «Музе», как указывают исследователи, публиковались «оригинальные прозаические произведения, посвященные любви, прелестям уединения, философским размышлениям», а также переводы

...поэтов-классиков (Тиртей, Гораций, Петрарка) и современных поэтов-сентименталистов (Геснер, Геллерт). Интерес к народному творчеству <...> сказался в опубликовании «Мадагаскарских песен», собранных Парни. Опубликованы также отрывки из «Тристрама Шенди» Стерна, произведения Коцебу (в переводе Карамзина), Лабрюйера и Мерсье, а также «любовные» и «восточные» повести (с французского и немецкого) [Справочник 1959: 94–95].

⁸ Н. Ф. Эмин активно участвовал в литературной жизни 1780–1790-х гг. как прозаик, драматург и поэт; имел многочисленные литературные знакомства, входил в круг Державина, который покровительствовал Эмину (потом их отношения осложнились). «По предположению некоторых исследователей, в нач. 1790-х гг. Э<мин> принимал участие в журнале И. А. Крылова “Зритель”» [Кукушкина, Степанюк: 443].

⁹ В 1810 г. Вяземский в «Вестнике Европы» достаточно высоко оценил этот сборник [Кукушкина, Степанюк: 444].

СОНЕТ

Амур известный плут, сын пламенной Венеры,
Крылатый Петиметр, божок людских сердец,
Наследный сильный князь Пафоса и Цитеры,
Психеин милый муж, и радостей отец.

Что меткий он стрелок, вселенна вся той веры,
Ребенок хоть и стар, любовных дел мудрец,
В колчане у него две стрелки равной меры,
Ему их подарил Венерин муж кузнец.

Одна стрела, когда ее Амур пускает,
Пораня, вдруг любовь взаимну пораждает,
Чтоб одному страдать, есть действие другой.

Поранен в сердце я, то очень ощущаю;
Скажите Пашинька, я этого не знаю,
Которой поразил Амур меня стрелой?
[Муза 1796: 155]

Вместе с «Сонетом» был напечатан и мадригал Шаховского «Вопрос»:

ВОПРОС

Хвалить красавиц всех я твердо знал искусство,
Прекрасным, миленьким я похвалы всем пел,
На Пашиньку ж взглянув, вздохнул и онемел;
Кто ж лучше похвалил? язык мой или чувство?
[Муза 1796: 156].

Тематическая переключка, конечно, не может говорить о прямом подражании Шаховского Эмину, но указывает на стремление молодого автора идти в ногу с литературной модой конца XVIII в. Стихотворения на античный сюжет, сам жанр сонета-послания нередко появлялись на страницах модных литературных изданий. Поэтическое достоинство стихов Шаховского невелико, они подражательны и ориентированы на многочисленные опыты его современников, все это говорит о стремлении влиться в литературное общество. Об этом также свидетельствуют его ранние сочинения в разных жанрах — пьеса, опера, мадригалы, французские стихи, ода (не поднесенная Павлу I), послание-сатира¹⁰.

Можно предположить, что дебют Шаховского в 1796 г. в журнале «карамзинской» направленности «Муза» расширил круг его знакомств [Комаров: 148]. В числе сотрудников журнала было и немало будущих беседчиков, которые в то время в литературных опытах также придерживались идей сентиментализма. Помимо Шаховского, среди них — Г. Р. Державин, Д. И. Хвостов, Ф. П. Львов, П. Ю. Львов (если не считать почетных членов «Беседы» М. М. Сперанского и Н. М. Карамзина) и др. [Лаппо-

¹⁰ Ни одно произведение Шаховского, написанное до 1804 г., кроме приведенных двух стихотворений, не сохранилось.

Данилевский: 203]. Нельзя утверждать, что со всеми этими авторами Шаховской имел близкие отношения. Однако именно этот круг определял вкусы еще молодого и только вступающего в литературную жизнь автора.

Отметим, что знакомство с Эминым, в свою очередь, могло способствовать встрече Шаховского с издателями и сотрудниками журнала «Зритель», в котором в 1792 г. печатался Эмин, — И. А. Крыловым, И. А. Дмитриевским и П. А. Плавильщиковым, которых объединяли идеи патриотизма и борьбы за национально-самобытное искусство, стремление создать национальный театр — именно эти идеи станут определяющими для Шаховского в начале 1800-х гг., когда он начнет разрабатывать идею создания национального театра.

По мнению М. Гордина,

Познакомились они <Шаховской и Крылов. — К. Н.>, быть может, еще в 1790-х годах, через И. А. Дмитриевского. Как некогда Крылову, маститый актер помогал и семнадцатилетнему сержанту Преображенского полка князю Шаховскому в его первых драматургических опытах. <...> Едва вступив за кулисы, Шаховской, конечно же, услышал имя Крылова. Он, несомненно, читал «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий», к которым так близко стоял его учитель Дмитриевский, знал он и крыловские пьесы, напечатанные в «Российском феатре» [Гордина: 112–113].

В Преображенском полку Шаховской общается с сослуживцами, интересующимися литературой, — С. Н. Мариным и М. С. Воронцовым, именно они могли способствовать его сближению с обер-гофмаршалом А. Л. Нарышкиным [Иванов 2019]. В то же время, как пишет Шаховской, другие его сослуживцы также помогли его вхождению в театральные круги, в том числе, познакомили с известным актером И. А. Дмитриевским:

...молодые сослуживцы¹¹ мои оттянули меня от ученья¹²; к счастью (чего о сю пору я еще хорошенько не знаю) я понравился тем из них, которые также как я пописывали стишки, нарохтились в поэты и любили страстно театр: сыновья знаменитого Княжнина познакомили меня с славным Дмитриевским, и по его советам появилась через год на сцене моя маленькая комедия в стихах [Шаховской 1840а: 43].

Комедия, о которой здесь говорится, — *Женская шутка*; Шаховской ее сжег, как пишет, «за бесчинство», называя комедию «стишками» «в роде Демутье» [Шаховской 1840а: 43], т. е., как уточняет Иванов, — «по аналогии с известной фривольными остротами комедией Ш.-А. Демутье “Женщины” (1793)». Биографы обычно пишут, что пьеса имела сравнительный успех. Заметим, однако, что ставилась она ежегодно с 1795 по 1799 гг., выдержала 6 постановок в Петербурге [ИРДТ 1: 447], при этом известно,

¹¹ Шаховской называет братьев Княжнинных сослуживцами, поскольку они служили в гвардейских полках — Шаховской в Преображенском, а Княжнины — в Измайловском полку. При этом Борис Яковлевич Княжнин вступил в действительную службу в один год с Шаховским.

¹² Об обучении Шаховского в доме И. Л. Голенищева-Кутузова упоминалось выше.

что на премьере в Эрмитажном театре присутствовала сама императрица Екатерина II [Энгельгард: 113].

Указание на уничтожение пьесы Шаховской делает в 1840 г., однако в письме Державину 1810 г., в котором он ходатайствовал о причислении его к членам Российской Академии, *Женская шутка* упоминается им в числе пьес, «игранных с успехом на театрах», среди таких произведений, как *Полубарские затеи*, *Новый Стерн*, *Ссора, или Два соседа*, *Любовная почта*. Перечисляя «сочинения, вышедшие уже в печать», он называет «Две сатиры, помещенные в Драматическом вестнике», а также переводы: *Китайский сирота*, *Все дело в окошках*, «Мысли из Юнга, переложенные в стихи» и «многие мелкие стихотворения» [Сухомлинов: 68]. По мнению Иванова, Шаховской помещает свою комедию в этот ряд, поскольку «этим он стремился не напомнить о содержании своей “бесчинной” комедии, а указать на свой значительный писательский стаж и на свое умение сочинять стихотворные комедии» [Иванов 2009: 19]. На наш взгляд, скорее всего идея о «бесчинности» первой пьесы возникла у Шаховского гораздо позднее, а в 1810 г. он действительно приводит одни из самых лучших на тот момент своих пьес. Так, Шаховской не упоминает лишь о «провальных» пьесах — *Коварный* (1804 г.) и *Беглец от своей невесты* (1806 г.), поставленных по одному разу. Не говорит и о переведенной им пьесе А. фон Коцебу *Клеветники* (1808), поставленной четыре раза, и об успешной 4-й части *Русалки* (1807 г.) — эти пьесы явным образом не соответствовали, как мы постараемся показать во второй главе, театральной программе «архаистов», а также и о коллективном переводе *Заиры* (1809 г.).

Успех пьесы *Женская шутка* способствует продолжению театральных знакомств — например, с французскими актерами Жаном Офреном и Аделаидой Гюс — и укреплению старых [Иванов 2019]. По указанию Ярцева, постановка пьесы сблизила Шаховского со знаменитым балетмейстером Вальберхом. П. А. Смирнов, автор некролога Шаховскому, пишет об отцовском отношении Вальберха к молодому князю, в т. ч. и о его всесторонней помощи. Смирнов указывает, что именно Вальберх посоветовал ему написать оду Павлу Петровичу, которую тот в итоге так и не преподнес [Ярцев: 13].

В это же время Шаховской вступает в литературное общество графа Григория Ивановича Чернышева, названного «Académie des bagatelles», в котором, по его признанию, был «не последним членом». К сожалению, об этом обществе ничего неизвестно — ни кто в него входил, ни когда оно появилось, ни как в него попал Шаховской. Чернышев имел особую репутацию бонвивана, был также масоном, театралом и писателем-любителем. В 1799 г. вместе с В. В. Капнистом Чернышев сделался помощником Нарышкина, ставшего директором Императорских театров [Алексеевский: 308]. Так Шаховской оказался в центре театральной жизни столицы и вскоре стал ее полноправным участником, поступив на службу в дирекцию Императорских театров 10 февраля 1802 г. [ФС 1816].

Таким образом, с самого начала петербургской жизни Шаховской — бедный провинциальный дворянин, хотя и с богатой родословной, — стремится найти место в петербургских литературных кругах. Попадая в общество высокопоставленных людей, получая некоторую протекцию от родственников, а затем — одобрение литераторов, он сделался полноправным участником культурного сообщества столицы. Вероятно, не сильно обременяя себя военно-служебными делами, Шаховской активно ищет новых знакомств в литературно-театральном мире, продвигая себя как нового молодого поэта. Он входит в петербургскую жизнь как автор «модных» стихов и мадригалов, но тут же обращается к оде, сатире и драматургии. Среди его знакомых оказываются носители самых разных идейных взглядов, особенно выделяется круг будущих «беседчиков-архаистов». Военная карьера, стремительно начавшаяся во время воцарения Павла I, резко оборвалась с его кончиной, что позволило Шаховскому сменить поприще служению отечеству. Постепенно он сам становится человеком, вокруг которого группируются люди, озабоченные идеей создания русского национального искусства — литературы и театра. Поворотным моментом, по признанию Шаховского, оказывается его встреча с графом Ксавье де Местром, который указал ему на возможность заниматься полезным для отечества делом, отличным от военного. Именно такую концепцию собственного становления как писателя предлагает Шаховской в воспоминаниях — из «салонного забавника» в «служителя отечеству на литературном поприще».

1.2. Служебная поездка во Францию в 1802 г. и ее последующее осмысление Шаховским

Вопрос об обстоятельствах поездки и пребывания Шаховского во Франции до сих пор остается малоизученным. Несмотря на то, что первое задание Шаховского на должности в репертуарном комитете оказало существенное влияние на его дальнейшую драматургическую деятельность, учеными до сих пор не были выяснены подробности этой поездки. Первым коснулся интересующей нас темы К. Ю. Рогов, который попытался хронологически реконструировать поездку, обнаружив тем самым большое количество лакун и невыясненных обстоятельств путешествия Шаховского [Рогов 1990]. Д. А. Иванов в диссертации также касается этой темы, однако не развивает ее, ссылаясь на Рогова. Иванов ограничивается списком лиц, с которыми Шаховской встречался во Франции, добавляя к уже указанным Роговым новые имена — тех, которых, по его мнению, Шаховской видел во Франции [Иванов 2009: 20].

По косвенным данным мы можем предположить, что поездка была гораздо более насыщенной, чем она представляется с первого взгляда по уже известным о ней сведениям. Шаховской не раз упоминает о ней в статьях, однако ни разу не дает полного ее описания. В «Письме к редактору

“Пантеона”» [Шаховской 1840b: 65] он говорит, что подробно описал поездку П. М. Бакуниной, но это письмо утеряно. Исследователям не остается ничего, кроме как по крупицам собирать сведения из статей драматурга, в которых он мельком упоминает о командировке. Почти после каждого такого упоминания Шаховской дает понять читателю, что именно эта поездка повлияла на его взгляды на русский театр и на культуру в целом.

Поездке во Францию Шаховской посвятил два текста, но они не являются мемуарами о путешествии, а повествуют о конкретных эпизодах. Однако после проведенного нами анализа выяснилось, что статья «Театральные воспоминания» [Шаховской 1842a] и сочинение «Три женитьбы вопреки рассудку» [Шаховской 1834] скорее отражают не точные воспоминания, а являются «площадкой», на которой Шаховской разворачивает концепцию русского театра, национального характера и различия русских и французских нравов. Сведения, которые приводит Шаховской, не всегда соответствуют известным по печатным источникам данным, по этой причине мы не можем полностью полагаться на них. Таким образом, нам необходимо обращаться к источникам, написанным третьими лицами.

Рогов указывает, что Шаховской сдвигает на год назад время поездки, и, как следствие, некоторые факты меняются:

В отношении фактической стороны дела возникает подозрение, что Шаховской пользовался какими-то печатными материалами. Это объясняет сугубо формальные характеристики писателей и смещение всей поездки в 1801 г., не только номинальное, но и фактическое: Ш. А. Демутье в 1801 г. умер, Ф. Г. Андрие был к моменту приезда Шаховского уже изгнан из Трибуната. Показательна и путаница с Ж.-Ж. Бартеlemi: он умер в 1795 г., но в 1801 г. издан “*Voyage de M. l'abbé Barthelemy en Italie*” [Рогов 1990: 74].

Однако исследователь не останавливается на том, зачем Шаховскому нужно было смещать временные рамки путешествия. Отметим также, что в «Письме к редактору “Пантеона”» Шаховской пишет, что путешествие произошло в 1801 г., а в «Театральных воспоминаниях» — что в 1802-м. О том, что он был в Париже в 1802 г., он упоминает и в статье «Обзор русской драматической словесности» [Шаховской 1842b], поэтому, на наш взгляд, вполне вероятно, что неправильная дата в «Письме» была просто опечаткой. В «Обзоре» он указывает на встречу с некоторыми лицами, но пока никем не объясняется, почему Шаховскому нужно было упомянуть о «нереальных» встречах именно с этими деятелями. Этот вопрос необходимо рассмотреть отдельно, а именно: выявить, каких деятелей и где именно упоминает Шаховской, выяснить, была ли у него возможность видаться с ними — это важно для того, чтобы выделить тех, встреча с которыми была невозможна, и понять, зачем Шаховской их упоминает. Будучи во Франции, он виделся с немалым числом находившихся там современников, поэтому упоминание встреч с теми, кто уже умер или уехал, носит концептуальный характер.

Мы постараемся собрать воедино всю информацию об этой поездке, которая нам доступна из архивных материалов, воспоминаний, документов, газетных текстов, а также трудов исследователей.

По указанию П. Арапова, «22 апреля этого <1802. — К. Н.> года Дм. Прок. Трощинский сообщил главному директору Высочайшее повеление, о назначении репертуарным членом надворного-советника князя Шаховского» [Арапов 1861: 157]. Ярцев, ссылаясь на Арапова, отмечает также, что Р. М. Зотов, возможно, имевший формулярный список Шаховского, указал, что это произошло 9 апреля [Ярцев: 19]. Рогов не называет точной даты поступления Шаховского на службу в дирекцию, отмечая лишь, что это произошло в апреле [Рогов 1990: 72]. Д. А. Иванов указывает, ссылаясь на архивный документ: «Заручившись поддержкой дир. театров Нарышкина, 9 апр. 1802 Ш. уволился из гв. “в чине штабс-капитана к статским делам надв. Советником”, а 22 апр. назначен в петерб. театр. дирекцию для управления репертуарной частью» [РГИА Ф. 497, Оп. 1; Дело 1707: Л. 2]» [Иванов 2019]. В том формулярном списке Шаховского 1816 г., которым мы располагаем, указано, что Шаховской «Поступил в Статскую Службу Надворным Советником и определен в Театральную Дирекцию февраля “10” дня 1802» [ФС 1816]. Как можно заметить, конкретные даты расходятся даже в официальных документах.

По сообщению Зотова, «первое время театральной службы своей провел он <Шаховской. — К. Н.> без особенных занятий», и причина этого была в том, что русский театр был тогда мало интересен дирекции [Зотов 1846: 8]. Все ее внимание было сосредоточено на иностранных труппах, и именно в это время появилась необходимость в «первостепенных сюжетах» (т. е. актерах) для пополнения французской труппы [Зотов 1846: 8]. Таким образом, первым служебным заданием Шаховского становится ангажемент французских актеров в Россию [Зотов 1846: 8].

Рогов, ссылаясь на «Санкт-Петербургские ведомости», приводит дату выдачи рескрипта, позволившего Шаховскому уехать за границу 19 мая 1802 г. В «Известиях к Санкт-Петербургским ведомостям» в том же 45-ом номере мы находим в списках «отъезжающих» А. Шаховского вместе с отцом и сыном Нарышкиными [СПВ 45: 1158]. 45-й номер газеты датирован 6 июня 1802 г. [СПВ 45: 1133]. К. Ю. Рогов полагает, что отъезд Шаховского состоялся около 20 июня [Рогов 1990: 72]. Вероятно, А. Л. Нарышкин вместе с сыном Л. А. Нарышкиным отправились в Швейцарию, в то время как Шаховской последовал в Париж — Рогов не указывает этого прямо, однако отмечает, что на обратном пути Шаховской должен был съехаться с Нарышкиным в Швейцарии, чтобы вместе вернуться назад [Рогов 1990: 72], в «Трех женитьбах» Шаховской также сообщает, что на обратном пути он «намеревался ехать через Лион в Швейцарию» [Шаховской 1834: 84]. Возможно, Шаховской и Нарышкины отправились за границу вместе и разъехались в дороге. Сам Шаховской никак не описывает свой путь во Францию, попробуем его реконструировать.

Описание поездки предварим «**географией путешествия**»:

- **Санкт-Петербург** (~20.06.1802) — Шаховской вместе с А. Л. и Л. А. Нарышкиными уезжает из Петербурга [Рогов 1990: 72]. Вероятно, Нарышкины едут в Швейцарию, Шаховской же направляется в Париж¹³.
- **Париж** (*прибытие ~ в августе 1802 г.*) — в Париже он находится с августа по декабрь 1802 г. (предположительно). По версии Шаховского, Париж он покидает вместе с П. А. Шуваловым [Шаховской 1834: 88].
- **Брюссель** (*~ в декабре 1802 г.*) — о посещении Брюсселя с Шуваловым Шаховской говорит в «Трех женитьбах» [Шаховской 1834: 88].
- **Литтих** (Люттих/ Льеж) (*~ в декабре 1802 г.*) — по словам Шаховского, они направились туда сразу после Брюсселя [Шаховской 1834: 88].
- **Ахен** — о посещении Ахена Шаховской говорит в «Воспоминаниях» о войне 1812 г. [Шаховской 1886: 391].
- **Брунсвиг** (Брауншвейг) (*~ в январе 1803 г.*) — на посещение Брунсвига указано в биографии Дювала, который вместе с Шаховским и Шуваловым уехал из Парижа [Bellier: 103–109].
- **Берлин** (*~ в январе 1803 г.*) — по словам Шаховского, из Литтиха он с Шуваловым поехал в Берлин [Шаховской 1834: 88]¹⁴.
- **Петербург** (*не раньше середины февраля 1803 г.*) — точная дата возвращения в Петербург неизвестна.

Теперь обратимся к событиям более подробно.

1.3. Реконструкция деятельности Шаховского в Париже

Париж, сентябрь 1802 г.

По указанию Рогова, в «Gazette de France» в номере за 1 сентября «просто упоминается миссия Шаховского (приглашение актеров в Петербург)» [Рогов 1990: 74], без называния имени «миссионера». Однако 23 сентября в приложении «Lois et actes du gouvernement» к газете «Le sougier des spectacles» мы находим заметку, сообщающую, что из Гамбурга пришло известие, что «один из самых богатых людей Российской империи Нарышкин вместе с сыном собирается приехать в Париж» [CDS 1802a: 1]. Далее, в другой французской газете, «La clef du cabinet des souverains», 25 сентября 1802 г. в отделе «Гамбург 13 сентября» указано, что Нарышкин с сыном приехал в их город и что они очень торопятся в Париж [ССС 1802a: 3]¹⁵. По всей видимости, это может свидетельствовать о том, что Шаховской прибыл во Францию в августе

¹³ Пока мы не можем сказать, каким путем, морским или сухим, двигались Шаховской и Нарышкины в Европу.

¹⁴ По словам П. А. Смирнова, Шаховской также проезжал Мюнхен и остановился в том же отеле, что и Гете [Смирнов: 112] — это единственное упоминание о встрече Шаховского с Гете. В биографиях Гете [Сафрански; Конради] нам не удалось найти сведений о его местопребывании в январе 1803.

¹⁵ Здесь и далее, если это не цитаты из работ исследователей, мы приводим известия из французских изданий в собственном переводе или пересказе.

самостоятельно и начал работу без Нарышкина. Серьезная заинтересованность французских артистов в предложении о работе в России, которую мы покажем далее, видимо, стала поводом для Нарышкина поспешить в Париж, чтобы завершить начатое Шаховским дело.

Октябрь 1802 г.

Рогов ссылается на рапорт от 31 октября, опубликованный в книге А. Aulard «Paris sous le Consulat», указывая, что «Шаховской (Schakowskoï) делает все возможные усилия, чтобы вывезти с собой первых лиц главных театров Парижа, что он раздает с этой целью золото пригоршнями, девица Филис из театра Фидо согласилась, и третьего дня она отправляется в Россию» [Рогов 1990: 75]. Уточним, что в этом рапорте далее указано, что Филис уже «уехала позавчера», при этом «не предупредив администрацию театра», а также говорится о ее «признанном любовнике» Андрие, который решил отправиться в Россию вместе с ней, равно как и о том, что последняя получила аванс в 30 тысяч лир. Своим отъездом она также доставила хлопоты театру Фидо, поскольку на афише спектакля, должно играть в день выхода рапорта, значится ее имя [PSC 1802: 361].

Ноябрь 1802 г.

Известие об отъезжающих актерах мы находим в газете «Le courrier des spectacles» за 4 ноября: «Между тем, как некоторые французские актеры покидают Францию, уезжая за границу, между тем, как мадемуазель Филис уезжает инкогнито по стопам Андрие в Санкт-Петербург, иностранные таланты заставляют нас забыть наши потери» [CDS 1802b: 2]. На страницах газет не раз встречаются искренние сожаления об отъезде Филис.

Рогов также ссылается на рапорт от 16 ноября (у Рогова опечатка — указано «16 октября»), где приводится «слух, что композитор Буальдьё и драматург Б.-Ж. Марсолье поддались на уговоры» Шаховского поехать в Россию [Рогов 1990: 75]. Заметим, что имени Шаховского тут не упоминается, а во множественном числе говорится о «agents dramatiques de la Russie» [PSC 1802: 404].

15 ноября в приложении «Lois et actes du gouvernement» к газете «Le courrier des spectacles» появляется статья о причинах отъезда в Россию разных французских деятелей:

Читаем в одной из наших газет:

Для определенного класса людей стало модным совершать путешествие в Россию. Художник, осознавший свою посредственность, быстро собирает свои кисти и палитру и уезжает в Россию. Милая женщина отчаялась, не получив в Фраскати желаемого признания своего тюрбана, на следующий день отправляется в Россию. Актер, несколько недовольный администрацией театра или получивший неблагоприятный отзыв о себе или о своей роли, сразу едет в Россию. Танцор, пропустивший пируэт или *entrechat de force*, едет в Россию.

Одним словом, Россия стала местом паломничества для посредственности и своего рода апелляционным трибуналом для осужденных в первой инстанции в Париже артистов. К сожалению, те из писателей, которых это касается, еще не уехали. Им больше нравится выползать в первый ранг, чем сиять во втором и приводить в отчаяние партеры наших театров, нежели быть отрадой Петербургской публике. Что касается философов, ни одна человеческая сила не была в состоянии вывести их из столицы. Они там укоренились; если только мировой разум и терпимость не скрываются в России, нет основания надеяться, что они примут решение ослабить хватку и заставят нас благодарить за их уроки [CDS 1802c: 1].

Автор статьи пытается выставить ситуацию таким образом, чтобы у французских зрителей и артистов, потенциально намеревающихся уехать в Россию, создалось впечатление, что уезжают только посредственные актеры, которых «не жалко», таким образом, работа в России должна предстать в глазах читателей менее соблазнительной и желанной.

Необходимо отметить, что частичный перевод этой статьи появился в 24-м декабрьском номере «Вестника Европы» за 1802 г. (далее — ВЕ). Рогов ссылается на этот перевод в своей статье, говоря, что Карамзин «о миссии Шаховского приводит два иронических отзыва, близкие по смыслу к водевилю» [Рогов 1990: 76]. Этот текст находится в разделе «Известия и замечания. Париж»:

Ныне вошло в моду уезжать в Россию (говорят во Французских Газетах). Как скоро живописцу доказует его посредственность, он кладет в чемодан кисть свою и едет в Россию. Если красавица видит, что прелести и тюрбан ее не производят великого действия в Тиволи и Фраскати, она проклинает свое неблагодарное отечество и на другой день едет в Россию. Если актер не доволен публикою, если танцовщик прыгнул неудачно, они едут в Россию. Одним словом, Россия сделалась убежищем посредственности или вышним судом, в который переносят дело свое Артисты, осужденные в Париже». И так будем умеренны в похвале своей, когда сии господа к нам приедут! Но эта газетная шутка или зависть: Гара, едущий в Петербург, пленял Французов своим голосом, и они крайне жалеют об нем [ВЕ 1802a: 343–344].

Мы видим, что Карамзин достаточно близко следует ироническим комментариям французов к отъезду своих артистов, отмечая, однако, что далеко не только посредственности уезжают из Парижа.

В газете «*La clef du cabinet des souverains*» за 21 ноября мы также находим короткое упоминание об отъезде из Парижа артистов:

В то время, как гражданин Гара¹⁶ уехал в Россию, рискуя там схватить насморк; в то время как Крейцер, Ромберг, Дюваль, Боальдьё, мадемуазель Клотильда и другие готовятся к тому же путешествию, один не менее известный артист принимается утешать нас; это сеньор Фориозо, самый известный канатный плясун, которого мы когда-либо видели <...>. Уезжайте, Гара,

¹⁶ Все упомянутые лица прокомментированы нами в Приложении I «Лица, с которыми Шаховской встречался во Франции в 1802 г.» к настоящей работе.

Креутцер, Ромберг, Дюваль и еще тысячи других; у нас остаются Брюне и Фориозо. <...> [CCS 1802b: 5].

Декабрь 1802 г.

На декабрь 1802 г. приходится кульминационный момент миссии Шаховского. В газетах начинают печататься известия о решении актеров уехать в Россию на заработки — некоторые из них приведены ниже. Более того, практически сразу выходят пьесы французских авторов, в которых отражается эта ситуация.

В статье Рогов дает еще одну ссылку на ВЕ, где Карамзин косвенно упоминает миссию Шаховского [Рогов 1990: 76]. Одна из этих ссылок на третий февральский номер ВЕ 1803 г. — на «Письмо из Парижа», датированное в ВЕ 6-м января 1803 г. и «взятое из немецкого журнала». Ни в статье Рогова, ни в ВЕ не указано, кто является автором этого письма. Приведем моменты, касающиеся миссии Шаховского:

...ты без сомнения читал в ведомостях, что все лучшие танцовщики, певцы и певицы едут из Парижа в Россию: это басня, происшедшая может быть от того, что Русские..., здесь живущие: Долгорукий¹⁷, Демидов¹⁸, Голицын¹⁹, Дивов²⁰, всякую Среду дают блестящие ужины славнейшим драматическим Артистам, не для того, чтобы их подговаривать в Россию, а чтобы доказать чувствительность Русских к красотах Искусства. На сих ужинах читают стихи, декламируют сцены, поют, танцуют соло и ла д'нсамбль <sic!> [ВЕ 1803а: 172].

В маленькой опере, называемой Концертом, три актера в самом деле играют на театре прекрасной концерт: Мартен на скрипке, Шенар на виолончели, а Госпожа Пенжене на форте-пиано. Мартень и Элевиу редкие тенористы. Но любители сего Театра весьма жалеют о певице Филлис, которая уехала в Петербург [ВЕ 1803а: 171].

Как мы можем заметить, автор считает отъезд *лучших* артистов *басней* (единственный факт — отъезд Филлис), но здесь отсутствует какая-либо ирония или «водевильность». Однако он отмечает внимание русских аристократов к театральной жизни Парижа как черту положительную. Иронию, на которую указывал Рогов, можно усмотреть в описании Итальянской оперы, которая, по мнению автора, «упала»: певцы там не самые лучшие, комедии написаны на скорую руку. Однако более всего он отличает зрителей партера, описывая их безобразное поведение во время представления: теперь в партере сидят «грубые невежды», которые «бранятся с ложами, с галереями или зрителями в кулисах», в ложах и на балконах

¹⁷ Неясно, о ком именно идет речь.

¹⁸ Имеются в виду Николай Никитич Демидов и его жена Елизавета Александровна (урожд. Строганова).

¹⁹ Неясно, о каком именно Голицыне идет речь.

²⁰ Речь идет о Адриане Дивове (тайный советник и сенатор с 1789 г.) и его жене Елизавете Петровне (урожд. Бутурлиной), которые поселились в Париже в 1801 г.

тоже много шума, и бывает множество «жриц Венеры» [ВЕ 1803а: 172–174]. На наш взгляд, ирония направлена на светское общество Парижа и его безнравственное поведение (а не на миссию Шаховского и отъезд актеров в Россию). Шаховской, как мы покажем, будет неоднократно указывать на это в мемуарах.

Мы выяснили, что автором части этого письма был композитор И. Ф. Рейхард. В сборнике его писем «Un hiver à Paris sous le consulat, 1802–1803» мы находим ту часть письма, опубликованного в ВЕ, которая касается отъезда французских артистов (половина текста не соответствует опубликованному в сборнике Рейхарда). Заметим, что в ВЕ не приводится перевод окончания этого пассажа. Мы не можем быть уверены в том, что это было сделано намеренно, поскольку не располагаем оригиналом, опубликованным в немецком журнале. Однако для нас это не столь существенно. Важно то, что написано в письме, датированном в сборнике 5 декабря 1802 г.:

В газетах много говорится о предстоящем отъезде в Россию артистов всех жанров, музыкантов, певцов, танцоров. Несомненно, эти сплетни возникли от любезности русских сеньоров, проживающих в Париже. Демидовы, Долгорукие, Дивовы подстрекают артистов. По средам они дают блестящие ужины, предшествующие литературным и театральным сеансам, где читают стихи, играют сцены из трагедий и комедий, исполняют оперные партии, танцуют даже фрагменты балета. Там все происходит с изяществом и хорошим тоном, что делает честь хозяевам и гостям. Вместо того, чтобы просто сделать вывод о том, что русские действовали из-за тщеславия, и чтобы противодействовать «новым богачам» и возможно даже государству, им приписывают намерение переманить артистов и увлечь их в Петербург. Журналы перечисляют многих людей, — Гара, в том числе — того, кто никогда не задумывался покинуть Париж [Reichardt: 124].

Необходимо отметить, что ни в ВЕ, ни в сборнике писем Рейхарда мы не находим упоминания имени Шаховского, идея о переманивании французских актеров приписана русским парижанам.

Информация о русских, дающих «шумные» вечера, появляется и в письме А. И. Моркова С. Р. Воронцову от 21 ноября (3 декабря) 1802 г.: «Наши соотечественники сделали здесь много шума: они устраивают балы и вечера, где, кажется, они хорошо развлекаются» [Морков 1802: 287]. В этом же письме, как уже указал Рогов, говорится, что Шаховской занимается ангажированием актеров для русских театров и некоторые из них уже в пути [Рогов 1990: 78; Морков 1802: 287]. Значит, Шаховской имел возможность посещать вечера, которая давала русская знать, и на них ангажировать французских актеров.

Со второй половины декабря 1802 г. в газетах начинают активно печататься комментарии об актерах, покидающих Францию ради работы в России. В заметках эти артисты представлены в негативном свете. 16 декабря в газете «La clef du cabinet des souverains» в разделе «Спектакли» имеется статья, посвященная пьесе, поставленной в театре Варьете. В ней

обличаются французские актеры, стремящиеся уехать в Россию [CCS 1802c: 8]. В газете «Le courrier des spectacles» за 17 декабря помещена заметка о концерте-бенефисе Роде, в ней указано, что «этот артист покинул нас на некоторое время. Он вовсе не поехал в Россию, а поехал в Пруссию <...>» [CDS 1802d: 2]. 18 декабря в газете «Journal des débats» говорится о том, что «русские рубли ждут наших актрис, наших оперных певиц, на ших танцовщиц, которых уговаривают уехать» [JDD 1802a: 3]. В газете «Le courrier des spectacles» за 25 декабря мы читаем следующее:

Из Петербурга сообщают: Мы ждем здесь отправки французских актеров и танцоров, которых обер-камергер Нарышкин ангажировал во время своего путешествия из Франции и Германии <...>. Они не могут опоздать, и когда их воссоединение будет завершено, мы польстим себе тем, что наш <петербургский. — К. Н.> французский театр станет лучшим в Европе [CDS 1802e: 2].

Для нас важны эти заметки, поскольку они проливают свет на вопросы о том, почему и как, по словам Шаховского, он был «расфранцужен самими французами» (отчасти теми, кто был готов ради денег покинуть свое отечество).

В декабре 1802 г. в Париже появляются три пьесы, посвященные отъезду французских актеров в Россию. На две из них указал К. Ю. Рогов: водевиль *Le départ pour la Russie*, водевиль *Allons en Russie* [Рогов 1990: 75]. Добавим, что в газете «Le clef du cabinet des souverains» за 26 января 1803 г. мы находим указание на пьесу *Je vais en Russie* [CCS 1803d: 8].

Водевиль *Le départ pour la Russie*

Рогов пишет, что спектакль *Le départ pour la Russie* был поставлен 14 декабря в театре «Водевиль». О ходе представления известно по докладам полиции, а его краткое содержание изложено в «Le courrier des spectacles» от 24 января, год XI [Рогов 1990: 75]. Уточним, что в газете «Le courrier des spectacles» за 22 января (13 декабря) 1802 г. сказано, что в театре «Vaudeville» состоялась премьера *Le départ pour la Russie* — одноактного водевиля [CDS 1802f: 1], а на следующий день, по указанию газеты, состоялась еще одна премьера этого же спектакля в том же театре [CDS 1802g: 1].

Сюжет построен на отъезде инкогнито двух молодых актеров — мужа и жены — из Парижа в Россию. Газеты не раз упоминали эту пьесу, цитируя из нее куплеты [CDS 1802h: 2]. Последнее упоминание о постановке мы находим в номере от 13 января 1803 г. [CDS 1803i: 1]. В «Magasin encyclopédique» мы также встречаем упоминание об этом спектакле: «<...> Идея пьесы возникла после отъезда Мадемуазель Филис и Андрие; они подверглись критике из-за мании, которая какое-то время уже бытовала во Франции — это отъезд в Россию» [Encyclopédie: 538]. Тем не менее, имени Шаховского мы ни разу не встретили ни в одном из описаний пьесы.

Водевиль *Allons en Russie*

22 декабря 1802 был поставлен еще один спектакль об «эпидемии отъездов в Россию» [Рогов 1990: 75], в котором главным героем был Флибур — посланник петербургских театров, прототипом которого, как указывает Рогов, стал Шаховской. Добавим, что 25 декабря в «*Courcier des spectacles*» имеются два отзыва-пересказа *Allons en Russie*. Имени Шаховского мы там также не встречаем, но в описании указан главный герой Флибур — посланник петербургских театров, который приехал ангажировать артистов всех жанров [CDS 1802e: 2]. Учитывая количество постановок в течение месяца, можно сказать, что пьеса была довольно успешной.

Пьеса *Je vais en Russie*

В газете «*La clef du cabinet des souverains*» за 26 января 1803 г. в разделе «Спектакли» указывается, что в «*Théâtre de la Gaîté*» идет пьеса *Je vais en Russie* [CCS 1803d: 8]. Ее автором был Марион Дюмерсан (Théophile Marion Dumersan), а роль М. Rigole в ней сыграл Шарль Одри (Charles Odry) [Dumersan: 163]. Такое количество пьес на одну и ту же тему говорит о том, что ситуация с отъездом артистов действительно волновала парижское общество.

Январь – февраль / март 1803

Из рассказа Шаховского «Три женитьбы» мы узнаем, что из Парижа он поехал в Брюссель вместе с П. А. Шуваловым, из Брюсселя они отправились в Литвих, чтобы «наказать писателя Массона». Рогов в статье отметил, что, вероятно, идея мести Массону родилась в доме у Шувалова, поскольку Александр I «не дал ему разрешение на официальные демарши» [Рогов 1990: 78]; не найдя его, они поехали в Берлин, где были на карнавале, а оттуда «возвратились Великим Постом в Петербург» [Шаховской 1834: 88]. В статье «Театральные воспоминания» Шаховской отмечает, что вместе с ним в Петербург приехал Дюваль [Шаховской 1842a: 16]. Заметим, что в «Трех женитьбах» он Дюваля не упоминает. Исходя из биографии Дюваля, можно сделать вывод, что Шаховской, Шувалов и Дюваль ехали вместе. Необходимо также вспомнить известный исторический анекдот о встрече Шаховского с Гете в Мюнхене, который рассказал П. А. Смирнов [Смирнов: 112], но нам не удалось выяснить, насколько вероятной была эта встреча.

По подсчетам Рогова, Шаховской возвращается в Россию один без Нарышкина «не раньше середины февраля 1803 г.», а Нарышкин вернулся в середине декабря 1802 г. [Рогов 1990: 72]. Шаховской указывал, что возвращение состоялось Великим постом. Пост в 1803 году начался 28 февраля, т. е. Шаховской мог вернуться в столицу и в марте. Также нам удалось найти дату возвращения Нарышкиных из Парижа. Две французские газеты, «*Le Courrier des spectacles*» и «*La clef du cabinet des souverains*»,

опубликовали 8 февраля 1803 г. известие о приезде Нарышкина в российскую столицу. Так, в «Courcier» говорится следующее:

Петербург, 21 нивоза <11 января>²¹ обер-гофмаршал Нарышкин вернулся из своего путешествия, привезя с собой ряд выдающихся лиц для французского театра; некоторых других, с которыми он заключил контракт, еще ждут. Расходы придворного театра составят ежегодно 364000 рублей [CDS 1803g: 3].

В «La clef» была помещена заметка, аналогичная предыдущей [CCS 1803e: 7]. Имя Шаховского вновь не названо — исходя из информации, представленной во французских газетах, могло сложиться впечатление, что именно Нарышкин, который приехал в Париж гораздо позднее Шаховского, был в миссии главным.

Целью анализа материала, в котором упоминалась миссия ангажирования актеров для Петербурга, было выяснить, насколько она оказалась успешной. В результате мы удостоверились, что миссия Шаховскому удалась — парижская публика действительно была поражена отъездом немалого количества актеров, музыкантов и других деятелей театра. Об этом свидетельствуют заметки и статьи в газетах, а также несколько спектаклей, посвященных отъезду французских артистов в Россию. Важно подчеркнуть, что почти во всех источниках авторы обвиняли в «истерии отъездов» самих французов. Чаще в статьях эти актеры были представлены как посредственности, которые и не нужны Парижу, зато для России сгодятся.

Заметим, что подобные известия начинают активно появляться в середине осени 1802 г. — как раз после того, когда в Париж приехали Нарышкин с сыном. Почти нигде имени Шаховского упомянуто не было, что также, с нашей точки зрения, не случайно. Не зная того факта, что Шаховской был отправлен в Париж с целью приглашения актеров, по данным из французских газет нельзя было предположить, что он к этому причастен, в отличие от Нарышкина, имя которого в связи с ангажированием актеров мы встречаем несколько раз. Единственное упоминание имени Шаховского в печатных источниках было найдено Роговым: в одном полицейском рапорте за октябрь 1802 г. было указано, что Шаховской делает все усилия, чтобы вывезти лучших актеров. В другом полицейском рапорте уже за ноябрь, в котором также говорится об отъезде актеров, мы не находим имени Шаховского, упоминаются лишь абстрактные «драматические агенты из России».

Весь этот материал, как уже упоминалось, важен для нас с точки зрения интерпретации последующего осмысления Шаховским его поездки.

²¹ Указанная дата — дата корреспонденции, возможно, возвращение произошло раньше.

1.4. Как Шаховской был «расфранужен» французами

С одной стороны, сам факт массового отъезда французских артистов говорил за себя: желание французов бросить родину и отправиться работать в чужой стране могли повернуть Шаховского от «любви к всему французскому» к гордости за свою страну: раз французы хотят ехать в Россию, значит, там лучше, чем во Франции. С другой стороны, можно предположить, что переосмысление, отразившееся в поздних текстах — сочинении «Три женитьбы вопреки рассудку. Листок из литературной летописи²² XIX века» (1834 г.)²³ и статье «Театральные воспоминания» (1842 г.)²⁴, произошло гораздо позже, хотя уже первая после возвращения из Франции пьеса Шаховского демонстрирует отход от преклонения перед иностранными модами.

По собственному утверждению в статье 1840 г. «Вместо предисловия письмо к редактору “Пантеона”», из Франции он возвратился «совершенно Русским драматургом, страстно желающим обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах» [Шаховской 1840b: 66]. В этой же статье автор замечает, что причиной такого эстетического поворота стали французы. В статье дан список лиц — французских деятелей искусства, культуры и театра, с которыми ему довелось познакомиться. Как пишет Шаховской:

Из иностранцев я один был всеми приглашен в это дружески-литературное общество <лучших тогдашних литераторов. — *К. Н.*>: **в нем-то перевернулись совершенно мои понятия о театре.** Воспитанный в страхе нового классицизма, закованный в тяжелые правила и приличия парижской сцены, **очажженный фимиамом, воскуряемым тогда преимущественно одному и всему французскому, я охрабился и очнулся в обществе французских писателей:** это может показаться невероятным, однако же случилось со мною. Новые, но не новейшие парижские литераторы перестали думать, что вне Парижа нет спасения. Любознательность и воображение их уже не ограничивались стенами Парижа; они, сохраняя национальную гордость, излечились от презрения к чужому творчеству <...> **Французы, мои собеседники, <...> своими беспристрастными суждениями о древней и новой поэзии, расфранцузили и меня** [Шаховской 1840b: 65–66].

Именно так — как отказ французов от «французоцентризма» — описывает Шаховской эпоху, имеющую устойчивую репутацию невнимания к иным культурам (ср. острую реакцию на публикацию книги «О Германии» Мадам де Сталь). С одной стороны, Шаховской может описывать действительную ситуацию во Франции времени его путешествия — в таком

²² Шаховской использует слово «летопись» в значении «история» или «исторические заметки» (ср. название мемуаров Н. А. Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни»). Слово «листок», вероятно, должно было указать на «вырванный» из широкого исторического контекста эпизод, отражающий, однако, важные культурные события.

²³ В «Библиотеке для чтения».

²⁴ В «Репертуаре русского и Пантеоне всех Европейских театров».

случае, представление о «франкоцентризме» французов начала XIX в. является преувеличенным²⁵. С другой стороны, в 40-е гг. он мог наделять французов начала 1800-х гг. теми интересами, которые появились у них позднее — начиная со второго десятилетия XIX в. Конечно, мы также не знаем, что Шаховской на самом деле думал о своем «расфранцузивании» в 1802 г. — такое заявление, на наш взгляд, может скорее являться плодом последующего переосмысления событий. Однако важно то, что с высоты прожитых лет Шаховской оценивает себя, поехавшего в Париж 38 лет назад, как «галломана», считавшего французский театр единственным образцом для подражания. Этими воспоминаниями он хотел продемонстрировать, что его картина мира изменилась, когда в обществе французских литераторов он увидел, что они не замкнуты на самих себе, а глубоко интересуются иностранной литературой и театром, и Шаховской решил последовать примеру французов, «соблаговоливших сделаться Европейцами». Как он указывает, именно «по их убеждению» он начинает изучать Шекспира, а также «Греков». Собственно, идея «обрусить все, что найдется хорошего» у других, окажется для эстетических взглядов Шаховского наиважнейшей в его программе создания национального русского театра. Эта идея не раз будет подчеркиваться в его теоретических и программных статьях, о чем мы будем писать далее.

Остановимся более подробно на «Трех женитьбах вопреки рассудку» (1834 г.) и «Театральных воспоминаниях» Шаховского. Первое сочинение было опубликовано спустя 32 года после его поездки в Париж в «Библиотеке для чтения». Журнал, который только начал свою деятельность, уже имел огромную, по тем временам, аудиторию и стремился к тому, чтобы его читателями стали представители разных слоев общества. Желание Шаховского опубликовать рассказ в новом и представительном журнале (где, кроме того, платили хорошие гонорары), вполне могло быть вызвано желанием вписаться в актуальный литературный контекст и напомнить широкому кругу читателей-зрителей о себе и о своих любимых идеях.

Этот текст посвящен небольшому эпизоду — его встрече с оперным композитором Ф. А. Буальдьё, с днем смерти которого, как указывает автор, неожиданно совпала публикация. В «Трех женитьбах» Шаховской описал посещение дома Буальдьё, благодаря которому он узнал подробности любовной жизни парижских театральных деятелей. В ходе анализа мы пришли к выводу, что драматург, скорее всего, основал описание этого эпизода не только на своих воспоминаниях, но и на письменных источниках, в которых говорится о любовной истории французских деятелей. Вкратце сюжет таков: в Париже Шаховской подружился с композитором Буальдьё, узнал подробности его женитьбы на танцовщице Клотильде, из-за которой светское общество отвернулось от композитора. Шаховской решает навестить новых друзей, чтобы увидеть своими глазами жену

²⁵ Благодарим Е. Е. Дмитриеву за это уточнение.

Буальде. Супругов навестил также их друг — бельгийский предприниматель Симон <sic!>, от него Шаховской узнает еще две занимательные истории о женитьбе бельгийца и его сына на французских актрисах Ланж и Кандей. Далее автор отправляется вместе с графом Шуваловым в Бельгию, чтобы наказать писателя Массона, оклеветавшего Россию, но, не найдя его, решает навестить нового знакомого Симона, жена которого, опозорив мужа, сбежала с любовником. Шаховской возвращается в Россию, и через несколько месяцев к нему в дверь стучится Буальде, который покинул Францию из-за жены-изменницы. От него же Шаховской узнает, что сын предпринимателя счастливо живет со своей супругой.

История женитьбы отца и сына Симонсов на французских актрисах была хорошо известна во Франции. Сюжет этот был не только на слуху, но и лег в основу популярной пьесы Франсуа Андрие *Комедиантка* (1816), однако любовная история Буальде никогда не вплеталась в любовный сюжет Симонсов — Шаховской первый, кто сделал это. Более того, он, оставаясь в пределах известных фактов в отношении истории Буальде, новым для читателей образом представляет любовную историю бельгийцев²⁶.

Сопоставляя информацию об участниках любовного сюжета, которую дает Шаховской в «Трех женитьбах», с биографическими источниками, мы пришли к выводу, что драматург меняет возраст главных героев — делает сына бельгийца юношей (хотя в действительности тот был уже взрослым состоявшимся человеком), переносит время свадьбы с 1798 г. на 1801 г.²⁷, далее он показывает актрису Кандей распутной женщиной, бросившей мужа и сбежавшей с любовником в Англию. Между тем, факты, изложенные во французских биографиях Кандей, говорят о том, что после замужества она полностью посвятила себя работе мужа, а причиной непродолжительности их брака стало сумасшествие Симонса, вызванное банкротством его каретной фабрики. После этого Кандей была вынуждена подписать «акт добровольного разлучения супругов», оставив все имущество кредиторам мужа и его сыновьям. Практически без денег, она вынуждена была работать учительницей музыки, поскольку ее старый отец

²⁶ Ср. как этот эпизод был представлен в «Драматическом Вестнике» (далее — ДВ): «Девушка *Ланж*, одна из лучших Парижских актрис, вышла замуж за богатого брюссельского каретника, по имени Симона. Отец последнего, узнав об этом, сердится, бранится и скачет на почтовых в Париж, чтобы прервать эту свадьбу, если еще можно. Но едва приехав, сам влюбляется в девушку *Кандель*, славную актрису и сочинительницу, и двойная женитьба соединяет в один день отца и сына с ними двумя жрицами Талии» [ДВ 3: 119].

²⁷ В рассказе Шаховской не указывает времени действия, однако, учитывая факт его пребывания в Париже в 1802 г., фраза, которую произносит Клотильда «А что вы <Симон. — К. Н.>, — сказала Клотильда со смехом, — «**прошлого года** об ней говорили!». «А!!... Ну что я говорил? — я говорил, что говорят обыкновенно рассерженые отцы о невестках, которых сыновья навязывают им на шею» [Шаховской 1834: 76], позволяет сделать вывод, что свадьба отца Симонса в версии Шаховского произошла в течение последнего года.

не мог получать пенсию и забота о нем легла на ее плечи. Изложенные в биографиях характер и поступки Кандей — ее благородство по отношению к мужу, его сыновьям и отцу — противоречит ее описанию в «Трех женитьбах». С одной стороны, Шаховской, возможно, намеренно изображает французов более развратными, чем они были на самом деле, чтобы предостеречь читателей от подражания французским нравам (см. подробнее: [Новашевская 2018]). С другой стороны, Шаховской вполне мог опираться на собственные воспоминания — находясь в эпицентре театральной жизни Парижа, он явно слышал злободневные толки (как на то он сам указывает в начале рассказа) — и изобразил в «летописи» тот образ французов, который сложился у него в то время.

На глазах Шаховского разворачивалась любовная драма композитора Буальде и его жены-актрисы, он также мог быть в курсе иных громких жизненных «мелодрам» парижских театров, отразившихся в печатных источниках. Наиболее существенным для нас оказывается не то, как Шаховской излагает любовные сюжеты, объединяя их в одну линию, а авторские мысли, высказанные как бы невзначай.

Обратим внимание на то, что Шаховской в начале рассказа называет Париж «столицей революции», а французов — почти что ворами, похитившими произведения искусства (намекая на реквизиции Бонапарта в Италии и Египте):

...я с нетерпением желал видеть великие произведения многовечных искусств, **насилно перетащенные в столицу революции, уже порядочно прибранной к рукам консулом Бонапарте** [Шаховской 1834: 73].

Таким образом, уже в самом начале сочинения Шаховской задает особый настрой для восприятия облика французов. В тексте также имеется следующая характеристика Парижа: «И пойдет ли там в голову математика, где перед глазами вертится вечная ярмарка? Нет, тут и не у молодого человека закружится голова!» [Шаховской 1834: 79]. Отметим также чрезмерное восхищение любвеобильной актрисы Клотильды всем русским: лучший чай для нее — московский, лучший сафьян — русский, она «без ума от всего русского», и сама она хотела бы очень побывать в России. С одной стороны, это может восприниматься как желание французенки угодить иностранному гостю, с другой — как ирония автора над ее «светскостью», а также как ирония над модным, но бездумным поиском идеала на чужбине, что проецируется на ненавистную Шаховскому русскую галломанию. Драматург подчеркивает театрализованное поведение актрисы — ее манеры и разговор показывают, что, что жизнь для нее — театр, где она носит те же маски, что и на сцене. Любопытно, что автор наделяет автобиографического героя идеями, сформулированными существенно позже описываемого путешествия:

<Симон>: «Но продолжай, Боельдье; я замечаю, что граф нетерпеливо желает слышать о наших парижских дурачествах. Они редкость для иностранцев». —

Нет! подумал я <Шаховской. — К. Н.>: к несчастью, и не по нашей милости, сделались они нередкостью [Шаховской 1834: 79–80].

Однако, как мы полагаем, Шаховской стремится не только в очередной раз упомянуть о парижских нравах, но и воссоздать исторический колорит, которым был окрашен театральный Париж начала века. В этом сочинении автор не пишет о своих рабочих делах в Париже, ограничиваясь олитературенным описанием встречи с французскими театральными деятелями. В более поздней статье «Театральные воспоминания» 1842 г. Шаховской также представит художественные мемуары, которые были созданы с использованием письменных источников. В них он снова ничего не упоминает о своей миссии и лишь воссоздает диалог с французским театральным деятелем Монвелем, снабжая его важными для его собственной концепции подробностями, которые противоречат историческим фактам.

Стремясь показать превосходство русского театра и русской культуры над европейскими, Шаховской «берет в союзники» Монвеля, с которым встречался в Париже 40 лет назад. Так, француз восхищается русской школой актерского мастерства, утверждая, что именно благодаря ей он — старый актер — может до сих пор не без успеха играть на сцене. Анализ текста, однако, показывает, что представленный Шаховским диалог — вероятнее всего, конструкт, созданный на основании биографических данных, почерпнутых из биографической статьи о Монвеле. Свидетельств того, что Монвель придерживался русской школы актерской игры, нет, как нет и иных доказательств того, что французский актер рассуждал на тему русского театра [Новашевская 2014].

Никаких свидетельств о радикальном изменении взглядов непосредственно после возвращения из поездки Шаховской не оставил, рефлексия, как мы показали, возникает позднее — во второй половине 1830-х гг.

Подведем некоторые итоги:

Ранние годы литературной деятельности Шаховского документированы очень скудно. Большинство сведений исследователи могут почерпнуть из его поздних мемуарных свидетельств, которые, однако, оказываются далеко неполными. Насколько нам известно, приехав в Петербург и поступив на службу в привилегированный гвардейский полк, Шаховской оказался в кругу светских молодых людей, а также родственников, увлеченных литературой и театром. Круг его знакомых составляли люди, близкие дому И. Л. Голенищева-Кутузова, — в т. ч. А. С. Шишков, Н. А. Львов, Г. Р. Державин, В. В. Капнист, а также молодые сослуживцы — С. Н. Марин и М. С. Воронцов, братья Княжнины, благодаря которым Шаховской оказался в домах А. Л. Нарышкина, И. А. Дмитревского, И. И. Вальберха. Большинство этих литераторов затем составит круг «Беседы любителей русского слова», т. е. они станут соратниками Шаховского по лагерю «старших архаистов». Однако на первых порах его литературная деятельность ограничивалась сочинением светских мадригалов и стихов на случай. Два стихотворных опыта были напечатаны в 1796 г.

в журнале «Муза». Сыновья Я. Б. Княжнина ввели Шаховского в театральные круги, он даже дебютировал как драматург достаточно успешной стихотворной комедией *Женская шутка*, закрепившей за ним статус «поэта». Успешная военная карьера, которую начал Шаховской с воцарением Павла I, закончилась со смертью последнего, но своевременная встреча, если она все же состоялась в той форме, в какой описана нашим автором, с графом Ксавье де Местром, произошедшая в 1801 г., помогла ему с выбором жизненного пути — служения отечеству на литературном поприще.

В 1802 г. Шавхоской поступил на службу в театральную дирекцию и был направлен в Париж для набора парижских актеров для петербургского французского театра. Ему удалось привлечь на русскую службу таких артистов, как Филис-Андрие, Филис-Бертенъ, Буальдьё, Вальвиль, Гара, Фрожер и мн. др. (подробнее см. в Приложении I). В настоящей главе мы реконструировали с возможной точностью маршрут путешествия Шаховского во Францию и обратный путь в Петербург. Однако для нашей работы важным оказывается анализ последующей рефлексии Шаховского над поездкой — его утверждение о том, что французы его «расфранцузили». Анализ фактов, как мы показали, не подтверждает этой версии. Эволюция Шаховского, приведшая его в круг шишковской «Беседы», имела более сложную и «русскую» природу. Он возвращается в Россию в год выхода «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» и начала полемики между «архаистами» и «новаторами» и со временем становится одним из активных деятелей лагеря «архаистов» (пожалуй, первым реальным свидетельством его принадлежности к этому лагерю становится комедия 1805 г. *Новый Стерн*).

ГЛАВА 2

СТАНОВЛЕНИЕ ВЗГЛЯДОВ ШАХОВСКОГО НА ЭСТЕТИКУ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Следующий этап деятельности Шаховского — журнал «Драматический Вестник», где он был одним из инициаторов и активным участником и где шел поиск теоретического обоснования концепции национального театра, русской школы актерской игры и пр.

«Драматический Вестник» (ДВ) — первый русскоязычный театральный журнал, содержащий театральную критику (этим он отличался от предшествовавших ему театральных изданий — «Русский театрал» («Russische Theatralen»); «Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений». Издавался журнал в Санкт-Петербурге в 1808–1809 гг., главными редакторами были А. А. Шаховской, А. А. Писарев, И. А. Крылов, в нем сотрудничали Д. И. Языков, П. Кобяков, С. Н. Марин и многие другие литераторы начала XIX в. До сих пор этот журнал малоизучен, хотя ни одно исследование, посвященное театральной журналистике в России, не обходится без упоминания ДВ как одного из первых русских театральных журналов, например, [Федотов; Шур; Борзенко; Лапкина]. Однако полного исследования, посвященного идейной составляющей журнала, его эстетической позиции, вопросам авторитетных для него авторов и образцов, а также роли в нем Шаховского, не существует.

Театральная критика, которая появилась во Франции еще в XVII в. и в XVIII в. достигла выдающегося уровня, в России только начинала зарождаться. Собственно, и сама журналистика начала развиваться относительно недавно. Количество журналов в первом десятилетии XIX в. было очень невелико. Наряду с ДВ в Петербурге и Москве издавалось всего восемь журналов: «Вестник Европы» (1802–1830), «Цветник» (1809–1810), «Аглая» (1808–1810, 1812), «Друг юношества» (1807–1815), «Русский вестник» (1808–1824), «Периодические сочинения об успехах народного просвещения» (1803–1819), «Санкт-Петербургский журнал» — орган Министерства внутренних дел (1804–1809), «Северная почта» (1809–1819). Однако критика в этих журналах занимала небольшое место. Как пишет Н. И. Мордовченко, «в течение первой четверти XIX века критика еще не стала силой, направляющей литературное развитие и организующей литературу» [Мордовченко: 59]. Но все же отдельные критические статьи, появившиеся в журналах, отражали важнейшие культурные вопросы того времени — «формирование национальной русской литературы» и «борьбу за единый литературный язык на широкой национальной основе» [Мордовченко: 60]. Эта борьба происходила между двумя лагерями — исследователь определяет их как сентиментализм, перерастающий

в неоклассицизм, и архаический классицизм с Шишковым во главе [Мордовченко: 61]. Для нас в этой характеристике «карамзинистов» и «шишковистов» существенно отношение к классицистической французской традиции именно в критике, в первую очередь, театральной.

Особенность русской критики того времени состояла в обращении к западным авторитетам-«классикам» — Вольтеру, Лагарпу, Батте, Флориану и мн. др. По мысли А. И. Комарова, критика начала XIX в. «не имела прочного теоретического основания», а издатели часто путались в «старых категориях классицизма» [Комаров: 158]. Отношение к старым авторитетам, поиск новых и составляли задачу критики, в том числе, театральной. Нас будет интересовать, как ДВ решает эту задачу и какую позицию занимает.

К концу 1800-х гг. понимание важности критики было неоспоримым. Как указывал Мордовченко, В. А. Жуковский еще в 1808 г. сомневался в ее необходимости:

<...> Жуковский развивал взгляд на критику, ничем не отличающийся от карамзинского. Прямо повторяя слова Карамзина, Жуковский спрашивал: «Критика — но, государи мои, какую пользу может приносить в России критика? Что прикажете критиковать? посредственные переводы посредственных романов? Критика и роскошь — дочери богатства; а мы еще не Крезы в литературе!» [Мордовченко: 64].

Но, как отмечает исследователь, в 1809 г. Жуковский меняет свою точку зрения на противоположную — он «не только признал законность “благоразумной критики”» в статье «О критике. (Письмо к издателям Вестника)», но и пытался отвести для нее место в редактируемом им журнале [Там же]. Главной задачей критики Жуковский считал «распространение вкуса» и «соединение в систему» того, что «представлялось без связи и по частям» — такие эстетические взгляды сходны и со взглядами «классиков» [Мордовченко: 66], именно эти задачи и были указаны, как мы увидим, издателями во вступительной статье к ДВ.

Если критические статьи о литературе к 1808 г. уже в какой-то мере были представлены в журналах, то статей, содержащих театральную критику или теорию, было невелико. Особенно это контрастирует с немалым количеством театральных постановок, которые осуществлялись в столичных театрах. Только в трех журналах того периода, помимо ДВ, время от времени появляются статьи на интересующую нас тему. Это «Вестник Европы», «Аглая» и «Цветник».

Как мы увидим далее, театральные статьи в этих журналах четко разделяются по тематике на следующие группы: рецензии на пьесы, отрывки из пьес, критика актерской игры, теоретические статьи о театре и «исторические» статьи — об иностранных театрах и актерах. Эти же «рубрики» мы увидим и в ДВ.

Более всего статей о театре и драматургии было помещено в «**Вестнике Европы**» (далее – ВЕ) за 1806–1809 гг.²⁸. За указанный период из театральных сочинений в журнале было опубликовано только два отрывка: из пьес Коцебу (Ч. 32. № 5) и Еврипида (Ч. 38. № 7). Мы также встречаем рецензии на оригинальные и переводные пьесы разных жанров — на трагедию *Эльфрида* и комедию *Черной человек*²⁹ [ВЕ 1806а: 46–48], комедию *Свидание за деньги*³⁰, пьесу Коцебу *Опасное соседство* [ВЕ 1806b: 134–135], трагедию Княжнина *Рослав*. В последней рецензии перечисляются и новые пьесы — *Редкая честность* и *Отец по случаю*³¹ — с кратким к ним комментарием [ВЕ 1807а: 131–136]. В этом же журнале была помещена рецензия Д. Иванова «Замечания на Трагедию: Ермак³². (Письмо к Издателю)» [ВЕ 1807b: 46], в которой автор предваряет критику замечанием, что русская история «богата делами великими» и «многие эпохи ее дадут прекрасные содержания для театральных сочинений», и выступает как защитник всего русского:

...пускай любители *чужого* хвалятся *чужим*; а я, в гордости души моей, *Димитрия Самозванца* не сравню ни с каким произведением пера Расинова... Чужую рожь веять — глаза порошить... [ВЕ 1807b: 47].

Знаменательна также рецензия на пьесу Крылова *Модная лавка*, игранную в театре Пашкова³³. Статья начинается с иронии по поводу российских дворян, которые не умеют читать по-русски — автор замечает, что в объявлениях о спектаклях появились переводы названий пьес на французский язык [ВЕ 1807с: 122]. В этой же статье дан разбор пьес *Говорун* и *Воздушные замки*³⁴, в котором автор комментирует разницу между «переводом» и «удачным подражанием» — переделка характеров на русские нравы сделали пьесу интереснее и забавнее для русской публики [ВЕ 1807с: 128].

²⁸ В 1805–1807 гг. журнал издавался М. Т. Каченовским и в 1808–1809 гг. В. А. Жуковским. Заметим, что редкие статьи о театре появлялись в ВЕ и ранее: Рассказ актера А. Л. Лекена о своих встречах с Вольтером [ВЕ. 1802. Ч. 1. № 3]; Статья И. И. Дмитриева «О русских комедиях» [ВЕ. 1802. Ч. 2. № 7]; Описание гишпанского театра (Из зап. Англ. путешественника) [ВЕ. 1803. Ч. 7. № 1]; Письмо одного немца к приятелю, содержащее критику на драматические сочинения г. Коцебу [ВЕ. 1804. Ч. 13. № 3]; Письмо Новерра к главному администратору Парижской оперы [ВЕ 1804. Ч. 17. № 18]; статья Т. Уортона «В чем нынешние артисты превосходят древних» [ВЕ. 1805. Ч. 19. № 3]; Новый феномен французского театра (о трагедии Ф. Ж. М. Ренуара *Тамплиеры*) [ВЕ. 1805. Ч. 22. № 16].

²⁹ Имеются в виду трагедия Ф.-Ю. Бертуха *Эльфрида* (“*Elfriede*”) и комедия М. Жерневальда *Черный человек* (“*L’homme noir, ou Le spleen*”) в переводе Н. С. Краснопольского.

³⁰ Автор — актер Федотов.

³¹ Имеются в виду драма *Редкая честность* (“*Seltene Ehrlichkeit*”) и комедия Коцебу *Отец по случаю* (“*Der Vater von Ungefähr*”) в переводе Н. С. Краснопольского.

³² Подразумевается трагедия в 5 д. *Ермак, покоритель Сибири* П. А. Плавильщикова.

³³ Статья подписана «Н. Д.-в»

³⁴ Речь идет о пьесах Л. Буасси *Говорун* (“*Le Babillard*”) и Ж. Ф. Коллен д’Арлевиля *Воздушные замки* (“*Les chateaux en Espagne*”) в переделке Н. И. Ильина.

Некоторые из этих рецензий будут перекликаться с ДВ, где также были даны критические отзывы на пьесу Крылова и немецкие драмы.

ВЕ не был богат теоретическими статьями о театре, однако там все же были помещены статьи «О актерам и об искусстве театрального представления» И. Г. Зульцера [ВЕ 1806d: 259–265] и «Правила для трагедии» [ВЕ 1807e: 103–126], положения которой возможно будет сравнить с тем, что предлагал читателям ДВ.

Отметим также почти одновременный выход статей о смерти актера Пальмера в ДВ и в ВЕ, издаваемом Жуковским [ВЕ 1808a: 295–297]. Оба журнала проявляли интерес к иностранной драматургии: в ВЕ была опубликована статья «О трагедии славено-сербской» [ВЕ 1807d: 196–203], а в ДВ — «О театральных представлениях японцев» [ДВ 2: 165–168].

Наиболее интересными в сравнении с позицией ДВ окажутся статьи ВЕ с критикой актерской игры, как, например, «Письмо к издателю — Об исполнении трагедии Я. Б. Княжнина “Дидона” П. А. Плавильщиковым и др.» [ВЕ 1806c: 134–136], а также полемические тексты, которые посвящены актрисе М. Ж. Жорж — ее игре в *Федре* Расина [ВЕ 1809a: 156–171], *Семирамиде* Вольтера и *Дидоне* Лэфрана де Помпиньяна [ВЕ 1809b: 247–167], являющиеся частью полемики, поднятой журналами в связи с соперничеством Жорж и Е. Семеновы³⁵.

В журнале «Аглая» (изд. П. И. Шаликов) за 1808 г. также имеется небольшое количество статей, относящихся к театру. Среди них — четыре рецензии: «О сельском спектакле (в деревне к *А*И*Г*)», в которой говорится об опере *Мельник, колдун, обманщик и сват* А. О. Аблесимова [Аглая 1808b: 39–41], отрицательный отзыв Шаликова на перевод П. И. Голенищева-Кутузова пьесы *Четыре части дня* [Аглая 1808c: 54–56], отзывы на оперу Д. Н. Кашина *Ольга Прекрасная* [Аглая 1809b: 67–69] и на пьесу Шаховского *Полубарские затеи*, в которой автор хвалит драматурга за интригу, «живопись страстей, нравов, характеров» [Аглая 1809d: 59], но подытоживает статью советом драматургам — писать пьесы не стихами, а прозой, «чтобы не страдать, слыша или читая» плохие стихи [Аглая 1809d: 61].

При этом в первом же номере журнала была помещена статья «О русском спектакле благородного общества», в которой без указания авторов и пьес говорится в положительном ключе именно о русских пьесах:

...наконец перестают стыдиться русские русского языка! Отваживаются играть русские комедии не в одних провинциях, не одни *сельские жители*, но и в столице, но и люди *большого света*! Можно ожидать, что скоро будут говорить в лучших наших обществах — по-русски; знакомиться с русскими книгами, с отечественными талантами и проч. <...> Грации-Россиянки! Не страшитесь звуков русского языка! [Аглая 1808a: 36].

³⁵ Подробнее мы рассмотрим эту полемику ниже в связи с позицией ДВ.

В этом контексте интересно рассмотреть, каким образом издатели ДВ будут отзываться о русских пьесах. Пока же заметим, что это рассуждение верного карамзиниста вполне соответствовало программе ДВ. Журнал Шаликова не обошел стороной и игру актеров — см. статью-сравнение игры двух актрис «Филис и Сандунова» [Аглая 1808d: 45–47], отзыв об игре «Госпожи Воробьевой» [Аглая 1809а: 51–54] и «Господина Мочалова» [Аглая 1809с: 73–75], которые также можно будет сопоставить с замечаниями на игру этих актеров в ДВ.

Ситуация с театральными статьями в «Цветнике» (изд. А. Измайлов и А. Бенитцкий), прекратившем свое существование из-за ранней смерти Бенитцкого, обстоит несколько иначе. В журнале был открыт целый раздел «Российский спектакль», который присутствовал за редким исключением в каждом номере. Более того, рецензии удостоились некоторые печатные пьесы и книга, посвященная театру, а также замечания на игру актеров. Было опубликовано и два «шуточных» текста о театре — «Чудеса оперы», в котором были представлены разные «небылицы», появляющиеся на сцене [Цветник 1809g: 339–342], и юмористическое «Объявление о продаже театра», в котором перечислены разные театральные декорации и атрибуты, выставленные на продажу [Цветник 1809f: 334–339].

Из рецензий отметим негативный отзыв на книгу «Душинька, Опера в пяти действиях и в вольных стихах, с превращениями, хорами и балетамми»³⁶, отрицательную рецензию на пьесу Шаховского *Фалалей Скотинин* [Цветник 1809b: 147–156] и довольно сдержанную — на его же перевод пьесы *Китайский сирота* [Цветник 1809с: 284–291]. Положительной рецензии удостоилась *Поликсена* Озерова [Цветник 1809е: 255–272]³⁷. Рецензировались и другие трагедии³⁸.

³⁶ Где автор сообщает, что «тем, кои видели уroda, не нужно доказывать нелепость его, но тем, которые не видав оного, будут думать, судя по названию, что он красавец, должны мы сказать истину; должны сказать, что опера *Душинька* на театре играна быть не может, читать ее также без скуки нельзя; короче — никуда не годится» [Цветник 1809а: 135]. Имеется в виду опера А. В. Кочубея и С. П. Потемкина, либретто составлено по стихотворной повести И. Ф. Богдановича.

³⁷ Эта реакция «Цветника» на *Поликсену* особенно важна в свете последующего скандала вокруг Озерова и травли Шаховского. Большая часть статьи посвящена пересказу пьесы и цитированию у дачных реплик, которые отображают хорошо выдержанные характеры героев. Вместе с тем рецензент критикует игру актеров. Так, по его мнению, лучше всех со своей задачей справились исполнители главных ролей — Яковлев, Каратыгина и Семенова. Однако же, замечает автор, стихи в одном явлении Яковлев произнес, «понизив тон», а «тон обыкновенного разговора не приличен для трагедии в стихах» [Цветник 1809е: 262]; далее он критикует актера Щеникова, исполнявшего роль Пирра, поскольку его роль требовала, по мнению рецензента, «гораздо искуснейшего актера»; исполнителю роли Нестора — Боброву — автор советует «избегать единозвучия» и делать «напряжение голоса» [Там же: 265]. Автор считает, что Каратыгина и Семенова «тронули совершенно сердца зрителей своей искусной и естественной игрой», чего нельзя сказать о Вальберховой, которая исполняла «маловажную» роль Кассандры — она «представляла

Важны для нас те статьи, в которых говорится об игре актеров³⁹: рецензия на постановку трагедии Вольтера *Танкред*, в которой упоминается соперничество актрис Жорж и Семеновой [Цветник 1809d: 139–147], «Письмо в Москву. 21 октября 1809», посвященное игре Семеновой и других актеров в *Заире* и содержащее крайне критический отзыв, в итоге которого автор заключает, что актеры «искажили представление Заирь» и сделали «публике неприятности» [Цветник 1809k: 237–255], и другое — полемическое — «Письмо к издателям *Цветника* от сочинителя <А. Н. Грузинцева. — К. Н.> трагедии *Электра и Орест*», в котором автор, напротив, защищает актеров от неумелых критиков, подобных предыдущему [Цветник 1809l: 255–263].

Особое значение будет иметь критический отзыв о книге А. Писарева с переводами из сочинений Вольтера о театре, которые ранее были напечатаны в ДВ [Цветник 1809h: 363–371], где рецензент представляет свой негативный взгляд на некоторые статьи.

Мы постарались перечислить все опубликованные статьи на тему театра в журналах в период с 1807 по 1809 гг., чтобы лучше представлять, в каком контексте появился и существовал ДВ.

Несоразмерно малое — в сравнении с количеством постановок — число театральных текстов, вероятно, и стало одной из причин создания нового журнала, полностью посвященного театру. Как мы уже отметили, тематика некоторых из перечисленных критических статей будет перекликаться с ДВ. В частности, это рецензии на пьесы Коцебу, *Модную лавку* Крылова, полемические статьи о соперничестве Жорж и Семеновой, отзывы об игре других русских актеров, а также теоретические статьи об актерском и драматургическом мастерстве, например, отзыв на книгу переводов Писарева из Вольтера. При анализе ДВ мы примем во внимание эти статьи и постараемся выявить «диалог», который журналы вели между собой.

оную не весьма удачно» [Там же: 270]. Также автор пишет, что «стихи в трагедии не везде хороши», указывает, что есть много ошибок «против языка, низких и странных выражений» и приводит примеры неудачных стихов, которые советует Озерову исправить. Таким образом, рецензент не обошел стороной и неудачи автора, и затронул идею Шаховского «естественной» игры в трагедии, а также его ученицу Вальберхову, в которой учитель видел соперницу Семеновой, но никаких знаков «провала» постановки в рецензии усмотреть невозможно.

³⁸ См. рецензию-пересказ пьесы Л. Н. Неваховича *Сультеты, или Спартанцы XVIII столетия* [Цветник 1809i: 378–401], отзывы о трагедии М. М. Хераскова *Зереида и Ростислав* [Цветник 1809g: 279–288] и пьесе Висковатова *Ксения и Темир* [Цветник 1809j: 378–401].

³⁹ Необходимость театральной теории в вопросах актерского мастерства вполне осознавалась в «Цветнике». В журнале сетовали на то, что на русском языке нет книг с правилами театра, поскольку даже от природы одаренный артист не сможет раскрыть весь свой талант, если не будет следовать правилам актерского мастерства [Цветник 1809h: 363–371].

2.1. Театральный журнал «Драматический вестник», его программа и участники

Прежде чем обратиться к анализу ДВ, необходимо сказать несколько слов о посвященных ему исследовательских работах. Первая статья о ДВ «Первый русский журнал, посвященный театру» Е. С. Некрасовой [Некрасова] вышла в 1890 г. Причины появления ДВ Некрасова сводит к желанию «сторонников ложно-классического направления» противостоять засилью мешанской драмы, которая могла способствовать «исчезновению классической драмы»: для того, чтобы не допустить этого, издатели решают «спасти хороший вкус» [Некрасова: 25], в частности, они «при первом удобном случае» приписывают авторам неугодных драм «постыдные вещи» [Некрасова: 28], а также публикуют переводные статьи, защищающие классическое направление театра, для «ограждения вкуса» и «поучения» [Некрасова: 26]. По мнению Некрасовой, программа журнала должна была бы отражать «стремление и любовь к народному» [Некрасова: 26].

Во многом статья Некрасовой носит обзорный характер, автор рассматривает лишь один аспект — борьбы за классический театр, не останавливаясь на атрибуции статей, в отличие от следующего исследования ДВ С. М. Бабинцева — «Драматический вестник (К 150-летию первого русского театрального журнала)» [Бабинцев]. Автор подробно выясняет фактическую историю возникновения журнала. Первое упоминание о нем исследователь находит в дневнике Жихарева, где в записи за 19 мая 1807 г. говорится о намерении Шаховского

...заняться изданием театрального журнала или газеты, в которых бы можно было помещать рецензии на пьесы, представляемые на театре, на игру актеров, разные театральные анекдоты, жизнеописания известнейших драматургов и актеров русских и иностранных <...> в состав журнала должна войти и легкая литература: краткие повести, стихи <...> Шаховской уверяет, что в этом намерении поддерживает его Крылов, который обещал печатать в журнале свои басни [Бабинцев: 254].

Бабинцев настаивает на том, что Шаховской был не единственным инициатором журнала — он входил в кружок А. Н. Оленина, туда же входили В. Ф. Рыкалов и другие издатели ДВ. Типография, в которой печатался журнал, принадлежала «издательскому товариществу» А. Н. Оленина, А. И. Ермолаева и И. А. Крылова, таким образом, замысел «несомненно вырос именно в оленинском кружке» [Бабинцев: 255]⁴⁰.

⁴⁰ К сожалению, сотрудничество Шаховского с кругом Оленина мало изучено — основное внимание исследователей привлекали обстоятельства постановки озерской трагедии *Эдип в Афинах*, а также конфликт Шаховского с Олениным, произошедший в 1809 г. [Файбисович: 218; Иванов 2006b]. Однако, как справедливо указала нам Е. Э. Лямина, в начале 1800-х гг. Шаховского и оленинский круг объединяло стремление построить национальную литературу и театр на основе классических образцов (с опорой на идеи И.-И. Винкельмана, с одной стороны,

Еще один важный документ, который обнаружил Бабинцев, оказывается ходатайство в цензуру о разрешении на издание журнала, где описаны цели ДВ (к нему мы обратимся ниже). По указанию Бабинцева, журнал с самого начала выходил с опозданием: «цензурное одобрение на первый номер было получено 17 января 1808. Билет на выпуск первого листа (№ 1 и № 2) <...> Цензурный комитет выдал лишь 4 февраля 1808 года». В дальнейшем ситуация не менялась [Бабинцев: 258]. Журнал выходил с 1808 по 1809 гг., было запланировано выпускать его и в 1810 г., чего, однако, не произошло. Как указывает Бабинцев, обещанные «Прибавления», которые читатели должны были получать ежемесячно, также вышли отдельными частями — 5-й и 6-й [Бабинцев: 259], что говорит о явных проблемах с графиком выпуска журнала. Бабинцев не обнаружил документов о причинах закрытия ДВ, однако высказал следующее предположение: 1) Журналу не хватало материала — в последней части было напечатано лишь две большие статьи, разбитые на несколько номеров, и несколько стихотворений — что не могло удовлетворять читателей [Бабинцев: 259]; 2) в журнале слишком сильно чувствовалось увлечение издателей классицизмом — публика к этому относилась «холодно»; 3) перестали печататься басни Крылова; 4) вероятные проблемы возникли и в типографии, где издавался журнал [Бабинцев: 260]. Помимо ценной информации о возникновении и закрытии ДВ, Бабинцев первый дает расшифровку имен скрывавшихся под инициалами авторов. Ему удалось выявить авторов многих текстов, однако некоторые атрибуции оказались спорными, на что указали современные исследователи, описывавшие журнал в «Сводном каталоге сериальных изданий России (1801–1825)» [СК]. Новые данные также проливают свет на темные места в истории журнала.

В цензурном разрешении от 3 декабря 1807 г., которое обнаружил Бабинцев, прямо указываются цели журнала (они уже многое говорят о тематике, которая будет превалировать в ДВ):

- 1-е. Объявления о пьесах с их описанием
- 2-е. Рассмотрение драматических сочинений
- 3-е. Правила драматического искусства
- 4-е. О древних и новых театрах
- 5-е. Рассуждение о театральных украшениях
- 6-е. Анекдоты о писателях и актерах
- 7-е. Стихи [Бабинцев: 256].

Мы видим перед собой довольно серьезную программу, которая должна была охватить все возможные сферы, касающиеся театра. В той или иной степени, все указанные цели, кроме первой, были реализованы в журнале,

и И.-Г. Гердера, с другой). Литераторы оленинского круга стремятся к созданию «русского Гомера» (Гнедич) и русской басни (Крылов), в которой античность оказывается «матрицей» национального. Шаховской, опираясь на классицистическую теорию театра, разрабатывает пути развития русского национального театра, где нашли бы достойное место сюжеты из русской истории и русские характеры.

хотя рассуждение о задачах ДВ во вступительной статье к первому номеру немного сужает рамки издания. В «Уведомлении» издатели сообщают, что «объявления о представляемых пьесах» помещаться не будут, поскольку разные обстоятельства зачастую «переменяют репертуар» [ДВ 1: 3]. Далее в статье «Вступление» подробно описываются цели журнала. Текст начинается с объяснения задач театра, его воспитательной роли для разных, в том числе, низших слоев общества:

Театральные зрелища (не говоря о нравственной цели комедии и трагедии), уже и тем приносят важную пользу обществу, что, привлекая к себе людей разных состояний, заставляют их проводить праздное время в забавах, не вредных для общественного спокойствия <...> Усовершенствование нашего театра нечувствительно переменяло образ мыслей наших ремесленников: тот из них, который за несколько лет пред сим, имея излишние деньги, пошел бы в буйстве убивать и время, и здоровье, идет теперь в театр [ДВ 1: 5–6].

С первых страниц журнала авторы обращаются к иностранным авторитетам. Главным образом — к Вольтеру. В дальнейшем в журнале будет помещена его статья «О пользе театров», в которой звучит та же мысль, что и во «Вступлении»:

Ум человеческий никогда и ничего благороднее и полезнее театральных зрелищ не изобретал, как для усовершенствования, так и для очищения нравов. Потому что, когда ремесленные люди заняты своими трудами и время свое проводят скромно, тогда знатные богачи, к несчастью на произвол себе оставленные, в скуке, не разлучной с праздностью, заняты карточной игрой, которая опаснее самой скуки, или строят ковры, которые опаснее и самой игры и даже праздности... Несравнительно полезнее смотреть *Эдипа* Софоклова, нежели проигрывать в карты насущный хлеб своих детей, убивать время в кофейных домах, терять рассудок в шинках, а здоровье среди наемных прелестниц. Словом, менять спокойную жизнь свою на нужды и на лишение всех удовольствий ума [ДВ 1: 129].

Однако же авторы ДВ, продолжая говорить о пользе театра, переводят мысль в иную сторону:

Оно же <усовершенствование нашего театра> обращает на себя внимание людей большого света, приученных иностранными воспитателями глядеть с некоторым презрением на отечественные произведения ума. Уж большая часть из них говорят без стыда, что они плакали в *Семире*, *Дидоне*, *Эдипе*, *Пожарском*, смеялись в *Недоросле*, *Модной лавке*, и даже (боюсь, чтоб не сказать в дурный час) начинают насмехаться над слепыми обожателями иностранного [ДВ 1: 6].

Этим замечанием издатели сразу показывают одну из главных тем, поднимаемых в журнале, — «низкопоклонство» русских дворян перед иностранным и нелюбовь к отечественному, с чем они будут бороться, как мы увидим, опираясь на иностранные авторитеты. Здесь же авторы поднимают важный для того времени вопрос о родном языке, уведомляя, что «знание одного необходимо для людей, желающих достигнуть до высших степеней в государстве, и что военачальник, вельможа и судья, незнающий

хорошо природного языка, не только будет смешон, но даже и вреден своим соотечественникам». Театр же, по мысли издателей, решает эту проблему тем, что «красота драматического творения, выражаемая и искусным актером, показывает им красоту того языка, который они прежде презирали» [ДВ 1: 6–7]. ДВ, по мысли издателей, должен стать глашатаем тех установок, которые будут способствовать развитию театра в правильном русле:

Мы будем стараться представить в оном читателю беспристрастное суждение о пьесах, читаемых на здешних театрах; переводить и извлекать из лучших иностранных писателей драматические правила и историю великих людей, прославившихся своим искусством; изыскивать со тщанием в древних сочинениях все, касающееся до художеств, и ежели возможно, будем сими средствами споспешествовать к отвращению дурного вкуса, **который, царствуя в новых иностранных творениях, развращающих и ум и сердце, угрожает заразить и нашу словесность**⁴¹ [ДВ 1: 7].

Заметим, что издатели журнала не делают акцента на *критике*, хотя и обещают «беспристрастное суждение о пьесах». Любопытен в этом отношении подзаголовок, данный на титульном листе всех частей журнала: «L'art est difficile, mais la critique est aisée. Хоть критика легка, но мудрено искусство» — цитата из пьесы Ф. Дегуша *Le Glorieux*. Заметим, что эту же цитату привел ранее и Н. М. Карамзин в первом номере ВЕ, рассуждая о критике. Как пишет Мордовченко, Карамзин

...ставил под сомнение необходимость и важность в России критики. «Но точно ли критика научает писать, — спрашивал Карамзин, — не гораздо ли сильнее действуют образцы и примеры? и не везде ли таланты предшествовали ученому, строгому суду? La critique est aisée, et l'art est difficile! Пиши, кто умеет писать хорошо: вот самая лучшая критика: на дурные книги!» (стр. 7). Несмотря на такое скептическое отношение к критике, Карамзин все же не исключал критику вовсе из программы основанного им «Вестника Европы». Он писал далее: «Глупая книга есть небольшое зло в свете. У нас же так мало авторов, что не стоит труда и пугать их. Но если выйдет нечто изрядное, для чего не похвалить? Самая умеренная похвала бывает часто в великом ободрении для юного таланта. Таковы мои правила!» [Мордовченко: 62].

В вопросе критики а вторы ДВ, видимо, придерживались схожей точки зрения и первоначально не ставили задачи развивать ее в журнале. Далее мы увидим, что большинство критических статей будут скорее похожи на пересказы пьес, также авторы старательно будут избегать негативных отзывов в адрес русских сочинителей и актеров и стараться отмечать положительные моменты. Но дело примет иной оборот, когда на страницах журнала появятся отзывы об игре актрисы Жорж, а также критические обзоры немецких пьес — тех самых, которые грозят «заразить», по мнению

⁴¹ Т. е. сочинений, которые издатели ДВ относили к «революционным» (например, Бомарше и Коцебу).

издателей, русскую словесность. Почеркнем, однако, что сами обзоры зачастую оказывались переводами иностранных текстов.

Заканчивая вступительную статью, издатели предупреждают, что они намереваются рассматривать не только «классические пьесы», но и говорить «с легкостью и шуткой о творении незаслуживающем особого внимания», как и после «исторического повествования о древнем или новом театре» они будут рассказывать о «забавных происшествиях» [ДВ1: 8] — сама эта установка уже говорит о том, что издатели не только хотели предоставить журнал, охватывающий широкий спектр театральной жизни, но сделать его занимательным для разных кругов читателей.

Таким образом, ДВ оказывается очень насыщенным и идейно непростым журналом. Журнал затрагивает проблемы галломании русского дворянства как о основного порока русской культурной жизни. В то же время большое место занимают тексты иностранных авторитетов (главным образом, французских), на которые издатели ДВ опираются и которые рекомендуют читателям. Это поднимает одну из центральных проблем — проблему заимствования, следования чужим образцам, соотношения «своего» и «чужого». Каждый отдельный текст может включать в себя сразу несколько тем — и проблему актерского мастерства, и тему патриотизма, и продвижение русской народной темы. Нельзя сказать, что исполнение программы журнала было последовательным. Мы увидим, что порой издатели заполняют лакуны текстами, не относящимися к театру. Однако случайный, на первый взгляд, выбор такого рода сочинений оказывается хорошо вписанным в идейную систему взглядов редакторов.

Говоря о сотрудниках ДВ, нужно еще раз отметить, что только малая часть статей журнала вышла с подписью автора. К ним относятся тексты Г. Р. Державина, С. А. Ширинского-Шихматова, С. П. Жихарева, А. Ф. Воейкова и А. С. Шишкова; большая же часть подписана инициалами или не подписана вообще. Проведя анализ всех номеров журнала, а также опираясь на данные Бабинцева и СК, мы составили таблицу, в которую занесли всех авторов:

Таблица 1

	ДВ I	ДВ II	ДВ III	ДВ IV	ДВ V	ДВ VI	Итого
					прибавления		
Всего текстов	<i>68</i>	<i>61</i>	<i>61</i>	<i>24</i>	<i>14</i>	<i>6</i>	<i>234</i>
А. А. Шаховской	22	2	7	0	0	0	31
И. А. Крылов	14	2	1	4	1	0	22
А. А. Писарев (в основном, переводы Вольтера)	11	23	14	0	1	0	49
П. Н. Кобяков	3	4	1	0	0	0	8
Г. Р. Державин	2	0	1	0	0	0	3
А. В. Лукницкий	1	1	0	0	0	0	2
С. Н. Марин	4	3	0	0	0	0	7

А. П. Бунина	1	0	1	0	0	0	2
Д. И. Языков	1	0	0	0	1	1	3
С. А. Ширинский-Шихматов	1	0	0	0	0	0	1
Н. Ф. Остолопов	0	4	1	0	0	0	5
И. Виноградов	0	1	0	0	0	0	1
Н. И. Гнедич	0	1	0	0	3	0	4
С. П. Жихарев	0	0	2	0	0	0	2
Д. И. Хвостов	0	0	2	0	0	0	2
А. П. Бенитцкий	0	0	1	0	0	0	1
К. Н. Батюшков	0	0	1	0	1	2	4
А. Н. Оленин	0	0	0	0	4	0	4
А. С. Шишков	0	0	0	0	2	0	2
Я. Штелин			3				3
Е. И. Станевич	0	0	0	0	0	1	1
А. Ф. Восейков	0	0	0	0	0	1	1
С. И. Висковатов	0	0	0	0	0	1	1
Неатрибутированные	8	20	26	20	1	0	75

Как мы видим, немало авторов, опубликовавших свои тексты в ДВ, будут принадлежать впоследствии к «Беседе любителей русского слова». Из 22-х выявленных авторов 12 будут входить в нее: А. С. Шишков, А. Н. Оленин, И. А. Крылов, Д. И. Хвостов, Г. Р. Державин, Е. И. Станевич, А. А. Шаховской, С. Н. Марин, С. И. Висковатов, А. А. Писарев, С. П. Жихарев, А. П. Бунина и Н. И. Гнедич (этому обстоятельству будет посвящена третий параграф настоящей главы). Из таблицы 1 видно, что из 234 текстов, опубликованных во всех номерах журнала, 75 остается неатрибутированными. Вполне вероятно, что часть из них могла принадлежать указанным выше авторам. В таблицу 1 включены как оригинальные сочинения авторов, так и выполненные ими переводы. Этим объясняется большое количество текстов, опубликованных Писаревым. Наибольшее количество оригинальных сочинений, посвященных театру, принадлежит Шаховскому, который, однако, оставляет сотрудничество в журнале после 3-й части — как указывают исследователи, из-за разрыва отношений с Олениным⁴² [Гордины: 144]. Атрибуция сочинений Шаховского в большинстве

⁴² Как указывает В. М. Файбисович, «Осенью 1809 г. конфликт Оленина с Шаховским достиг апогея <...> А. С. Яковлев, наряду с несколькими актерами <...> сорвал премьеру вольтеровской трагедии “Заира” — бенефис Екатерины Семеновой. Усмотрев в этом следствие интриги, направленной против Е. С. Семеновой, он выразил свое негодование в статье, написанной для “Драматического вестника”: “Эти неприятности, — писал Оленин, — суть обыкновенные несчастья дарований: такими средствами стараются унижать их; но старатели сами себя унижают”. Оленин не забыл отметить “многие негладкости, неровности в языке” и “слабые стихи” перевода вольтеровской трагедии — особенно, последнего ее действия — пятый акт “Заиры” был переведен князем А. А. Шаховским. Шаховской счел выступление Оленина оскорбительным “для личности и нравственности г<оспод> актеров”; оленинская реплика была изъята из журнального номера, получившего уже цензурное разрешение» [Файбисович: 218]; см. также [Иванов 2006b].

случаев не вызывает вопросов, за исключением нескольких, на которые мы еще обратим внимание. Его тексты подписаны литерами «А» и «А. А»⁴³. Большинство остальных атрибутированных сочинений оказываются стихотворными (Бунина, Марин, Хвостов, Жихарев и т. д.). Лишь малая часть авторов, участвовавших в издании первых 4-х частей журнала, остается в издании 5-й и 6-й частей. Тексты, опубликованные в этих номерах, к театру имеют опосредованное отношение, зачастую являются переводами, а атрибуция в ряде случаев предположительна [СК: 87]⁴⁴.

Необходимо также представить иностранных авторов, чьи тексты в переводах были помещены в ДВ. Чаще издатели прямо указывают источники, однако происходит это далеко не всегда, некоторые тексты удалось атрибутировать составителям СК:

Таблица 2

	ДВ I	ДВ II	ДВ III	ДВ IV	ДВ V	ДВ VI
					прибавления	
Всего текстов						
Вольтер Ф. М. А.	8	13	6			
Лагарп Ж. Ф.	1			3		
Кайява д'Эстанду Ж. Ф.	0	5				
Миссис Робинсон	1					
Архенгольц И.В. фон	1					
Филистри А.		1				
Батте Ш.		1				
Дюмениль М. Ф.		2				
Корнель П.		1				
Дидро Д.		1				
Лекен А. Л.		1				
Клерон К. И. Ж.		1	1			

⁴³ По мнению Бабинцева, ряд текстов, подписанных этой буквой, может принадлежать только И. А. Дмитриевскому [Бабинцев: 260–261]. Современные исследователи это убедительно оспаривают [СК: 77].

⁴⁴ Н. И. Гнедич — «О Омيره» [ДВ 5: 1–23]; «Единоборство Гектора и Аякса: из VII песни Илиады» [ДВ 5: 23–29]; «Отрывок из VII песни Илиады» [ДВ 5: 109–110]; А. Н. Оленин — «О новоизобретенных земледельческих орудиях» [ДВ 5: 29–32]; «О части доспеха древних греков и римлян, называемых кнемида» [ДВ 5: 63–74]; «Пир древних римлян» [ДВ 5: 111–112]; Д. И. Языков — «О торговых отношениях Ганзейского союза с Россией» [ДВ 5: 33–62]; «О торговых отношениях Ганзейского союза с Россией: Период II» [ДВ 6: 1–61]; А. А. Писарев — «Краткое известие о жизни и творениях М. М. Хераскова» [ДВ 5: 75–77]; К. Н. Батюшков — «Сон могольца» [ДВ 5: 78–80]; «К Тассу» [ДВ 6: 62–67]; «Пустынный Петр говорил в верховном совете» [ДВ 6: 68–72]; А. С. Шишков — «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном» [ДВ 5: 81–108]; «Примечания на примечания» [ДВ 5: 113–138]; И. А. Крылов — «Послание о пользе страстей» [ДВ 5: 138–144]; Е. И. Станевич — «Ответ господину Воейкову» [ДВ 6: 73–85]; А. Ф. Воейков — «О чувстве самим нам непонятном» [ДВ 6: 86–90]; С. И. Висковатов — «Инеса де Кастро» [ДВ 6: 91–96].

Жоффруа Ж. Л.		2				
Жанлис С. Ф. де			3			
Гольдони К.			1			
Гаррик Д.			1			
Ламонт А. У. де			1			
Новер Ж. Ж.				7		
Бургоэн Ж. Ф.				5		
Левек П. Ш.					2	
Сарториус Г.					1	1
Монтескье Ш. Л.						1

Эта таблица демонстрирует, на какие авторитеты опирались и знатели журнала⁴⁵. Большинство переводных текстов оказывается теоретическими статьями о театральном искусстве. Обилие текстов Вольтера объясняется активной переводческой работой Писарева. Собрание этих переводов вышло в 1809 г. отдельной книгой (напомним, что «Цветник» опубликовал на нее отзыв).

Выделим наиболее важные «программные» статьи, которые определяли эстетическую позицию журнала:

- Серия статей, посвященная искусству комедии: Вольтер «О комедии»; Кайява «О слезной комедии», «О выборе содержания для комедии», «О разных родах комедии вообще»; Батте «Разность между трагедией и комедией, и свойства последней».
- Общие правила театральных представлений: Вольтер «О трагедии», «О правилах трех единств: действия, места и времени»; Корнель «О правилах театра»; Дидро «О драматическом сочинении»; Лекен «О драматическом искусстве».
- Статьи, посвященные актерскому искусству: Вольтер «Об игре актеров», Дюмениль «О достоинствах актера».
- Статьи, в которых говорится о проблеме заимствования у других авторов: Вольтер «О подражании древним в драматических сочинениях»; Кайява «О подражании».

Практически все переводные статьи о театре, которые публиковались в ДВ, довольно близки по своей тематике: в первую очередь отстаиваются идеи классицистического театра, который утверждал чистоту жанра и языка. Согласно этим установкам, комедия должна быть благопристойной и отражать жизненную реальность без вреда для нравственности, в трагедии не должно быть комических элементов и лишних слов, заполняющих «лакуны», а актеры не имеют права ради аплодисментов отклоняться от роли и во всем должны следовать идеям автора и режиссера. Немаловажными оказываются тексты, в которых говорится о необходимости «правильного» подражания другим авторам, — на страницах журнала

⁴⁵ Отметим, что ряд статей переводных авторов был разделен издателями на части, которые помещались в нескольких номерах ДВ, каждую часть мы считали, как отдельный текст.

мы не раз встретимся с утверждениями важности качественного заимствования.

В составе журнала мы можем выделить следующие жанрово-тематические группы:

- Поэтические сочинения — разного рода стихотворения, эпиграммы и басни. Наиболее важными из них окажутся две сатиры Шаховского — о подражании и о критике («Послание к Мольеру» и «Разговор цензора и его друга»), а также стихотворения, обличающие современных галломанов (Всего в журнале было опубликовано 70 такого рода текстов).

В стихотворных текстах особо выделяется патриотическая тема. Их можно разделить на подгруппы, например, стихи, прославляющие царя, стихи, поднимающие военный боевой дух, стихи о любви к России, а также стихотворения, посвященные восхвалению русских литераторов. Приведем некоторые примеры из них. Так, в стихотворении Шаховского «Боярский пир» имеется не только выпад против чужеземного и восхваление русского, но и прославление царя как отца нации:

Там ждет хозяин восхищенный,
Хозяйка, весь их дом <...>
Пришествие Царя.
<...> На лицах светлое веселие сердец
Собранью возвещает,
Что с ними Царь — отец <...> [ДВ 1: 38–39].

Чествование царя есть также в «Надписи на освещении эрмитажного театра, в котором был маскарад и ужин Генваря 28-го 1808 года» Державина:

Не солнцев ли сей дом?
Он весь блестит огнями!
Нет! — Храм светящийся сердцами,
Когда счастлив народ Царем [ДВ 1: 32].

Царь и преданность ему воспеваются и в стихотворении Писарева «Марш, петый в день праздника лейб-гвардии Семеновского полка» [ДВ 3: 182–183]. Само прославление царя — после неудачной войны и унижительного Тильзитского мира — становится своего рода знаком лояльности, учитывая, что тексты с этой тематикой появляются в первых номерах журнала.

Тему военного патриотизма можно найти в стихотворении Ширинского-Шихматова «Единодушный глас на брань идущих Россов, морского кадетского корпуса Офицеров», направленное на поднятие боевого духа и обличение «Британцев», которые «Корысть едину возлюбя, / Всемощными возмнив себя, / Спешат чрез бездны вод бурливы, / Тираны хищные морей, / Спасать израненных зверей» [ДВ 1: 203–206]. Появление этого стихотворения в контексте Тильзитского мира 1807 г., когда Россия приняла условия Франции и примкнула к континентальной блокаде Англии, разорвав сней торговые отношения, симптоматично.

«Стихи на спуск 84-пушечного корабля» С. Н. Марина также направлены на поддержание боевого духа — в них говорится о «россе», который исполнен любви к родине и который пролил кровь за царя, веру и отечество. Другая тема — торжество России над врагами: они «вострепещут», поскольку русские «уничтожат их как прах».

Мы сталкиваемся и с другой разновидностью патриотических текстов. Например, в большом стихотворении Жихарева «К родине» [ДВ 3: 30–32], автор описывает, как он любит свою «страну блаженную», перечисляя ее природные красоты и противопоставляя подлинный мир родины искусственной пышности французского антуража. Стихотворения, посвященные русским литераторам, также патриотичны — так, в стихотворении Виноградова, посвященном И. И. Дмитриеву [ДВ 2: 85–88], автор превозносит его над иностранными писателями, в том числе, античными:

Греки, Римляне, из шкапа падут,
На бок чернильница, перья взвились,
Немцы, Французы все с полок бегут;
Бедный Петрарка под столик забился,
Стерн путешествовать на печь пустился <...>

— тем самым, ставя русского писателя выше иностранных. В стихотворении Кобякова «На игру Г-жи Самойловой» [ДВ 1: 192] автор отмечает ее «приятную игру и пение», «милую и сердечную простоту», «русскую пляску», «умение чувствовать» и «внятный выговор», а также ее комический талант: «Невольно зрителей смеяться заставляешь, / Когда начнешь на лад Немецкий говорить». Перечисление этих достоинств вполне отвечает тем правилам, которые редакторы будут поддерживать в журнале⁴⁶.

Среди поэтических текстов отдельное место, как уже отмечалось, занимают басни Крылова.

- Переводные статьи — в основном, теоретические, отстаивающие принципы классицистического театра и отвергающие драматургию

⁴⁶ То же касается и опубликованных биографий М. М. Хераскова [ДВ 5: 75–77], Я. Б. Княжнина [ДВ 3: 105–108] и других русских авторов, в которых представлены их большие заслуги перед отечеством. Интересно, что на страницах ДВ появляется текст, в котором затронута и религиозная тема, подчеркивающая различие между русскими и французами и оттеняющая еще один аспект русского характера. Это анекдот о русском слуге, который просидел, зажмурившись, в театре в Париже во время представления балета. Отвечая на вопрос господина «почему», слуга ответил: «Разве вы забыли, сударь, что сего дня у нас на Руси страстная пятница, так грех глядеть на комедии». Автор подытоживает этот анекдот следующими словами: «Вот образчик нашего отечественного характера! Вот как свято и ненарушимо считает Русский установления церкви! Дай Бог, чтобы сие почтение к вере и обрядам своей земли не истреблялось никогда в нашем отечестве!» [ДВ 3: 96]. Таким образом, тексты ДВ, которые не относятся к театру напрямую, обращают внимание читателей как на отечественных деятелей искусства, так и на русский характер с верой как его важной чертой. Прославление родины — важный лейтмотив журнала.

«смешанных» жанров, которая по мысли авторов, ведет к деградации театра (75 текстов).

- оригинальные критические статьи — в них авторы ДВ делали первые шаги в создании театральной критики (мы будем подробнее говорить об этом, как и о других перечисленных ниже темах, в следующем разделе, поскольку ведущее место здесь принадлежит Шаховскому). Важное место занимают тексты, посвященные игре актрисы Жорж (32 текста).
- исторические статьи о театре — компилятивные тексты об истории русского и иностранного театров (12 текстов).
- переводные анекдоты и биографии различных театральных деятелей (28 текстов).
- отрывки из переводных пьес (6 текстов).
- тексты, не относящиеся напрямую к театральной теме (6 текстов).

Как мы видим, основное содержание журнала составляют переводные статьи и поэтические тексты, за ними следуют оригинальные критические статьи и анекдоты / биографии деятелей театра, при этом оригинальных теоретических статей в журнале было немного.

На основании опубликованных текстов можно выделить основные проблемы, которые определяют идейно-эстетическую позицию журнала. В-первых, это тема русской народности, языка и культуры. Во многом она представлена оригинальными баснями Крылова, многие из которых печатались в журнале впервые, а также стихотворениями, прославляющими отечество, царя и русскую армию. Во-вторых, тема борьбы с галломанией русских дворян, которая будет ассоциироваться у издателей с распущенностью, нескромностью и отсутствием национального достоинства. Именно такие представители русского общества, с точки зрения авторов ДВ, портят русскую культуру, а, следовательно, и театр. Особенно ярко эта позиция будет представлена в критических статьях о «неблагородных» драмах, которые полюбились такого рода публике. Далее мы увидим, как издатели будут склонять русских драматургов не идти на поводу у такой публики и не стремиться завоевать ее одобрение созданием «низкопробных» пьес. Третья тема — актерское мастерство. В этих статьях авторы стремятся донести до читателей мысль, что в России есть своя особенная школа актерской игры, основанная на теории классического театра и отличная от *современной*, т. е. *послереволюционной* французской школы с ее напевной декламацией. Особенно ярко эта тема будет передана в статьях, где говорится о мастерстве Жорж в сравнении с русскими актрисами. Еще одна немаловажная тема, как уже было сказано, — это проблема подражания. В ряде статей авторы стараются продемонстрировать, каким образом нужно «правильно» заимствовать, и объясняют, в чем заключается сложность такого рода деятельности.

Возвращаясь к вопросу об инициативе издания журнала, отметим, что, по всей видимости, идея создания ДВ возникла в кружке А. Н. Оленина.

По указанию Жихарева, инициатором журнала являлся Шаховской, которого в этом поддержал Крылов, обещавший снабжать журнал своими новыми баснями. Они же, вместе с Олениным, Ермолаевым и Рыкаловым, становятся издателями журнала, а основными сотрудниками — литераторы, близкие кругу Оленина [Гордины: 141], многие из которых, как уже отмечалось, впоследствии объединятся в «Беседе». Основных авторов журнала было немного: Писарев — главный переводчик теоретических статей о театре, Крылов — публиковавший басни, и Шаховской, который печатал программные стихотворения, критические и теоретические статьи. Остальные указанные нами авторы не были постоянными сотрудниками журнала и чаще всего печатали в нем поэтические тексты.

Журнал, предназначавшийся для широкой публики — как посетителей театра, так и актеров, а также писателей и более широкого круга читателей, просуществовал немногим более одного года. Причину его закрытия М. А. Гордин видит в «расколе в оленинском кружке», который произошел из-за обвинения Шаховского в несправедливости к Семенову и увлечении «талантом молодой актрисы Валберховой» [Гордины: 144], после чего драматург покидает журнал.

Довольно обширная и многоаспектная программа ДВ затрагивает все стороны театральной жизни и тем самым позволяет четко выявить эстетическую позицию ее главного автора — Шаховского.

2.2. Роль Шаховского в «Драматическом Вестнике»

В ДВ Шаховской публикует немало текстов самых разных жанров. Несмотря на то, что его участие в журнале прекращается в 3-й части, за это время ему удается опубликовать наибольшее среди всех участников журнала количество оригинальных текстов:

— две вступительные статьи к ДВ;

— девять критических статей, в числе которых как рецензии на пьесы — «Суждение о Модной лавке»; «Король Леар» (в трех частях); «Оборотни, опера-водевиль»; «Рекрутский набор»; «Опрокинутые повозки»; «Три брата горбуны», так и статьи об актерской игре: «Дебют г-жи Лисицыной»; «Письмо в Москву» (в двух частях, об игре Жорж); «Филис-Андрие, Жорж, Дюпор»;

— пять теоретических статей: «О начале театра в России: (Из записок, принадлежащих к истории русского театра)»; «Краткое известие о жизни Федора Григорьевича Волкова <...>»; «О театре древних народов: Греческая трагедия 1) Эсхил. Софокл. Эврипид»; «О театре древних народов: Римская или латинская трагедия»; «Греческая комедия» (они будут рассмотрены нами в пятой главе диссертации);

— пять поэтических текстов: «Боярский пир»; «Опыт перевода Расиновой трагедии: Ифигения в Авлиде» (в 2-х ч.); сатира «Послание к Мольеру»; «Подражания древним»; сатира «Разговор цензора и его друга»;

— серия анекдотов из театральной жизни.

Вполне возможно, что текстов, принадлежащих ему, было больше, но на данный момент их идентификация невозможна. Подчеркнем, что во многом именно его статьи и задавали тональность всему журналу. Мы рассмотрим сочинения Шаховского в контексте других текстов, помещенных в журнале, чтобы понять, каких эстетических взглядов на театр он придерживался в 1807–1808 гг.

Тема русской драматургии

Наиболее значимыми текстами Шаховского, проясняющими его эстетическую позицию, оказываются критические статьи — разборы пьес. Несмотря на то, что эти рецензии не отличались глубиной анализа, можно проследить, на чем именно драматург останавливает внимание⁴⁷. Рецензии Шаховского несколько отличались от других критических статей, которые помещались в ДВ и других журналах того времени, — в них практически отсутствовала критика. Чаще всего Шаховской отмечает удачные части текста и хорошую игру актеров. Несмотря на то, что большая часть теоретических статей в ДВ была посвящена правилам классического театра, в рецензиях при разборе пьес следование этим правилам не так уж очевидно — в основном, по ним рассматриваются тексты Шекспира и Шиллера. Шаховской не обрушивается на пьесу за нарушение правил трех единств, не пытается вычленивать «неудачные», с его точки зрения, цитаты, не критикует игру актеров — в отличие от ряда критиков того времени.

Первой статьей журнала (после двух вступительных) оказывается «Суждение о *Модной лавке*, комедии в трех действиях, соч. И. А. Крылова» Шаховского. Статья начинается с подробного пересказа пьесы, который занимает большую часть текста, однако Шаховской стремится нейтрально, без субъективных оценок, представить характеры действующих лиц. Вслед за пересказом он указывает на заслуживающие внимание замечания критиков в адрес этой комедии.

Напомним, что в 1807 г. в ВЕ (Ч. 33. № 10) была опубликована рецензия на эту пьесу Крылова. В ней автор, напротив, критикует представленные характеры:

...множество приключений связано для того только, чтобы Лестова, молодого повесу, игрока, волокиту, человека совершенно постороннего для зрителей,

⁴⁷ Отметим, что в 1811 г. драматург Ф. Ф. Иванов в «Послании к А. Ф. Мерзлякову» так охарактеризует критическую деятельность Шаховского в ДВ:

Ермил в журнале врак, судья всего и всех,
Он мерит ум своим аршином
И не поставит в смертный грех
Хвалить вздор, писанный поэтом-господином
[Ф. Иванов: 340–341].

в модной лавке женить на Лизе, богатого Курского помещика Сумбунова дочери, в которой также никто не берет участия <...>⁴⁸ [ВЕ 1807с: 123].

Шаховской приводит в статье мнение критика — «характер молодого человека не довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться, когда он лишается невесты <...>», и объясняет читателям, что критики хотели, чтобы «в самой его ветрености видно было доброе сердце и хороший нрав, которые обнадеживали бы их, что *Лиза*, вышед за него, будет счастлива» [ДВ 1: 13].

Далее Шаховской приводит другое замечание критиков, полагавших, что некоторые ругательства «иногда выходят почти из границ благопристойности», они также недовольны «двузначными словами, которые Маша говорит, <...> толкуя предложение степенного Сумбунова, как модная торговка». По его мнению, это замечание делает «честь благонравию критиков», однако же оно слишком «строгое», и вспоминает пример «неподражаемого Мольера», который «позволял себе гораздо большие вольности». При этом Шаховской добавляет — «в наш как говорят, просвещенный век, гораздо менее прощают словам, нежели делам» [ДВ 1: 14]. В четвертом замечании критиков мы видим рассуждение о в «романном» поведении героев: «В третьем действии любовник, отчаясь получить руку своей возлюбленной, решается увезти ее мачеху и хочет держать ее военнопленною. Хотя автор сам заставляет сказать Машу, что сия мысль годится только в романах; но критики утверждают, что она и в романе была бы также не у места, как и в комедии» [ДВ 1: 14]. Шаховской снова не дает этому комментария, однако указание на это замечание косвенно может говорить о том, что, с его точки зрения, положительные герои не должны следовать поведению героев сентиментальных романов.

В рецензии ВЕ приведенных Шаховским замечаний нет. Зато автор ВЕ критически отмечает следующее: некоторые моменты пьесы могут быть смешны только тем, кто не видел похожих сцен в других пьесах. Так, эпизод с вытаскиванием из шкафа Сумбуновой смешон тем, кто не видел *Школу злословия*, «взаимные укоризны» Трише и Каре смешны тем, кто не видел *Душою прав, на деле виноват*. Рецензент недоволен также тем, как говорит богатая помещица-щеголиха, использующая выражение «мой батька» [ВЕ 1807с: 124] — т. е. мы видим, что автор этой рецензии пытается дать именно *критику*. Шаховской не реагирует на эти замечания и просто подводит итоги, указывая, что ход, цель и язык комедии были отмечены похвалой, а в пьесе есть много острых слов и «комических положений», которые понравились зрителям, и что эту комедию можно

⁴⁸ Далее: «Сумбунова хотели представить человеком благоразумным, добрым, но строгим супругом <...>; а на деле выходит, что он готовился выдать замуж родную дочь <...> против своей и ее воли, угождая жене, которая надеялась *получить себе от зятя поживку*. <...> побоявшись подпасть гневу жены, дозволяет девке дурачить себя в модной лавке <...> Сумбунова выставлена *скупою* и вместе *расточительною* щеголихою, своенравною и злою женщиною <...>» [ВЕ 1807с: 123].

«причесь к комедиям нравов (*comédie des mœurs*)». Интересно, что критик ВЕ находит переключки пьесы Крылова с пьесой Плавта *Aulularia* и хвалит автора за «подражание древним» [ВЕ 1807с: 126]. Однако в контексте позиции ДВ — это соображение не могло бы сделать чести автору пьесы — опубликованная в журнале статья о «Римской или латинской трагедии», взятая из лекций Лагарпа [La Harpe 1: 499], показывает, что латинские поэты — не самые лучшие «подражатели» греков [ДВ 1: 81–83].

На наш взгляд, важно, что Шаховской указывает на «неподражаемого» Мольера как на большого авторитета для комедиографа. Причисление *Модной лавки* к комедиям нравов, классическим примером которых и являются пьесы Мольера, говорит о том, на какой уровень Шаховской ставит эту пьесу, а также о том, какой должна быть, с его точки зрения, русская комедия.

Попытку «защитить» от критики мы увидим и в других рецензиях Шаховского — например, в статье «*Оборотни, или спорь до слез, а об заклад не бейся*, комическая опера-водевиль в одном действии, переделанная с Французского»⁴⁹, которая начинается также пересказом пьесы. Этим рецензент показывает, что в таком «роде драматических шуток» «вероятия, комической цели, правильного хода и естественного сплетения явлений» быть не может, т. к. цель таких пьес заключается в ином: позволить одному актеру показать «разнообразие своего дарования» и шутливыми стихами «рассмешить зрителя», — следовательно, судить такие сочинения как «правильную» пьесу нельзя [ДВ 1: 42]. Потому, если трактовать *Оборотней* «как драматическую шутку», то можно сказать, что она «очень забавна, наполнена прекрасными песенками». Шаховской подчеркивает, что успех таких пьес полностью зависит от игры актеров, и Самойловы — исполнители главных ролей — справились со своей задачей.

Не менее одобрительный отзыв рецензент дает опере *Три брата горбуны*⁵⁰, «забавное» содержание которой взято из «Тысячи и одной четверти часа» маркиза Мезендорфа. Шаховской пишет, что «все места, взятые из сказки, делали большое удовольствие, а прекрасная музыка и игра актеров довершили успех пьесы» [ДВ 2: 102]. Делая небольшое критическое замечание — «некоторые длинноты и вялость разговора в начале оперы», Шаховской тут же нивелирует его, отмечая, что все это было «вознаграждено забавными явлениями, оканчивающими» оперу. Далее он хвалит представление за хорошую музыку и достойную игру Самойлова [ДВ 2: 103].

Эти критические статьи важны в контексте идейной направленности журнала — издатели не пытались исключить из театрального репертуара пьесы «невысокого» содержания и не соответствующие классическому направлению. Напротив, веселые «безделки» заслуживали одобрительные отзывы, хотя зачастую подчеркивалось, что они не являются представителями «высокого театра».

⁴⁹ Имеется в виду переделка с французского П. Н. Кобякова.

⁵⁰ Текст оперы — А. В. Лукницкого, музыка К. А. Кавоса.

Схожий с предыдущими, хотя и не тождественный отзыв мы видим в рецензии Шаховского на представление французской комической оперы *Опрокинутые повозки*, где он снова в положительном ключе отзывается о пьесе «невысокого» содержания. Он указывает, что рецензируемая опера была сделана из водевиля — жанра, где допускаются «ненужные явления» и «посторонние действующие лица», необходимые только для того, «чтобы сказать несколько острых слов и пропеть шуточные или сатирические куплеты» [ДВ 1: 201–202]. Однако, как замечает рецензент, если добавить «дуэты, трио, квартеты» и т. д., характерные для комической оперы, то пьеса получится «суха и растянута» — это и произошло с *Повозками*. Несмотря на это, Шаховской хвалит представление за «многие веселые и приятные места», «прелестную музыку» и прекрасную игру всех актеров, но отмечает и недостатки. Статью автор заканчивает сетованием на то, что новые французские комедии хуже, чем старые, поскольку характер молодых любовников в них таков, что с ними «бы и на улице не хотели встретиться»⁵¹ [ДВ 1: 203]. Это замечание, на наш взгляд, является существенным знаком и во многом объясняет отношение издателей к послереволюционной драматургии и к мещанским драмам, которые заслужат в журнале отрицательную оценку.

Заметим, что рецензии Шаховского отличались гораздо большей доброжелательностью, чем тексты других рецензентов. Например, в обширном «Письме к издателям» прилагается отзыв о комедии П. И. Сумарокова *Деревенской в столице* — автор письма указывает на пестроту характера главного героя в каждом действии, отмечая, что в жизни он ни разу не встречался с такими «франтами», которые изображены в пьесе. Также рецензент отмечает «странный слог», в т. ч. nepозволительные галлицизмы [ДВ 2: 27]. Заканчивает статью автор предостережением молодым драматургам, которые, видя хлопающий партер при произнесении на сцене чего-нибудь «бранного против иностранцев», будут стремиться «наполнить свои комедии бранными словами против мод и иностранцев» вместо того, чтобы обращать внимание на выбор характеров, язык, план и течение пьесы [ДВ 2: 29]. Таким образом, сама по себе «брань» в адрес иностранцев не находит в ДВ поддержки.

В другой рецензии на комедию И. С. Захарова *Высылка французов* автор Р. С. Т. хвалит драматурга за выбор темы, а именно — стремление показать «безрассудство» родителей, отдающих детей на воспитание иностранным учителям. Однако он отмечает следующие моменты: 1) французы говорят на русском языке «самым высоким слогом», добавляя, что «такой слог сохранен во всей пьесе; но приличен ли он комедии, об этом всякий догадаться может»; 2) встречается много новых слов-галлицизмов, которые желательно заменить русскими словами [ДВ 3: 92]; 3) действующие лица разговаривают со зрителями — автор находит это неудачной

⁵¹ На наш взгляд, это — очередной выпад против революционного и послереволюционного французского театра.

выдумкой [ДВ 3: 93], поскольку такая игра ненатуральна. Он отмечает также неправдоподобные моменты пьесы [ДВ 3: 94].

Еще одна присланная рецензия — на *Стряпчего Щечилу*⁵², где дан пересказ пьесы и объясняются отличия переделки от подлинника, в т. ч. введение удачных смешных моментов, отсутствующих в оригинале; автор отмечает хорошую игру одних актеров и посредственную — других. Внезапно он заключает письмо жесткой критикой:

...мы видим, что подобные театральные творения и в нашем просвещенном веке могут являться на сцене, заражая словесность тяжелым своим стилем и грубыми выражениями; несмотря на то, что Г-да издатели Драматического вестника обещали упреждать подобную заразу [ДВ 3: 125].

Возвращаясь к Шаховскому, заметим, что, несмотря на очевидную благосклонность к пьесам «легких» жанров (в отличие от других авторов журнала), его отношение к пьесам, где просматривается влияние немецкого театра⁵³, негативное. Например, в рецензии на пьесу *Рекрутский набор* Н. Ильина Шаховской высоко оценивает изображение «сельской жизни» и «крестьянского быта» и говорит, что эта драма занимает то же место в театре, что и «картины Теньера в живописи», что она была бы «близка к совершенству», если бы не «философические рассуждения» извозчика, прерывающие ход действия, которые Ильин заимствовал, «соблазнившись немецкими драмами» [ДВ 1: 65]. Далее рецензент замечает, что «род сельских происшествий» хоть и «уступает правильной комедии», однако же имеет преимущество над

немецкими романтическими драмами, где почти всегда сказка сплетена чудесным образом, где действие нередко бывает без причин, где оно останавливается по получасу, чтобы дать время какому-нибудь *низкорожденноблагородному* нравоучителю высказать все то, что автор затвердил из новых философов, и чем он наполняет две трети драмы, оставляя последнюю для узнания законно или незаконно рожденных детей, для обмороков, утоплений <...> [ДВ 1: 66].

Здесь мы видим выпад против немецких мещанских драм и им подобных сочинений. Такие негативные отклики не раз появляются на страницах журнала. Так, например, издатели опубликовали отзыв о драме Коцебу *Ненависть к людям и раскаяние*, который, как они указывают, был напечатан в «Histoire du théâtre français pendant la révolution» [Histoire: 167]. В статье ДВ, которая является переводом французского текста, пьесу Коцебу называют «уродом», «врагом Талии и Мельпомены», «незаконно-рожденным детищем, презираемом на Парнасе» [ДВ 3: 137], а любителей

⁵² Имеется в виду пьеса Д. О. Брюэса и Ж. Палапра *L'avocat Patelin*, переделка И. И. Вальберха.

⁵³ Заметим, что Писарев в своей статье о Жорж внезапно делает сноску, в которой освещает еще одну излюбленную идею журнала: «Но сохрани Боже, чтобы так не радеть о них <о зрителях. — К. Н.> как немцы, которые пьют, едят, курят табак и даже спят на театре. — Правда, за то и зрители в свою очередь все шесть или семь действий драмы сладко пропочивают» [ДВ 3: 11–12].

этой драмы — «невеждами». Пьеса «заполнена вздором, глупостями, мыслями ложными и гигантскими, и выражениями, свойственными языку немецкому, но кои на всяком другом кажутся странными, чтобы не сказать смешными» [ДВ 3: 138]. Мало того, что эта пьеса, «пагубная для спокойствия супругов», ее успех «завалил театр множеством сочинений такого же разбора» [ДВ 3: 141].

Отметим анонимную рецензию на драму Бомарше *Евгения*, а также на «биографическую статью» о ее авторе. Автор рецензии находит *Евгению* одной из «первейших причин унижения, в котором видим мы теперь Французскую драматическую словесность» [ДВ 1: 161]. Напомним, что еще в 1770-е гг. А. П. Сумароков с помощью Вольтера пытался открыть глаза зрителям, «всячески понося московских зрителей и зрительниц, «скаредный» перевод *Евгении* и «переводчика оныя драмы» [Заборов: 22]. Через тридцать лет рецензент как бы вторит положениям старого спора. По его мнению, «развратный» Бомарше

...за несколько лет до Французской революции, в самое сильное распространение новой философии, под покровительство ее проповедников, отворил двери Французского театра для унижающих душу творений <...> Театр, на котором прославлялися *Корнели, Расины, Мольеры*, представляет творения Г-на *Пиксерикюра* и прочих ему подобных подражателей немецких драматических нелепостей [ДВ 1: 162–163].

Заметим, что появление критической статьи по поводу этой драмы вызывает некоторое удивление. Пьеса уже не была популярна, в 1807 г. она была поставлена всего дважды, а в 1808 и 1809 гг. не ставилась вообще. Вероятно, издателям было необходимо обличить именно ее автора — Бомарше, который считался революционным драматургом, подготовившим Французскую революцию в театре. Таким образом, борьба с Бомарше в ДВ была формой борьбы с революцией. Отметим, однако, что автор заключает статью утверждением, что недостаток хороших пьес на русском языке, а также 40-летний успех пьесы и то, что русские актеры могут показать свои способности, играя в ней, «делают представление оной позволительным <sic!>» [ДВ 1: 163]. В 3-й части журнала издатели приводят биографию Бомарше, поскольку «сей писатель играл слишком важное лице на театре политики и словесности» [ДВ 3: 164]. При этом вся «биография» состоит из перечисления «неловких» моментов жизни автора, выставляющих его с невыгодной стороны, как наглого, беспринципного, хитрого человека.

Отношение авторов ДВ к пьесам «смешанных» жанров и связанных с «революционной» традицией, очевидно. Шаховской в критике следует мысли Карамзина, высказанной им в 1802 г., о том, что критика призвана играть скорее «поощрительную», чем «обличительную» роль. Он всегда стремится «сгладить углы», не пытается выискивать недостатки пьесы, обращает внимание на положительные стороны и беспрестанно хвалит актеров (об этом мы будем говорить далее). Этим рецензии Шаховского

отличаются от статей других рецензентов, которые, анализируя пьесу, напротив, стремятся найти ее недостатки. Шаховской вполне одобрительно относится к комическим операм и водевилям, немало которых сам пишет в это время, однако все, что касается тематики «мещанской драмы», подвергает резкой критике.

Критикой немецких драм и мещанских драм вообще ДВ отличался от других журналов, публиковавших театральную критику. В рецензии в ВЕ на *Опасное соседство* Коцебу мы читаем лишь пересказ пьесы и заключение, в котором говорится, что «пьеса в представлении довольно забавна, если роль Строчкина занимает искусный актер. Г. Коняев сыграл ее хорошо» [ВЕ 1806b: 135]. Пьеса *Черной человек* заслужила неодобрение тем, что в ней было много «ошибок против истины», зато актеры справились с игрой на «отлично» [ВЕ 1806a: 48]. Говоря о немецкой драме *Редкая честность*, критик замечает, что, хотя содержание и «занимательное», однако оно «не сделало впечатления публике» [ВЕ 1807a: 135], в отличие от комедии Коцебу *Отец по случаю*, лучше занимавшей «зрителей, которые охотно согласятся посмотреть ее в другой и в третий раз» [ВЕ 1807a: 136]. Необходимо указать, что в 1808–1809 гг. пьесы Коцебу действительно ставились часто и много — только лишь за время выхода ДВ было поставлено 16 разных пьес (в дальнейшем количество переводов и постановок на сцене императорских театров умножится), более того, в 1808 г. Шаховской сам переводит и ставит пьесу *Клеветники*.

В отличие от рецензий на пьесы легких жанров, в ДВ было опубликовано совсем немного разборов трагедий или исторических пьес. Среди них можно выделить большую статью Шаховского, разделенную на три части, — *Король Леар*, рецензию Крылова на пьесу П. И. Сумарокова *Марфа-посадница* и анонимную рецензию на пьесу *Каллироя*.

Рецензия Крылова на трагедию П. И. Сумарокова *Марфа посадница, или Покорение Нова-Града* оказывается довольно неоднозначной. Рецензент отмечает двойственный характер Марфы, к которой одновременно представлена героиней и предательницей, находящейся в сговоре с Казимиром. Такое противоречие, по мнению Крылова, заставляет «читателя любопытствовать, любовь или ненависть хотели возбудить в нем к Марфе» [ДВ 1: 60].

В статье о *Короле Леаре* Шаховской представляет историю с южета шекспировской пьесы и сравнивает ее достоинства с переделкой Гнедича, которую тот сделал по пьесе Дюси. Первые две части статьи посвящены выявлению источников Шекспира — отмечается «Голиншедов времени», дается несколько больших цитат, описывающих сюжет о короле Лире, Шаховской дает при этом конкретную ссылку — «Shakesp. Illustrated, vol. III. P. 273». Далее упоминается баллада Готфрида Монмутского о Короле Лире и его дочерях (заимствованная, как указано в статье, из «Временника»), которая очень похожа на сюжет драмы Шекспира [ДВ 1: 25]. Автор находит в этой балладе мало стихотворческого достоинства, поэтому ее легко перевести, что он и делает.

Мы постарались проверить источники, данные Шаховским. Действительно, в 3 т. “Shakespeare Illustrated” (1754) [Shakespeare 1754] имеется вся та информация, которую он излагает, но в гораздо большем объеме. Однако в 1777 г. в Цюрихе на немецком языке вышло собрание «Пьес Уильяма Шекспира», в 11-м томе опубликованы пьесы *Троил и Кресида*, *Цимбелин* и *Король Лир* [Shakespeare 1777]. После пьес идет приложение, в котором каждой из них посвящена статья. Статья о *Короле Лире* оказывается той самой, которую Шаховской перевел. Он сохранил структуру статьи — в оригинале цитаты из «Shakesp. Illustrated, vol. III» закавычены и разделены на абзацы — так же сделал и Шаховской, только за тем исключением, что постраничные сноски немецкого оригинала он вставил в сам текст в скобках. В оригинале также дан перевод баллады Готфрида Монмутского на немецкий, который предварен замечанием о невысоком достоинстве этого сочинения. Таким образом, историческая часть статьи полностью заимствована Шаховским из этого источника. Вопрос только в том, не была ли эта статья переведена на французский язык и напечатана в каком-то другом издании.

Для нас же наиболее интересна третья часть статьи Шаховского, в которой говорится о переделке пьесы Шекспира Ж.-Ф. Дюси и о пьесе Гнедича *Король Леар*. Автор начинает статью словами: «<...> надобно сказать, как и почему русский переводчик, следуя во многом Г-ну Дюсису (переведшему сию пьесу на французский язык), переделал в некоторых местах ход и разговор трагедии» [ДВ 1: 33]⁵⁴, причем ни разу не называет имени Гнедича. Главное различие трех этих трагедий состоит в том, как указывает Шаховской, что Шекспир и Дюси «представляют *Леара* совершенно сумасшедшим», а Шекспир,

...жертвуя благородством трагедии вкусу своего народа и времени выводит шута, который забавляет партер безумием старика. Французский переводчик хотя выкинул шута, но все заставил бедного царя Леара быть в непрерывном сумасшествии; Русский же, избегая сей нелепости, а желая сохранить красоты, которые чудный Шекспиров дар умел поместить в оной, заставляя несчастного Леара в полном присутствии ума чувствовать и выражать горесть отца, изгнанного детьми <...> [ДВ 1: 33–34].

⁵⁴ Заметим, что сам Дюси английского языка не знал и пользовался не оригиналом Шекспира, а переводами де Лапласа [Реизов: 100]. Более того, для русских переводчиков Шекспира начала XIX в. «Дюсис не был <...> непререкаемым авторитетом. Они и с ним поступали вольно и могли кое в чем даже вернуться к Шекспиру <...> Но это делалось не ради Шекспира: переводчики сами дописывали и изменяли трагедии, когда им казалось, что они могут их улучшить. Показательно, что в своем предисловии к “Леару” Н. И. Гнедич разъяснял, что не переводил Дюсиса, но “свободно подражал” ему, позволял себе “во многих местах преобразовать ход самого действия”, при этом он “заимствовал из Шекспира некоторые положения”, а иногда рещался “прибегнуть к изобретению”» [Левин 1988: 243]. В ДВ также была опубликована статья С. Ф. де Жанлис, в которой говорится, что нет ни одного достойного перевода английского драматурга на французский язык [ДВ 3: 169].

Гнедич в предисловии к пьесе объясняет, что намеренно решил не делать Леара сумасшедшим, там же он отмечает некоторые действия, в которых произвел изменения:

Но Шекспир, дабы возбудить сострадание зрителей своих, представил Леара совершенно сумасшедшим, французский драматический писатель Дюсис, переделав сию трагедию, в том ему последовал и изобразил Леара легкомысленным, возбудимым, властолюбивым <...> Рассудив, что человек в сумасшествии дающий и отнимающий царство, благословляющий и проклинаящий детей своих, не может возбудить сострадания в зрителях, я осмелился не подражать в этом ни Шекспиру, ни Дюсису, а оставил Леару здравый рассудок, чтобы не в мечтах непрерывного иступления, но истинно ощущая всю горечь отца, гонимого неблагоприятными детьми, и восторг радости при нечаянном возвращении нежной и добродетельной дочери, возмог он сообщить их сердцам зрителей [Гнедич].

Шаховской также подробно раскрывает, в чем заключались сделанные Гнедичем замены⁵⁵. Он же пишет, что «многие думают <...>, что Шекспир хотел в лице Леара представить Софоклова Эдипа; но как далек он от Греческого писателя!» [ДВ 1: 34]. Затем Шаховской рассуждает о том, что Шекспир неправомерно вывел Лира «всегда виновным в своих несчастиях»; говорит и о ряде действий, которые Гнедич исключил из трагедии, поскольку изменил характер Леара — речь идет о сценах с врачом — и заменил их более удачными. Шаховской превозносит трагедию Гнедича над переводом Дюси и в некоторой степени над оригиналом Шекспира, хотя и отмечает его «чудный дар».

По указанию Ю. Д. Левина, в свое время Сумароков писал о Шекспире, что в нем «очень худого и чрезвычайно хорошего очень много». Русские драматурги-классицисты крайне вольно обращались с его пьесами [Левин: 7]. Зачастую они использовали тексты не самого английского драматурга, а «французские классические адаптации» Дюси, который приспособлял «английского драматурга к канонам и эстетике французского классицизма», но и с последним они обращались свободно. Гнедич, как пишет Левин, «отказался от имевшейся в трагедии Дюсиса любви Эдгара к Эльмонде (так называлась здесь Корделия) не потому, что следовал английской трагедии, а потому, что считал, что такая любовь унижала “великодушного сего рыцаря”, защищавшего “меньшую дочь” Лира бескорыстно, во имя долга» [Левин: 7]. Таким образом, на фоне эпохи в переделках Гнедича не было ничего необычного, и характерно, что Шаховской относится к ним с одобрением.

⁵⁵ Ср. замечания П. Р. Заборова: «...под пером Гнедича трагедия Дюсиса претерпела ряд значительных изменений», например — отказ от сумасшествия Леара, а также от темы любви Эдгара к Корделии, создание более «цельного» и «нравственного» образа Эдгара, счастливая развязка [Шекспир 1965: 91].

Тема актерской игры

Актерской игре в ДВ посвящены многочисленные тексты. Речь о ней идет и в теоретических статьях иностранных авторов, посвященных мастерству актера, и в рецензиях на пьесы, и в стихотворных сочинениях, и в исторических анекдотах и «письмах».

Бросается в глаза почти полное отсутствие критики по отношению к русским актерам — все они заслуживают неукоснительной похвалы и поддержки. Отметим похвальные стихотворения — «На игру Г-жи Семеновой в трагедии Сумбека» С. Н. Глинки [ДВ 1: 183], «Стихи г-же Семеновой при послании ей экземпляра трагедии Леар» Н. И. Гнедича [ДВ 2: 103]; «Стихи на игру Г-жи Самойловой» П. Кобякова [ДВ 1: 192]. Особенно многочисленны хвалебные упоминания русских актеров (собственных учеников) в рецензиях Шаховского: например, в пьесе *Оборотни*

...Г-жа Самойлова играла с большой ловкостью и живостью и даже умела сделать приятным изковеркание языка; также и в прочих явлениях, она представляла очень естественно свою роль. Г-н Самойлов умел очень искусно взять характер и карриатуру стряпчего-стихотворца и выдержал ее с большой точностью <...>. Продолжая так обдумывать свои роли, он может со временем быть актером, делающим честь нашему театру [ДВ 1: 43].

Далее — в *Рекрутском наборе* — «все роли сделаны автором и представлены актерами с пленяющей истиною» [ДВ 1: 66]. В статье «Дебют Г-жи Лисицыной» Шаховской хвалит «новую актрису» за «живой взгляд, лицо, изображающее все страсти, выговор чистый, голос полный и сильный, веселость и чувствительность», также — за игру «естественную» и «живую» [ДВ 2: 101]. Количество подобных отзывов можно умножить. Столь положительные суждения не вызывают удивления — критика противоречила бы установке журнала, обозначенной на титульном листе, а негативное отношение к своим же ученикам могло бросить тень и на их «учителя». Тем сильнее эти отзывы будут выделяться на фоне настоящей критики, которую допустит Шаховской в адрес французской актрисы Жорж.

Рассмотрим, какая позиция по вопросам актерского мастерства выражалась в отобранных для журнала теоретических статьях иностранных «классиков». Особенно важными были тексты, где говорится об искусстве декламации. В статье Вольтера «Об игре актеров» акцент сделан на том, что «некстати употребленное слово портит прекраснейший стих, хорошая мысль, худо выраженная, теряет свою цену <...> перемена голоса, сделанная не у места, не естественно и единообразно, отнимает у речи всю красоту» [ДВ 1: 78]; далее следует сетование на то, что актеры часто произносят стихи как прозу, чего допускать нельзя, голос же «должен быть возвышеннее» [ДВ 1: 80]. Однако в приведенных статьях Вольтера на тему актерского мастерства мы не встречаем конкретных указаний и советов, за исключением того, что актер не должен «преувеличивать», чтобы добиться рукоплесканий, а должен играть правдоподобно и разнообразно — эта же мысль была отражена и в «Анекдоте о Превиле и Президенте».

Превиль — известный актер, в молодости желая веселить публику, выходил «за границы хорошего вкуса». Но однажды «Президент» — любитель словесности и театра — сказал Превилью, что он станет совершенным актером, если перестанет «смешить гаерскими ухватками», а будет естественным. Превиль возразил, что публика ждет именно таких штук, на что Президент посоветовал, чтобы он испытал публику и в течение шести недель играл, «не домогаясь рукоплесканий». Две недели ему никто не хлопает, но через месяц хлопают все, а через два его приглашают на придворный театр [ДВ 1: 43–46]. Аналогичный призыв «не преувеличивать» мы читаем в «Замечаниях для актеров», взятых из сочинений Дидро, Кайява и Батте: «Когда в актере возродится чрезмерное желание заслужить рукоплескание зрителей, тогда он все слишком увеличивает; сей порок одного распространится и на другое лице, и тут нельзя будет ожидать согласия в игре...» [ДВ 2: 57].

В статье критика Ж.-Л. Жоффруа имеется выпад против «крика, свирельных воркований, плаксивого, единообразного пения», он же настаивает на «точности и твердости голоса <...> исправности выговора, естественном и настоящем произношении» и приводит в пример успешную дебютантку, учителем которой был Монвель, передавший ей правильный «способ говорить», он же «произвел в некотором роде реформы в театральной декламации» [ДВ 2: 180–181]. В статье «О драматическом искусстве» (из Лекена) говорится о пользе театра, которая может быть достигнута, если «знать театральные уроки», «учиться правильно произносить слова», «не терять из вида простоту природы», «не употреблять двусмыслия» и «показывать всегда благородство». Отметим также совет Батте:

...должно, чтобы представляющий на театре, хотя бы тихо говорил, но явственно бы все его слышали; должно, чтобы во всех выражениях, в самом даже крике, он умел пристойно владеть своим голосом, и чтобы оный не был ни слишком груб, ни пронзителен [ДВ 2: 60]⁵⁶.

Из приведенных текстов можно выделить основные требования издателей ДВ к актерам — во-первых, правильная, благородная, но в то же время естественная декламация с четким выговором слов и пониманием произносимого текста; во-вторых, стремление к естественности, вживание в роль, но без преувеличения ее ради «эффекта». Как явствует из мемуаров о Шаховском его учеников В. А. Каратыгина, А. М. Каратыгиной-Колосовой и др., эти положения вполне соответствовали основным установкам их учителя.

Как сообщают исследователи, к концу 1800-х гг. собственно русской школы актерского мастерства еще не существовало. Даже Шаховской, берясь обучать актеров, не имел ясной и четкой «системы», вместо нее была,

⁵⁶ Кроме указанных текстов об актерском мастерстве также можно выделить переводную статью актрисы Дюмениль «О достоинствах актера», в которой она пишет, что главное качество трагического актера — его чувствительность [ДВ 2: 62–64].

как говорит И. Н. Медведева, «масса противоречивых требований» [Медведева: 98]. На отсутствие в начале XIX в. ясно выраженной позиции в вопросах актерского мастерства указывает и Т. М. Родина:

Проблемы сценической типизации, перевоплощения, отдельные вопросы актерского мастерства еще толковались в свете нормативной эстетики классицизма и возможность их какой-то иной постановки еще только смутно намечалась в театральной критике, делающей свои первые шаги. Стремление актеров к жизненной правде <...> еще не имело другой опоры, кроме врожденной «чувствительности», горячности темперамента, приходящих в противоречие с требованиями школы [Родина: 9–10].

Понимание «эстетики классицизма» русскими театрами осложнялось тем фактом, что сам западноевропейский классицизм не был однородным. Говоря о школе актерского мастерства, можно указать на то, что еще в XVII в. во Франции сложилось две актерских школы. Как пишет С. Мокульский, их

... принято было называть «расиновской» и «мольеровской» <...>. Расиновская школа была школой классицистской игры в собственном смысле этого слова; актеры этой школы играли по преимуществу или даже исключительно классицистскую трагедию; их искусство слагалось из напевной, «псалмодирующей» декламации, сопровождаемой условно-стилизованной жестами <...>. В отличие от расиновской мольеровская школа была прежде всего школой исполнения классицистской комедии и отличалась реалистическими тенденциями как в речевом исполнении, так и во всем сценическом поведении актеров. В основу творческого метода мольеровской школы был положен принцип внимательного наблюдения и изучения жизни. Если актер расиновской школы в сущности всегда оставался самим собой и не перевоплощался, то актер мольеровской школы зачастую создавал на сцене образы, совершенно не схожие с его индивидуальностью, и потому должен был перевоплощаться в исполняемый им образ. Крупнейшим актером мольеровской школы был Барон⁵⁷, последний по времени из учеников великого комедиографа [ИЗГ 2: 221].

Понимание классической школы актерской игры в России в начале XIX в. было бессистемным⁵⁸. Здесь можно вспомнить указание А. И. Комарова относительно первых русских критиков, которые часто путались в «старых категориях классицизма» — это же можно сказать и применительно к теории актерского мастерства. Забегая вперед, в качестве примера укажем

⁵⁷ Отметим, что в ДВ была опубликована хвалебная статья, посвященная Барону [ДВ 1: 83–86].

⁵⁸ Не учитывалось, в частности, то обстоятельство, что две школы ориентировались на исполнение произведений разных жанров: школа Расина возникла в полемике с Мольером (ставившем в своем театре и комедии, и трагедии), предложив новый подход для исполнения именно трагического репертуара, в первую очередь, пьес самого Расина. Комедиограф Шаховской, видевший в Мольере своего учителя и идеал, придерживался установок мольеровской школы и в вопросах актерской игры. Другое дело, что к началу XIX в. в самой Франции система обучения актеров учитывала опыт обеих школ.

на слова Шаховского, восставшего в журнале против игры Жорж. Приводя в пример актрису Дюмениль, Шаховской «советовал» Жорж идти по ее стопам и в некоторых местах более «предаваться чувству» и «забывать себя» [ДВ 3: 55], при этом, указывая на Клерон, он также предлагает Жорж приобрести в игре «благородную простоту», не отмечая, однако, того, что этой самой простоты Клерон достигла беспрестанной работой над собой. Как пишет Мокульский, «Клерон выдвигала на первое место отделку деталей и точный расчет сценических эффектов. Ни у одной французской актрисы XVIII века декламация, мимика и жест не были так виртуозно отделаны, как у Клерон» [ИЗТ 2: 238]. Именно «старательное изучение» в отсутствие «вдохновения» Шаховской ставил в упрек Жорж. По словам И. Н. Медведевой, последнее, по сути, и характеризует восприятие игры Жорж русскими театральными:

Вывод знатоков театра сводился к тому, что в игре Жорж были мастерство, идеальная выучка, но отсутствовало вдохновенное чувство. Именно в связи с Жорж снова разгорелся старый спор о переживании и мастерстве в актерском искусстве, начало которому положил еще Дидро в своем «Парадоксе об актере» [Медведева: 95].

Как поясняет исследовательница, по мысли Дидро,

...на сцене актер должен быть совершенно холоден, тогда он может в полной мере передать «знаки чувств», которые вложил он в роль в период ее подготовки и обдумывания. У актера, играющего обдуманно, нет однотонности, диссонансов, его страсти нарастают постепенно, «правильно» достигая кульминации, в то время как актеров, «играющих естественным», отличает неровность <...> Идеалом для Дидро была актриса Клерон, Жорж же обучалась у ее ученицы Рокур [Медведева: 95–96].

Здесь мы видим характерную для ДВ избирательность авторитетных текстов. В журнале было помещено два отрывка, взятых из сочинений Дидро, при этом ни один из них не описывает его позицию, касающуюся манеры игры⁵⁹. В одном — «О драматическом сочинении» [ДВ 2: 69–72] — даются рекомендации драматургам, в другом — «Замечания для актеров» — приводятся мысли Дидро о важности правильного выбора театральных костюмов [ДВ 2: 57].

Вероятно, появление Жорж в России заставило русских театралов всерьез взяться за решение проблемы русской актерской школы. По словам Медведевой, «приезд парижской знаменитости возбудил интерес к актерскому мастерству, традициям и новаторству, расшевелил теоретиков и, что самое важное, актеров, игравших в классических трагедиях» [Медведева: 97]. Особенно приезд и популярность Жорж коснулись позиции

⁵⁹ Единственное упоминание точки зрения Дидро на эту тему мы встречаем в хвалебном отзыве Писарева о Жорж, в котором он сомневается в допустимости актеру обращаться к зрителям: «...в одном явлении актриса иногда обращала речь свою к зрителям, расхаживая по театру <...> Дидерот говорит, что актриса на театре должна забывать о зрителях» [ДВ 3: 11–12].

ведущей русской трагической актрисы, тогда ученицы Шаховского — Екатерины Семеновой, которая не могла не увидеть во французской актрисе соперницы.

Наиболее ярко и четко эстетическая позиция Шаховского, касающаяся актерской школы, будет видна в его статьях, посвященных Жорж. Закономерно его вступление в полемику как раз из-за его «беспокойства о Семеновой» [Родина: 275; Медведева: 97], которая заинтересовалась манерой игры французской актрисы.

ДВ публикует ряд статей, посвященных игре Жорж и выразивших разные взгляды на ее актерский талант. Среди этих текстов часть принадлежит Шаховскому:

- Письмо в Москву [ДВ 3: 51–56];
- Письмо в Москву (Окончание) [ДВ 3: 57–58];
- Фелис-Анри, Жорж, Дюпор [ДВ 3: 65–72];
- Письмо в Москву [ДВ 3: 73–77];
- Анекдот [ДВ 3: 81–85].

Главным «защитником» Жорж в журнале был Писарев, опубликовавший следующие тексты:

- Первое появление (debut) г-жи Жорж на Императорском Санкт-Петербургском театре 13 июля 1808 года: (Письмо в Москву) [ДВ 2: 193–199];
- Дебют г-жи Жорж: (Окончание) [ДВ 2: 201–206];
- Продолжение игры актрисы Жорж на Петербургском театре 30 июля 1808 года: Письмо в Москву [ДВ 3: 9–16];
- Продолжение дебюта г-жи Жорж: (Окончание) [ДВ 3: 17–21].

Отметим еще один текст, касающийся полемики: «Письмо из Москвы» [ДВ 3: 49–50], которое В. Н. Всеволодский-Гернгросс приписывает Н. И. Гнедичу [Всеволодский 1912: 69]. В полемику вокруг игры Жорж были втянуты и другие журналы — ВЕ, «Аглая», «Журнал драматический», однако статьи, освещавшие этот вопрос, появляются в них позднее. ДВ становится первым печатным изданием, откликнувшимся на появление известной актрисы в Петербурге и огласившим разговоры театральных кругов того времени. Как пишет Всеволодский-Гернгросс,

...мнения относительно Жорж делились. Одна часть публики восторгалась, не входя ни в какую критику, другая <...> восторгалась главным образом, ее красотой — но находила веские недостатки, так что читатели не понимали, какова же оценка таланта Жорж в итоге. Недоумения их разрешить взялся, наконец, Гнедич, который написал в «Драматический вестник» письмо <...> Ответ Шаховского <...> полон глубокого, истинного знания сценического искусства и изобличает в нем огромную эрудицию. Шаховской, единственный из современных критиков, обратился к основному принципу, минуя лирические порывы минуты [Всеволодский 1912: 69–70].

Полемику Жорж и Семеновой, внутренние конфликты с участием других актеров, учеников Шаховского, описал В. Н. Всеволодский-Гернгросс в книге «Театр в России в эпоху Отечественной войны». Полемика также освещалась в «Очерках по истории русской театральной критики» [Альтшуллер А.], в книге И. Н. Медведевой «Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы» [Медведева] и др. Поэтому мы сосредоточимся на эстетической позиции ДВ, касающейся актерского мастерства.

Первые отзывы ДВ на игру Жорж принадлежат Писареву — две статьи, каждая из которых разделена на две части, состоят из перечисления удачных реплик, произнесенных на сцене французской актрисой. Первая статья — о дебюте Жорж в *Федре*, наполнена льстивыми, почти раболепными замечаниями о ее красоте и умении держаться на сцене. Всеволодский-Гернгросс, приводя этот хвалебный отзыв Писарева, отмечает, что не все образованное общество с таким восторгом отнеслось к новоприбывшей знаменитости. Так, он приводит воспоминания С. Т. Аксакова, который пишет, что «осмелился сказать своим соседям, что дебютантка слишком поет стихи и что игра холодна. Дорого стоила мне моя откровенность: около меня стояли и сидели по большей части французы, и я был осмеян и обруган без пощады» [Всеволодский 1912: 67]. Как заключает и следователь, «ясно, что успех был огромный, хотя так же ясно, что мнения и симпатии публики разделились и что вокруг имени Жорж должна была подняться страшная шумиха» [Всеволодский 1912: 67].

В первом же отзыве Писарева мы находим его попытку «защитить» Жорж от недовольных ее декламацией зрителей:

Многие замечали, будто она слишком уже протяжно говорит, даже поет; но забыли, что самое лицо, ею представленное, того требовало; известно нам, что так произносили на театрах древних, в роде которых сия трагедия писана. На этот самый случай Фернейский трагик <т. е. Вольтер. — К. Н.> пишет, чтобы отнюдь не произносить стихи как прозу, он даже бранит тех, которые держат сей язык великих людей унижать обыкновенным выговором: — поверим ему в этом, он не лгал, когда касалось до вкуса. К тому же, как я замечал, актриса в некоторых только местах употребляла *протяжное* произношение, когда того требовало ее положение, страсти, перемена разговора... **Нужно только предупредить наших молодых актрис, чтобы оне с большею осторожностью перенимали такой *напев*... Пожалуй, иная пропоет нам трагедию на голос *Nel cor piu non mi sento* [ДВ 2: 194].**

Ответом на эти разборы стало отмеченное выше «Письмо из Москвы» Гнедича, в котором он сетует на то, что ничего, кроме «совершенна! Бесподобна! Но распевает стихи», относительно игры Жорж не слышал, а поэтому не знает, что о ней думать. Гнедич также обращает внимание на совет Писарева молодым русским актрисам, вопрошая:

Стало быть, Г. И. справедливо советует нашим актрисам осторожно перенимать сей напев? Не уж ли он в самом деле похож на голос: *Nel cor piu*...? Г. И. так много говорит об искусстве, превосходстве, совершенстве актрисы, так

много о красоте девицы Жорж? Это заставляет меня его подозревать и вместе понимать, что водило пером его [ДВ 3: 50].

Далее, оканчивая письмо, Гнедич обращается к издателю — Шаховскому — со словами:

...от тебя только, почтенный друг, ожидаю верного для меня известия. Ты много видел и слышал, и не в тех уже летах, чтобы сердце твое восхитись одними игривыми телодвижениями, правило рукою твоею. Пусть хладное и опытное суждение твое покажет, как я должен думать об искусстве актрисы Жорж [ДВ 3: 50].

В следующем же тексте Шаховской дает ответ Гнедичу с позиции человека, знавшего Лекена, Клерон и Дюмениль, которые научили его не судить актера по одной роли, и подчеркивает, что даже посмотрев на игру Жорж в роли Аменаиды, «все своего мнения не выдаю еще за суд» [ДВ 3: 51]. При этом, по словам Родиной, в статье Шаховского «критическое отношение к искусству Жорж получает общее обоснование, причем недостатки ее игры относятся к школе в целом, а не рассматриваются лишь как проявление индивидуальных свойств актрисы» [Родина: 234]. Шаховской, переходя к критике, не отрицает красоты Жорж, замечая, однако, что это «личное достоинство», но не достоинство актрисы [ДВ 3: 52]. Далее, апеллируя к разборам Писарева, где тот настаивал на необходимости использования напевной декламации в трагедиях, созданных в подражание древнегреческим, Шаховской пишет:

Она <Жорж. — К. Н.>, следуя, как видно, школе нынешних французских трагических актеров, приняла в чтении сей тягостный для слуха распев стихов, столько нетерпимый славным *Бароном* <напомним — учеником Мольера. — К. Н.> и всеми отличившимися актерами, распев, бывший по совершенной необходимости в употреблении на театре Греков. На столь обширном расстоянии, какое бывало в залах их театров, сделать слышным каждое слово и не было другого средства, кроме того, чтоб произнести его родом напева. Во времена слепого подражания всему древнему, и сей напев, слух о котором остался лишь в преданиях, был введен без всякого рассуждения в декламацию Французских актеров. *Барон*, не терпевший даже слова *декламация*, отверг сие унылое, принужденное пение и заменил его простым, благородным произношением стихов. <...> С сего времени пение стихов не поражало уже слуха на театре Французском **до революции, во время которой как все должно было принять другой вид, то и декламацию, не могли переменить в лучшую**, начали опять для новости переменять в старинную и вводить старинный напев, все-таки в том размышлении, что сей напев употребляли Греки, но без малейшего рассуждения, зачем они его употребляли [ДВ 3: 52–53].

Для подтверждения этой позиции автор обращается к авторитету Оффена и Монвеля — приверженцев «натуральной декламации». Здесь же он упоминает и ведущего критика «*Journal des Debats*» Ж.-Л. Жоффруа (Julien Louis Geoffroy) — «ненавистника нынешнего пения» и резкого противника школы Тальма, новатора революционного французского театра (таким образом, связь с революцией в статье Шаховского не случайна).

На наш взгляд, в этом объяснении Шаховского есть два значимых момента — во-первых, он раскрывает проблему подражания, которая не раз поднимается в ДВ. Несмотря на то, что журнал отстаивал идеи классицистического направления в театре и с большим уважением относился к древнегреческой драматургии, его издатели призывали отказаться от «слепого подражания», в результате которого, как они считали, и возникла напевная декламация; во-вторых, не случайно упоминание неугодного вида декламации в контексте французской революции. Напомним, что в связи с ней издатели упоминали и мещанские драмы, портящие, по их мнению, театр.

Медведева комментирует с исторической точки зрения позицию Шаховского, которую он занимает относительно заимствования французами «напевной» декламации:

...патетическая, эффектная декламация Жорж отнюдь не сводилась к традиционной напевности, о которой так много спорили тогда русские знатоки театра и актеры. Шаховской в «Драматическом вестнике» связывал декламационную манеру Жорж с влиянием французской революции <...> Вероятно, доля истины в этом была. Героическая эпоха стремилась установить связи с античным миром, и торжественно-напевное скандирование стихов напоминало о древних республиках. Воздействовал на актеров и пафос политических речей Мирабо, Дантона и других ораторов французской революции. Патетика была в духе времени. Тальма (к мастерству которого с особым уважением относилась Жорж), начавший было «разговаривать» в классических стихотворных трагедиях, отказался от этого. На основе традиций он создал новый стиль, в котором были объединены естественность и героическая патетика. Это и был стиль трагедийной игры, порожденный революцией [Медведева: 96–97].

Далее Медведева объясняет, в чем была разница между Жорж и известным учеником Лекена, искусство которого высоко ценили издатели ДВ:

Но Тальма, ученик Лекена, был великий актер, настоящий художник, следовательно, обладал чувством меры, истины и гармонии. Жорж, судя по приведенным отзывам, совпадающим со многими другими, даже хвалебными, часто бывала рабой своего прекрасного голоса и стремления к внешним эффектам. Менее всего ей были свойственны натуральность, простота. Именно поэтому многих раздражала так называемая напевность в произнесении ею стихов, чисто вокальные приемы, невнятица и скороговорка. Ее актерские приемы не были связаны с общей мыслью роли, не воодушевлялись чувством [Там же].

В своих критических отзывах Шаховской ни в коей мере не пытается умалять талант Жорж, он признает, что ее мастерство велико, однако замечает, что в нем видно лишь «старательное изучение, а не то вдохновение сердца воспламеняющегося огнем природы», что «в самых исступлениях страстей она никогда не может забытья, что она на театре» [ДВ 3: 54]. Шаховской настаивает на необходимости «природного воодушевления», способствующего возникновению «благородной простоты, которая изтекая прямо из души проникает душу зрителя» [ДВ 3: 56]. Однако же гораздо более серьезная критика касается того, что, по мнению Шаховского,

Жорж «пренебрегает самое первоначальное основание искусства: твердое и внятное чтение. В прекрасных ее переливах голоса от протяжного до скорого разговора часто ничего не слышно». И снова, отмечая ее дарование, он пишет, что она больше бы «восхищала им», если бы «не жертвовала им дурной школе» [ДВ 3: 55].

Собственно, этими замечаниями Шаховской и выразил свое отношение к игре актрисы. Дальнейшая его критика направлена уже не на саму Жорж, а на ее русского «защитника» Писарева, который призвал молодых русских актрис быть «осторожнее в перенимании напева». Шаховской пишет, что этот совет «напрасен», т. к. русские актрисы

...как видно, более его разборчивы, ибо ни одной из них сей напев, им одобряемый, не показался достойным подражания. Следовательно, и оскорбительный страх его, чтобы которая-нибудь из них не пропела трагедии на голос *Nel cor rii*, тоже напрасен. Г. И. или редко смотрит русские трагедии, или не любит русских дарований [ДВ 3: 57].

Однако затем в словах Шаховского просвечивает намек на интерес Семеновой к декламации Жорж, который не мог не беспокоить ее наставника:

Впрочем, если бы рукоплескания, гремевшие в похвалу г-же Жорж, одобрявшие вместе и напев ее, родили охоту в ком-нибудь из молодых актеров или актрис подражать сему напеву, то благоразумие их руководителя... удержит от порока подражать дурному [ДВ 3: 58].

Далее Шаховской, намекая на самого себя, пишет:

Должно отдать справедливость сему любителю театра, его познаниям и старанию об успехах наших актеров. Между многими дарованиями, им образованными, особенный дар г-жи Семеновой, восхищавшей и вас своей игрою, оправдывает труды его прекрасными успехами [Там же].

Тут же он сетует на то, что «предубеждение» зрителей к русским представлениям мешает юным актрисам правильно развивать свой талант.

Все это говорит об опасении Шаховского относительно Семеновой, которая все-таки ушла от своего учителя к Гнедичу как раз для того, чтобы тот обучал ее «напевной» декламации в духе Жорж. Однако, по мнению Родиной, не стоит сводить протест Шаховского к «эгоистичным» и ревнивым мотивам:

Сам Шаховской, как режиссер и педагог, не сумел в трагедии дать что-либо новое в сравнении с манерой, привезенной в Россию Офреном. Игра же последнего представляла собой компромиссное сочетание классицистской расщудочности и приподнятости с некоторыми элементами чувствительной морализации, диктуемой сентиментальной драмой. Но все-таки и для Шаховского, человека, несомненно, талантливого и восприимчивого к современным веяниям, правда чувства, вдохновение, естественность остаются тем идеалом, приближения к которому он нетерпеливо, страстно и настойчиво добивался на всех своих репетициях [Родина: 235].

Шаховской заканчивает полемику резким письмом, обращенным к Писареву, указывая читателю, чтобы он «не доверял тому письму <Писарева о Жорж. — К. Н.>», и уличая автора во лжи:

Г. И. так (говоря его словами) *развешивал уши* во время представления трагедии, что целое явление, совсем опущенное в игре актерами, внес в свое рассмотрение и рассказывает, как *Аржир и Аменаида* произносили в нем следующие стихи <...>. Это третьего действия 8-е явление, которое не играно <...> [ДВ 3: 73–74].

Шаховской призывает читателей посмотреть теперь по-другому на все излияния по отношению к Жорж, которые делал «г. И.», показывая, что его суждения — некорректны, прибавляя личное мнение о критике:

Бесспорно, что всякий имеет право по внушению собственного рассудка и воли рассуждать сам с собою о чем бы то ни было и как угодно; в таком случае хотя бы рассуждения были и несправедливы, то они остаются только при нем. Но, когда хочешь рассуждать и рассуждения свои выдавать за суд пред публикой, тот должен быть уверен, что вещи или предмета, им рассматриваемого, никто в публике, для которой пишет, лучше его не знает, и никто, стало быть, справедливее его судить об нем не может [ДВ 3: 76].

На фоне полемики выделяется статья «Филис-Андриё, Жорж, Дюпор», в которой «колкий» Шаховской хвалит актрис и танцора, которые украшали «своими дарованиями Парижские зрелища» и делали «честь своему искусству», но «принадлежат теперь нашему театру» [ДВ 3: 65]. Так, Филис вот уже шесть лет нравится в Петербурге «прелестью своего пения и приятной живостью игры», ее талант растет. Дюпор, по его мнению, — «превосходнейший из всех отличившихся в искусстве Терпсихоры» [ДВ 3: 70]. Шаховской хвалит и других актеров, приехавших благодаря ему в Россию, — Андрие, Меес (мужа и жену), Далмас, Андре, Бертедь [ДВ 3: 66].

Заметку о Жорж он предваряет указанием на то, что «после двух писем, напечатанных в сем журнале, мудрено что-нибудь прибавить в похвалу Г-жи Жорж» [ДВ 3: 66]. Шаховской отмечает, что она понравилась ему в *Семирамиде*, поскольку ей хорошо удастся играть роли цариц, а не любовниц — «Природа, кажется, создала Г-жу Жорж нарочно для трагедии <...>». К ее достоинствам автор относит «величественный голос, сильный и мягкий, выговор чистый и вольный, телодвижения благородные, решительные, но и приятные» [ДВ 3: 67]. Однако не оставляет в стороне и порицание «напева»: «Неравенство изращения (diction), то похожего на плачевное пение, то на приятельский разговор, то на школьное поучение, вредит нынешним трагическим представлениям <...>» [ДВ 3: 68]. Здесь же Шаховской показывает различие между старой французской школой и новой — в лице Жорж:

Отдавая всю справедливость редким дарованиям сей прекрасной актрисы, я не могу, однако же, не согласиться с некоторыми критиками, что ныне трагическое искусство потеряло много против времен Лекенов, Бризаров, Офренев

и Монвелев, из которых двух последних я имел еще удовольствие видеть [ДВ 3: 68].

Перечисленных актеров объединяет «естественный» стиль игры, на котором настаивал Шаховской. Он сожалеет о том, что желание добиться аплодисментов заставляет актеров «удаляться от истинных изображений чувств и величественной простоты трагического разговора, которого пример я еще слышал из уст Монвеля» [ДВ 3: 68].

Итак, в том, что касается актерской игры, ДВ более всего восставал против «напева», свойственного французской школе актерского мастерства. Страх, что эта «зараза», истоки которой, по мысли Шаховского, — во французской революции (несмотря на то, что он признает ее древнегреческий первоисточник), может проникнуть на русскую сцену, вынуждает его пуститься в полемику об актерском таланте Жорж. Переживание за свою лучшую трагедийную актрису Семенову, которая увидела во французской актрисе новый для себя ориентир, вынудил Шаховского, можно сказать, впервые пуститься в настоящую критику, совсем не свойственную его другим критическим статьям. Однако эти полемические выступления позволяют ясно определить эстетическую позицию, которую занимает Шаховской относительно актерского мастерства. В первую очередь она выражалась в максимальном приближении к «истинности», «ясности» и «четкости выговора», а также в хорошем «обдумывании ролей» и стремлении к «природной простоте».

2.3. «Драматический Вестник» как орган «архаистов».

Роль журнала в становлении концепции национального театра

Несмотря на то, что большая часть авторов, публиковавших тексты в ДВ, войдет в скором будущем в «Беседу любителей русского слова» (из 22-х выявленных авторов — 13), этот журнал никогда не рассматривался в контексте идей «архаизма». Причина кроется, вероятнее всего, в том, что ДВ не публиковал больших программных статей, отражавших идеи будущих «беседчиков»⁶⁰. Говоря об идеях, которые отстаивал журнал, необходимо подчеркнуть, что он был создан людьми, из круга, ратовавшего за создание русской национальной литературы и культуры. По указанию Н. Н. Мазур, в начале XIX в.,

...лишенные поощрения «сверху» национальные идеологические модели продолжали развиваться и распространяться в обществе, однако скорость их трансляции была <...> крайне невысока. Ситуация радикально переменялась во время неудачных кампаний 1805–1807 гг. и в особенности после

⁶⁰ Большая часть помещенных ими в журнале текстов, как мы увидим, окажется стихотворными сочинениями, не относящимися к сфере театра.

Тильзитского мира, когда недовольство правительством совместилось с чувством уязвленного национального самолюбия [Мазур: 197].

Именно в такой политической обстановке и создавался ДВ. Исходя из уже приведенного анализа некоторых текстов, очевидно особое внимание к театру как к средству воспитания общества и воздействия на нравы. Как пишет М. Г. Альтшуллер:

Литераторы-публицисты, желавшие проповедовать свои идеи как можно большему числу людей, ориентировавшиеся на публичную, открытую, громкую деятельность созданного им общества, естественно обращали свои взоры к театральной рампе, стремясь утверждать свои политические взгляды, свой гражданственный пафос, свою литературную позицию с кафедры, обращенной к максимально большой аудитории. Такой кафедрой являлся театр [Альтшуллер 1984: 137].

Именно в это время — в эпоху Наполеоновских войн — романтическая идея нации начинает трактоваться политически (см. [Киселева 1982]). Одним из лейтмотивов журнала становится поддержание идеи любви к отечеству, прославление России, что было особенно непросто после поражения в войне 1805–1807 гг. и заключения мира с Францией⁶¹. По словам Е. Б. Мирзоева:

После Тильзитского мира, уязвлявшего чувство национальной гордости, русское общество было охвачено патриотическим подъемом. При этом отношение к французам и французской культуре стало меняться в отрицательную сторону. <...> На фоне поражения России в войне с Францией <...> образованная публика <...> с энтузиазмом встречала критику в адрес всего французского [Мирзоев].

В этом контексте выделяются уже упоминавшиеся нами наставления авторов ДВ русским драматургам не предаваться пустому «обругиванию» со сцены всего иностранного, которое зрители часто принимали с большим энтузиазмом. На страницах журнала нередко появлялась и критика русского дворянства за слепое поклонение иностранным модам, особенно французским, — как в одежде, поведении, так и в литературе и театре, — все это, по мнению издателей, препятствовало развитию оригинальной русской культуры.

Театр — средство исправления нравов общества

Среди целей, обозначенных во вступительной статье к ДВ, говорится, что журнал был создан для ограждения от «дурного вкуса», который «царствует в новых иностранных творениях, развращающих и ум, и сердце, угрожает заразить и нашу словесность» [ДВ 1: 7]. Говоря об истоках идей «беседчиков», Тынников цитирует Я. К. Грота:

⁶¹ Говоря о патриотических текстах, опубликованных в ДВ, мы уже отмечали ряд стихотворений Марина, Шаховского, Жихарева и других авторов — будущих «беседчиков».

Говорят <...>, что Шишков в сущности ратовал не за язык, а за чистоту веры и нравственности. С этим нельзя согласиться: сначала не было и речи о чем-либо ином, кроме слога, которого порча приписывалась только пристрастному предпочтению французского языка и французскому воспитанию; потом, уже в конце своего «Рассуждения», Шишков, чувствуя недостаточность прямых доводов, прибегнул к другим и задел своих противников опасением за их религиозные и патриотические чувства [Гынянов: 25].

Вскоре же идея воздействия языка на сознание, нравы и образ жизни стала у Шишкова одной из ведущих. Издатели ДВ, однако, не уделяли большого внимания проблеме языка, даже в отличие от других критиков того времени они не обрушивались на сочинителей с упреками за использование лексических и синтаксических галлицизмов. Исключением в журнале были статьи самого Шишкова — «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном» [ДВ 5: 81–108] и «Примечания на примечания» к поэме «Пожарский, Минин, Гермоген» С. А. Ширина-Шишматова [ДВ 5: 113–138], где он защищает Шишматова от нападок рецензента ВЕ и прославляет Сумарокова. По большей части борьба за «чистоту нравов» в ДВ будет проходить иным путем. Тема нравственности была важна кругу Шишкова с точки зрения идеи «народа». Ю. М. Лотман пишет, что «архаисты» положили

... в основу своих рассуждений народ, нацию как некоторую автономную и замкнутую в себе субстанцию, <...> являющуюся как бы индивидом высшего порядка. Такое представление имело корни в идеях эпохи предромантизма. Истоки его можно усмотреть у Руссо в его учении об обществе (народе) как целостном Организме, составляющем единую Личность («Об общественном договоре») и в ряде высказываний Гердера, выдвинувшего понятие «национального склада каждого народа», которое он связал с традицией, «культурой» (обработкой земли) и просвещением и назвал «вторым рождением человека». Таким образом, согласно представлению «архаистов», начальным состоянием нации было могущество, блеск, опирающиеся на чистоту нравов и верность традициям, а затем наступило время «порчи», падения, связанное с искажением основ народного характера. Решающее значение здесь придавалось языку как воплощению национального начала (эта идея также имела предромантический характер). Порча языка непосредственно связывалась с утратой веры и разложением нравов [Лотман 2002: 184–185].

Мы приводили ряд примеров из критических статей, в которых авторы восстают против изображения пагубных страстей на театральной сцене. Понравившаяся русской публике и чрезвычайно популярная «коцебятина» портила, как это стремится показать журнал, не только театр, но и зрителей, которые с восторгом ходят смотреть пьесы этого автора и его подражателей. О том, что издатели боролись против таких пьес не из-за их жанровой принадлежности, не из-за их «инострannого происхождения», говорит тот факт, что ДВ вполне поддерживал легкие шуточные водевили, комические оперы и пр., в т. ч. переводные.

Нравоучительный характер ряда статей о «благопристойности» репертуара указывает на явное желание издателей очистить русский театр

от «развращающих» пьес. Для этого издатели не раз прибегали к помощи иностранных авторитетов. Так, можно отметить статью «О правилах театра (Из сочинений П. Корнеля)», в которой французский драматург пишет, что пьеса должна состоять в том числе из «поучений нравственности», а театр — служить «очищению страстей» [ДВ 2: 65–66]; также в статье Вольтера «О предметах драматических сочинений» сказано, что «все состояния человеческой жизни могут быть представлены на трагическом театре, соблюдая всегда благопристойность, без которой нет истинных красот у просвещенных народов» [ДВ 3: 81]. В статье Кайява «О благопристойности в театральных сочинениях» говорится, что «три рода *благопристойности* или *пристойности* (*déence*) должны быть соблюдены в театре: чтобы не оскорбляли стыдливости, не преступали долга к родителям и наблюдали общую почтительность» [ДВ 2: 113–114]. Количество такого рода статей или просто упоминаний можно значительно умножить.

Тем характернее выглядят упоминания о «бесчинности» грубых и развратных драм, которые «сделали много худого» зрителям. Приведем для иллюстрации ироническое стихотворение Лукницкого «Быль», в котором автор с первых строк говорит:

Пускай бранят Немецки драмы,
Пусть не находят толку в них;
Я, несмотря на все сатиры, эпиграммы,
Рад спорить в том, что нет<у> пьес таких,
Которые б могли своими красотами,
Как эти драмы чудесами,
Так зрителей пленить,
Прельстить,
Обворожить
И даже памяти лишить <...> [ДВ 1: 54–55].

Так начинается, казалось бы, оппозиционное по отношению к идеям журнала стихотворение, однако далее автор говорит, что он этой былью заставит всех поверить, что такие пьесы лишают разума, и рассказывает о том, как отец с женой и детьми отправился в театр, «Чтоб драмы посмотреть трагическо-шутливой». В театре отец научился «всей философии» из новых книг, видел, как актеры пили, ели, курили, резали друг друга и душили. После представления все разъехались, сторож театра уже лег спать, и тут появляется отец, который, как оказывается, забыл одного из сыновей, который, «ошалев» от драмы, заснул в театре [ДВ 1: 54–55].

«Новые книги», «философия» — это приметы той революции, с которой страстно боролся Шишков. Сочинения Коцебу — так называемые «третьесловные» демократические драмы, — приведшие к революции, как полагали вслед за французской легитимистской публицистикой русские авторы. Кроме того, они, будучи «трагическо-шутливыми», нарушали «чистоту жанра», что также было для издателей ДВ неприемлемым. В этом плане не случайным оказывается и выбор «театральных анекдотов», которые публикует ДВ. В одном из них описывается история о б

актере Лекене, который отказался играть в пьесе *Беверлей* Б.-Ж. Сорена (переделке трагедии Э. Мура)⁶², объяснив это так:

...эта мещанская трагедия, от которой вы все с ума сходите, имеет неоспоримо свои достоинства: **положение игрока, разорившего свое семейство, наказывающего себя самовольно смертью, конечно, произведет сильное впечатление <...>, но самый успех пьесы причинит такое зло, которого уже ничем нельзя будет поправить.** Молодые авторы, видя, что драма понравилась, захотят ей подражать. <...> мы лишимся авторов, к которым занимаясь нужными познаниями могли бы, следуя Расину и Корнелию умножать нашу славу, а с ними лишимся зрителей, чувствующих великие красоты наших трагиков. Поверьте мне; не будем играть Беверлея и **сохраним от заразы наш театр** [ДВ 1: 126].

Нам не удалось найти э того сюжета в книге воспоминаний Лекена [Lekain]⁶³, важно же здесь то, что, с точки зрения ДВ, признание художественного достоинства пьесы не может быть единственным критерием ее ценности. Вероятность негативного влияния на нравы зрителей делает пьесу недостойной постановки.

Издатели журнала обличали не только неугодные им пьесы, но и «пристрастников» к иностранным моделям поведения и модам. В «Послании о пользе страстей» Крылова говорится о раболепии перед иностранным:

Искусников со всех мы кличем стран.
Упомнишь ли их всех, моя ты Муза?
Хотим ли есть? — Дай повара француза,
Британца дай нам школить лошадей;
Женился ли, и бог дает детей?
Им в нянюшки мы ищем англичанку;
Для оперы поставь нам итальянку;
Джонсон — обуй, Дюфо — всчеши нам лоб;
Умрем, и тут — дай немца сделать гроб <...>
[ДВ 5: 138–144].

Тот же мотив встречаем и в «Сатире» Шаховского, где автор восхваляет Мольера, указывая, что пишет комедию, следуя его правилам, и хочет вместе с ним «взобраться на Парнас». Перечитывая написанную комедию и одобряя ее, автор, однако, понимает, что она не дотягивает до творений Мольера, от чего злится и рвет листы. Он обращается к Мольеру и просит у него совета, как ему писать, чтобы искоренять «пороки, слабости и странности». Шаховской описывает разные пороки, которые хотел бы исправить:

Один ударился на все писать стихи,
И душит ими всех, хоть грамоты не знает.
Другой политик стал; мудрит и рассуждает:

⁶² Перевод на русский которой, заметим, сделал один из учителей Шаховского — И. А. Дмитриевский.

⁶³ Возможно, анекдот взят из другого источника.

В очках, нахмурия бровь над картою сидит,
И будто как на смех в попад не скажет слова.
Тот захозяйничал и в деревнях мудрит:
Из иностранных книг и с образца чужого,
Без толку, без пути, он сеет русский хлеб;
Да на чужой манер хлеб русский не родится⁶⁴.
Иной забыв, что он и стар, и чуть не слеп,
Задумал всех пленять и в щегольство пуститься <...>
[ДВ 1: 149].

Шаховской высоко ставит француза Мольера, при этом пренебрежительно относится к галломанам, которые «на чужой манер» пытаются выращивать хлеб, а также к самому себе, поскольку ему не удастся дотянуться до мастерства великого драматурга, чтобы правильно и удачно высмеять подражателей французам. Важно в «Сатире» и то, как высоко Шаховской ставит французского автора, давая тем самым ориентир русским драматургам-комедиографам. В то время Крылов и Шаховской были авторами, которые пытались найти образцы для русской комедии — важным для них было создание комедии не только с русскими именами, но и с русским характером, нравами и духом, они оба видели в роли образца Мольера — именно на него ориентировался театр Крылова.

Следование чужим образцам само по себе не являлось, с точки зрения авторов ДВ, пороком — оно должно постепенно привести к освобождению от иностранной зависимости и к созданию собственного богатого репертуара, основанного на русской истории и русском характере. Комедии Крылова становятся примером такого правильного подражания. Как пишет Л. Н. Киселева, в *Уроке дочкам*

...уже современники без труда разглядели литературную подоснову сюжета. На этот раз «претекстом» стали «Смешные жеманницы» Мольера. Связь была столь очевидной, что недоброжелательный рецензент из «Северного Меркурия» даже прозрачно намекнул на плагиат. Разумеется, ни о каком плагиате речь не шла: Крылов рассчитывал на узнавание и даже на хорошее знание зрителями текста великой комедии Мольера [Киселева 1994: 76].

При этом в его же пьесах

Бытовая стихия недаром связана <...> с вопросом языка. Речь, язык как выражение национального характера (и в этом смысле запрет на подмену родного языка чужим, характерную для галломанов) — вот та серьезная культурологическая проблема, которая стоит за забавной интригой слуги, переодевшегося маркизом, и формирует подтекст комедии. «Урок дочкам» еще в большей мере, чем «Модная лавка» показывает, что присоединение Крылова в 1807 г. к кружку А. С. Шишкова, а через несколько лет к «Беседе любителей русского слова» не было случайным [Киселева 1994: 77].

М. Г. Альтшуллер также замечает, что

⁶⁴ Этот стих использовал Пушкин в «Барышне-крестьянке», характеризуя англоманство и методы «хозяйствования» Муромского.

Крылов потому и сблизился с Шаховским, а затем с кружком Шишкова-Державина, что это были люди, идейно ему близкие, и разделяли взгляды своего окружения. Крылов так же энергично проповедовал их в своем художественном творчестве, как Шишков в публицистических трактатах [Альтшуллер 1984: 144].

Таким образом, ориентир в сфере комедии был дан журналом вполне отчетливо. Несмотря на то, что в теоретических и критических статьях ДВ не поднимал вопроса о языке, он отражался в опубликованных Крыловым баснях. Вне всякого сомнения, именно его басни оказались одной из ценнейших составляющих ДВ для читателей того времени; некоторые тексты публиковались в журнале впервые. Всего Крылов напечатал в ДВ 15 басен: «**Ворона и лисица**», «**Дуб и трость**», «**Лягушка и вол**», «**Ларчик**», «**Старик и трое молодых**», «**Лев, собака, лисица и волк**», «**Обезьяны**», «**Музыканты**», «**Парнасс**», «**Пустынник и медведи**», «**Оракул**», «**Волк и ягненок**», «**Стрекоза и муравей**», «**Орел и куры**», «**Муха и Дорожные**» (выделена первая публикация). В баснях Крылов создает народные характеры, которые сочетают в себе здравый смысл и хитрый ум, а на языковом уровне для них характерно отсутствие галлицизмов и развитие среднего слога — Крылов делает народный язык литературным⁶⁵.

Несмотря на то, что Крылов стал народным поэтом (см. отзыв Пушкина) только в одном жанре, напомним, что русский театр первого десятилетия XIX в. по сути был именно театром Крылова. Однако в 1807–1809 гг. его комедии нередко ставятся в один день с сочинениями других жанров — Гофмана, Коцебу, а также *Лизой, или Торжеством благодарности* Ильина — с теми пьесами, которые, по мнению авторов ДВ, портят русский театр: переломить зрительские пристрастия оказалось непросто. Ответ на вопрос, насколько успешной была борьба Крылова с французманией, мы находим в опубликованном в ДВ послании к нему С. Н. Марина по поводу *Урока дочкам*. Марин очень высоко ценит Крылова, который, несмотря на «моды», гордится тем, что родился русским. Как отмечает Марин, Крылов высмеивает «модное воспитание», однако насчет того, какой эффект это возымело, отвечает:

Переменил ли ты красавиц наших мненье?
Успел ли наготу прикрыть хотя платком,
Иль Русским говорить заставил языком? —
Ах, нет! — В театре быв, Французским говорили,
И спину в вечер тот поболее открыли <...> [ДВ 1: 72].

Более того, и дочь, и «мать полунагая», а также дядя, брат и отец — «Все полу-Русские пустились наконец / Полуфранцузскими бранить тебя словами <...>». Как мы видим, в одном тексте реализуется несколько важных для журнала тем — и прославление русского, и обличение галломании,

⁶⁵ Новейшие работы о творчестве Крылова см.: [Лямина, Самовер 2017а; Лямина, Самовер 2017b; Лямина, Самовер 2018].

и указание на то, что театр является школой нравов. Марин показывает, насколько сильно высшее общество нуждается в исправлении нравов, что прямо соответствует цели журнала, изначально заявленной издателями.

Текстов, в которых встречается осуждение духовной бедности русского дворянства, много. Сюда можно отнести и стихотворение Д. И. Хвостова «Письмо к г. Крылову», которое раскрывает проблемы галломании:

Иль чаешь ты, что люди Русски,
Привыкнув думать по-Французски,
Умны лишь только по глазам?
В ладоши бьют, стучат о палки,
На зрелище одной Русалки [ДВ 3: 41]⁶⁶.

Однако далее автор показывает, что нравы все же исправляются:

Пусть истинно хохочут там,
Когда гурбой медведи скачут.
Однако, волю дав сердцам,
В *Эдипе* зрители все плачут,
Иль *Стерну новому*⁶⁷ в успех,
Когда он нежно в гармонию
Желает тронуть Меланию,
В награду посылают смех <...> [ДВ 3: 41].

Хвостов обращается с просьбой к Крылову, чтобы тот продолжил исправлять нравы.

В одном значимом тексте Шаховского в ДВ — «Разговор цензора и его друга» — драматург поднимает вопрос о цензуровании текстов. Друг советует цензору не подходить к этому вопросу с личной точки зрения. Задача цензора — *предохранять сердца и ум читателя от развращения*. Цензор сетует на то, что сейчас писателям «Сам шепчет сатана и прозу, и стихи». Вот как описывает цензор эти творения:

Вот куча новостей, в них черти, колдуны,
Кольдуньи, пуголы, все выходцы из ада,
Меня несчастного терзают без вины. —
А здесь послание к лужкам, к лескам, к овечкам,
К фиалкам, к голубкам, к луне, к цветам и к речкам! [ДВ 3: 90].

По мнению цензора, русские авторы очень разнежались — им всех жалко, и они «крушат себя тоской», пишут про путешественников и сны так, что им не жалко читателей, но время возьмет свое, и такие сочинения будут

⁶⁶ Напомним о попытке Крылова переломить успех «русалок» созданием волшебной оперы *Илья-богатырь* (1807). В публике про нее ходило остроумное двустишие, которое П. Арапов приписывает А. Л. Нарышкину: «Сравненья критиков двух опер очень жалки: / *Илья* сто раз умней *Русалки!*» [Арапов 1861: 176].

⁶⁷ Комедия Шаховского *Новый Стерн* (преьера — 1805) была направлена против карамзинистов и поддерживала идеи, отраженные в «Рассуждения о старом и новом слоге...» А. С. Шишкова [Гозенпуд 1961: 10], см. также [Иванов 2009: 25–34].

пылиться в шкафах, между тем как бедному цензору достается от писателей. Появились те, кто захотел перевести всего «немецкого Гарди» (т. е. Коцебу): «А здесь в углу, о страх! — копна Немецких драм! / От них-то худо мне на свете жить приходится!» [ДВ 3: 91]. По мнению А. А. Гозенпуда, эта сатира «являлась не столько изложением эстетического кредо драматурга, сколько средством самозащиты от обвинений в кознях и интригах, которые выдвигались против Шаховского, члена репертуарного комитета, со стороны уязвленных им авторов и переводчиков» [Гозенпуд 1961: 764]. Однако в комментариях Гозенпуд указывает, что в сатире Шаховской выступает против следующих направлений и лиц: просветительской философии и литературы, романов Анны Радклиф, баллады Жуковского «Людмила», фантастических опер, сентиментальной лирики, поэзии Шаликова, подражателей «Письмам русского путешественника», напр., В. В. Измайлова, подражателей одам Державина, сентиментальных драм, напр. В. М. Федорова, который обвинял Шаховского в зависти из-за того, что тот не хотел ставить его пьесы. Также Гозенпуд отмечает, что в «Сатире» Шаховской упомянут и свои пьесы *Коварный* и *Беглец от своей невесты* — «чтобы обезвредить выпад Федорова». Есть и выпад против «Разбойников» Шиллера и театральной деятельности Сандунова [Гозенпуд 1961: 765]. В сатире в сжатом виде прорисовываются взгляды Шаховского на театр.

Хотя его внутренние установки не всегда соответствовали его действиям на служебном поприще, положение русского театра Шаховского не устраивало. Из текста очевидно, чего он не хотел бы видеть на сцене, во всяком случае, в том количестве, в котором оно было тогда представлено, — и это вполне совпадало со взглядами будущих «беседчиков».

Тема русской трагедии

По указанию М. Г. Альтшуллера,

...в большей степени, чем комедия, «беседчиков», тяготевших к общественной проблематике, а следственно, и к торжественным, важным формам, занимала трагедия. Этот жанр давал максимальные возможности для проповеди гражданственных общегосударственных идей. В трагедиях «беседчиков» обсуждаются судьбы России, ее история сопоставляется с настоящим [Альтшуллер 1984: 146].

Если вопрос теории русской комедии издателями ДВ отчасти был решен — «правильные» ориентиры и образцы были в журнале представлены, то ситуация с русской трагедией или исторической драмой оставалась открытой. Об этом говорит и небольшое количество текстов в ДВ, посвященных жанру трагедии. Напомним о хвалебной рецензии Шаховского на *Короля Леара* Гнедича и сдержанный отзыв Крылова о *Марфе Посаднице* Сумарокова. Издатели журнала опубликовали ряд исторических статей о древних театрах, в которых, однако, отсутствовала эстетическая позиция (за тем исключением, что латинский театр провозглашался

во многом подражательным, а хороших пьес у «латинцев» было мало) [ДВ 1: 81–83].

Особый интерес в этой связи представляют статьи о театре Шиллера и Шекспира. Их пьесы авторы разбирают по правилам классического театра и находят много «ошибок». Отношение издателей к Шекспиру было двойное — отдавая отчет в гениальности английского драматурга, они не могли принять его полностью, поскольку его пьесы не соответствовали правилам «классицистического» театра. Поэтому основной удар должны были принять на себя «последователи» Шекспира, которые, не имея гения, пытались ему подражать и тем самым портили театр. Д. Языков в статье о Шекспире пишет:

В сем великом гении находишь неисчерпаемость воображения чувствительного и высокого, уродливого и прекрасного, мрачного и веселого; удивительную разнообразность характеров, столь отличных между собою, что нет ни одного разговора, который можно было бы отнять у одного лица и отдать другому: дар, свойственный одному Шекспиру, в котором он превосходит всех поэтов на свете. **В трагических его пьесах, кои, впрочем, уродливы, есть столь прекрасные явления, столь великие места, что их всегда играли с величайшим успехом** [ДВ 1: 174].

Говоря о Шиллере, авторы ДВ называют его одним из подражателей Шекспира [ДВ 1: 196], который, впрочем, из всех его подражателей «славнейший», хотя и ставят его в один ряд с Коцебу [ДВ 1: 196]. В одной из статей говорится о героях Шиллера, что они «кажется, с ним вместе воспитывались в Немецком университете, где они напитались новой философией, от которой избави господи всякого честного человека»⁶⁸ [ДВ 2: 77].

Двойное отношение к крупным западным драматургам объясняется эстетической позицией будущих «беседчиков» с ее неприятием исторической недостоверности. Как пишет М. Г. Альштуллер:

Русская история, изображение национального колорита, — одна из основных теоретических проблем в театральной деятельности «Беседы». Робкий романтизм «беседчиков» проявлялся в поисках исторической действительности и в ожесточенной полемике с нарушением исторического правдоподобия в пьесах В. А. Озерова — самого значительного драматурга начала XIX в. [Альштуллер 1984: 146].

Отметим, однако, что упоминания Озерова в ДВ носят похвальный характер. Так, о его пьесе одобрительно отзывается Хвостов в упомянутом выше «Письме к г. Крылову», а Шаховской, перечисляя трагедии Софокла и указывая на *Эдипа в Колоне*, он пишет в сноске про успешную трагедию Озерова: пьеса Софокла, «из которой В. А. Озеров заимствовал трагедию:

⁶⁸ Заметим очередной выпад против «новой», т. е. просветительской философии.

Эдип в Афинах, представляемую на нашем театре с величайшим успехом» [ДВ 1: 76]⁶⁹.

В какой-то степени это идет вразрез с «традиционным» истолкованием отношений «архаистов» к Озерову. По указанию Альтшуллера, Озеров сознательно отказывался от исторической достоверности, а его язык «изобилует не только сентиментально-слезливой лексикой, но и просторечиями» [Альтшуллер 1984: 146], что в высоких жанрах «оказалось неприемлемым для будущих деятелей» Беседы [Альтшуллер 1984: 147]. В борьбе с озеровским направлением возникает драматургия Державина, для которого «важнейшим достоинством его пьес была их историческая достоверность» [Альтшуллер 1984: 153]. Трагедия Озерова на тему русской истории *Димитрий Донской* заслужила саркастический отзыв Державина: «...мне хочется знать, на чем основывался Озеров, выведя Дмитрия влюбленным в небывалую княжну, к оторая одна-одинешинька прибыла в стан и, вопреки всех обычаев тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Дмитрию» [Жихарев II: 99]. Мнение Шишкова о пьесе было аналогичным. Такое недовольство в кружке вдохновляло на мысль о создании «правильной» трагедии. Если «Озеров был сентиментален, антиисторичен, допускал смешение стилей, обращаясь к просторечию, — всего этого подчеркнуто не будет в драмах Державина» [Альтшуллер 1984: 152]. Трагедии Державина, однако, одобрения публики не снискали, и после первой провальной постановки пьесы *Ирод и Мариамна* Шаховской отказался ставить *Евпраксию* [Медведева: 88]. «Историчность» трагедий самого Державина также весьма относительна. Отметим также, что ясных указаний на неприятие Шаховским *Фингала* или *Димитрий Донского* у нас нет⁷⁰.

Несмотря на это, ДВ был во многом площадкой для выражения идей «архаистов». В первую очередь, издатели хотели отучить зрителей от пристрастия к немецким драмам, а также от желания следовать иностранным модам. ДВ был журналом, имеющим свою эстетическую концепцию русского театра. Несмотря на многочисленные переводные статьи иностранных авторитетов, придерживавшихся в театре классицистических взглядов, журнал не призывал воскресить на русской сцене театр древнегреческий. Напротив, в определенных местах, например, если речь шла об актерском мастерстве, издатели настаивали на том, что древнегреческой декламации нет места на русской сцене — современная же французская театральная школа, вдохновившись идеями революции, по недоразумению приняла такой «напев».

Ясную позицию журнал представил по отношению к русской комедии, главным ориентиром для которой должен был стать Мольер, умеющий тонко и, главное, эффективно влиять на нравы общества. Шаховской

⁶⁹ «Эдип в Афинах» навсегда остался для Шаховского любимой пьесой Озерова (ср. его статью в «Русской Галии» — о чем мы будем говорить в следующих главах).

⁷⁰ Благодарим А. С. Немзера за это указание.

объяснил метод, которого следовало придерживаться: «правильное» заимствование, включающее использование жанровых моделей, переложение сюжетов на русские нравы, введение русских характеров и быта. Была предложена и задача для русских комедий — отвратить образованное общество от следования французской моде. Иными словами, обличаться должны не сами французы, а те русские, кто слепо следует их моделям поведения. Пустое же «обругивание» со сцены иностранцев порицалось.

Благосклонное отношение к пьесам «легких» жанров — также особый знак эстетической позиции ДВ. Приятная музыка и песни, незамысловатый сюжет с изображением русской жизни приветствовались издателями, хотя и отмечалось, что такие пьесы не являются «высокими», следовательно, останавливаться лишь на их сочинении нельзя, а нужно стремиться к созданию «большого» репертуара.

Осмеяние мещанских драм и немецких пьес — особый лейтмотив журнала. По мысли издателей, такие драматические сочинения приносят много зла, поскольку негативные «страсти», ими изображаемые, портят душу зрителей. Рецензенты пытались выставить их неправдоподобными, далекими от жизни русского, да и вообще любого общества, не несущими ничего полезного, поскольку, по мысли издателей, своими истоками они восходили к идеям французской революции.

Отношение к высокой трагедии или исторической драме издателями было выражено весьма кратко. Отдавая честь мастерству Шекспира, они были убеждены в необходимости не просто следовать ему, а «улучшать» его пьесы; достойным примером такой работы они видели *Короля Леара* Гнедича. Однако все же ориентиром для русских драматургов должен — пока еще теоретически — служить древнегреческий театр, хотя представления о нем, как признают авторы ДВ, пока весьма недостаточны.

Принципы русской школы актерского мастерства, представленные в критических статьях Шаховского об игре французской актрисы Жорж, а также в иных статьях, где он хвалит своих же учеников, сводятся к требованию ясного и четкого выговора, естественной игры без «преувеличения» и глубокого понимания играемой роли. Искусство актера, по мысли Шаховского, должно соединять в себе как «выучку», так и «природу» — только такой синтез сможет в полной мере проявить талант актера, главная цель которого суметь повлиять на душу зрителя.

Роль Шаховского в создании журнала была весомой. Он был не единственным издателем, но был одним из его инициаторов и активным автором первой части ДВ, где опубликовал 22 текста. В последующих частях его текстов становится все меньше, а после третьей части он не публикует ни одного. Нигде не упоминается причина ослабления интереса Шаховского к изданию. Вероятно, причина была в нехватке времени, поскольку в 1808 г. в Петербург приезжает французская актриса Жорж, которая переклюкает на себя внимание зрителей и создает конкуренцию ученице Шаховского Семеновой. Как замечает Д. А. Иванов, как раз в это время Шаховской переводит *Китайского сироту* Вольтера — для актрисы

Вальберховой; также на его плечах лежала постановка озеровской *Поликсены* [Иванов 2005: 17]. С другой стороны, расхождение с кругом Оленина, как полагал Гордин, также должно было повлиять на ситуацию. После ухода Шаховского в журнале начинают печататься практически одни переводные тексты.

Отметим, что Шаховской пробует силы и в высокой трагедии — пишет в соавторстве с Л. Н. Неваховичем трагедию *Дебора* (1810), пытаясь, пополнив русский трагический репертуар оригинальной пьесой на библейский сюжет. В преддверии войны с Наполеоном Шаховской обращается к русской истории, чтобы впервые поставить на сцене *русский исторический водевиль*.

ГЛАВА 3

ЭПОХА 1812 ГОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ШАХОВСКОГО. ПЕРВЫЕ «ИСТОРИЧЕСКИЕ» ВОДЕВИЛИ «В РУССКОМ ДУХЕ» КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА (1810-е гг.)

Творчество Шаховского 1810-х гг., как и в 1800-е гг., отличается тематической и жанровой пестротой. Можно сказать, он продолжает ту линию в драматургии, с которой начал театральное поприще, за тем исключением, что в этот период несколько раз обратился непосредственно к русской истории. Рубеж проходит в 1820-м году, поскольку с 1821 г. Шаховской обращается уже к «романтической» традиции, и в его творчестве возникают существенные изменения. Вступление в «Беседу любителей русского слова» в 1811 г., приближающаяся война повлияли на творчество драматурга. Говоря об этом периоде, мы сосредоточимся на «исторических»⁷¹ пьесах, связанных с изображением русского народа, его быта и культуры.

Количество таких пьес невелико⁷², однако можно сказать, что именно в них Шаховской пытался реализовать те идеи, которые он высказывал в ДВ и которые утвердятся в его творчестве и во взглядах на русскую историю и культуру в 1820–30-е гг.

Все четыре «исторические» пьесы (две из которых были написаны еще до начала войны [Иванов 2008b]) созданы в жанре оперы-водевиля. Мы покажем, что этот выбор был сделан Шаховским не случайно. *Казак-Стихотворец* оказался одной из самых популярных пьес, как в репертуаре самого драматурга, так и на сцене императорских театров первой половины XIX в. (до 1825 г. ставилась 141 раз, за все время — 218). Водевиль *Ломоносов, или Рекрут стихотворец* также снискал зрительские симпатии (49 раз в первую четверть века, всего — 72 раза). Успех *Крестьян, или Встречи незваных* был меньшим — пьеса выдержала 31 постановку, последняя из которых приходится на 1819 г. Спустя несколько десятилетий Шаховской обратится к этому водевильному сюжету при написании прозаических воспоминаний о войне. Как мы попытаемся показать в настоящей главе, воспоминания Шаховского отчасти были построены на использовании в прозаическом тексте драматических элементов. В связи с воспоминаниями мы коснемся и вопроса об участии Шаховского

⁷¹ Слово «исторический» в определении этих пьес мы используем условно. Шаховской пользуется отсылками к истории с целью героизации темы и создания рус колорита. Его водевили схожи с «историзмом» пьесы Озерова *Димитрий Донской*.

⁷² Все пьесы Шаховского 1811–1820 гг. в хронологическом порядке с количеством их постановок приведены в таблице в «Приложении 2».

в Отечественной войне, который до сих пор раскрыт далеко не полностью. Ниже представим сжатый очерк военного пути драматурга.

О войне 1812 г. Шаховской знал не понаслышке. Будучи командиром одного из шести полков Тверского ополчения, он управлял авангардом бойцов, а также осуществлял надзор за конвоированием пленных, пойманных под Москвой. В боях он не участвовал, зато оказался в рядах тех, кто одними из первых вошел в сожженную Москву⁷³. Исследователи не раз отмечали, что участие Шаховского в войне наложило отпечаток на его творчество [Ярцев: 44; Гозенпуд 1961: 27] и свело его с молодым Грибоедовым⁷⁴.

В этой главе работы нашей задачей будет выявить ключевые для Шаховского идеи, которые составили основу его программы создания русского театра в 1810-е гг. В заключении главы мы обратимся к теоретическим размышлениям Шаховского о русском театре в программной статье

⁷³ Исходя из данных, собранных Ярцевым и другими исследователями, мы можем вывести следующую хронологию событий: 5 июня 1812 г. Шаховской получил отпуск и уехал из Петербурга в Тверь в свое село Отроковичи [Ярцев: 36; Румянцева, Филиппов: 387]. В начале июля, будучи одним из первых тверских помещиков, вступил в Тверское ополчение. 30 августа его полк двинулся к Москве [Ярцев: 36]. 2 сентября Шаховской, по его же свидетельству, увидел зарево над Москвой. Тверское ополчение перешло под начальство Винценгероде, а Шаховской «получил команду над авангардом ополченцев, расположенным между Клином и Тверью», а также «надзор за проведением пленных, захваченных под Москвой». После оставления Наполеоном Москвы 7 октября Шаховской с другими служащими вошел в разрушенный город [Ярцев: 37]. Он оставался в Москве до приезда графа Ф. В. Ростопчина, которому должен был лично донести о случившемся в городе после ухода французов. В течение суток Шаховской беседовал с Ростопчиным и губернатором Н. В. Обрезковым. В конце октября Шаховской покинул Москву и вернулся в полк [Ярцев: 40]. В январе 1813 г. со своим полком он прибыл в Ригу и поступил под начальство генерал-адъютанта маркиза Ф.О. Паулуччи [Ярцев: 41]. Известно, что части Тверского ополчения «использовались для охраны границы с Восточной Пруссией, поддержания порядка на прилегавшей территории и конвоирования партий военнопленных». Шаховской остался командиром 5-го пешего полка [Шведов, Смирнов]. Затем Паулуччи отправил Шаховского «с особым поручением в Самогитию» (территория Литвы) [Ярцев: 41]. После этого Шаховской «был назначен дежурным генералом при корпусе, стоявшем в Лифляндии и Курляндии» [Ярцев: 41]. На этой должности Шаховской формирует в Риге «запасную дивизию для собиравшейся в Польше резервной армии»; исходя из воспоминаний Шаховского, он «довел новобранцев в порядке, исправности и целости» в Варшаву» [Ярцев: 41]. В 1814 г. под Вильно Шаховской оставил военную службу и вернулся в Петербург [Румянцева, Филиппов: 389].

⁷⁴ По свидетельству Булгарина, Шаховской познакомился с А. С. Грибоедовым в Польше [Пиксанов: 25; Румянцева, Филиппов: 388–389]. С. А. Фомичев добавляет: «Познакомившись с молодым человеком и послушав его стихи, Шаховской посоветовал ему перевести пьесу французского поэта Крезе де Лессера “Семейная тайна” и обещал содействие в постановке ее на сцене. Теперь пьеса (под названием “Молодые супруги”) была переведена, и автор заспешил в Петербург» [Фомичев: 10].

«Предисловие к *Полубарским затеям*» (1820 г.), в которой драматург излагает свое понимание комедии — ее сущности и цели. Нашей целью мы видим выявление методов, которыми предлагает пользоваться Шаховской для развития русского театра, а также выяснение основ, на которые опирается драматург в своих рассуждениях.

3.1. Национальный подъем эпохи 1812 года и его отражение в новом жанре 1812–1818 гг.

Одной из проблем, перед которой встал русский театр в эпоху 1812 г., было создание героических пьес и возбуждение патриотического чувства. Наибольшим успехом у зрителей пользовались трагедии В. А. Озерова *Димитрий Донской* и М. В. Крюковского *Пожарский*. Говоря о них, А. А. Гозенпуд отмечает, что «русский зритель радостно приветствовал спектакли, в которых была отражена борьба народа за освобождение от власти иноземного угнетателя» [Гозенпуд 1959: 346]. Обе пьесы ставились в период с 1807 по 1825 гг. почти ежегодно и в обеих столицах выдержали более 100 постановок [ИРДТ 2: 472; 507]. В первый год пьеса Озерова ставилась 14 раз и даже в 1812 г. была поставлена 9 раз [ИРДТ 2: 472]. *Пожарский* в первый год был поставлен 12 раз, в 1812 — 11 [ИРДТ 2: 507]. Шаховской, напомним, тоже обращается к жанру трагедии и пишет героическую пьесу на библейский сюжет *Дебора* (1810), которая имела успех (ставилась вплоть до 1821 г. и выдержала 19 постановок). Однако наибольшая удача сопутствовала ему в новом жанре, еще не устоявшемся на русской сцене, — опере-водевиле. Народные водевили составляют малую часть творчества Шаховского 1810-х гг., однако их рассмотрение позволяет понять патриотическую концепцию драматурга и проследить ее отражение в дальнейшем творчестве и его идеях о русском театре.

В переломные исторические эпохи в искусстве нередко усиливается идеологическая составляющая. Литература, театр и живопись становятся фундаментом, на котором выстраиваются идеологические модели, задача которых — влиять на поведенческую стратегию людей [Лотман 1992; Зорин 2001]. Литература, особенно театр, оказываются действенным способом порождения и внедрения различных концепций в сознание современников и последующих поколений. Как пишет Л. Н. Киселева:

Чтобы стать фактом национального сознания, провозглашенная концепция <имеется в виду концепция Уварова. — К. Н.> нуждалась в поддержке искусства — авторитетных художественных произведениях, которые явились бы воплощением заданного комплекса идеологем [Киселева 1997: 279].

Эпоха 1812 г. требовала единодушного и горячего подъема патриотических чувств, новой модели поведения и новой «эмоциональной матрицы», с помощью которой современники могли бы ощущать себя и действовать в соответствии с задачами исторического момента. Это в свою очередь

требовало и нового литературного кода. Исследователи не раз обращались к вопросу о влиянии искусства и литературы на бытовое поведение людей. Как писал Ю. М. Лотман:

<...> подход к соотношению искусства и внехудожественной реальности заключается во взгляде на искусство как на область моделей и программ. Активное воздействие направлено из сферы искусства в область внехудожественной реальности. Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит «подражать» ему [Лотман 1994: 181].

Мы уже цитировали мысль А. Л. Зорина о роли театра в формировании в зале особого «эмоционального сообщества», когда зритель как бы проверяет свою реакцию на окружающей его аудитории [Зорин 2016: 40]. Такая обстановка становится хорошим поводом для создания нового русского репертуара. Шаховской пишет пьесы, которые могли бы прийтись по душе максимально широкой части публики — от зрителей из простого народа до вельмож. В водевилях он показывает, что настоящими героями могут быть все, в том числе, простые люди. Эта мысль уже высказывалась ранее в русской периодике. Например, С. С. Бобров опубликовал в «Лицее» 1806 г. статью «Патриоты и Герои, везде, всегда и во всяком». Л. Н. Киселева, цитируя Боброва, замечает, что он

... вполне разделяет идею о патриотизме как служении общей пользе, но для него особенно существен акцент на всеословности этого чувства <...> Бобров строит всю статью как развернутое доказательство этой мысли: «Мы привыкли <...> удивляться геройским и патриотическим деяниям только в первом классе народа, т. е. в людях благородного состояния <...> Для чего же не удивляться тому же самому духу в людях других состояний, в людях не воспитываемых к такой цели, к какой дворяне, не призванных прямо к такому поприщу?» [Киселева 2004: 73].

Бобров подходит к проблеме с той точки зрения, что «нация составляет единое тело, и о ее характере можно судить, только познакомившись со всеми составляющими ее сословиями» [Киселева 2004: 73]. Такую позицию разделяли далеко не все. С. Бобров полемизирует с теми, кто полагал, что главную роль в освобождении Руси в 1612 г. сыграл князь Пожарский, предлагая на эту роль мещанина Минина. Он, как пишет исследовательница, «доказывает неоспоримое преимущество заслуг мелкого купца перед князем». Минин становится не только вдохновителем Пожарского, но и «Гением хранителем», Пожарскому же отводится роль «орудия сего Гения» [Киселева 2004: 74].

Для концепции Шаховского также важна всеословность. Практически во всех водевилях он показывает, как все сословия, начиная от государя и заканчивая обычным крестьянином/крестьянкой, объединены единым патриотическим духом, фактически — являют собой единый национальный характер, который выражается в безусловной любви к отечеству, глубокой вере и в подчинении патриархальной системе ценностей.

Шаховской выбирает новый жанр — водевиль — своего рода гибридный жанр, совмещающий в себе элементы комедии, дивертисмента и комической оперы [Гозенпуд 1959: 551]. Его специфика заключается в контаминации черт, присущих указанным жанрам. Водевиль — это легкая комедия с танцами и пением, построенная на занимательной интриге и отражающая национальную жизнь с изображением крестьян или городских нравов [ИРДТ 2: 324]. Счастливый конец также является признаком водевильного жанра, Шаховской с успехом будет использовать его для создания радостного настроения в зале и поднятия патриотических чувств.

Как указывает Гозенпуд, Шаховской был бесспорным «родоначальником русского водевиля в различных ответвлениях». При этом жанровое направление водевиля определялось в первую очередь его тематикой [Гозенпуд 1959: 553–554]. Интересующие нас пьесы: *Казак-стихотворец, Иван Суссанин, Ломоносов, или Рекрут-стихотворец, Крестьяне, или Встреча незваных* относятся к поджанру оперы-водевиля. К нему, по замечанию исследователя, «Шаховской относил произведения, претендующие на значительность тематики» [Гозенпуд 1959: 554].

Обратим внимание на сочетание серьезных, героических тем с комедийным жанром, которое осуществляет Шаховской. Д. А. Иванов, говоря об «исторической комедии» Шаховского *Аристофан* (1828), обращает внимание на то, что такое определение «с точки зрения “нормативной поэтики” XVIII в. было оксюмороном: считалось, что комедия должна быть “зеркалом” современности, а изображать исторические происшествия положено трагедии», однако еще с конца XVIII в. во Франции начала чувствоваться «ограниченность» «набора традиционных “характеров”», присущих комедии [Иванов 2009: 117]. Такой «кризис комедии» подогревался опаской перед изображением современных нравов — обе эти причины способствовали обращению французских драматургов к историческому материалу, а также сближению комедии со смешанными жанрами [Иванов 2009: 118]. На практике это привело к тому, что выбиралось занимательное происшествие «из биографии исторического деятеля», добавлялась любовная интрига и «некоторые черты эпохи» [Иванов 2009: 118]. Именно такой вид драматургии становится популярным в конце XVIII в. во Франции, а на русскую сцену он приходит с уже названными пьесами Шаховского [Иванов 2009: 118].

В этих пьесах Шаховской создает и нового народного героя — теперь им становится простолюдin, не имеющий ни чинов, ни богатства. Вероятно, именно этим и был обусловлен выбор жанра, в течение многих десятилетий популярного во Франции.

Водевиль оказался продуктивным для реализации поставленной задачи — сама его композиция и небольшой размер предлагали широкие возможности для выражения определенных идей в легкой песенной и стихотворной форме и невольно влияли на чувства и эмоциональную расположенность зрителей. Более того, по указанию Иванова, «жанр “легкой”

музыкальной пьесы не требовал от автора никаких дополнительных исторических разысканий» [Иванов 2009: 119]. Так, по словам Гозенпуда,

Отечественная война обусловила повышенный интерес к русскому национальному народно-песенному и танцевальному искусству. Можно без преувеличения сказать, что почти не было спектаклей, в которые не входили бы составной частью русские песни и пляски, то ли в виде связного театрального действия, то ли отдельных дивертисментных номеров [Гозенпуд 1959: 350].

Опера-водевиль имела на русской сцене предшественника — комическую оперу, жанр, как бы специально отведенный для показа простонародных героев. Ее новаторство заключалось в выдвижении в качестве основного героя крестьянина и в изображении крестьянской жизни, в отличие от легендарных героев и исторических/мифологических сюжетов оперы-сериа. Для музыкального воплощения композиторы обращались к русским народным песням [Гозенпуд 1959: 116–118], исполнение куплетов этих песен чередовалось с произнесением разговорных диалогов [Гозенпуд 1959: 551]. Нередко сюжет комической оперы был основан на любовной интриге. Первые русские комические оперы, такие как *Анюта* (1772) М. И. Попова, а также *Мельник — колдун, обманщик и сват* (1779) А. О. Аблесимова, пользовались большой популярностью. В самом начале 1800-х гг. Шаховской также занимается утверждением этого жанра на русской сцене, он пишет ряд комических опер — *Любовная почта* (1806), *Беглец от своей невесты* (1806), *Все дело в окошках* (1807) и *Русалка*, ч. 4 (1807).

Сам Шаховской видел существенное различие между водевилем и комической оперой. В 1808 г. ДВ в рецензии на комическую оперу Буальдые *Опрокинутые повозки* он ясно разграничивает эти жанры:

Комическая опера требует простоты и ясности в плане, быстроты в ходе, и гораздо более действия, чем разговора. В водевиле же, напротив, зритель не ищет быстрого действия, ни привлекательного содержания, но довольствуется острою разговора и замысловатостью стихов, которые поют почти обыкновенно на известный голос [ДВ 1: 201].

Далее драматург указывает на частую ошибку водевильных авторов:

Автор водевиля, не делая вреда своей пьесе, часто помещает ненужные явления и вводит посторонние действующие лица, единственно для того, чтобы сказать несколько острых слов и пропеть шуточные или сатирические куплеты. От сего пьеса, сочиненная водевилем, часто делается суха и растянута, когда к ней прибавят дуэты, трио, квартеты и финалы, необходимые для комической оперы [ДВ 1: 201–202].

Однако уже начале 1810-х гг. Шаховской принимается за «героизацию» этого жанра, опираясь в том числе и на французские образцы. Французский водевиль 1790-х гг. нередко «инсценировал какой-нибудь эпизод, связанный с проявлением патриотических и гражданских чувств» [ИЗТ 3: 81]. Как мы увидим далее, русский драматург попал в цель. Распеваемые

актерами патриотические песни, быстро расходились по песенникам и в течение многих лет продолжали исполняться зрителями.

Так, жанр оперы-водевиля, в котором написаны все четыре пьесы, становится подспорьем, с помощью которого Шаховской решает проблему создания народных пьес. Ключевым вопросом становится выбор тематики пьес и национального героя как ориентира для подражания.

3.1.1. Казак-стихотворец; Иван Суссанин; Ломоносов, или Рекрут-стихотворец

Народные водевили Шаховского объединены одной темой — любви к отечеству, и их главные герои, как мы отметили, — не высокопоставленные лица, а обычные люди «из народа». Так, в *Казаке-стихотворце* главным персонажем оказывается украинский народный поэт-казак Семен Климовский, в *Иване Суссанине* — простой костромской крестьянин, отец семейства, в *Крестьянах, или Встрече незваных* — также крестьянин, староста деревни, и даже в *Ломоносове, или Рекруте-стихотворце* героем становится еще не снискавший славы молодой студент, пишущий стихи (конечно, зрители знают, что в будущем он станет великим поэтом). Этим персонажей окружают другие, не менее благородные и верные люди из народа, а также люди из высшего сословия, стремящиеся ни в чем не уступать главному герою. Так, не только слуги и дети становятся их «учениками», но и господа, которые черпают мудрость от тех, кто ниже их по статусу.

Действие пьес происходит в важные для национального самосознания исторические эпохи. В *Казаке* действие приурочено к Северной войне и происходит сразу после Полтавской битвы, в *Суссанине* — в Костромской губернии зимой 1612–13 гг., в *Крестьянах* — в Сычевском уезде Смоленской губернии в 1812 г. (важная для эпохи историческая рифма «1612 — 1812» отыграна полностью). В *Ломоносове* Шаховской поступает иначе и выбирает временем и местом действия 1739 г. в Германии, когда еще молодой поэт проходил обучение в Марбурге и, возвращаясь на родину, был завербован в рекруты, при этом на протяжении всей пьесы прусские гусары распевают о величии России, а молодые «добрые немцы» помогают Ломоносову бежать. Зрители-современники не могли не связывать изображаемое на сцене с заключенным в 1813 г. союзным договором между Россией и Пруссией в войне против Наполеона.

На наш взгляд, Д. А. Иванов прав, когда пишет, что исторический материал этих пьес

...был лишь предлогом для исполнения на сцене псевдо-украинских песен или патриотических стихов Ломоносова <...>. Остальное же содержание пьес составляли традиционные комические ситуации, в которые попадали не менее традиционные персонажи — полностью вымышленные добродетельные герои, влюбленные простолодины и комические злодеи. На одного центрального

героя, названного известным именем, приходилось множество условных проносных и трюфов [Иванов 2009: 118–119].

Шаховской не случайно выбирает важнейшие вехи в русской истории, когда на карту была поставлена судьба страны. Зрители не могли равнодушно отнестись к изображению побед Петра, спасения страны от смуты и избрания династии Романовых или событий из недавно закончившейся Отечественной войны, как и к постановке, в которой главным героем оказывается один из величайших людей России. В этих пьесах автор особо выделяет характеры героев, как положительных, так и отрицательных — именно эта составляющая объединяет «народные» водевили с самой важной комедией Шаховского этого периода — *Урок кокеткам, или Липецкие воды* (1815).

Исследователи не раз обращались к пьесам Шаховского, созданным в эпоху национального подъема. Так, Гозенпуд, говоря о *Казаке-стихотворце*, обращает внимание на то, что

...приближающаяся война с Наполеоном вызвала появление пьес, наполненных политическими аллюзиями. В отличие от большинства авторов, создававших подобные «применения» в трагедиях, Шаховской попытка сочинить изобилующий аллюзиями водевиль [Гозенпуд 1961: 26].

В большинстве случаев о ходе работы Шаховского над его текстами нам ничего неизвестно. То же можно сказать и о *Казаке-стихотворце*. Мы не располагаем первоначальным вариантом пьесы, однако Д. А. Иванов сумел найти и опубликовать письмо Шаховского Шишкову, датированное 17 мая 1812 г., которое раскрыло интересные подробности о постановке пьесы [Иванов 2008b]. Из письма становится ясно, что появление на сцене одного из самых популярных русских водевилей первой половины XIX в. не обошлось без препятствий. Пьеса была запрещена из-за упоминания «проклятого имени Мазепы», из-за чего «Сергей Кузмич <т. е. С. К. Вязмитинов, под чьим ведением находилась петербургская цензура. — К. Н.> остановил представление ее в Публике». Спектакль, созданный еще в 1811 г. [Иванов 2008b], был поставлен лишь 15 мая 1812 г. на придворной сцене [ИРДТ 2: 483]. Следующая постановка относится уже к 1814 г., и с этого времени, как пишет Гозенпуд, «воспоминания о разгроме Карла XII» «воспринимались в свете событий Отечественной войны 1812 г.» [Гозенпуд 2005: 254].

Причину успеха пьесы Гозенпуд объясняет «сентиментально-чувствительными образами Маруси и Климовского» и «карикатурными фигурами тысяцкого Прудюса и писаря Грицько», успеху также способствовала музыка Кавоса, «опирающаяся на украинский фольклор. Композитор использовал и лирически-задушевные элегические песни («Їхав козак за Дунай»), и протяжные («Ой, ти дівчино, ти мое серденько»), шуточные, и плясовые» [Гозенпуд 1959: 360–361]. Более того, как указывает исследователь, в этой пьесе автор

...наметил образы и ситуации, которые на долгое время сделались характерными для его драматургии <...> Жанровый фон, несчастные любовники, чье счастье устраивает благодетель, комические злодеи, добродетельный герой, утверждение гармонии всех классов на основе любви к царю и отечеству [Го-зенпуд 1961: 27].

Для создания образа главного героя Шаховской обращается к историческому анекдоту о Семене Климовском — казаке харьковского слободского казачьего полка и поэте, родившемся около 1705 г., а следовательно — не имевшем возможности участвовать в Полтавской битве. Его характеристику он берет, вероятно, из «Пантеона российских авторов» Карамзина и вместе с этим приурочивает действие пьесы к русско-шведской войне [Го-зенпуд 1961: 26]. Шаховской пользуется приемом компрессии, объединяя в единое целое исторические, культурные и литературные события, тем самым усиливая их одновременный эффект. Как мы увидим далее (в 4-й и 5-й главах), для Шаховского это станет одним из излюбленных приемов. В этом он будет следовать мысли Карамзина, который в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» (1802) изложил свое понимание освещения исторических фактов в литературе. Как пишет Киселева,

<...> будущий историограф настаивает на том, что для достижения патриотических целей художник может не отличать исторической истины от баснословия <...> Другими словами, в науке «басни» отвергаются, а в области «художеств» для возбуждения «народной гордости» (чему и призвано служить искусство идеологическое) «романистом» быть не только позволено, но и необходимо [Киселева 2004: 72].

Шаховской представляет на сцене вымышленный любовный сюжет о казаке Климовском и его возлюбленной Марусе. Ни боевых действий, ни собственно военного «досужества» он не изображает. Сюжет полностью основывается на любовной истории. На сцене — Маруся, распеваящая подлинные песни Климовского в ожидании возвращения своего возлюбленного с войны. Параллельно с ней действуют Князь и его денщик Демин, приехавшие в деревню, чтобы сообщить о победе Петра над шведами и узнать, получили ли казаки деньги, выделенные на их послевоенное обустройство. Здесь же два анекдотических «злодея» — Прудюс и его слуга Грицко, присвоившие упомянутые деньги. При этом Прудюс всячески уговаривает Марусю выйти за него замуж. Появление Климовского создает для злодея опасность — он может потерять невесту, однако же Прудюс смекает, что это событие можно обернуть в свою пользу, если обвинить Климовского в краже денег. Климовский благодаря доблестному и честному характеру располагает к себе Князя и Демина. В итоге Казака-поэта спасает Демин, вовремя приметивший злодейскую интригу, а Прудюс раскаивается и «исправляется».

Как такая незатейливая пьеска могла настолько понравиться зрителям и стать на долгие годы одной самых успешных патриотических пьес?

Отрывки из нее были переведены и опубликованы Алексисом Гиньяром де Сен-При в парижском издании «Шедевров русского театра» (Chefs-d'œuvre du théâtre russe) в 1823 г., где о пьесе было сказано:

Козак-стихотворец прослыл его <Шаховского. — К. Н.> лучшей работой в этом жанре. Этот остроумный пустячок был взят из анекдота, возникшего при Петре Великом <...>. Чистосердечный и жизнерадостный характер Климовского, наивность молодой девушки придают водевилю Шаховского интерес, не зависящий от аллюзий и местных условий [Théâtre russe: 421–422].

В русской периодике первой половины века пьеса *Козак-стихотворец* также нередко отмечается как одно из лучших сочинений Шаховского. Так, в 1820 г. в СО в статье «О Санктпетербургском Российском театре (окончание)» (подпись В. С.) говорится следующее:

Из новейших комиков отличились более других *Крылов* и *К. Шаховской*. <...> *К. Шаховской*, имея редкую способность пользоваться временными странностями, в обществах замечаемыми, весьма живо изображает их в своих произведениях. Сверх того, они отличаются легким разговорным слогом и многими остротами. Оперы и Водевиль его прелестны. Вообще лучшими его сочинениями могут похвастаться: *Полубарские затей*, *Козак стихотворец*, *Урок кокеткам* и *Своя семья* [СО 1820: 53].

В «Отечественных записках» 1827 г. в заметке «Спектакль для нижних чинов Императорской Гвардии» говорится о постановке 13 сентября *Полубарских затей* и *Казака-стихотворца* в большом Петровском театре, куда «по Высочайшей Государя Императора воле» были приглашены бесплатно воины Гвардейского Корпуса [ОЗ 1827: 228]. Автор заметки так описывает зрелище:

Первые ряды кресел и первый ряд лож заняты были Офицерами, а все прочие места нижними чинами. Царская Фамилия присутствовала в малой ложе, а большая Императорская ложа отдана была для иностранных Послов и Министров. <...> Заметно было, что песня Климовского, близкая с чувствами храбрых русских воинов, преданных всем сердцем и душою своему Царю и Отечеству, особенно им понравилась [ОЗ 1827: 228–229].

В книге 1839 г. «Картины России и быт разноплеменных ее народов», когда речь идет о «способности Малороссиян к пению и музыке», упоминается и Климовский, который «еще в царствование Императора Петра Великого, приобрел себе славу прекрасными песнями». Далее упоминается Шаховской:

Отличный наш драматический писатель, Князь Шаховской, оживил на сцене доброго и умного Климовского в водевиле своем *Козак Стихотворец* и представил пленительное изображение Малороссиянки в лице Маруси [Картины России: 314].

Песни, исполняемые персонажами пьесы, быстро разошлись по песенникам. Так, уже в 1820 г. в «Новом, полном всеобщем песеннике» опубликована большая часть арий из пьесы [Песенник: 700–708].

Причина такого успеха кроется не только в музыкальной аранжировке Катерино Кавоса и воодушевляющих песнях, которыми наполнена пьеса, но и в изображении народных характеров героев, истоки которых берут начало в пьесах Крылова и ранних комедиях Шаховского.

Факт обращения Шаховского к казакам-малороссам показывает, что автор стремился охватить в пьесах всю империю и населяющие ее народы (эта линия будет продолжена в 1820-е гг.). Цель — показать, что не только все сословия, но и все народы объединены любовью к отечеству. Характер русского вельможи — Князя, и характеры его денщика и крестьян-казаков одинаково положительны. Однако важно, что высокопоставленным особам есть чему поучиться у народа. Это скрепляет ту концепцию патриархальной России как единения истинных патриотов: каждый «старший» по чину оказывается «отцом», любящим своих «детей» — стоящих ниже в сословной иерархии, причем каждый заботится друг о друге.

Наиболее ярко эта идея будет представлена в пьесе *Иван Суссанин* (премьера — 1815 г., посвящение Александру I — 1812 г.), где будущий правитель Михаил Романов по ходу всей пьесы называется «отцом» (подробнее см. [Киселева 1997]). В *Казаче* нет такого частого упоминания «отцовства», за исключением разве реплики Князя, который так называет Петра: «Приятно видеть ваш восторг, приличный нашего общего отца» [Шаховской 1812: 23]. Скорее, эта реализация видна в сюжетной линии, где царь выражает свою заботу о «детях»:

КНЯЗЬ. <...> **Я послан от государя с места сражения за тем, чтобы узнать все, что здесь делалось; проведать, вполне ли исполнялась его воля, и не было ли каких притеснений жителям.** Из всего, слышанного мною, кажется, что здешнее селение не воспользовалось **царскою милостью**, назначенною претерпевшим разорение от войны; **надобно хорошенько узнать виновников** [Там же: 7–8].

Та же самая схема реализуется и на более «низком» уровне, где младший исполняет волю старшего. Так, Маруся — верная и покорная девушка, которая ждет своего любимого с войны, с одной стороны, хочет дожидаться Климовского и не может смотреть на ухаживающего за ней Прудису, который хитростью заставил мать Маруси обещать отдать ее ему в жены, но с другой — она чтит старших и принимает волю матери:

Мати, мати! не ридай,
Мене замуж снаряжай! [Там же: 6].

Аналогичную ситуацию мы увидим и в более поздней пьесе Шаховского *Сокол Ярослава Тверского* (см. главу 4), а также в *Крестьянах, или Встрече незваных*, где персонажи Варя и Василий любят друг друга, но мать Вари хочет выдать ее за винокура Дребедню. Хотя Варя и готова лечь «в сырую землю», только чтобы не выходить за него, однако э тот вопрос не в их власти:

ВАСИЛИЙ. Я стерег от злодеев мою Вариньку, так и холод меня не пронял.

ВАРЯ. Твою Вариньку? Да видишь ты, матушка не хочет, чтобы я была твоя, и ежели бы не грех было играть свадьбу в то время, как неприятели во Святой Руси, то бы не диво, чтоб меня обвенчали с этим постылым Дребедней [Шаховской 1815с: 6–7].

Воля родителя, т. е. старших, оказывается нерушимым законом. Такая иерархия власти подводит к тому, что любовные и семейные связи стоят ниже преданности государю — можно вспомнить два эпизода из *Сусанина*, в котором отец Сусанин также запрещает влюбленным венчаться: «нет, Матюша, свадьбы нынче не быть; когда вся Русская земля плачет, нам не радоваться» [Шаховской 1815а: 5], в другом эпизоде — он же соглашается на убийство дочери ради спасения отца-помещика и будущего царя Михаила.

В *Казаке* Шаховской, с одной стороны, раскрывает тему «родства» всех сословий и народов, с другой, — «братства» всех положительных героев, независимо от чина и происхождения. Единственные критерии оценки героев — это их характер и жизненная философия. Климовский всех зовет «братьями», даже Князя: «Здорово, брате! не з войны ли идете?» [Там же: 12], «Ви, братци, з походу, и я также, то нам треба оддохнуть» [Там же: 14] и т. д. Ему вторит и денщик Князя, когда все начинают обниматься, радуясь победе Петра: «И меня также, да покрепче <обними. — К. Н.>. Ты, брат, добрый слуга царю» [Там же: 13]. «Братство» иного рода представлено в среде отрицательных персонажей — Прудюс называет своего слугу-сообщника аналогично: «А вже, братенько, сбигай до циху да зкликни козаків, щоб прогнать тих забияк» [Там же: 20]. В пьесе есть целый эпизод, в котором обыгрывается идея «братства»:

КНЯЗЬ. Все забыто. — Нам добро, никому зло, то законное житье. (*Климовскому*). Так ли, **товарищ?**

КЛИМОВСКИЙ. Так, **брат...**

ДЕМИН. Ваше сиятельство.

КЛИМОВСКИЙ. Ваше **осиятельство!**

КНЯЗЬ. **Говори всегда брате: я люблю это имя.**

ГРИЦКО, *тихо Прудюсу*. Треба ёго поздоровать.

ПРУДИУС. Поздравляю, ясно-вельможный пане... ваше осиятельство!

ГРИЦКО, *тихо Прудюсу*. Вин любит **братенько...**

ДЕМИН, *Прудюсу*. Тс!

КНЯЗЬ. Что это?

ДЕМИН. Пусть его **братается с чоргом, да с своей братей бездельниками, а не с капитаном царской гвардии** [Там же: 22].

Здесь нам показывают Князя, который отказывается от почестей, и это иллюстрирует идею, что для хороших людей чины неважны. В *Ломоносове* герой просит отставного капрала и содержателя гостиницы отставить в сторону чины:

ГАНЦ <...> (*Ему*). **Извините**, что комната... <еще не готова. — К. Н.>

ЛОМОНОСОВ. **Без чинов, старый герой**; я не прихотлив и рад везде быть с военными людьми [Шаховской 1816: 23–24].

При этом «неправильные» персонажи не понимают этой глубинной идеи и воспринимают ее поверхностно.

В *Казаке* Князь использует «народную» сентенцию Климовского: «Нам добро, никому зло, то законное житье», которую он повторяет на протяжении всей пьесы и применяет на практике. Подданные в лице Климовского, Маруси и других казаков оказываются под стать их правителю. Кредо Климовского — своего рода метафора, описывающая характер всего народа.

В речах и песнях Климовский обнаруживает характер, достойный народного героя. Во-первых, он показывает неуклонное стремление к защите отечества — гетман распустил полк, и казак мог ехать домой к Марусе, однако он принимает решение биться за царя и отправляется на самую опасную битву:

Так, брате, я був там <на Полтавской битве. — *К. Н.*>. Як наш повк гетьман роспустив, мини добре хотилося побитьця за нашого царя, то я и приставк к Кочубееву повку и з ним рубився пид Повтавой <sic!> [Шаховской 1815d: 26].

Сравним с тем, что говорит денщик Князя о своем офицере:

ДЕМИН. Где мы, там и он; а где он, там победа! (*Поет на голос Преображенского марша*)

Знают турки нас и шведы,
И об нас известен свет:
На сраженье, на победы
Нас всегда царь сам ведет;

**С нами труд он разделяет,
Перед нами он в боях.
Счастьем всяк из нас считает
Умереть в его глазах** [Там же: 6].

Заметим, что те слова, в которых в пьесе восхваляется Петр, несложно будет перенести и на всех остальных — Климовского, казаков и Князя:

КНЯЗЬ. И так, вели собрать всех козаков; я должен <...> обрадовать всех победою, в которой **русские, пред глазами своего Государя, верною грудью спасли Отечество.**

Русской грудью и душою
Служит Богу и царям;
**Кроток в мире, а средь бою
Страшен, пагубен врагам** [Там же: 44–45].

Далее Климовский, успев побиться рядом с царем, не может оставить в беде свою возлюбленную и устремляется к ней, как настоящий герой-любовник — заметим, что старший в полку вошел в положение Климовского и позволил ему отлучиться с войны ради спасения возлюбленной:

КЛИМОВСКИЙ. Я получив висточку, що мою невесту хочут от мене отбить. По сражении, старший мене одпустив, и я так скакав, що двух коников зморив,

да третий шатавшись лежит у згорды; потратив вся гроши, що мав, и боюсь, не запоздав ли? [Там же: 23–24].

Интересно, что Князь также особо отмечает эту черту Климовского и ставит его искреннее любовное чувство в один ряд с его «воинским» и «стихотворным» призванием:

КНЯЗЬ. Любовник, стихотворец и воин, он имеет право на мою дружбу. Я хочу вырвать его невесту из рук Прудиуса, который мне очень подозрителен. И для того-то не должно терять времени. Я тотчас ворочусь сюда в настоящем моем виде и уверен, что, спасая от несчастья верного подданного, я сделаю угодное Государю [Там же: 28].

Особым образом тут подсвечивается и идея заботы о подданном как сыне отечества — устроив благополучие Климовского, Князь «сделает угодное государю». Так, Князь, подобно Петру стремится с добротой относиться к народу. При этом никто из них не ждет награды, следуя законам христианской любви:

КНЯЗЬ. Я уже награжден, видя вас благополучными [Там же: 62].

Наиболее доблестным оказывается отношение Климовского к Прудиусу. Если Князь видит в последнем недоброе, то в этом отношении Климовский предпочитает с «дурнями» дела вообще не иметь:

КНЯЗЬ. Мне кажется, он не самый честный человек.

КЛИМОВСКИЙ. А кто его знает? Послухай, братенько, що в тем, який бы вин не був: чи може що зробить дурень? Нехай ёго, братенько, живе соби по здорову [Там же: 24].

Климовский легко прощает злодея, но при этом в иной ситуации он же умеет отделять «долг» от «чувства»:

КЛИМОВСКИЙ. За мою Марусю я рад з ним битися, а зла ему не желаю. Вот моя пословица: нам добро, никому зло, то законное житье [Там же: 25].

Добрый, незлобивый и прощающий характер Климовского виден и в ситуации, когда в его бумагах обнаруживается подsunутая Грицко грамота о передаче денег. Во-первых, он не боится, потому что за ним — правда, и он никому не желает зла («Хто не робит ны кому зла, тому некого бояться» [Там же: 57]), во-вторых, подозревая Прудиуса, он не осмеливается оправдываться, чтобы бездоказательно не обвинить невиновного: «Так, мини дав сии бумаги — ни, ни, подозревать в обмани — то есть горшая обида; а я никого не обижал» [Там же: 67]. Антиподы Климовского, Прудиус и Грицко, ведут себя совершенно противоположным образом, оба дважды пытаются переложить вину друг на друга.

Шаховской показывает, что все простые казаки придерживаются системы ценностей Климовского. В сцене, когда решается судьба Прудиуса и Грицко, народ — казаки и жители деревни — единогласно показывает, какое отношение должно быть к плутоватым людям, думающим только о себе:

ВСЕ. Ми прощаем; нехай Бог з ним, вин дурень! [Там же: 70].

Те, кто не соответствует характеру героя, даже за людей не считаются: «**На них не людския рожь**; похожи ли они на казаков: те все ребята добрые, верные и храбрые» [Там же: 53]. В заключительной песне (в полной версии она приведена в изд. [Шаховской 1898]) Климовский прямо говорит, в чем заключается «русское счастье»:

З честью и славой бились ми в поли,
Вирой и правдой вик проживем;
Русское счастье — царь на престоли:
В нем ми защиту в гори найдем [Шаховской 1812: 35].

По Шаховскому это и есть истинный русский дух. Отметим также то, что в пьесе Петр выводится как правитель, близкий народу, — он слушает песни Климовского «с удовольствием» [Шаховской 1815d: 8]. Более того, он приглашает Климовского прямо к себе:

КНЯЗЬ. А тебе, Климовский, должно будет после свадьбы ехать в Москву: государь желает тебя видеть.
МАРУСЯ. Як же...
ДЕМИН. Какая тут як же? Слышишь, государь желает; а для него все рады в огонь и в воду [Там же: 71].

Здесь мы можем увидеть переключку с посвящением *Ивана Сусанина* императору Александру:

Да не сокроется забвеньем,
Сусанин верный селянин,
Ты оживи его воззреньем,
И он Твоей России сын
[Шаховской 1815a: <без пагинации>].

Здесь, как писала Киселева, Шаховской «подчеркивает, что внимание царя уравнивает крестьянина с уже признанными героями» [Киселева 1997: 284]. Так, следуя этой логике, внимание Петра укрепляет Климовского в статусе русского героя.

В *Крестьянах* мы сталкиваемся со сходным изображением народных характеров (подробнее об этой пьесе и ее связи с воспоминаниями Шаховского о войне мы будем говорить в параграфе 3.2.). Отметим основные положения. В речах главного героя — Старосты — который выступает в роли своеобразного «резонера», мы слышим определение характера русских. Особый упор сделан на религиозности, на безусловной вере, именно она придает храбрости и бодрости духа вооружившимся против французов крестьянам. После успешного боя глава деревни отмечает, что они отстояли не только «дом помещика», но и веру и церковь:

СТАРОСТА. Стой! Ну ребята, **постояли мы за Веру и верность**; послужили Царю Государю, неприятеля разбили, а нашу Церковь, и дом доброго нашего помещика отстояли [Шаховской 1815c: 54–55].

В *Крестьянах* не только мужчины всех возрастов⁷⁵, но и женщины-крестьянки⁷⁶ становятся полноправными героями, как и представители других народов — казаки-башкиры. Василий подробно описывает, какую роль сыграли казаки в победе над французами:

Как мы справились с неприятелями: то вдруг показалась из леса их конница и скакала прямо в село; да откуда ни возьмись **казаки; налетели как соколы, кто в догонку, кто в обскач и начали супостатова пиками с коней швырять**: только шапки вверх полетели: они было на уход, да не тут-то было: **казаки не дали дороги; молодцы, любо смотреть!** [Шаховской 1815с: 45–46].

Особую роль в пьесе играет «обучавшийся за морем» Дребедня — он олицетворяет трусость и малодушие, презирает все русское и беспокоится только о деньгах. Хвастаясь своим просвещением, он вынуждает Старосту дать ему отпор и указать на то, что самое главное просвещение дает православная вера, а не заморские науки:

СТАРОСТА. Да что ты Викентьич! Разве мы не просвещены Верою Православною?.. Разве мы не знаем Закона Божия, который велит любить ближних как братьев, а Господу Богу, Царю Государю и властям от них постановленным служить верой и правдой? Чего нам знать еще более? [Шаховской 1815с: 20].

В отличие от всех остальных персонажей, Дребедня — единственный уклоняется от борьбы с напавшими французами и скрывается в болоте, откуда его достает один из казаков-башкиров, принявший его за бежавшего врага. Еще перед боем Дребедня хотел «умаслить» французов, преподнеся им «хлеб и соль». Староста же деревни был твердо убежден в том, что русские не способны этого сделать:

СТАРОСТА, *поет на голос: Говорил-то мне сердечный друг.*

**Не указ нам чужеземной край,
Нам не то отцы заповедали,
Нас покорству ль против злых людей,
У нас вера Православная.**

**Разве батюшка нам Белой Царь,
Приказал злодею кланяться?
Аль течет в нас не крещена кровь,
Аль мы стали уж не Руские?**

⁷⁵ СТАРОСТА. А разве мне руки сложа стоять, как ребята будут работать?

ВАСИЛИСА. Да в уме ли ты старик, да твои лета... <...>

СТАРОСТА. О чем вы разохались? Варя, не плачь. <...> Полно, полно... Вон идут мужики, **не срамите меня**. <...> [Шаховской 1815с: 28–30].

⁷⁶ ВАСИЛИСА. Эй вы молодцы! Да разве мы за тем вышли замуж, чтоб мужей в беде покидать? Схватим вилы, ухваты, косы, рогатины, что ни попало; да коли надо, то и на выручку нашим полетим. **Докажем бусурманам, каковы Руския бабы — пойдем** [Шаховской 1815с: 36]. Об «исторической» Василисе см. ниже, в параграфе 3.2.

Не бывало и не быть тому,
Чтоб врагу мы покорилися:
**Лучше лечь нам в мать сыру землю,
Чем бесславить имя Руское!** [Шаховской 1815с: 19]

Сама же смерть за отечество и Государя является чем-то вроде «божьего дара». Так, Староста доволен тем, что ему на старости лет было позволено «послужить царю» — этим его характер схож с характером Суссанина.

Характер и поведение «правильных» персонажей отвечают традиционным христианским идеям и ценностям, восходящим к Священному Писанию. Они изложены, в частности, в таком памятнике средневековой словесности, как «Домострой» («Книга, называемая *Домострой*, содержащая в себе полезные сведения, поучения и наставления всякому христианину — мужу, и жене, и детям, и слугам, и служанкам») ⁷⁷. Особенно примечательны рекомендации, данные в разделе 7: Нужно служить царю и **во всем ему повиноваться**. Старшим нужно воздавать честь, **равных — почитать, как братьев, немощных — утешать любовью, младших — любить как детей. Никому не делай зла, не желай земной славы, скорбь терпи с благодарностью, не мсти**, если обидят и не осуждай, в первую очередь вспомни о своих грехах, **равняйся на тех, кто живет по правде** [Домострой].

В соответствии с выделенными установками действуют все положительные персонажи пьес. Главный герой *Казака-стихотворца* не только полностью воплощает эти идеи, но и занимается их продвижением через искусство — стихи и устойчивые выражения.

Наставление о повиновении детей родителям также полностью реализуется у Шаховского — дети ни в чем не перечат своим родителям, они принимают волю отцов и матерей как волю Бога (это мы также увидим далее на примере *Сокола князя Ярослава Тверского*). В пьесах нашего автора эта идея реализуется, главным образом, через покорность девушек родительскому выбору суженого. Для них воля родителей — это воля Бога. Опять-таки, эта идея будет развита Шаховским в последующих пьесах. Даже если родительский выбор ошибочен, то покорность награждается божественным вмешательством — девушек ждет свадьба с женихом, посланным Богом.

Шаховской в выстраиваемой им идеальной патриархальной картине мира опирался на библейские установки:

Дети, повинуйтесь своим родителям в Господе, ибо сего требует справедливость. Почитай отца твоего и мать, это первая заповедь с обетованием: да будет тебе благо, и будешь долголетен на земле (Еф 6: 1-3).

⁷⁷ Первое печатное издание «Домостроя» вышло после смерти Шаховского — в 1849 г., так что тут важна не генетическая, а типологическая параллель со средневековым (т. е. архаическим, традиционным) сводом моральных представлений.

Ср. также заповеди о не воздаянии злом за зло (1Фес 5: 15; Мф. 5: 39), о защите слабых (Пс 81: 3,4), об уважении к старшим и увещании младших как братьев (1Тим 5: 1) и т. д. Характерно, что в традициях политической и идеологической риторики Шаховской в водевилях подчеркивает «отцовство» правителей, несмотря на указание Евангелия, что Отцом следует назвать только Бога: «...и отцом себе не называйте никого на земле, ибо один у вас Отец» (Мф 23: 9)⁷⁸.

Отходя от крестьянской темы, изображенной в *Казаке*, *Суссанине* и *Крестьянах*, Шаховской идет дальше и в *Ломоносове* раскрывает дух народности уже в молодом перспективном студенте, чья любовь к отечеству помогла ему стать большим человеком. В пьесе, однако, «русским духом» оказывается вдохновлен не только Ломоносов, но и «добрые немцы» — Роза и Михель. Шаховской снова создает водевиль, начиненный аллюзиями на современность (1814 г.). В этом случае он изображает дружественную России Пруссию, на тот момент — союзницу в войне с Наполеоном.

Вскоре после постановки на страницах СО появляется рецензия на пьесу, в которой говорится, что драматические писатели способны действовать не только на просвещенных, но и на людей всех сословий, возрастов и образования [СО 1815: 120]. Рецензент считает, что перед Шаховским стояла «трудная задача» — в качестве главного персонажа он выбирает не того Ломоносова, «известного и славного своими произведениями, пользующегося уважением двора и публики», а «молодого студента, посреди бездельников и развратных людей самого низкого звания» [СО 1815: 121]. При этом критик отмечает, что Шаховскому пришлось «отступить несколько от истины исторической», поскольку его «принудили» правила театра. Однако же по сравнению с другими водевилями эта пьеса, по мнению критика, оказалась не столь удачной — причина в выборе неизвестного большинству зрителей героя:

...едва ли половина зрителей знает Ломоносова, едва ли сотая доля читала его стихи. Большая часть смотрела на него с равнодушием и понимала только те стихи, которые казались сочиненными на нынешние обстоятельства. Сцена его спасения тронула зрителей, но она и тогда произвела бы сие действие, когда б спасся не Ломоносов, а кто-нибудь другой. В *одном* можно б и должно б нам была подражать Французам: в уважении их к своему языку и классическим писателям. Притом же уважение их развлекается множеством, а у нас истинно классический писатель из умерших один [СО 1815: 124]

Сюжет водевиля следующий: Ломоносов направляется из Марбурга в Амстердам, чтобы сесть там на корабль и вернуться на родину. В пути он встречает тирольца Михеля, у которого украли деньги. Ломоносов отдает ему свои последние деньги, утверждая, что до границы его «прокормят»

⁷⁸ Не будем останавливаться на сложном и неоднократно обсуждавшемся исследователями вопросе о осложнениях, связанных с обожествлением монарха в политической риторике.

перстень, который он получил из Петербурга за стихи, и золотая медаль за науку, выданная ему в Марбурге. В соседнем городе в гостинице ожидает Михеля Роза — падчерица Ганца, отставного прусского капрала, Михель должен был получить у генерал-губернатора разрешение жениться на Розе. У Ганца же были другие планы — он хочет отдать дочь за старого гусарского вахмистра Трумфа (имя комического крыловского героя использовано не случайно!). Ганц и Трумф, узнав, что рядом находится молодой и храбрый русский, решают завербовать его в рекруты, чтобы похвастаться королю:

ТРУМФ. Русский!.. Вот-те новое!.. у меня в партии есть образчики всех наций, а Русской... это небывальщина [Шаховской 1816: 19].

Гусары хитростью заставляют Ломоносова выпить за здоровье прусского короля, а когда на поэта нисходит вдохновение, и он начинает писать оду, нашивают ему красный воротник и подсовывают деньги. Когда Ломоносов понимает, что завербован, Роза и Михель помогают ему бежать. Чтя закон субординации, Ганцу приходится отдать Розу замуж за Михеля.

Судя по всему, для написания пьесы Шаховской пользовался текстом Я. Я. Штелина «Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов...» 1783 г. [Штелин 1783: 54–55], в котором описывается эпизод, как Ломоносов был несколько недель рекрутом, однако ему удалось бежать.

В отличие от оригинала, где говорится, что Ломоносов напился так, что на утро ничего не помнил:

Наш путешественник показался им приятною находкою. О офицер вежливо пригласил его без платы поужинать и попить в их компании. Не забыли также расхвалить ему королевско-прусскую службу, и мало-помалу уговорили молодого странника вступить в нее. Они так напоили его, что он на следующий день ничего не мог себе припомнить, что происходило с ним в продолжение ночи [Штелин 1783: 54],

Ломоносов у Шаховского следует завету Сенеки о воздержании:

ЛОМОНОСОВ. Этим господам не худо бы прочесть мысли Сенекины о воздержании.

ТРУМФ, *подходя к Ломоносову*. Не хочешь ли и ты, господин путешественник, с нами прохладиться вином?

ЛОМОНОСОВ. Благодарен, эта прохлада слишком горячит [Шаховской 1816: 30].

В первую очередь Шаховской подчеркивает большую щедрость Ломоносова, которая отмечается молодыми немцами. Однако — это не исключительная черта поэта, она относится ко всем русским. Так, Михель поет:

**Но последнее со мною
Разделил как кровной брат.
Он сказал мне: будь в покое,
На, возми и не грусти.**

Деньги дело нажитое,
Так и можно их найти.
До границы пропитают
И медаль, и перстень мой,
С голоду ж не умирают
Люди на Руси святой [Шаховской 1816: 10].

На что Роза отвечает: «Какая счастливая земля!» [Там же]. Примечательно, что все герои, и положительные, и отрицательные очень высоко отзываются о России. Так, Трумф, узнав, что рядом русский, восклицает:

ТРУМФ. Да нет, быть нельзя; кой чорт понесет Руссаго к нам, им и дома хорошо; а ежели придет охота к славе, то незачем ее искать в чужой армии [Шаховской 1816: 19].

Далее два немца начинают распевать о победах Миниха, о взятии Очакова, Хотина, Гданьска:

ВМЕСТЕ.

Русские удалы,
Востры их штыки;
Славны генералы,
Лихи козаки [Шаховской 1816: 10].

То же продолжается и на пиру, где Ломоносова пытаются завербовать. Гусарская попойка заканчивается песней, в которой говорится о «вечной дружбе» между Пруссией и Россией:

ДАЛЧИНИ. Славно, из чаши вечной дружбы.
Да дружба вечная хранится
Меж Прусских и Российских войск;
Да вся вселенная дивится,
Их видя в битвах дух геройск [Шаховской 1816: 37].

Так, Шаховской на фоне занимательного эпизода из жизни русской знаменитости создает произведение, в котором особо подчеркивается не только русский характер, но и русская история, победы над врагами, которые высоко ценятся даже иностранными гусарами. При этом автор не упускает возможности добавить современную ноту, изобразив дружественные отношения России и Пруссии. Более того, как писал М. О. Гершензон, благодаря этой пьесе, «здесь на сцене пред поклонниками Шиллера воочию проходили те чарующие картины романтического немецкого быта, которые они знали только из чтения: деревенский трактир “под вывеской розы”, беззаботные вагабунды, легкие нравы, живописные костюмы» [Гершензон: 403]⁷⁹.

⁷⁹ О рецепции этой пьесы известно мало. Однако В. С. Печерин в своих «Замогильных записках» отметил, что она имела на него «огромное влияние» [Печерин: 56–57]. В письме А. В. Никитенко 1869 г. он подробно описал свое восхищение этим водевилем: «Помните ли, что в *наше* время давали в Большом театре русский водевиль *Ломоносов или рекрут-стихотворец*. Вы не можете себе вообразить, до

Скажем несколько слов о языке этих водевилей. Наиболее ярко выделяется *Казак*, большая часть которого написана на псевдо-украинском языке. Как указывает Л. Н. Киселева, в этом случае использование украинского языка необходимо драматургу для создания простонародного колорита:

Понятно, что Шаховской в принципе мог найти среди своего окружения человека, который был бы в состоянии исправить его текст. Но это явно не входило в его задачу — он создавал *образ, колорит*, а для этого были необходимы *отдельные знаки* малороссийского, а не точное воспроизведение малороссийской речи. Такой прием использовался и впоследствии при частичном вкраплении простонародной или иностранной речи в литературный текст [Киселева 2020].

Шаховской, однако, применяет и другие художественные приемы — как, например, устойчивые фольклорные словосочетания: «мать сыра земля», «добрый молодец», «удалые, славные, лихие казаки» и т. д. Судя по всему, автор активно пользовался сборником Кирши Данилова и песнями А. Ф. Мерзлякова, откуда заимствовал фольклорно-народные выражения для обогащения водевилей «народным духом». Более того, драматург также вводит в тексты русские пословицы и поговорки, вроде: *видимой рок, как ножом в бок, а смиренье молодцу ожерелье* <sic!>; *повинную голову и меч не сечет*. В следующей главе мы увидим, как Шаховской продолжит эту линию в творчестве, усиливая начатые в 1810-х гг. художественные приемы.

Итак, патриотическая концепция Шаховского складывается из трех важнейших составляющих, которые определяют характер русского народа. Патриотизм по Шаховскому — это безоговорочная любовь народа к отечеству и монарху, а также к господам. Автор выстраивает утопию, которая держится на «родственных связях», где старшие (Бог, монарх или господа) выступают в роли «отцов», все подчиненные — в роли их «детей». При этом те, кто исправно служат Богу, отечеству и государю, оказываются как бы на одном уровне, и все сословные предрассудки отпадают — они «братья». Шаховской в рассмотренных пьесах демонстрирует единение всех слоев нации. В этом братстве могут оказаться и иностранцы, в отличие от некоторых русских — трусов и не-патриотов, не имеющих русского характера и веры — таких людей, по идее Шаховского, нужно также изображать в назидание другим.

Однако Шаховской стремится показать, что не только в народе, но и в дворянской среде имеются патриоты и непатриоты. Патриотическая концепция объединяет водевильные пьесы Шаховского с его главной комедией середины 1810-х гг. — *Уроком кокеткам*, в которой драматург показал столкновение персонажей, искренне любящих все русское,

какой степени я увлекся этим водевилем. Мне хотелось, подобно Ломоносову, странствовать пешком, искать приключений, быть практическим поэтом. Оно и в действительности так осуществилось, и даже больше, чем я желал. Вот вам и Судьба! и вот из каких нитей ткуются ее ткани!» [Гершензон: 403].

и представителей дворянства, потерявших связь с родиной, погрязших в светских сплетнях и готовых на подлость ради корысти. В этой комедии патриотическая и национальная тема оказывается не менее важной, чем в народных водевилях Шаховского. Затронутая в *Крестьянах* в образе Дребедни, «морокающего» по-французски и обучавшегося наукам «за морем», в *Уроке кокеткам* тема раскрывается гораздо рельефнее — Шаховской вплетает и литературную тему — демонстрируя, что «карамзинизм» влечет за собой духовный разрыв с отечеством.

Еще в 1811 г., когда Шаховской вступил в «Беседу», на ее открытии А. С. Шишков во вступительной речи сказал о «новой русской словесности» следующее: «Мы взяли ее от чужих народов, но, заимствуя от них хорошее, может быть слишком рабственно им подражали и, гонясь за образом мыслей и свойствами языков их, много отклонили себя от собственных своих понятий» [Шишков 1825: 140–141]. Безусловно, это относилось не только к литературе, но и ко всей русской культуре.

Если в водевилях образы отрицательных героев-непатриотов были только намечены Шаховским — по сути все они были выведены им в анекдотическом, фарсовом виде, то в *Уроке кокеткам* мы видим этот тип в новом свете.

Представителями дворян-патриотов оказываются участники войны — князь Холмский и полковник Пронский, а также добродетельная Оленька. Положительные персонажи много говорят о любви к России и всему русскому — эта любовь безусловна и основана на незыблемости старых обычаев и системе патриархальных социальных отношений. Слуги защищают господ и счастливы от того, что у них есть такие господа, последние же относятся к первым дружески, тем самым реализуя ту же самую концепцию патриотизма, которую мы описали выше на примере водевилей. Теперь герои продолжают проповедовать уже привычные зрителю идеи — верность обычаям старины, непринятие того нового, что идет из-за рубежа, подчинение вышестоящей власти и высокие нравственные ценности.

Отрицательные персонажи — граф Ольгин и графиня Лелева, вместе с их окружением — старым бароном Вольмаром, отставным гусаром Угаровым и чувствительным поэтом Фиалкиным — представляют собой антиподов «истинных русских». Шаховской через речи русских героев осуждает чужебесие и преклонение перед западными идеями. Так, Холмский резко отзывается о графе Ольгине, говоря, что и свои болезни он вывез из Парижа. Шаховской показал, что лицемерие и обман — это норма светского общения. Для Лелевой — самой яркой фигуры пьесы — лицемерие становится единственным спасением от долгов. Она пытается убедить окружение в своем отвращении к свету и влечению к простой жизни. Но все это оказывается личиной — сама графиня является порождением лживого света. Она готова на подлость, только чтобы спастись от долгов и вернуться обратно в свет. Для этого она пытается соблазнить Пронского, разыгрывает патриотку, беря в руки французскую книгу о русской истории. В какой-то мере здесь мы видим легкую переключку с поведением

отрицательных персонажей из водевилей — когда они не понимают сути русского духа и пытаются только внешне подражать ему. Граф Ольгин похож на Лелеву, но, в отличие от нее, он не отрицает, что ему противно все русское и прежде всего — язык. Его речь полна галлицизмов, а его изысканное поведение — такая же личина, как и кротость Лелевой. В отличие от истинных русских, они эгоистичны и не могут думать ни о ком, кроме себя.

Несмотря на однообразность, неяркость положительных персонажей, присущее им, как и в водевилях, резонерство, зрители высоко ценили патриотические речи положительных героев *Урока кокеткам*: Холмский, хотя и скучен, — патриот, и это главное. Однако отрицательные персонажи получились у Шаховского гораздо более живыми — они отличались от карикатурных Дребедни, Прудюса и Грицко и др., которых сложно было воспринимать как правдоподобных персонажей.

Тем не менее, патриотическая концепция Шаховского, выраженная в ранних водевилях через положительных персонажей, закрепляется в его самой популярной комедии. Положительные герои остаются неизменными, однако герои отрицательные получают новый характер и облик, тем самым дополняя эту концепцию конкретными жизненными деталями.

Особым образом эта концепция будет впоследствии отражена Шаховским в его воспоминаниях о войне 1812 г. Характерной для воспоминаний окажется фактическая их близость с водевилем *Крестьяне*.

3.2. Крестьяне, или Встреча незваных и «Воспоминания о войне 1812 г.» (1836) Шаховского

Первым опубликованным мемуарным текстом Шаховского о войне 1812 г. стала поэма «Москва и Париж в 1812 и 1814 годах», написанная в 1829 г. и изданная отдельной книгой в 1830 г. Поэма, с посвящением Александру I, снабжена обширными примечаниями Шаховского, в которых подробно раскрываются исторические факты, затронутые в тексте. По словам Д. А. Иванова, в поэме Шаховской демонстрирует «неизменность характера русских и благотворное действие Петра I, ускорившего естественное движение к народному “просвещению”» [Иванов 2009: 147]. Антифранцузский пафос поэмы, по мысли Иванова, восходит к идеям Шишкова: «В той же мере влияние его манифестов эпохи 1812 г., со всей их эсхатологической метафорикой и антифилософским пафосом, заметно в поэме Шаховского “Москва и Париж”» [Иванов 2009: 155–156]. По указанию Иванова, с очинением Шаховского единодушно воспринималось, как слабое (см. подробнее [Иванов 2009: 160–161]). Тема, а также выбор стихотворного размера, были не случайны:

...полиметрическая форма должна была, по мысли Шаховского, продемонстрировать «сведущим словесникам», что «разностопное стихосложение» является «красивым свойством нашего рифмического языка» <...>, которое, как

полагал автор, роднило его с древнегреческим и давало русским преимущество перед другими народами на пути к сближению с древним искусством <...> [Иванов 2009: 161].

Как пишет сам Шаховской в предисловии, его цель — описать событие «производящее священный ужас, умиление и благоговение перед Всеправящим Промыслом, сообразно с целью Греческих Поэтов» [Шаховской 1830: 3]. Многочисленные примечания должны были «убедить читателей в правдивости литературного сочинения» [Иванов 2009: 161]. В поэме Шаховского мы можем наблюдать использование особого метода «театрализации воспоминаний», которым он будет пользоваться спустя несколько лет в прозаических мемуарах 1836 г. Например, так он передает диалог Наполеона, только что вошедшего в Москву, с другим французом в виде небольшой сценки:

Но к нему влекут чуть жива,
Бледного как мертвеца,
В град радушный пришлеца.
Смутный вождь спросил строптиво
Падшего к его ногам:
«Что ты знаешь! кто ты сам?» —
«Я Француз, здесь живу»... — «Все равно,
Где Сенат?» — «Уж давно
Не в Москве.» — «Где ж народ?» — «Нет его.» —
«Кто же здесь?» — «Никого»... —
«Быть нельзя!»... — «Я клянусь в том»... — «Молчи!»
[Шаховской 1830: 12].

То же наблюдаем и в последних строках той части поэмы, где говорится о Москве. Эти строки вполне могли служить окончанием победной пьесы:

Царь взглянул смиренным оком —
Смерть замолкла, огонь погас
И, в молчании глубоком,
Слышен только Царский глас:
«К нам несут ключи от града,
Целый мир отмщен вполне;
Всем покой, всему пощада:
Слава нам! конец войне!» [Шаховской 1830: 34].

Нам представляется, что «драматические» вставки, которые делает Шаховской, не случайны и имеют цель возбудить воображение читателя, чтобы он «увидел» описываемые события как бы представленными на сцене, а следовательно — будто в действительности. Отдавая отчет в том, что как поэт он не обладает достаточным дарованием, Шаховской, чтобы вызвать в душах читателей «священный ужас», обращается за помощью к сфере, в которой имел большой опыт. Далее мы увидим, как этот метод, но уже с прямыми отсылками к ранним водевилям, будет реализован им в прозаических воспоминаниях.

Воспоминания о войне 1812 г. Шаховской написал по просьбе официального историка Отечественной войны генерала А. И. Михайловского-Данилевского, которому Николай I поручил в 1836 г. написать полную историю войны 1812 г. [Малышкин: 36]. Уже во время войны Михайловский-Данилевский, сам ее участник, собирал свидетельства современников. В 1836 г. он принялся за работу и получил доступ к архивам, а также написал письма участникам войны с просьбой поделиться воспоминаниями [Малышкин: 37]. Одно из писем было адресовано Шаховскому, и тот сразу откликнулся. По свидетельству историка А. Г. Тартаковского, Михайловский-Данилевский не довольствовался просьбами «общего характера» и, зная пределы «личной осведомленности» запрашиваемых лиц, «в своих письмах он ставил перед каждым из них совершенно конкретные вопросы, формулируя своего рода программу их будущих воспоминаний» [Тартаковский: 220]. Какие именно вопросы историк адресовал Шаховскому, мы не знаем. Мы изложили обстоятельства публикации воспоминаний и привели некоторые печатные источники, на которые опирался Шаховской [Новашевская 2018b]. Далее отметим лишь некоторые моменты, необходимые для понимания поэтики воспоминаний и их связи с драматургическим творчеством и театральным опытом автора.

Сам Шаховской подчеркивает важность для него этого опыта при создании текста. Он извиняется перед читателями за «болтливость» и частые отступления: «...но с лишком 40 лет **драматический писатель, говоря языком страстей, я на 60-м году не могу отстать от долгой привычки**» [Шаховской 1836а: 379]. С нашей точки зрения, это замечание является ключом к анализу поэтики текста. Он состоит из нескольких эпизодов — можно сказать, исторических анекдотов, поданных в виде драматических сенок. Их историческая достоверность зачастую трудно верифицируема. Однако важно прислушаться к мнению А. Г. Тартаковского, относившего текст Шаховского к мемуарным повествованиям, «очень ярко и полно передающим **саму атмосферу эпохи**» [Тартаковский: 68]. Нас «Воспоминания о 1812 г.» будут интересовать именно с этой точки зрения. Главным для Шаховского было передать дух нации, вставшей на борьбу с Наполеоном. Для этого автор использует и цитаты из литературных произведений, в частности, из популярной трагедии Крюковского *Пожарский*, произведших ободряющий эффект на его полк и на других участников войны. Причем героями его повествования становятся люди разных сословий и национальностей: русские, испанцы, немцы, французы, хорваты, итальянцы, башкиры, калмыки. Шаховской показывает, что для России эта война — народная, где участвуют все.

Анализируя мемуары, необходимо помнить, что мемуарная проза требовала не только достоверности, но и «индивидуальности, субъективности» [Боровикова и др.: 346]. Исследователи делают вывод, что «мемуарная литература должна изучаться как в ряду исторических источников, так и в более широкой перспективе литературных жанров» [Там же: 347]. Мемуары Шаховского драматургичны: описание событий словно подчинено

сценической логике, при этом автор выступает в роли и режиссера, и одного из главных героев, поднимающих патриотический дух окружающих. Театральность обнаруживается в разработке эффектных и динамичных мизансцен, где участвуют и музыканты, и поющие солдаты. Встречаются и совсем сценические зарисовки: «...мы только сошли с крыльца, как услышали над собою визгливый крик: Ah! Ma femme! а из коляски: Ah! Mon mari! и тотчас увидели мужа и жену обнимающих очень миленького ребенка» [Шаховской 1836а: 378].

Отдельного внимания заслуживают эпизоды, в которых Шаховской выступает в роли участника «оживления» России после ухода французов. И снова его речи и действия подчеркнута драматичны. В одном из таких эпизодов (об организации Божественной литургии на третий день после ухода французов из Москвы) Шаховской указывает: «Я поручил хлопотать о исполнении придуманного мною сильного действия, **несколько в сценическом роде**» [Шаховской 1836а: 390]. Подобные эпизоды неизменно направлены на передачу особого народного духа, владевшего участниками событий⁸⁰.

Автору важно подчеркнуть исключительную важность веры для поднятия боевого духа отчаявшихся солдат [Шаховской 1836а: 373] и сохранения надежды на возрождение России [Шаховской 1836а: 391]. Так, одним из первых войдя в покинутую французами Москву и проходя по Кремлю, Шаховской в мельчайших подробностях описывает кощунство и варварство французов. Любопытна сцена в Успенском соборе, описанная пером опытного драматурга:

По входе моем в Успенский собор, я нашел в нем посланного моего монаха. Он покрывал пеленою тело святителя и, указав на его обитую серебром раку, с которой только было вздрано четверть аршина верхней личинки, на большой подсвечник и саблю, лежавшие на земле, сказал: «Вы видите, что все это цело, когда в соборе не осталось не только лоскутка серебра, но и латуни; я нашел святые мощи выброшенными на помост, они также невредимы как в день успения чудотворца, кроме вражеского разруба святительской выи, кажется, этой саблей. Без сомнения, чудотворец поразил ужасом безбожников, и они не дерзнули ни к чему прикоснуться». Я точно видел все мне сказанное: открытое лицо и руки святого были совершенно целы, и я с благоговением к ним приложился [Шаховской 1836а: 384–385].

Шаховской приписывает себе важную роль в очищении храмов после французов. Он несколько раз указывает, что именно он «запечатал их своей печатью», хотя в других источниках, описывающих этот сюжет, мы не встречаем имени Шаховского. Зато в воспоминаниях Бенкендорфа, написанных в 1816 г., находим описание его ужаса при виде обезображенных

⁸⁰ Мы не будем рассматривать здесь эпизод с Винценгероде, при описании которого Шаховской пользовался воспоминаниями Бенкендорфа; за этими подробностями отсылаем к нашей статье, упомянутой выше.

храмов, изуродованных мощей и гробниц, разграбленных церковью. Бенкендорф утверждает, что именно он опечатывал храмы [Бенкендорф: 78].

Шаховской, описывая этот эпизод, на наш взгляд, стремится передать русский дух, основанный на святости веры и чувстве любви к родине. Этим русские у него отличаются от тех французов, которые начали войну 1812 г. и у которых нет ни веры, ни патриотизма; их глава Наполеон действует, по мысли Шаховского, не во имя Франции, а в своих собственных целях [Шаховской 1836а: 378], поэтому и французский дух оказывается слабее русского.

Несмотря на весь описанный ужас деяний наполеоновской армии, Шаховской дважды замечает во французах и положительные качества. Во-первых, вспоминая о поездке в послереволюционную Францию, он пишет, как на обратном пути в Ахене увидел в католическом храме молящихся французских эмигрантов и не мог сдержать слез при виде того, как усердно молятся французы, не потерявшие Бога в своей душе. Во-вторых, он, хотя и не без иронии, но отдает должное французам в Москве, которые сделали исключение для одного-единственного храма — «из всегдашнего уважения к прекрасному полу, исполнили просьбу оставшихся в монастыре, хотя только престарелых, монахинь и учтиво не осквернили в нем храма Божия» [Шаховской 1836а: 390].

Эти эпизоды свидетельствуют о попытке Шаховского, в соответствии со своими идеями, воссоздать национальные характеры участников войны. Важным мотивом его воспоминаний становится неоднозначность в изображении этих характеров. Не все находящиеся на стороне русских оказываются положительными героями. Так, начальник кремлевских караулов татарин Ельмурзин (как его называет Шаховской) вместо того, чтобы помочь босой дочери немецкого профессора, вышедшей на улицу попросить хлеба, задержал ее и приставил к ней стражу [Шаховской 1836а: 383].

Неоднозначность наблюдается и в изображении крестьян, среди которых далеко не все вели себя патриотично. Отличительными особенностями характера подмосковных крестьян Шаховской называет их «досужество и сметливость» и вместе с тем — развратность и корыстолюбие, замечая, что после ухода французов они приехали в Москву на возах, чтобы «захватить недограбленное». В воспоминаниях Бенкендорфа мы находим тот же эпизод:

Неприятель, очищая Москву, поджег то, что еще уцелело от несчастного города; у нас не было никаких средств потушить пожар, который всюду увеличивал беспорядок и бедствия; крестьяне толпою устремились грабить и захватывать магазины с солью, медную монету казначейства и винные погреба. Весь наш отряд, как бы затерявшийся в огромном пространстве Москвы, едва был достаточен, чтобы сдерживать чернь, вооруженную оружием у неприятеля [Бенкендорф: 79].

Описывая бесчинства русских крестьян, Шаховской приводит рассказ, услышанный от Бенкендорфа, который приехал «в Волоколамск для

захвата там Французских Фуражиров, уже не нашел в городе ни неприятелей, ни Русских: одни врасплох перерезаны или сожжены в домах, а другие, т. е. собравшиеся на удалство крестьяне, скрылись» [Шаховской 1836а: 376]. В воспоминаниях Бенкендорфа вооруженным крестьянам, нападающим на французов, посвящено немало места [Бенкендорф: 119–120]. Там же мы встречаем сюжеты о крестьянах, которые отважно дрались против французов, заходивших в их деревни, и о том, как крестьяне брали врагов в плен или убивали их:

Появление наших войск, приведших с собою большое количество пленных, оживило новым мужеством жителей. Многие помещики, равно как Вельский и Сычевский Исправники, вооружа крестьян своих, действовали <...> с большим успехом против неприятелей <...> Крестьяне, укрывая жен и детей, также имущество и скот в леса, с редким мужеством ополчались за храмы Божии и собственные дома свои. Они поражали Французов у них же самих отнятым оружием, и тех, которые попадались им в руки, предавали ужаснейшим истязаниям и мучительной смерти <...> Майор Прендель, посланный к Звенигороду, нашел там вооруженных крестьян, которые с храбростью и усердием, достойным Русских, содействовали ему поражать неприятеля в разных сшибках [Бенкендорф: 116, 120].

В воспоминаниях Шаховского с особой подробностью представлены те же сюжеты, из которых наиболее интересным для нас является упоминание о сычевских крестьянах. Драматург, на наш взгляд, опирался не только на воспоминания Бенкендорфа, но и на свои ранние пьесы, в которых отражена крестьянская партизанская война против врагов. Например, в уже упомянутом выше водевиле *Крестьяне, или Встреча незваных*. Пьеса не отразила его собственного военного опыта, но основана на широко распространенном сюжете эпохи.

Сопоставляя концепции «Воспоминаний» и ранних пьес, можно утверждать, что их объединяют два главных мотива: религиозный (в решающие минуты всех спасал Бог) и патриотический (дух народа помог победить Наполеона). Водевильные крестьяне не боятся пожертвовать своей жизнью и имуществом, чтобы защитить землю от врагов — в отличие от русских, испорченных цивилизацией и чужеземным влиянием. Автор не называет точного места действия, однако по ряду деталей мы понимаем, что оно происходит в Сычевском уезде Смоленской губернии — именно о нем Шаховской будет говорить потом в своих воспоминаниях.

Крестьяне в пьесе озабочены отъездом их барина, отправившегося воевать против французов, ворвавшихся «в Святую Русь» (именно так называется Россия на протяжении всей пьесы). По слухам они узнают, что французский отряд движется к их деревне, и без размышлений собираются защищаться с оружием в руках. Подбадривая друг друга напоминаниями о заветах православной веры и о былых русских победах, они поднимают свой патриотический дух (так же действуют потом и солдаты в воспоминаниях Шаховского). Противоположностью «правильных» русских оказывается богатый и обучавшийся за морем винокур Дребедня. Он пытается

уговорить крестьян отказаться от идеи похода на французов, объясняя это тем, что воевать должны солдаты, а не «мирные поселяне», которым он советует гостеприимно встретить врага и преподнести хлеб-соль [Шаховской 1815с: 31]. Это — «французское» понимание войны. Патриотически настроенные русские крестьяне видят ее совсем по-иному: «Вот им наша хлеб соль», — говорит герой пьесы Василий, показывая свою пику [Шаховской 1815с: 31]. Другой герой, Ваня, побывав на поле битвы, прибегает к девушкам и рассказывает, как крестьяне расправились с врагом:

КАТЯ. Да где неприятели?

ВАНЯ. По разным местам; иные в огне греются, другие в пруду купаются; а кой какие по улицам валяются.

МАША. Растолкуешь ли ты?

ВАНЯ. Да что вам толковать, супостатов как не бывало, все прибраны, одни на том свете, а другие в полоне [Шаховской 1815с: 40]. <...>

ВАНЯ. <...> И пошла потеха. Только и они <французы. — К. Н.> догадливы, в избы, да и ну из окон отстреливаться. Тут староста закричал: ребята! Давай огня, давай соломы, окладывай избы, зажигай! Начинай с моей, Бог поможет, другие выстроим: не так ли? — А мужики все в один голос: так, да и ну жечь. Неприятели, видя беду не минучую, как бы вон; ан не тут-то и было, приперли двери [Шаховской 1815с: 42].

Ключевой момент схватки — это пожар, сожжение собственных домов с запертыми внутри французами. Зрители 1810-х гг. видели на сцене будто «инсценировку» пожара Москвы, только в микромасштабе. Сопоставление текстов пьесы и воспоминаний показывает, что в обоих случаях Шаховской пытается говорить «народным языком», хотя в воспоминаниях сюжет представлен более детально и производит устрашающее впечатление:

Усталые мародеры забрались в избу на ночлег, мужики обещались выстроить хозяину новую, да около полуночи подослали в подклеть мальчика прислушать, что делают **незваные гости?** Храпят! Крестьяне, благословясь, потихоньку подкрались, **приперли бревенцом дверь, привалили хворосту к сенцам, зажгли и потешили свою душеньку криком и воем горящих с избою злодеев Святой Руси** [Шаховской 1836а: 398].

Сюжеты про то, как крестьяне с вилами атаковали пришедших в их деревню французов, были достаточно частотны. О таких случаях сказано и в книге 1813 г. «Наполеон и французы в Москве»: «Все селения Московской и Калужской Губерний ополчались для отмщения за учиненные Французами злодеяния и **убивали ежедневно тысячи сих мародеров**» [Наполеон 1813: 130]. Описывая резню, которую устраивали крестьяне, Шаховской пишет в воспоминаниях: «Но не это ли (пусть и варварство) помогло Русскому Царю сорвать поносные цепи слишком своекорыстного просвещения? У нас встречали Наполеонцев **не с хлебом и солью**, а с топором и рогастиной» [Шаховской 1836а: 377].

В воспоминаниях, написанных много позже окончания войны, Шаховской обнаруживает больше чувствительности; как бы потрясенный жестокостью крестьянских расправ он пишет: «Храбрые Сычевские крестьяне

<...> вооружились чем попало <...> не давали по всей округе прохода мелким неприятельским отрядам, дрались беспощадно пешие и на конях, и я слышал ужасные действия их народной мести» [Шаховской 1836а: 376–377]. Так, одни французы, застигнутые врасплох, были **перерезаны или сожжены в домах**; более того, даже женщина смогла заколоть двух французов [Шаховской 1836а: 376]. Шаховской сообщает, что от таких крестьянских «потех» у него **«по коже дернул мороз»** [Шаховской 1836а: 398], однако в пьесе он изображает тот же эпизод менее сочувственно к врагам: как мы видели, один из героев называет это прямо «потехой».

Необходимо отметить, что «жестокость» крестьян Шаховской уравнивает их милосердием и жалостью к более несчастным; ярость народа находит оправдание в безбожии французов и их кощунственном варварстве: «Но те же сердца, которые радушно готовы помогать страждущим, закипали яростию при виде вражеской силы и поругания церквей. Тогда уже иноземец, идущий против Бога и Святой Руси, переставал казаться им человеком» [Шаховской 1836а: 376]. В качестве примера крестьянского милосердия можно привести хозяйку дома, отведенного для захваченных врагов, которая омывала ногу пожилому пленному и, испугавшись, что вошедший в дом Шаховской начнет ее бранить, стала извиняться. В другом эпизоде крестьяне, увидев пленных хорватов, которые стали креститься по-православному, принесли им вкусной еды и на лошадях отвезли их в нужное место [Шаховской 1836а: 376].

Мотив милосердия крестьян появлялся и на страницах журнала «Сын отечества»: в номере за 1816 г. говорится о Бурмистре из села Сычевка, запершем французов в ими же захваченном доме, и впоследствии раненном одним из пленников:

Бурмистр, чувствуя приближение смерти, увенчал редкую свою храбрость Христианским милосердием и завещал крестьянам не отомщать за смерть его Французам, которые обязаны сохранением жизни своей его просьбам и уважению поселян в последней его воле [СО 2: 310–311].

Заметим, что мотив милосердия русских крестьян, истоки которого кроются для Шаховского в православной вере, присутствует и в пьесе, когда крестьянка вскрикивает от ужаса, узнав о том, что ее собратья сделали с французами:

ВАРЯ. Ах, какой страх, так они <французы. – К. Н.> бедняжки?

ВАНЯ. А тебе разве жаль их.

ВАРЯ. Стыдно сказать, а грех утаить, жаль: вить у них чай остались дети и жены [Шаховской 1815с: 42].

О связи пьесы с воспоминаниями говорит еще один эпизод. Шаховской вводит в пьесу важного персонажа — старостиху Василису, которая собирает вокруг себя женщин, чтобы пойти на помощь их мужьям. Повторим уже приводившуюся цитату:

Да разве мы за тем вышли замуж, чтоб мужей в беде покидать? Схватим вилы, ухваты, косы, рогатины, что ни попало; да коли надо, то и на выручку нашим полетим. Докажем бусурманам, каковы Русские бабы — пойдем [Шаховской 1815с: 36].

Шаховской не случайно дает старостихе такое знаковое для эпохи имя. В воспоминаниях он делится еще одним эпизодом о старостихе Василисе Кожиной: она жила в Сычевском уезде — примерно в том же месте, где происходит действие в пьесе. Впервые информация о ней появляется в «Сыне отечества» в 1812 г., где говорится, что она с легкостью убила пленного француза, который отказался подчиняться ей, поскольку она женщина [СО 1812а: 225]. Материалы о старостихе Василисе были перепечатаны в 1816 г.: именно к ней приводили захваченных в плен солдат, когда старосты не было на месте [СО 1816а: 315–316]. Также о ней известно, что она конвоировала захваченных французских мародеров в г. Сычевку [Попов]. Шаховской ссылается на слова графа РаSTOPчина, который видел ее лично, и именно она поведала ему о том, как крестьяне расправились с французами: когда те ворвались в ее дом, напились и уснули, крестьяне заживо сожгли их [Шаховской 1836а: 398].

Характер патриотизма, как он представлен в пьесах Шаховского времен наполеоновских войн, более радостный и оптимистический, в отличие от того, как он изображается в 1830-е гг. — в самих воспоминаниях и в его трагедии *Смольяне в 1611 году*. В ней герои не просто говорят о готовности жертвовать жизнью, но и отдают жизнь за отечество. По сюжету большинство героев погибает, но смерть оказывается для них предпочтительнее плена:

ШЕИН.

Все слышали, все знаете, и боле
Мне нечего сказать,
Мы целовали крест Смоленска не сдавать;
Когда ж от города ключи на шее
Велите к королю бесчестно мне отнестъ —
Я повинуюсь вам: решите ж, что милее
Для вас: иль жизнь, иль честь?

ВСЕ.

Честь! [Шаховской 2005]

Основной идеей трагедии оказывается «подвиг и героическая смерть за Отечество» [Киселева 2004: 302]. Отказ от счастливого конца придавал «убедительность основной патриотической теме жертвы за Отечество» [Киселева 2004: 309]. Весь народ оказывается единым: все мыслят и чувствуют одинаково, независимо от пола, возраста и социального статуса; их сознание религиозно. Однако эта пьеса уже не снискала одобрения публики и была поставлена лишь дважды.

В «Воспоминаниях» 1836 г. религиозный и патриотический мотив становится еще более серьезным: Шаховской меняет регистр восприятия одного и того же факта — то, что должно было вызывать смех или веселость

в 1812 г., теперь вызывает катарсис, как положено в трагедии. Теперь Шаховской показывает крестьян с иной стороны: не только как «досужих» и «сметливых», но и как «развратных» и «корыстолюбивых» [Шаховской 1836а: 386].

В основе воспоминаний о войне 1812 г. лежит ряд произведений, как его собственных, так и других авторов. Отношение Шаховского к характеру партизанской крестьянской войны, ее жестокости с течением времени несколько изменилось. В эпоху 1812 года многие моменты подавались как проявление боевого духа, подкрепленного православной верой и любовью к царю и отечеству, когда смерть врагов оправдывалась, а крестьяне-патриоты счастливо избегали гибели. Этим обусловлен и выбор жанра — ранние пьесы написаны в жанре анекдотической оперы-водевиля, а опера *Иван Суссанин* и вовсе получила счастливый конец, вопреки исторической правде. По прошествии времени, на рубеже 1830-х гг., изображение народной войны перестает быть веселым анекдотом, а становится настоящей трагедией, в которой смерть ожидает не только врагов, но и истинных героев. В «Воспоминаниях» Шаховской переосмысливает отношение к народной войне: вынужденные убийства оказываются именно трагедией, а не боевой «потехой». Сами крестьяне, представленные в ранних пьесах как борцы с врагом, думающие только о благополучии своего отечества, в воспоминаниях получают уже иную, более «реалистичную» оценку.

И в *Крестьянах*, и в «Воспоминаниях» Шаховской показывает, что народная война требует варварских методов, но они все-таки оправданы, поскольку сами «незванные гости» являются варварами. Однако и в пьесе, в которой с первого взгляда все предельно ясно и однозначно, появляется мотив милосердия, когда молодая крестьянка, узнав об ужасной участи, постигшей французов, называет их «бедняжками». Другой крестьянин соглашается с ней, говоря: «Оно бы и так», но прибавляет «да зачем их нелегкая сюда занесла?» [Шаховской 1815с: 43] — крестьяне оказываются вынуждены любыми способами защищать главное в их жизни — свое отечество, царя и веру. Естественно, в пьесе Шаховской не мог представить крестьян, которые под предлогом войны занимаются грабежами, однако и этот мотив проскальзывает.

В «Воспоминаниях» Шаховской стремится к правдивому описанию войны, выводя не только патриотические чувства современников 1812 года, но и негативные черты. Не забывает он упомянуть и о собственных заслугах, хотя тут же смягчает пафос самоиронией, рассказывая о том, как вместо ожидаемой награды от царя получил в пакете от А. С. Шишкова пачку листов с одой графа Хвостова. В поэтических воспоминаниях с собственными комментариями Шаховского война представляется с несколько иной стороны.

3.3. «Старший архаист» в контакте с «младшими» («чердак» Шаховского). «Предисловие к *Полубарским затеям*»

Уже во время Отечественной войны Шаховской начал проявлять интерес к сотрудничеству с молодыми драматургами. Как уже упоминалось, познакомившись в Польше с Грибоедовым в 1813 г., он предложил последнему «перевести пьесу французского поэта Крезе де Лессера *Семейная тайна* и обещал содействие в постановке ее на сцене» [Фомичев: 10]. Пьеса была переведена под названием *Молодые супруги*. По словам Тынянова, позднее, когда «в 1815–1816 гг. идет борьба Шаховского, Катенина и Грибоедова против Жуковского» [Тынянов: 58], оба младших «архаиста» оказываются близкими соратниками Шаховского. Как пишет Иванов, драматург привлек к себе Загоскина, Хмельницкого, Грибоедова, Катенина, Жандра и др.: «После увольнения Шаховского из театра это общество начинает постоянно собираться у него на т. н. “чердаке”, который, по сути, становится центром театральной жизни Петербурга» [Иванов 2009: 84].

Увольнение Шаховского произошло после возвращения драматурга из путешествия по Италии в 1817 г. — причиной послужила постановка пьесы *Своя семья, или замужняя невеста*, созданная в сотрудничестве с Хмельницким и Грибоедовым. В одном из ее персонажей вице-директор императорских театров П. И. Тюфякин узнал себя, из-за чего случился скандал (подробнее об увольнении см. [Иванов 2009: 83]). Эта ситуация говорит в пользу того, что «чердак» в той или иной мере функционировал еще до ухода Шаховского со службы в императорских театрах.

О салоне в доме Шаховского известно немного, нет даже списка постоянных посетителей его дома. Однако В. П. Мещеряков, опираясь на мемуары Р. Зотова, отмечает как «домашних друзей» Шаховского **Грибоедова, Хмельницкого, Жандра, Катенина, Баркова** [Мещеряков: 22]. Н. И. Мордовченко указал еще несколько имен:

Перестав быть вдохновителем театральной политики, Шаховской открывает салон, где стали собираться актеры и литераторы, причастные к театру. На знаменитом «чердаке» Шаховского в районе Екатерингофского проспекта бывали **Хмельницкий и Грибоедов, Я. Н. Толстой и Д. Н. Барков, Никита Всеволожский и многие другие**. Сюда же в 1818 году Катенин привозит молодого **Пушкина** [Мордовченко: 242].

Интерес Шаховского к работе с молодыми писателями вполне может быть обусловлен стремлением драматурга взрастить новое поколение авторов, которое способствовало бы развитию русского театра в правильном направлении. Вместе с тем, несмотря на уже стихший «Липецкий потоп», на Шаховском лежала тень обвинений в преследовании молодых драматургов. Актом сотрудничества с начинающими авторами Шаховской должен был полностью закрыть тему, связанную с нападками такого рода.

Более того, ссора с дирекцией повлекла за собой резкое сокращение постановок пьес Шаховского на сцене. Как пишет Иванов:

Показательно, что с марта 1817 г. по июль 1818 г. им было поставлено на сцене лишь две пьесы и обе в соавторстве. Это были перевод трагедии П. Корнеля *Горации* при участии А. А. Жандра, Катенина, Чепегова и оригинальная комедия *Своя семья, или Замужняя невеста* [Иванов 2009: 83–84].

Как замечает Гозенпуд, в 1817 г. «после нескольких водевилей и текстов волшебных опер Шаховской снова обратился к высокой комедии» [Гозенпуд 1961: 41]. Одной из таких пьес была *Своя семья* (постановка —1818). Исследователь, ссылаясь на предисловие к пьесе, в котором Шаховской указал, что взял в содружество двух авторов — Грибоедова и Хмельницкого — из-за нехватки времени, отмечает несостоятельность этого положения [Гозенпуд 1961: 776]. В самом деле, заявление Шаховского требует комментария. *Своя семья* — это небольшая стихотворная комедия в трех действиях. По многим свидетельствам известно, что Шаховской всегда писал такие сочинения быстро и не прибегал ни к чьей помощи — единственными исключениями был перевод трагедии *Заира*, когда он призвал на помощь четырех литераторов, поскольку действительно не успевал с переводом, и создание трагедии *Дебора*, когда ему была необходима помощь консультанта по еврейской словесности. В доказательство несостоятельности объяснения Гозенпуд приводит цитату из письма Грибоедова, из которого явствует, что текст был готов еще за четыре месяца до бенефиса и подчеркивает, что Шаховской хотел выставить себя покровителем молодых талантов и изменить свою репутацию завистника [Гозенпуд 1961: 777]. Таким образом, как пишет Гозенпуд, «нельзя преуменьшать значение сотрудничества Грибоедова и Хмельницкого, но не следует и преувеличивать его» [Гозенпуд 1961: 41].

Так, Шаховской окружив себя единомышленниками — в т. ч. «младшими архаистами» — создает в 1810-е гг. два стихотворных сочинения — высокую комедию и перевод трагедии *Гораций*. Оба высоких жанра соответствуют интересам «архаистов». Так, Тынянов пишет:

Младшие архаисты, объединяющиеся вокруг Катенина, продолжают борьбу против мелких форм, против господства «средних родов», против эстетизма, причем эта борьба ведется по двум основным линиям — отрицания жанров, связанных с понятием «новой литературы», и противопоставления им других [Тынянов: 36].

В *Своей семье* Шаховской не оставляет привычных ему тем, которые поднимались в других «национальных» пьесах — русский характер и его антитиподы (с «ложной чувствительностью» и «мнимой ученостью»), а также тема войны [Гозенпуд 1961: 41]:

НАТАША

Да, кроме лет, лица и воспитанья, всем:

Ты точный дядюшка, мой друг, под старость будешь.

ЛЮБИМ

Вот на!

НАТАША

Ты никогда гусарить не забудешь,

Всё станешь вспоминать с восторгом старину,

И молодечество, и службу, и войну.

Я вижу уж тебя: ты в дядюшкины годы,

Как он, в седых усах, про славные походы,

Про Лейпциг, Кульм, Париж без памяти кричишь,

Без милосердия всё новое бранишь,

Свой полк, своих друзей, свои проказы славись,

Повесам будущим себя примером ставишь

И сердишься за то, что рано устарел [Шаховской 1961: 298⁸¹].

Там же высмеивается и чрезмерная чувствительность барышень, любящих сентиментальные романы, через явное пародирование элегий Жуковского и сентиментальных идиллий:

Там над могилами немного повздыхали,

Потом, по бережку иссохшего ручья,

Дошли до рощицы, где тетушка и я

Стадами пестрыми, вздыхая, любовались.

Потом на горке мы природой восхищались,

Под горкой, встретившись с старушкою одной,

Дарили, бедную, горячею слезой [Шаховской 1961: 322].

Или повестей Карамзина:

Я села отдохнуть на мягком берегу

Кристалльного ручья, — и тут... Ах! не могу

Окончить [Шаховской 1961: 313].

Эта комедия становится одной из самых популярных пьес Шаховского. Впоследствии один из его учеников, М. Н. Загоскин, в 1822 г. возьмет имена героев *Своей семьи* — Любима и Звонкиных — для своей комедии *Урок холостым*, где характеры будут схожи: оба Любима испытывают взаимную любовь, которая встречает преграду со стороны родственников — Звонкиных, а преграда устраняется благодаря хитрости. Более того, как указывает Гозенпуд, Шаховской намеренно вводит в пьесу просторечия, «следуя крыловской традиции», — ими пестрит комедия, благодаря чему сценический диалог сделался «живым, разговорным, правдивым», а вместе с тем и «предварял путь Грибоедова к *Горю от ума*» [Гозенпуд 1961: 43].

Вторая пьеса Шаховского, написанная в соавторстве с молодыми А. А. Жандром⁸², П. А. Катениным и А. И. Чепягиным (Чепеговым), была

⁸¹ Первое явление второго действия написано Грибоедовым.

⁸² Позднее, в 1824 г. Шаховской переводит с Жандром оперу *Волшебная лампадка, или Кашемирские пирожники*.

совместным переводом *Horace* П. Корнеля, впервые поставленная в 1817 г. («1-е действие было переведено Чепеговым, 2-е — А. А. Жандром, 3-е — А. А. Шаховским). Трагедия заканчивалась 4-м актом, наиболее насыщенным гражданским пафосом, в переводе Катенина. 5-й акт не был переведен» [Катенин 1965: 712]).

Нам удалось обнаружить вероятный источник замысла Шаховского. Судя по всему, толчком для создания этого драматического сочинения послужил перевод *Гораций*, сделанный с итальянского А. И. Шеллером и посвященный Шаховскому:

Его сиятельству, милостивому государю князю, Александру Александровичу Шаховскому, Действительному Статскому Советнику, Императорской Театральной Дирекции, Императорской Российской Академии и Беседы Любителей Русского Слова Члену, усерднейшее приношение.

Сиятельнейший князь!

Глас юного Певца, Тобою оживленный,
Дерзнул на Росский Пинд Горациев пренести,
И с робостью воспев их подвиг несравненный,
В участие нежных душ свою находит честь.
Отверзши предо мной храм истинны, свободы,
Обитель Граций, Муз Ты первый мне открыл,
И персти сын пред ней колена преклонил,
Как пред святилищем таинственной Природы:
Прости ему, коль он, влекомый чувством сим,
Певец неопытный несмелый,
Украшит именем Твоим
Дерзает ныне плод трудов своих незрелый!
Прости ему, и доверши
Начатое Тобой: тогда лишь он познает,

Что чувство пламенной души
Не мигом — вечностью Поэта преживает!

Вашего сиятельства, Милостивого Государя Всепокорнейший слуга
Александр Шеллер [Шеллер 1815]⁸³.

О связях Шеллера с Шаховским и его окружением нам ничего неизвестно. Сама же постановка Шаховского большого интереса не вызвала (ставилась несколько раз в Петербурге и Москве), отзывы критики также были сдержанными⁸⁴. После этого Шаховской практически оставляет идею сотрудничества, однако в 1821 г. он еще раз предложит Катенину участвовать

⁸³ Посвящение не имеет пагинации.

⁸⁴ Н. И. Греч в обзоре «О произведениях русской словесности» (СО. 1818. № 1. С. 9) высказался критически о моде «переводить трагедии в несколько рук». По мнению анонимного рецензента «Северного наблюдателя» (1817. № 19. С. 173–178), лучшим был перевод А. Жандра; критик также отметил, что в 4-м действии очень часто встречаются стихи «истинно превосходные» [Катенин 1965: 713]).

в сценической переделке романа В. Скотта *Айвенго* (подробнее об см. [Киселева 2003]).

Напомним, что в этот период Шаховской находится в «опале», однако вынужденная отставка не удерживает драматурга от поиска новых решений, способствующих созданию русского народного театра. Так, в 1821 г. Шаховской пишет программную статью «Предисловие к *Полубарским затеям*», в которой раскрывает свое видение развития театра. По словам Иванова, в это время Шаховской задумывает издание драматических сочинений с предисловиями, «которые бы отражали его взгляды на “Драматическое искусство”». Судя по всему, названная статья была частью задуманного плана [Иванов 2009: 85]. Скорее всего, именно эти идеи обсуждались Шаховским на его «чердаке» с «младшими архаистами».

В «Предисловии» Шаховской дает емкое определение комедии, которое он основывает на историческом подходе (подробнее о понимании «комедии нравов» Шаховским см. [Иванов 2009: 84–94]). Рассматривая творчество Мольера и Шекспира, выявляя их *цели*, он приходит к выводу о том, какой должна быть цель высокой комедии и трагедии:

Комедия должна веселить, забавлять, но не презрительным шутловством, а животворной Поэзией, которая, изобретая, творя, одушевляя все, к чему ни коснется, властвует над сердцами, управляет мыслями, играет воображением и не холодными умствованиями, а восхитительным очарованием заставляет людей думать, чувствовать и действовать. Если Трагедия умилением и священным ужасом смягчает сердца и возносит души к высоким добродетелям, то Комедия замысловатостью и осмеянием развеселяет ум и вооружает, что должно делать; другая, чего не должно делать, и обе разными дорогами ведут зрителей к улучшению нравов, единственной цели истинной Поэзии [Шаховской 1820а: 14–15].

На наш взгляд, однако, целью статьи Шаховского не было лишь провозглашение всем известной истины о «способствовании театра улучшению нравов». Гораздо интереснее обратить внимание на те места «Предисловия», в которых автор говорит о фактическом воплощении указанных целей — собственно о методе создания высокой комедии и трагедии, а также о тех жанрах, которые «портят» театр. Как нам представляется, истоки идей Шаховского, изложенных в статье, имеют под собой труд А. В. Шлегеля «Лекции о драматическом искусстве и литературе».

О влиянии шлегелевских идей на статью «Предисловие» уже упомянул Иванов. Исследователь отметил, что высокая оценка *Виндзорских проказниц* восходила к «“Курсу драматической словесности” А. В. Шлегеля, называвшего эту пьесу наиболее близкой к роду “чистой комедии” и представляющей “картины старинных нравов англичан”, “их семейных отношений”» [Иванов 2009: 92]. Далее Иванов также замечает, что для того, чтобы «избежать обсуждения вопроса о подражании Фонвизина французам», Шаховской прибегает к «“романтической” концепции гения из “Курса” А. Шлегеля, согласно которой “великие гении-творцы” (premiers génies créateurs) действуют, не понимая себя», поэтому Фонвизиним при

написании *Недоросля* «руководил лишь его “собственный Гений”» [Иванов 2009: 92]. Отзвуки идей Шлегеля мы найдем и в важных для Шаховского замечаниях о состоянии современного театра и путях его дальнейшего развития⁸⁵.

Как известно, «Лекции о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля выходили частями на немецком языке в 1809–1811 гг., однако их подлинное распространение в разных странах начинается с появлением в свет в 1814 г. французского издания. Французская публикация «Лекций» встретила во Франции противоречивую реакцию, поскольку они были восприняты как выпад против французской литературы. Именно с этой ноты началась рефлексия труда Шлегеля в России. В начале 1815 г. в журнале «Дух журналов» был опубликован перевод статьи François-Benoît Hoffman'a (1760–1828) из *Journal des Débats* «Критический разбор нового сочинения г. Шлегеля, под заглавием: Курс драматической литературы...». Французский автор ревниво отстаивает честь французской литературы против немецкого критика, который возомнил себя единственным знатоком античной трагедии и на этом основании унижает Расина и Корнеля. Симптоматично, однако, короткое предисловие русских публикаторов: «Мы сообщаем читателям нашим сию превосходную критику, которая теперь и нам очень ко времени: когда мы, уклонясь от чистого и правильного вкуса классических писателей, прилепляемся к уродливым вымыслам немецких кривотолков» [ДЖ 1815: 147]. Как нам представляется, «вымыслы немецких кривотолков» — это «коцебятина», заплонившая русскую сцену, а с критикой мещанской драмы Шлегель был как раз солидарен, как и Шаховской, как мы уже указывали и увидим далее.

Именно эти вопросы — что такое «правильная» трагедия и какую, античную или французскую, следует взять за образец русским драматургам, а также природа мещанской чувствительной драмы, причины пристрастия к ней зрителей — будут стоять в центре интереса Шаховского к Шлегелю.

Первые следы знакомства Шаховского с «Лекциями о драматическом искусстве» мы и находим в «Предисловии к *Полубарским затеям*». Здесь, не называя источника, Шаховской апеллирует к мысли Шлегеля о сущности драматургии и о том, что ее внутреннее совершенство основано на корне «человеческой природы» (Лекция 1 [Schlegel 1814: 3–25]). Шлегель указывает, что из-за отсутствия в пьесе «корня человеческой природы», несмотря на ее внешнее величие и большой производимый эффект, она будет забыта, поскольку по сути окажется не более, чем «имитацией сада, сделанного детьми», которые втыкают в землю сломанные цветы и ветки, создавая первоначально «величественный вид сада», который не может не погибнуть, поскольку сломанные цветы не имеют корня и обречены на гибель. Так и пьесы, не имеющие «природного корня», обречены

⁸⁵ В основу дальнейшей части этого параграфа лег совместный доклад с Л. Н. Киселевой, прочитанный на Лотмановском семинаре 2020 г.

на увядание и забвение [Schlegel 1814: 9]. В «Предисловии» мы видим следующее развитие мысли о сущности театра:

Искусство, которому я посвятил все способности <...>, не есть нечто условное, зависящее от обстоятельств и моды; но что оно почерпнуто **в умственной Природе человека**, основано на высоких истинах нравственности и общественного блага и потому точное, неизменное, вечное [Шаховской 1820а: 24–25].

Другой компонент шлегелевской концепции — требование национального характера драматургии — также был всегда близок Шаховскому. Напомним, что еще до лекций Шлегеля Плавильщиков утверждал необходимость национальной драматургии, которой пока еще нет в России, он писал: «Неужели для всех народов на свете природа — мать, а для нас одних — мачеха, которая не дала нам никакой собственности? Нет, сие предубеждение происходит от собственной нашей неосмотрительности и от какого-то вредного влияния ненавидеть свое собственное» [Плавильщиков 1792: 134]. По Шлегелю, в драматическом произведении как можно сильнее должна выделяться «национальность» [Schlegel 1814: 127]. По этой причине более всего Шлегель ценит драматургию древних греков, а также испанцев, считая, что их произведения носят уникальный дух и природу: «Театр был создан в Афинах, и только там он был доведен до совершенства» [Schlegel 1814: 45]⁸⁶; «У испанцев драматическая литература неисчерпаемо богата» [Schlegel 1814: 46]⁸⁷. Такое отношение к греческому театру в свою очередь могло повлиять и на Шаховского. На рубеже 1810–1820-х гг. у него появляется новый акцент — «народный дух» обеспечивается не только «русскими» сюжетами, но и ориентацией на античный театр как на образец, поскольку именно античный театр был театром народным и наилучшим образом выражал народный дух. Новый взгляд требовал поддержки нового авторитета, им и стал Шлегель.

Так, рассуждая о национальном характере театра, Шлегель пишет, что грекам смогли последовать только испанцы, а французы, итальянцы и англичане заимствовали свой театр у испанцев [Schlegel 1814: 32]. Интересно, что Плавильщиков в 1792 г. также выражал сомнение в «природном» начале французского и английского театров:

Французы следуют по большей части правилам Аристотеля; **англичане** их отмахивают; **и те, и другие думают, что они следуют природе**. А мы начали свои зрелища переводами, и многие думают даже донныне, что переводы достаточны и обогатить театр, и украсить его; сие самое и дает преимущество чужестранным театрам перед нашим, ибо игра слов в переводе всегда пропадает, а притом и свойства лиц, нам неизвестные, нас не трогают [Плавильщиков 1792: 130].

⁸⁶ Фр.: “L’invention du théâtre est due aux Athéniens, et c’est eux seuls qui l’ont perfectionnée”

⁸⁷ Фр.: “Les Espagnols possèdent une littérature dramatique d’une inconcevable richesse”.

Такое положение дел, в свою очередь, ставит вопрос о подражании, на котором Шаховской особо останавливается в «Предисловии». Стремясь избежать ошибки неправильного заимствования, автор ставит себе задачей найти другой, оригинальный способ создания национального театра. В статье Шаховской предложит конкретный метод, истоки которого мы видели уже в ДВ — «усыновлять» русскому театру все лучшее, чего уже достиг театр европейский, «одевая» в «народную одежду».

Я уверился, что ум Комедии неизменяем, что все великие **Драматические творцы разными средствами и оборотами хотели сказать и доказать одну и ту же истину**, <...> мне даже кажется, предполагая в них равную степень дарований, что Мольер в Афинской республике создал бы Аристофану древнюю Комедию, Аристофан в Англии был бы Шекспиром, а бурный Гений Шекспира, образованный во Франции в век Лудовика XIV, принужден бы был покориться необходимости, и под ярмом Французского приличия и принятых правил, произвел бы Мизантропа и Тартюфа, а может быть Федру и Британника <...>. **Дарованию разноязычных Писателей предоставлено только приравнивать их к обстоятельствам и общему мнению и, одевая, можно сказать, сценическое Искусство в народную одежду, усыновлять его своему отечеству** [Шаховской 1820а: 24–25].

Таким образом, вопрос о выборе правильного образца становится главным, однако камнем преткновения оказывается столь популярная у зрителей мещанская драма или слезная комедия, промежуточный «уродливый» жанр, нарушающий чистоту первичных жанров — трагедии и комедии. Он был осужден еще в ДВ в 1808 г. с опорой на Лагарпа, и теперь Шаховской осуждает его с опорой на Шлегеля.

Главным объектом этого осуждения становится Коцебу, чьи пьесы пользовались грандиозным успехом и на европейской, и на русской сцене. Заметим, что пьесы Коцебу и на рубеже 1810–1820-х гг. продолжали ставиться в немалом количестве.

Самому Шаховскому, как главе репертуарного комитета петербургского театра (до 1818 г.), невозможно было не следовать вкусам публики, поэтому он не только ставил на сцене пьесы Коцебу, но и переводил их, выбирая из многообразного наследия автора комедии и волшебные зрелища⁸⁸. Однако вопрос о мещанской драме оставался острым, поскольку это был вопрос не только поэтики, но и политики.

Мещанская драма, возникнув в Англии в начале XVIII в., получила особенное распространение после пьес просветительского театра — Лессинга, Дидро, Бомарше, да и самого Вольтера, который занимал по поводу этого жанра весьма оппортунистическую позицию — иногда ругал в статьях, но сам создал одну из популярных драм *Нанина, или Побезденное*

⁸⁸ Мы уже упоминали эти переводы — *Клеветники*; *Чертов увеселительный замок*. Волшебное представление в 4 действиях с хорами, пением, балетами и сражением; *Суций бес, или Вдруг три свадьбы*.

предрассуждение. В переводе И. Ф. Богдановича она с успехом шла в России, как и *Евгения* Бомарше, несмотря на осуждение Сумарокова:

Ввелся новый и пакостный род слезных комедий..., но там <в Париже — К. Н.> не сторгнутся семена Расинова и Мольерова вкуса. А у нас по театру еще почти и начала нет, но они в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге, нашли всенародную похвалу и рукоплескание; как скаречно ни переведена *Евгения* [ИРТ: 235].

Евгения шла в Петербурге с не меньшим успехом, чем в Москве, как и другие мещанские драмы, например, *Мисс Сара Сампсон* Лессинга, а также русские подражания им. Шлегель, однако, не очень стремился спорить с уважаемыми драматургами, поэтому избрал, как и большинство критиков, другую мишень. Август Коцебу был удобен тем, что был вторичен (следовательно, его можно было уличать в неоригинальности и дурном вкусе) и тиражировал те идеи, которые развивали авторитеты, так что, критикуя его, можно было критиковать и сами идеи.

Пытаясь разгадать причину невероятной популярности Коцебу, Н. А. Полевой писал: «Он угадал тайну увлекать свой век», а автор книги «Бюргерская драма. Ее история в 18 и 19 веках» («Das Bürgerliche Drama. Seine Geeschichte im 18 u. 19 Jahrhundert») А. Элёсер писал, что Коцебу

...сенсационно пускал в оборот речи все, что волновало современников, так что, не будучи оригинальным, всегда представлялся новым. Он умел о всяком предмете трактовать так общедоступно (чтобы не сказать пошло), что самый заурядный человек мог понимать его и чувствовать себя, вместе с автором, образованным, остроумным, чувствительным. Эта способность подделаться под общий вкус и мнение сделала его в глазах толпы якобы ее господином: он шел туда, куда вела толпа, и тем казался ведущим ее (цит. по [Дмитриева: 207])⁸⁹.

Оппонентов мещанской драмы не устраивали идеи, на которые указал А. Л. Зорин, анализируя причины недовольства Екатерины II *Женитьбой Фигаро*. Она осудила драму, переведенную на русский язык ни кем иным, как ревностным масоном А. Ф. Лабзиным, еще до того, как *Женитьба* заслужила славу пьесы, вызвавшей Французскую революцию. Зорин указал, что императрицу возмущало то, что слуги поставлены выше господ и показан разврат высших сословий — а после труда Гиббона «Упадок и разрушение Римской империи» это считалось причиной гибели великих держав [Зорин 2016: 91–92]. Следовательно, по мнению Екатерины, но также, заметим, и Шлегеля (который оказывается солидарен в этом с императрицей), театр не должен вводить в смущение и демонстрировать, как колеблются социальные и моральные устои общества. Шаховской был с этим также вполне согласен. Еще в ДВ Бомарше был назван «развратным»

⁸⁹ Подробное описание рецепции драматического творчества А. Коцебу в России см. в основательной статье Е. Е. Дмитриевой «Судьбы драматургии Августа Коцебу в России» [Дмитриева].

писателем, который (и тут нам приходится повторить цитату, приводившуюся в главе 2)

...за несколько лет до Французской революции, в самое сильное распространение новой философии, под окровительством ее проповедников, отворил двери Французского театра для унижающих душу творений <...> Театр, на котором прославлялись Корнели, Расины, Мольеры, представляет творения Г-на Пиксеркура и прочих ему подобных подражателей немецких драматических нелепостей [ДВ 1: 162–163].

Таким образом, борьба с Бомарше в ДВ была формой борьбы с революцией⁹⁰. Отношение Шлегеля к Бомарше было более сдержанным, но и он упрекает его в изображении «шатких нравов»:

Несмотря на противостояние, с которым столкнулся Дидро, он стал основателем своего рода школы, наиболее выдающимися именами которой стали Бомарше и Мерсье. Первый написал только две пьесы в духе своего предшественника — «Евгению» и «Преступную мать»; **в них отражены те же самые недостатки.** Его знакомство с Испанией и испанским театром привело к созданию на сцене чего-то нового — новый вид пьесы с интригой — жанра, которым давно пренебрегали. <...> **Сюжет «Севильского цирюльника» довольно банален; «Женитьба Фигаро» задумана с гораздо большим искусством, но нравы, которые она изображает, шаткие; также ее можно осудить с поэтической точки зрения, учитывая множество иностранных вкраплений,** которыми она нагружена [Schlegel 1814b: 307–308].

Успех пьес Коцебу, превзошедший успех пьес Дидро, Бомарше и, без сомнения, самого Шлегеля, вызывал устойчивое желание низвергнуть его с пьедестала, и основным объектом критики становится средство, с помощью которого Коцебу добивался успеха — эмоциональность, чувствительность, «заражение» зрительного зала сочувствием к героям — добродетельным по природе, но впадающим в ошибки и заблуждения. Во 2-й лекции Шлегель пишет:

В свое время мы видели достаточно пьес, положительно воспринятых по всей Европе, переполненных порывами добросердечия и чертами великодушия, и в которых, несмотря на это, **острый глаз не может не обнаружить скрытой цели писателя: подорвать основы нравственности и всего того, что человек считает священным; тогда как вся эта сентиментальность призвана лишь для того, чтобы склонить к его цели изнеженную беззаботность его современников** [Schlegel 1814: 61–62].

В «Предисловии» Шаховской, сравнивая высокую комедию с драмой, фактически повторяет общие рассуждения Шлегеля о вреде драм, которые способствуют разрушению нравов посредством «раздражения чувствительности»:

⁹⁰ В 3-й части ДВ издатели приводят биографию Бомарше, поскольку «сей писатель играл слишком важное лицо на театре политики и словесности» [ДВ 3: 164]. При этом, как мы уже говорили, вся «биография» состоит из перечисления эпизодов, выставляющих его с невыгодной стороны.

Я не думаю, однако ж, чтобы то же можно сказать о **Театральной прозе, которая вползла на нашу сцену под смиренным именем Драмы: она не возвышает душ, подобно Трагедии, и не умеет, как Комедия, просвещая ум, отвратить сердца от порока; все достоинство ее состоит в раздражении чувствительности; она заставляет плакать и часто стыдиться слез, пролитых без малейшей пользы.** Однако же сентиментальные творцы сих жалких Драм, не имея ни дара, ни силы, ни ума, ни истинной философии для сочинения Комедии, наиболее старались унижить то, до чего не могли возвыситься, и называли ее, по невежеству или зависти, шутовством и забавою праздной толпы. Но, если бы Комедия была только шутовство, увеселяющее без всякой цели народные сборища, то Аристофан, Мольер, Шекспир, Калдерон, фон-Визин не имели бы никакого права на уважение своих соотечичей и на бессмертие: высочайшую награду высоких душ [Шаховской 1820а: 13–14].

Одна из самых громких пьес Коцебу *Барон Мейнау, или Ненависть к людям и раскаяние*, где муж прощает неверную жену, видя ее искреннее раскаяние, была воспринята Шлегелем как подрыв моральных устоев. Для Шлегеля такое прощение возможно только на небе, но не на земле. Для Коцебу же правила света — предрассудок, а понятие чести — фантом, привидение, которые нельзя ставить выше, чем голос сердца. Неверная Эйлалия владеет сердцем Мейнау, значит нужно слушаться сердца:

МЕЙНАУ: Боже мой! Не кинуться ли мне к ней навстречу, чтоб прижать ее к этому трепещущему сердцу?! Что это! Оскорбленному ли супругу так говорить! Ах! Теперь я чувствую, что умозрительное привидение, которое мы называем честью, существует только в нашем уме, а не в сердце. <...> Да, раскаяние ее истинно; тщетно недоверчивый мой разум выискивает подозрения... [Коцебу 1807: 370].

В 27-й лекции Шлегель точно указывает на эту пьесу Коцебу, хотя не называет ни автора, ни заглавия:

Это **ложное покаяние, которое лишь ищет освобождения от наказания, болезненно. Покаяние как боль, возникающая из-за **непоправимой утраты невинности**, достойно стать предметом поистине трагического изображения.** Когда же пьеса, о которой идет речь, получает счастливое завершение <...>, а именно — примирение мужа и жены, не на смертном одре раскаявшегося грешника, но в здравом уме и во плоти и с возобновлением брака; **тогда и обнаруживается, что пьеса утратила не только мораль, но и поэтическое впечатление** [Schlegel 1814c: 168–169].

Для Шлегеля чувствительность — это ширма, маскирующая истинные намерения автора, это ложный эффект, ведущий к перевозбуждению зрителей и внушающий им неправильные эмоции. Шаховской вместе с другими «архаистами» придерживался этой же точки зрения — она ясно была выражена в «Предисловии». Он остерегался возникновения на сцене и в зрительном зале ложного психологического эффекта от переживаний, которые заставляли бы сочувствовать тому, что не должно быть достойно сочувствия, и, вместе с тем, рождали бы ханжей, которые чувствительны на словах, но жестоки на деле (как Ужима в *Пирог* Крылова), или делали

из молодых людей сумасбродов, живущих по правилам сентиментальных сочинений (граф Пронский в *Новом Стерне* Шаховского). Здесь же напомним и о стихотворении Лукницкого «Был», опубликованном в ДВ, где рассказывается о «трагическом» походе родителей с детьми «на трагическо-шутливую драму».

На наш взгляд, одной из веских причин нелюбви Шаховского к мещанской драме является ее внешняя простота, которая не только способствует влиянию на максимально широкую зрительскую аудиторию, но и позволяет драматургам, стремящимся лишь к быстрой славе, не уделять особого внимания качеству текста и идеям, в нем заложенным. Как писал Плавильщиков,

Мещанская или гражданская трагедия не меньшего требует внимания и разборчивости в сочинении и в представлении, хотя лица в ней ниже трагедии героической и, следовательно, слог ближе к обыкновенному, **отчего действие оной скорее проникает в сердца зрителей**, поелику состояния их сходятся с состоянием действия, и **я думаю, что хорошую мещанскую трагедию написать столь же трудно, если еще не более героической — в ней должно возвышать чувства и страсти; а слог наблюдать обыкновенный** [Плавильщиков 1792b: 38].

В пьесах Коцебу развертывается коллизия, которая волновала Шаховского: могут ли законы литературы управлять поведением людей? Мещанская драма отчасти потому так занимала зрителей, что воспринималась как живая «жизнь», поскольку моделировала на сцене бытовую обстановку и бытовые ситуации. У Коцебу воспроизводятся ситуации, которые были зрителям хорошо известны по литературе: например, неравный брак, любовь ученицы и учителя. Шаховской же, указывая на пример Мольера, отвергает такой вид искусства и предлагает обратить внимание на цели и способы создания высокой комедии, которая гораздо лучше справляется с исправлениями нравов, чем «холодные рассуждения» и «проповедный язык Драм»:

Нет, вопреки всезнанию Г. Лагарпа, Мольер лучше его знал, что принадлежит Комедии, и не взялся бы не за свое дело: **он верно не думал предписывать законы мудрости и чертить границы добродетели; а, напротив, Мольер придал им пыл сильной страсти, для того, чтобы не холодными рассуждениями, или проповедным языком Драм, но комическим действием обнаружить, уничтожить и осмеять развратные чувства и мелкие умствования больших обществ** <...> Он, забавляя Парижский Двор странностями Мещанина во дворянстве, выводит на позорище придворного щеголя, занимающего у мещанина деньги и платящего за них такими угождениями, которые сам Г. Журдан совестится назвать. Двор забавлялся над мещанином; мещане смеялись над придворным; Лудовик XIV хохотал над теми и другими, а **Мольер торжествовал над чванством и подлостью** [Шаховской 1820a: 19–20].

В мещанской драме и, в частности, в пьесах Коцебу сердце торжествует над рассудком и общественными установлениями, а герои пьес с удовольствием делают из себя героев романов. Это ни в коей мере не устраивало

ни Шлегеля, желавшего видеть в качестве образца высокую античную трагедию, ни Шаховского, опасавшегося пьес, бывших на *ложную* чувствительность. *Истинная* чувствительность присуща лишь высоким жанрам драматургии — комедии и трагедии. Для Шаховского главным ориентиром в жанре комедии остается его излюбленный Мольер — один из немногих французских авторов, достойный подражания, поскольку именно ему удалось добиться нужного эффекта — влияния на все сословия.

Статью Шаховской подытоживает очередным повторением совета о правильном заимствовании. По его мысли, ни один театр не может обойтись без этого: «Итак, художники не только могут, но должны заимствовать то, что принадлежит единству их искусства» [Шаховской 1820а: 25]. На своем примере он показывает, что сам следует этому совету:

Мольер говорит, что он берет свое (т. е. принадлежащее Комедии) везде, где ни находит, и не стыжусь признаться, что, следуя его же правилам, я без угрызения совести пользовался не один раз его находками, обрабатывая их хорошо или дурно собственным моим иждивением [Шаховской 1820а: 25].

Ссылаясь на успех своей пьесы *Полубарские затеи*, Шаховской призывает других драматургов следовать по его стопам:

Десятилетнее благоволение публики к сей Комедии заставляет меня думать, что, несмотря на многие ее погрешности, я не совсем дурно употребил занятое мною у Мольера и желал бы когда-нибудь дойти до того, чтоб и другие захотели пользоваться моими находками [Шаховской 1820а: 26].

В дальнейшем интерес Шаховского к Шлегелю и осмысление его идей не прекращается. Несколькими годами позднее, в 1824 г., в другой программной статье, «Нечто о театральной музыке. Отрывок из Теории Драматического Искусства», в «Русской Талии» Шаховской, вслед за Шлегелем, будет отстаивать идею трилогии как ведущего принципа античной драматургии и утверждать, что трагедии с хорами соответствовали «русскому духу» (об этом подробнее будет сказано в четвертой главе). Размышления над идеями Шлегеля, которые впервые проявились в «Предисловии», в дальнейшем приведут его к идее о преемственности русского театра от древнегреческого, о чем мы будем писать в пятой главе. Однако этот переход потребовал прохождения еще одного — «романтического» — этапа, толчком к которому, вполне вероятно, и послужило изучение Шаховским трудов Шлегеля.

ГЛАВА 4

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР КАК ТЕАТР «РОМАНТИЧЕСКИЙ» (1820–30-е годы)

4.1. Новые тенденции в творчестве Шаховского. «Романтический» театр

С 1820-х гг. Шаховской начинает новый этап творчества. Маленькие «исторические» водевили, которые он ставит в течение 1810-х гг., приобретают уже новую масштабную форму. Тонко чувствуя веяния времени, Шаховской выбирает новый путь для развития русского национального театра — он обращается к романтической (романической) традиции в различных ее ответвлениях (см. ниже), на ее основании создает многочисленные драматические сочинения, опираясь как на иностранную, так и на русскую литературу. По словам Д. А. Иванова, этап творчества Шаховского рубежа 1810–20-х гг. связан не только с привлечением к работе молодых драматургов и замыслом теоретического труда о театре, но и с переосмыслением творчества Аристофана, следствием чего становится стремление к приспособлению ««любимых» идей к новым веяниям, тем более что те во многом совпали с художественными экспериментами русских архаистов предшествующей эпохи» [Иванов 2009: 15]. Для Шаховского появляются новые образцы — «наряду с Мольером ими становятся Аристофан, Шекспир и В. Скотт», а более того, «под влиянием современных французских идей Шаховской обращается к жанру “исторической комедии”, принципиально расширяя материал и тематику нравоописательной комедии» [Иванов 2009: 15].

Именно в этот период, как известно, в Европе и в России усиливается интерес к творчеству Шекспира, а в России на новый этап выходит дискуссия о народности в литературе и начинается формирование историзма (в первую очередь, в творчестве Пушкина). Б. В. Томашевский рассматривает «народность» как «проблему национальной литературы, возникающую перед писателем как общественно-эстетическое требование» [Томашевский: 106]. Как пишет исследователь, имея в виду европейскую словесность, «возникнув в эпосе, национальная тема стала проникать и в другие жанры, являвшиеся в XVIII в. ведущими, в первую очередь в основной литературный жанр — в трагедию. Первым опытом трагедии на национальную тему была “Заира” Вольтера (1732 г.)» [Томашевский: 108], которая была создана на основе шекспировских хроник. Эта пьеса оказалась единственной переводной трагедией Шаховского в 1809 г.

Однако понимание народности и историзма не было единым и менялось с течением времени. В 1820-е гг. группа «младших архаистов» (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер) разделяла «с Шишковым исповедание принципа народности», но наполняла «этот принцип совершенно иным содержанием», к ним и примыкает Пушкин [Томашевский: 110]. У Пушкина *народность*

...приобрела особый облик в силу пушкинского историзма. Историзм Пушкина не только в том, что он любил исторические сюжеты в стихах и в прозе, а в том, что исторические судьбы народа были его темой и тогда, когда он писал о современности. Историческое ощущение эпохи сопровождало его творчество в изображении своего времени [Томашевский: 444].

В театре интерес к народности и историзму выливается в появление многочисленных «промежуточных» жанров. К 1820-м гг. жанровый диапазон существенно расширяется. Как пишет Л. Н. Киселева, в первой четверти XIX в. в жанровом репертуаре «встречается около 30 модификаций трагедии, комедии и драмы», при этом возникает промежуточный жанр — «представление» — среднее между драмой и трагедией или комической оперой и комедией. В 1823 г. появляется новая «жанровая модификация» — *национальное представление* и *национальная драма*, впервые встретившаяся у Р. М. Зотова (*Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию* и *Александр и София, или Русские в Ливонии*) [Киселева 2014b: 7–8]. Зотов же вводит в обиход еще один поджанр — «русское сочинение», который не имел аналога в иностранной драматургии. По словам Киселевой, обращение к исторической тематике на рубеже 1810–20-х гг. было закономерным — с одной стороны, «война с Наполеоном продолжала оставаться и актуальным событием, и эмоциональным переживанием, и постоянным источником аллюзий», с другой — началась эпоха Вальтера Скотта. Более того, «История государства Российского» Карамзина становится в конце 1810-х гг. настольной книгой для многих читателей и писателей [Киселева 2014b: 10]; «хотя само по себе использование исторических сюжетов, особенно для создания идеологических текстов, давно было делом традиционным. Другой вопрос — с какой целью и как эти сюжеты применялись» [Там же].

В 1820-х гг. появление новых пьес на народную или историческую тему становится делом привычным — многочисленные постановки, изображающие западное средневековье, восточные, американские древности, а также переделки античных сюжетов постепенно начинают дополняться сюжетами из русской истории. На рубеже десятилетий таких пьес было немного. Среди них — как пьесы-однодневки, так и довольно успешные сочинения, выдержавшие немалое количество постановок.

Помимо уже названных выше пьес Р. М. Зотова к интересующей нас тематике относится его историческое представление *Ермак, или Завоевание Сибири* (1818). Перу Б. М. Федорова принадлежит целый ряд пьес, связанных с русской темой: интермедия-водевиль *Деревня на берегах*

Волги, или Нежданный праздник (1817), опера-водевиль с хорами и русскими плясками *День богини Лады* (1818), историческая драма *Боярин Матвеев, или Дар от народа* (1826). Здесь же можно отметить комическую оперу А. Я. Княжнина *Вот каковы русские, или Мужество киевлянина* (1817). Большинство народных пьес этого периода не являются крупными сочинениями, часто на сцене они выставлялись в качестве дивертисментов. Как, например, интермедия-водевиль неизвестного автора *Татьяна Прекрасная на Воробьевых горах, или Неожиданное возвращение* (1823), интермедия-водевиль с хорами *Сватовство Митрофанушки, или Гулянье на Лебедянской ярмонке* (1823), опера-водевиль с хорами, плясками и хороводами *Русская крестьянка, или Встреча у ручья* (1819). В русском духе была поставлена в 1823 г. *Бал-Лада* — «Шарада в действии с хорами и танцами, содержащая сцену бала и сцену в стихах Ф. Н. Глинки «Эклога, или Разговор славянских пастухов». Едва ли не единственным крупным драматическим сочинением, связанным с русской историей, оказывается трагедия С. И. Висковатова *Владимир Мономах* (1817), выдержавшая одну постановку.

Сам Шаховской в этот период своего творчества также далеко не сразу обратится к русской теме. В начале 1820-х гг. он развивает жанр «романтического зрелища». По словам О. А. Проскурина, тогдашнее понимание романтизма нельзя ассоциировать с ««романтическим движением» в Европе конца XVIII – начала XIX в.» [Проскурин: 46]. Это — стремление к «поэтической реконструкции русской старины», то, что сделал Пушкин в «Руслане и Людмиле» [Проскурин: 52], создавший поэму в духе *romantisches Heldengedicht*. Это немецкое определение восходит к эстетике Эшенбурга, который

<...> опирался на утвердившееся в европейской теории с XVII в. противопоставление «*poésie héroïque*» (поэзия, основанная на «правилах» древних, <...>) и «*poésie romanesque*» (поэзия, заимствующая темы, приемы и персонажей не у античных классиков, а из средневековых романов). <...> В XVIII в. прежде несколько уничижительный термин стал номенклатурным, нейтрально-описательным [Проскурин: 46].

Пушкин выбирает в качестве жанрового образца «волшебно-рыцарскую поэму». Как пишет Проскурин, «непревзойденным образцом “романтической” поэмы, задавшим границы жанрового канона в XIX в., считался “Неистовый Роланд” <...> Лодовико Ариосто (XVI в.)» [Проскурин: 47]. В это же время мы наблюдаем и первые подступы Шаховского к адаптации нового жанра к русской сцене.

Первыми обращениями к «романтической» традиции на рубеже 1810–1820-х гг. станут переделки пьес Дюпена и Дартуа *Le Tour Witikind, ou la Capitulation*, из которой Шаховской делает оперу-водевиль *Витикиндова башня, или Жидовская капитуляция* «со старинным дивертисментом» (1819), и водевиль Скриба и Делетр-Пуарсона *Le comte Ory*, в варианте Шаховского получивший название *Граф Ори, или Возвращение*

из крестовых походов (1820). Можно сказать, что эти произведения были первыми подступами драматурга к созданию большого романтического зрелища, которым стала драматургическая переделка «Айвенго» Вальтера Скотта — *Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце* (1821). По словам исследователей, целью автора было создание «исторической романтической драмы» на материале романа Скотта, «формально следующей Шекспиру» (подробнее о переделке см. [Киселева 2003; Гозенпуд 1966]). По словам Киселевой, роман Скотта оказался

...настоящей находкой для русского «архаиста», и неслучайно старший и младший «архаисты» <имеется в виду П. А. Катенин, автор Пролога. — К. Н.> соединили усилия по его инсценировке. Столкновение норманнских аристократов, потомков завоевателей Англии, говорящих по-французски, с местным саксонским населением, не желающим перенимать навязываемые ему чуждые язык и обычаи, — одна из основ политической интриги вальтер-скоттовского романа — вполне успешно могла быть «применена» (используя выражение той эпохи) к тогдашней русской культурной ситуации в «архаистической огласовке» [Киселева 2003].

Шаховской не останавливается на этой переделке и далее обращается к другому роману В. Скотта, “The black Dwarf”, и пишет еще одну «романтическую комедию в английском роде» — *Таинственный Карло, или Долина Черного камня* (1822). В это же время он переводит пьесу Шекспира *The Tempest*, создавая волшеббно-романтическое зрелище с музыкальным прологом *Буря и кораблекрушение* (1821)⁹¹ и ряд других романтических переделок.

Только в 1823 г. Шаховской решает обратиться уже к русской истории XIII в.⁹², что не могло не дать еще один толчок к развитию у публики интереса к русской древности. В этом отношении нельзя не вспомнить слов Плавильщикова из статьи «Театр»:

<...> мне кажется, что театр, если не большую, то по крайней мере равную принести может помощь учащимся истории, а особливо древних времен. Герой — владыка или честный человек, выведенный на театре в свойственном ему виде, кроме удовольствия, рождает в юноше наиллюбопытнейшие вопросы;

⁹¹ По словам искусствоведа, именно этой постановкой вдохновлялся И. Айвазовский при создании некоторых картин. В 1837 г. Айвазовский пишет картину «Кораблекрушение» со спасающимися в лодке людьми. В том же году художник побывал на спектакле «Буря» — инсценировке Шаховского по одноименному произведению Шекспира: «Театр представлял корабль в море, ночь, глухой грохот, дождь, треск, свист... удар грома, молния разбивает мачту; корабль, извергая пламя, погружается в волны». Эти режиссерские пометки на рукописи пьесы дают ясное представление о зрелищной стороне спектакля. Видимо, сразу после спектакля Айвазовский пишет картину «Мрачная ночь с кораблем в огне на море» [Барсамов: 6].

⁹² Хотя рассматриваемый далее *Старинный русский быт, или Святочное гадание* (1821) был написан раньше, но тематически его удобнее объединить с водевилями из народного быта *Суженый не ряженный, или Святки в 1737 г.* (1833) и *Свят Гаврилыч, или Сговор на яму* (1831).

родители, приехав из зрелища, объяснят ему оные, покажут места отступления от дееспособия, откроют причины, для чего это сделано; сие самое открывает правила и самого сочинения, и театральное впечатление остается в мыслях зрителя надолго неизгладимым; а сверх того для сердца, преданного отечеству, нет ничего усладительнее, как видеть давно умерших великих людей своего отечества как будто воскресших и перед его глазами являющих древние свои добродетели [Плавильщиков 1792: 127–128].

С этого времени та русская «патриотическая» тема, которую Шаховской поднимал в начале 1810-х гг., приобретает новую форму — более грандиозную и «романтическую», как он ее называл. Он пишет «русскую быль» *Сокол князя Ярослава Тверского* (1823).

4.2. Опыты национальных сочинений в разных жанрах

4.2.1. *Сокол князя Ярослава Тверского* (1823)

В 1823 г. в письме князю В. Ф. Одоевскому — тогда молодому писателю и журналисту, издателю альманаха «Мнемозина», Шаховской упоминает о новой пьесе, явно выделяя ее на фоне своих остальных произведений:

Я хочу моими опытами открыть дорогу людям, имеющим больше моего дарования, для обогащения нашей драматической литературы, и даже **к созданию своего собственного театра на обширном и прочном фундаменте** <...> я не терял даром времени, и сделал, стремясь к моей цели, новое драматическое произведение, играемое с успехом под названием *Сокола Ярослава Тверского*; в этой пьесе я сделал опыт Русского размера; кажется, без всякого сомнения, он мне удался; и публика приняла хорошо этот **русицизм** <...> [Шаховской 1823: 806].

Пьеса Шаховского *Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне*, с подзаголовком «русская быль в 4 действиях с песнями, хорами, воинскими потехами, танцами, играми, борьбой и большим спектаклем», была поставлена в бенефис его гражданской жены Е. Ежовой в 1823 г. Музыка к постановке была сочинена К. Кавосом, а балетные сцены были поставлены Ш. Дидло. В основе пьесы Шаховского лежит популярное произведение русской литературы XVII в. «Повесть о Тверском Отроче монастыре», где отражена историческая легенда о женитьбе князя Ярослава Ярославича Тверского (брата Александра Невского) и об основании Тверского Отроча монастыря.

Сюжет повести следующий: княжеский отрок Григорий полюбил дочь церковного причетника Ксению, она же сказала, что суженым ее будет другой человек, увиденный ею во сне. В день свадьбы сокол Ярослава улетел от него, и его поиски привели князя к церкви. Ксения, увидев Ярослава, заявила, что это — ее суженый, свою невесту узнал и Ярослав — он также видел ее во сне. Князь тут же отнял невесту у своего отрока и женился на ней. Григорий же ушел в лес и основал там монастырь.

Текст повести был распространен в рукописных списках, но опубликован только в 1865 г. У нас нет свидетельств, что Шаховской читал ее в рукописи, но текст излагался в житии св. кн. Михаила Тверского (сына Ярослава), опубликованном в 1765 г. Однако, что еще важнее, к 1823 г. сюжет повести неоднократно становился предметом переложений в современной Шаховскому литературе. С. А. Семячко в своих исследованиях приводит список этих произведений [Семячко]. Среди них повести С. Н. Глинки, В.Т. Нарезного, вставная повесть в «Письмах русского офицера» Ф. Н. Глинки и др. Первым же был краевед И. Ф. Глушков, который собрал в свой путеводитель под названием «Дорожник» интересные истории, связанные с трактом Петербург – Москва (своеобразное «путешествие из Петербурга в Москву») [Глушков: 102–107]. В большом потоке этих историй был маленький сюжет, который получил огромное распространение — это и был рассказ о любовном треугольнике «Ярослав — Ксения — отрок Григорий». Впоследствии Карамзин включил этот эпизод в «Историю государства Российского». По словам Ю. Д. Левина,

«Повесть о Тверском Отроче монастыре» занимает особое место в русской литературе XVII в. Она свободна от историко-политической проблематики, и в основу ее впервые был положен чисто человеческий любовный конфликт, пришедший на смену средневековым сюжетам, которые изображали мировую борьбу добра и зла. «Повесть» была как бы предвестницей новой литературы. Не случайно она неоднократно подвергалась переработке и служила основой для новых литературных произведений и до Кюхельбекера <поэма «Юрий и Ксения». — К. Н.>, и после него, вплоть до XX в. [Левин 1971: 129].

На наш взгляд, повесть XVII в. привлекала внимание авторов и читателей начала XIX в. не только драматическим любовным сюжетом, но и заложенным в ней потенциалом для возможных трактовок. Выделим наиболее яркие из представленных:

1) Всевластный князь совершает насилие, отнимая невесту у своего отрока, невзирая на взаимную любовь Ксении и Григория. Такую трактовку сюжета дает С. Глинка. В его повести жених и невеста на коленях молят Ярослава не разрушать их счастья, предлагают лучше убить их, но Ярослав остается непреклонен. Он прогоняет Григория, и Ксению венчают с ним в бесчувственном состоянии. От Ксении Ярослав не получает любви, его сердце терзается упреками — не из-за того, что он отнял невесту — на это он имел право как князь, но из-за того, что сломал жизнь своему другу Григорию. Ярослав отправляет к Григорию человека с известием, что наградит его деньгами, а Ксения передает Григорию свою ленточку со словами, что хочет его увидеть. Григорий соглашается и приходит к ним, но тут же теряет самообладание и **вызывает князя на дуэль**. На что Ярослав отвечает ему известием о беременности Ксении. Григорий падает без чувств, а очнувшись, прощает Ярослава и просит дать ему землю, чтобы построить церковь. Но и там Григорий не смог забыть Ксению и умер, страдая, через несколько месяцев.

Уровень жестокости Ярослава варьируется от текста к тексту, но так или иначе он изображается неумолимым и безжалостным [Глинка С. 1808: 133–161].

2) Другая трактовка сюжета связана уже с характером Ксении. Князь, впервые испытав сильное любовное чувство, благородно предлагает девушке самой выбрать, за кого она хочет выйти. Характер Ксении не всегда оказывается однозначным: если в некоторых текстах ее описывают как набожную и добродетельную — как в повести того же С. Глинки, где она изображается как жертва, которая не проявляет к Ярославу никаких чувств, кроме холода и даже презрения, или как в повести Нарезного [Нарежный: 123–147], где героиня принимает предложение князя со словами «Бог и повелители управляют участью рабов своих», то в иных текстах она предстает в противоположном свете. В «Письме путешествующего немца из Твери», опубликованном в «Вестнике Европы» 1806 г., Ксения отдает руку Ярославу, «ослепленная блеском пышности и величия». В «Дорожнике», как пишет автор: «увы! В одно магическое мгновение Ксения, та нежная, верная Ксения, уже разделяет с Государем Порфиру и д елается Княгиней» [ВЕ 1806е: 104–105]. Григорий же уходит в лес, а после его смерти Ярослав строит монастырь, называя его в честь отрока.

3) Еще одну трактовку сюжета — уже тираноборческую — дает Ф. Глинка. После того, как Ярослав предлагает Ксении выйти за него замуж, отрок Григорий протестует против совершаемого над ним насилия, обвиняя князя в тирании и бесчестии:

Между тем юный *Ярослав* пламенными взорами пожирал прелести молодой невесты. <...> «Так, невеста твоя достойна быть царицею, — говорил Ярослав. — Князь твой избирает ее в супруги...» — «Как! — вскричал Григорий, — ты отымаешь у меня невесту, супругу, жизнь мою! Какою властью? По какому праву? <...> О Государь! Ты ослеплен самовластием! Опомнись! Кто ты? Что ты делаешь? <...> О князь! Неправосудие твое тревожит кости почивших во гробах!» [Глинка Ф.: 104–105].

Гнев отрока обрушивается и на Ксению, согласившуюся выйти за князя — он называет свою бывшую невесту «вероломной, суетной и легкомысленной женщиной». Народ ликует, и на этом сюжет повести заканчивается, а рассказчик «просыпается».

4) Сюжет, представленный Карамзиным в его «Истории», трактует характеры героев не так неоднозначно. В отличие от всех предыдущих текстов-переложений, в которых в основном главным триггером ситуации был сокол, приведший Ярослава в церковь, Карамзин, следуя за сюжетом оригинальной повести, пишет о снах, которые снились Ксении и Ярославу об их женитьбе. Еще до прихода Ярослава в церковь Ксения сообщает всем, что скоро явится ее жених, несмотря на то что Григорий находился подле нее. Войдя в церковь, Ярослав тут же узнал Ксению — он видел ее во сне своей суженой, он велит Григорию искать другую невесту, а сам ведет Ксению к алтарю. Григорий основал монастырь [Карамзин IV: 45].

Так, к началу XIX в. наибольшее распространение получает та интерпретация «Повести», в которой Ярослав показан жестким и решительным, невеста сама не прочь выйти за князя, а отрок пытается протестовать против совершаемого над ним насилия. В 1823 г. Шаховской принялся за узнаваемый для современников сюжет, но, понимая, что утвердившиеся характеры персонажей явно не подходят для возвеличивания русской истории и русского характера, дает повести свою трактовку.

Сокол была далеко не первая пьеса Шаховского на русский сюжет. Однако на этот раз драматург принимает решение облечь русскую древность в новый для театра колорит. По замечанию Гозенпуда, все сочинения Шаховского так называемого «романтического» периода имеют «новое содержание», которое «облекается в старую форму»: в большинстве своем эти тексты приближаются к фантастическому водевилю, а «сценические пустоты» заполняются «средствами так называемого “великолепного спектакля” (танцами, маршами, шествиями, сменами декораций, возможными эффектами)» [Гозенпуд 1961: 55–56]. Нашей задачей будет выяснить, в чем заключалась особенность этой пьесы и что отличало ее от ранних пьес автора на русский сюжет.

В пьесе Шаховской расширяет сюжет «Повести» и вводит дополнительные линии, каждая из которых подчинена одной концепции: Русь = Россия — страна «европейская», а основа ее в еличия — в особенном народном духе и в национальной гармонии.

Любовная коллизия, которая восходит к «Повести о Тверском Отроче монастыре», оказывается центральным двигателем пьесы, а на ее фоне разворачиваются исторические события. Сюжет пьесы сложен и запутан, полон интриг и недосказанности. Можно выделить несколько сюжетных линий:

1. Отношения князя Ярослава с Ливонским орденом и татарами.

Действие в пьесе происходит после Ракверской (Раковорской) битвы 1268 года. В честь победы над крестоносцами Ярослав организывает пир, куда приглашает татар и представителей немецкого ордена, чтобы в военных потехах показать доблесть и силу русских воинов. Во время военных потех русские убеждают иноземцев. В многочисленных монологах Ярослав сетует на татарское иго и на новгородских «смутников».

На наш взгляд, отчасти выбор Шаховским «ливонской темы» может быть обусловлен появлением «ливонских повестей» А. А. Бестужева. Как указывает В. Э. Вацуро, «Ливония была ареной исторических событий и своего рода оазисом западного Средневековья в пределах России» [Вацуро: 351]. Таким образом, пьеса Шаховского оказывается репликой к вышедшей к этому времени повесть «Замок Венден». Все второе действие пьесы посвящено описанию военного турнира, в котором победители получают призы от Ярослава, магистра Ливонского ордена и посланника Хана Магну-Тимура. Изображение такой военной потехи прямо соотносится с европейской традицией рыцарских турниров. Этим Шаховской показывает, что у русских тоже было рыцарское средневековье, не хуже,

чем у европейцев. Здесь же он прямо противопоставляет цивилизованным русским, которые чтут правила военных турниров, — диких татар, которые решают преследовать и убить Юрия, победившего одного из них (что идет вразрез с правилом «турнира», как на это указывает Ярослав). Цель Шаховского — создать исторический колорит, погрузить зрителей в русскую древность, и для этого он заимствует названия, имена, даже словосочетания, взятые из летописей, которые Карамзин приводит в «Истории».

Обрабатывая исторический материал, он не стремится к исторической точности. Шаховской трансформирует известный по «Истории государства Российского» Карамзина сюжет и меняет факты таким образом, чтобы Ярослав выглядел честным и благородным. Если Карамзин в «Истории» трактует Ярослава как неоднозначную личность в плане нравственности и морали, то в пьесе он оказывается героем и отцом своих подданных. Шаховской изображает Ярослава храбрым воином, победившем в Ракверской битве, хотя в реальности она происходила через пять лет после его женитьбы, и он в ней не участвовал [Карамзин IV: 64]. В пьесе новгородцы просят Ярослава простить их за смуту, но по «Истории» Карамзина именно они изгоняют князя из города и не хотят идти на предложенное им перемирие.

Важно в пьесе и отношение крестьян к Ярославу — они, как и в ранних водевилях Шаховского, упорно называют его «солнышком» и «батюшкой». Автор, вновь демонстрируя идею патриархального правления, в которой князь является отцом своих подданных, углубляет ее, подчеркивая, что отрок Вассиан (так нарекает его Шаховской вместо Григория) как помещик тоже является отцом своих крестьян, а крестьяне, в свою очередь, с большой любовью относятся к нему. Так, Шаховской изображает абсолютную идиллию в отношениях крестьян и господ, подданных и князя. Тем самым он реализует концепцию государства-семьи, в котором отношения всех сословий проникнуты гармонией.

Следующей параллельной линией в пьесе оказывается

2. любовный треугольник: *Ксения — отрок Вассиан — Ярослав*. Ксения — сирота, по воле приемных родителей должна выйти за любимого отрока Ярослава, Вассиана, который ее очень любит. Но Ксению преследуют сны, в которых умершая мать указывает ей на «суженого на белом коне», из-за этого Ксения на протяжении всей пьесы пребывает «не в себе». В день свадьбы сокол Ярослава улетает от него и приводит его прямо к деревне, где должна начаться церемония бракосочетания. Ксения, увидев Ярослава, узнает своего суженого из снов, падает в обморок, и свадьба срывается. Поборов чувства, князь отказывается от мысли увести невесту у своего отрока. Однако, когда выясняется, что сны снились им обоим, Вассиан сам отказывается от Ксении и становится монахом.

Шаховской не случайно выбирает основой пьесы сюжет из «Повести о Тверском Отроче монастыре», где, как мы помним, Ярослав, а иногда и Ксения трактовались в негативном ключе. Он трансформирует сюжет,

подчиняя его идее демонстрации особого духа русского народа, который заключается в смирении, покорности перед Богом и почитании старших.

Шаховской уделил особое внимание изображению русского характера. Главные герои пьесы — Ярослав, Ксения, Вассиан — предельно благородные, высокодуховные и справедливые личности. Ярослав, несмотря на кипящие чувства, принимает решение уступить возлюбленную ее законному жениху, хотя это дается ему с большим трудом. Ярослав говорит Вассиану: «Успокойся... Она будет за тобою... Я этого... желаю... да, желаю... Будь счастлив, люби ее... Так, я вижу, что она достойна самой счастливой участи в свете...» [Шаховской 1823а: 98]. Ксения готова выйти замуж за Вассиана, несмотря на то что во сне мать ей сулит иного жениха, поскольку такова воля Божия и воля ее приемных родителей. С самого начала пьесы Шаховской усилением романтических элементов снимает с Ксении груз выбора: девушка на протяжении всей пьесы пребывает словно в «тумане» — ее преследуют сны, в которых умершая мать назначает ей суженого. Всю пьесу она неправильно интерпретирует свои видения, полагая, что суженый ждет ее на небесах, а значит, ее ожидает скорая смерть. Даже в самом конце пьесы Ксения не повинуется приказу Ярослава открыть правду о том, кого именно она видела во сне своим суженым — за нее это делает ее названная сестра Наташа. Тем самым Шаховской еще сильнее подчеркивает благородство Ксении. Вассиан принимает со смирением сложившуюся ситуацию и без ропота уходит в монастырь. Он безоговорочно воспринимает происходящее как Божью волю: он первым после раскрытия тайны снов просит отца Ксении благословить ее на брак с Ярославом. Все эти персонажи оказываются невинными в сложившейся ситуации — они все подчиняются воле Бога. Интересно, что в прозаических переложениях «Повести» сюжет сна не фигурирует так активно, а другой мистический элемент — сокол — и вовсе встречается не всегда (так, например, его нет у Карамзина). Шаховской же включает в пьесу оба элемента оригинальной «Повести», усиливая их эффект. Однако романтическая традиция гораздо сильнее отразилась в третьей линии пьесы, а именно — в

3. Линии мести. Некий Юрий оказывается связующим звеном первых двух сюжетных линий: он является отцом Ксении, который бросил семью после того, как погиб на охоте его сын, и он сам поднял смуту в Новгороде. Из-за этого Ярослав меняет мнение о новгородцах в худшую сторону. Юрий бежит к псковскому князю Довмонту — врагу Ярослава. Так Юрий и его семья становятся в глазах Ярослава «крамольниками». Теперь Юрий вернулся в Тверь, чтобы отомстить за убийство сына. Узнав о происхождении Ксении, Ярослав не отвращается от нее, и Юрий и Ярослав прощают друг друга.

Юрий оказывается наиболее романтическим персонажем пьесы уже в «байроническом» смысле. Амбивалентность его характера — мстительность, благородство, злость и душевные терзания, предательство друзей делают из него эталонного романтического героя. Юрий появляется

внезапно как незнакомец — его не узнают даже те, кто знал его ранее — Шаховской на протяжении всей пьесы подчеркивает его инкогнито. На военных потехах после победы над татаринном Юрий отказывается называть свое имя, и Ярослав позволяет ему этого не делать — все это отсылает к соответствующей сцене из «Айвенго» В. Скотта, поставленного Шаховским в собственном переводе под названием *Иваной*. Однако, несмотря на особенности характера, Юрий в вопросе любви к отечеству не уступает другим персонажам. Имея единственную цель убить Ярослава, он отправляется на пир с мыслью победить татар и отстоять «честь русскую». Таким образом, Шаховской показывает, что перед лицом отечества все равны, и Юрий также исполняет долг перед родиной. Все персонажи борются за *землю русскую* (вопреки исторической реальности XIII в., когда единство Руси и сам концепт «русской земли» были в прошлом).

Такая сложность в построении пьесы не случайна — Шаховской одновременно поднимает на поверхность конкретный эпизод из истории древней Руси, вплетает в него сюжет известной древнерусской повести, при этом обрабатывает материал, наполняя его романтическими элементами, чтобы они находились в соответствии с выбранным им литературным жанром и современными тенденциями 1820-х гг. Более того — он делает отсылки как к собственным, так и к чужим произведениям. Шаховской продолжает ту линию в создании характеров и концепции русского народа, которую ведет еще с 1810-х гг. Русские персонажи выделяются на фоне иноземных героев и отличаются от них не только мужеством и благородством, но и рассудительностью. Крестьяне и князья — носители одного духа и одной веры — ничто не может поколебать их. Те амбивалентные персонажи, которые все-таки поступают наперекор этим ценностям, по традиции в конце пьесы отказываются от своей «темной» стороны и превращаются в настоящих русских героев. Так, пьеса, вопреки истории, заканчивается счастливо.

Говоря об идее создания русского театра, которую развивает Шаховской, нельзя не упомянуть и песни, распеваемые крестьянами. В них автор отчасти пытался стилизовать народную речь. По словам музыковеда А. Е. Максимовой, «все хоры и песни драмы опираются на фольклорные источники — тексты и мелодии». Шаховской интерпретирует «сюжетные мотивы и речевые обороты известных русских песен», а хор «Не вздымайся Волга матушка», как пишет исследовательница, был перенесен «Шаховским и Кавосом вместе с увертюрой из их совместной оперы “Иван Сусанин” в партитуру “Сокола”» [Максимова: 205].

Каков же был итог постановки этой пьесы? Именно ее Шаховской связал с идеей национального театра, именно в ней видел прочный фундамент, на котором сможет развиваться русский театр. Успех пьесы в самом деле был значительным: в 1823–1825 гг. она ставилась по четыре раза в год; потом еще несколько раз, а в 1855 г. за один декабрь в Петербурге шла пять раз. Успех пьесе обеспечило ее новаторство — представление на сцене идеализированной русской древности, всегда хорошо принимаемое

русской публикой, но древности, облеченной в романтический колорит. Благодаря этому зрители смогли увидеть «европейскую» Русь, противопоставленную диким азиатским нравам. В пьесе Шаховской демонстрирует наличие в России рыцарского средневековья, ничем не уступающего западному. Он предлагает собственную трактовку известного сюжета «Повести о Тверском Отроче монастыре», которая основывается на особенном характере русского народа — именно им русские превосходят иностранцев. Всех героев, начиная с сусальных поселян, заканчивая правителем и даже амбивалентным персонажем, желающим убить князя, Шаховской объединяет единством следования одним идеям — служению отечеству, почитанию Бога и старших. Такая трактовка русского характера была заложена Шаховским еще в 1810-х гг., однако тогда он развивал ее на небольшом материале в маленьких водевилях, теперь же обратился к большой истории, которая потребовала серьезного представления. Богатство костюмов и декораций, музыка, стилизованная под русскую народную, и песни, сочиненные в сотрудничестве с Кавосом, а также балетные сцены в постановке Дидло не могли оставить зрителей равнодушными. По воспоминаниям современников, это была любимая пьеса князя, в которую он вложил много сил.

Шаховской не оставляет обращения к русской истории и далее. Уже в 1825 г. он пишет романтическую трилогию, содержание которой было взято из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина — *Керим Гирей, Крымский хан* (1825). Сохраняя сюжет поэмы, Шаховской смещает акценты — в пьесе он делается «на противопоставлении Востока и Запада, в первую очередь — на противопоставлении двух религий» [Реппо-Шабарова]. По мнению М. Реппо-Шабаровой, в этой пьесе Шаховской стремился соединить «традиции “новой” (романтической) и “старой” литературы». В это же время драматург пишет стихи, с оедияющие поэму и дивертисмент («Праздник в Сибири»), для театрального представления драматической поэмы И. И. Дмитриева *Ермак* (1824).

В 1828 г. Шаховской создает известный анекдотический водевиль *Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра*. Появление его не было случайностью — по словам Иванова, в 1820-е гг. «Шаховской активно начинает искать доказательства существования “народного” русского театра в до-сумароковский период» [Иванов 2009: 136]. Создавая представление о появлении в Ярославле театра в «кожевенном сарае», Шаховской стремится продемонстрировать самобытность русского театра, некогда существовавшего еще до «нашествия» французских пьес в Россию. В дальнейшем Шаховской не раз будет подчеркивать, что именно в театре Волкова игрались пьесы «первого русского трагика» — митрополита Димитрия Ростовского (Подробный анализ пьесы о Волкове был сделан Ивановым [Иванов 2009: 137–148], в 5-й главе мы рассмотрим созданный Шаховским сюжет на фоне его исторических статей).

Эпоха исторического романа и драматургии вынуждают Шаховского спустя почти 20 лет снова обратиться к жанру трагедии. По словам Киселевой, «Появление пушкинского “Бориса Годунова”, хотя и не опубликованного, но уже известного в литературных кругах второй половины 1820-х гг., дало сильнейший импульс для разработки русской исторической трагедии, причем сюжеты из Смутного времени надолго становятся основными источниками вдохновения для драматургов» [Киселева 2005]. Так, в 1829 г. Шаховской пишет «драматическую хронику» *Смольяне в 1611 г.*, в которой изображает храбрый русский народ, который един в любви к отечеству, в верности Богу и государям. Схожим с ранними «историческими» водевилями образом Шаховской изображает представителей высших сословий (боярина Шеина, князей Горчакова и Мезецкого и др.), которые оказываются очень близки простому народу.

Последними крупными обращениями драматурга к сюжетам, связанным с русской историей, становятся переделки романов М. Н. Загоскина — «романтические представления» *Юрий Милославский* (1829) и *Рославлев* (1832).

Однако Шаховской не ограничивал развитие русского театра в 1820–30-е гг. одним «романно-историческим» направлением. Помимо обращения к истории древней или новой России, драматург не оставляет излюбленных тем своего раннего творчества — крестьянского народного быта с его фольклором, верованиями, особым *русским народным* характером. Пьесы, о которых пойдет речь, проникнуты народно-фольклорным духом, а в их основе лежит привычная для пьес Шаховского любовная коллизия. Особенность этих пьес — в обыгрывании устойчивых характеров, близко знакомых публике и берущих начало в пьесах русских авторов еще XVIII в. Таким образом, Шаховской реактуализует в памяти зрителей известнейшие русские пьесы, снабжает их современными аллюзиями и делает акцент на русском языке — с его пословицами, поговорками, устойчивыми выражениями, через которые передается подлинный характер русского народа. Шаховской показывает связь между истинной православной верой и языческими по своей природе обычаями, которые присущи русским людям — это тоже для него часть традиции и русской истории. Он умело переплетает эти две традиции, показывая, что Бог проявляет себя даже через «бесовские игры». Мы остановимся на нескольких пьесах Шаховского, в которых он объединяет тему «сватовства» и «святка».

4.2.2. Старинный русский быт, или Святочное гадание (1821)

В то же самое время, когда Шаховской обращается к «романтическому» жанру, он пишет небольшую безделку, а фактически — свое первое неkomедийное русское народное представление — песенный водевиль *Старинный русский быт, или Святочное гадание в одном действии в стихах*

с танцами и хорами (музыка Лядова⁹³). Водевиль был поставлен в феврале 1821 г. и выдержал всего две постановки. Местом действия Шаховской делает палату некоего воеводы Берислава в Нов-городе <sic!>. С самого начала действия идет активное приготовление к святочным играм, в то время как Берислав с войском находится на войне (время действия не уточняется). Об этом сообщает Няня, которая поет, что их мужья за границей «Побивают / побеждают, / Бусурманскую рать», на Руси же пришло время справлять святки:

Молодой здесь народ
Поведет хоровод
Все поспело
В шапке дело
Коромыслом дым пойдет [Шаховской Старинный быт⁹⁴].

Главная героиня, вокруг которой разворачивается все действие, Людмила <sic!> — дочь Берислава и его жены Ольги, ждет с войны своего жениха Ратьмира — храброго воина. Вместе с близкой подругой Прекрасой — сестрой Ратьмира, подругами и санными девушками Людмила готова к играм и гаданиям: «Уж мы здесь поиграем / Про себя погадаем / Люшиньки люли». Во время плясок выясняется, что войско возвращается, победив врагов, — отец и жених скоро будут дома, и молодые люди смогут быть счастливы.

Шаховской не случайно использует имена персонажей недавно вышедшей поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», бывшей у всех на слуху. Несмотря на то, что сюжетно тексты никак не перекликаются, сам факт выбора имен делает очевидным стремление автора связать свое сочинение с текстом Пушкина. Поэт, выбравший в качестве модели волшебнорыцарскую поэму — «стихотворное повествование, отнесенное в баснословную “богатырскую древность” <...> с разнообразными рыцарскими приключениями, с присутствием “чудесного” и активным участием “волшебников”» [Проскурин: 46–47], а также очевидный возрастающий интерес публики к романтизму вдохновляют Шаховского на изображение русской богатырской древности. Драматург в это время уже делает первые попытки «романтических» постановок на сцене, однако они еще не были связаны с русской историей. Так, судя по всему, он стремится исправить эту ситуацию и дополняет *Старинный русский быт* романтическим

⁹³ Речь идет о Николае Григорьевиче Лядове (1777–1831) — солдатском сыне, скрипаче в оркестре Преображенского полка, где служил и Шаховской [Помазанский: 14]. Лядов был принят в театр в качестве дирижера в начале 1800-х гг., когда Шаховской и Нарышкин занимались активным поиском «молодых талантов» [Помазанский: 16–17]. Одной из первых совместных работ с Шаховским стала постановка в 1819 г. святочного водевиля *Пурсоньяк Фалалей, или Рохус в новом виде*. — «Музыка набрана из романсов, вальсов, польских и малороссийских песен и мазурок сочинения гг. К. А. Кавоса, Л. В. Маурера, Р. Антолини и А. Д. Жилина, аранжированная для оркестра Н. Г. Лядовым» [Помазанский: 28].

⁹⁴ Листы не нумерованы.

элементом, побуждавшим зрителя невольно смотреть на водевиль через призму «Руслана и Людмилы».

Шаховской не случайно помещает действие в Новгород — активно изучая «Историю Государства Российского», он должен был знать, что имя Ратьмир / Ратмир восходит к новгородской летописи в «рассказе о сражении Александра Невского со шведами: “Ратмир, верный слуга Князя, не уступал никому в храбрости: бился пеший, ослабел от ран и пал мертвый, к общему сожалению наших”», более того, Ратмир — «имя одного из персонажей волшебной оперы К. Кавоса и А. Антонолини “Добрыня Никитич, или Страшный замок”» (1818) [Проскурин: 92]. Имя Людмила, в свою очередь, должно было актуализировать и балладный пласт Жуковского. Героиня Шаховского рассказывает о том, что ждет отца с войны, ее подруга, однако, замечает, что не только отца, но и жениха:

ЛЮДМИЛЛА

Ах, подруженьки, голубушки мои,
Я сидела во высоком терему.
В чисто поле я смотрела из окна,
Проглядела очи томные свои,
Уж нейдет ли войско русское назад?
Не ведет ли родной Батюшка его?

ПРЕКРАСА

Не об батюшке кручинимся одним,
Брата милого со мною ждем с войны

ЛЮДМИЛЛА

Ах! Не стыдно ли подруженька тебе
Насмехаться, издеваться надо мной?

Если обратиться к «Людмиле» Жуковского, можно заметить легкие переключки — балладная Людмила, как и Людмила Шаховского, ждет любимого с войны, которая проходит за границей:

«Возвратится ль он, — мечтала, —
Из далеких, чуждых стран
С грозной ратию славян?»

Итог водевиля Шаховского оказывается более счастливым (подобным «Светлане» Жуковского, на которую пьеса в большей мере ориентирована), нежели чем в балладе «Людмила» — жених возвращается живым. Однако и в диалоге персонажей Шаховского девушка несколько сомневается в том, что ее жених действительно жив:

РАТЬМИР

Ах, не бойся, друг мой милый,
Я жених твой, твой Ратьмир.
И его с своей Людмиллой
Соединяет славный мир.

ЛЮДМИЛЛА

Ты ли это, мой неожиданный,
Ты ль вернулся к нам живой?
Наступил ли час желанный,
Вечно ль буду я с тобой?

ВМЕСТЕ

Мы узнали, как в разлуке
Тяжко горько сердцу быть,
Но теперь в тоске и скуке
Мы не будем больше жить.

Сомнения Людмиллы схожи с сомнениями Людмилы Жуковского:

Точно ль милый предо мною?
Где же был? Какой судьбой
Ты опять в стране родной?

Можно сказать, что эта пьеса — первый подступ к примирению бывшего «гонителя» с Жуковским⁹⁵. Несколькими годами позднее, в 1823 г., Шаховской вновь обратится к его творчеству, но уже напрямую — и перенесет на сцену «переведенную Жуковским светскую повесть “Взыскательность молодой женщины” под названием “Урок женатым”» [Гозенпуд 1961: 54]. В 1825 г., по словам Щербаковой, Шаховской ставит *Сон Светланы* [Щербакова: 100] (в списке Гозенпуда и в ИРДТ эта переделка за Шаховским не значится), а уже в 1828 г. в «комико-аллегорическом дивертисменте в стихах» *Меркурий на часах, или Парнасская застава* драматург, представляя жанр баллады, которая хочет получить место на Парнасе, цитирует «Светлану» Жуковского:

БАЛЛАДА

Балладу не держи, она стихи несет
Певцов с достоинством, хоть, признаюсь, немногих.
И я ли виновата в том,
Что кучи рифмачей плаксивых и убогих,
То есть талантами, и вкусом, и умом,
В меня влюбились и надоели мною;
Но ты услышать можешь сам,
Что входа на Парнас и я, конечно, стою,
По вымыслу, а больше по стихам. <...>

Баллада поет несколько стихов из «Светланы».

⁹⁵ Последствия постановки комедии *Урок кокеткам*, в которой Шаховской изобразил Жуковского в образе сентиментального «поэта-балладника» Фиалкина, столь много раз описывались буквально всеми исследователями, рассматривавшими борьбу «шишковистов» и «карамзинистов» и историю создания литературного общества «Арзамас», что нам нет необходимости подробно останавливаться на этом эпизоде. В связи с позицией Шаховского см.: [Иванов 2009: 54–69; Гозенпуд 1961: 33–40].

МЕРКУРИЙ

Прекрасно! и хотя ты очень молода,
Притом родилась не в Элладе,
Но, несмотря на род твой и года
И то, что ты поешь не в Пиндаровом ладе,
Уверен я, что ты парнасских дев пленишь.
Пусть Каллиопою с Эратою решится,
Кому из них принадлежишь
И кто из них тобой омолодится,
А я тебя держать не стану под порой.
Иди наверх [Шаховской 1961: 691–692].

Таким образом, сближение Шаховского с Жуковским приходится на самое начало 1820-х гг., когда драматург находился в активном поиске новых форм и тем для развития русского театра. Балладный жанр предстал перед Шаховским в новом свете и стал источником для реализации новых идей в театре.

Изображая «старинный русский быт», Шаховской называет конкретные обряды, которые совершались в русской древности на святках (и были «подсмотрены» автором, как потом и автором «Евгения Онегина», в «Светлане» Жуковского):

Под соседними
Под окошками
Мы подслушаем.
У прохожего
За воротами
Станем спрашивать.
Белой снег полоть
Вместе сбегает.
Кто пойдет со мной
Башмачок с ноги
За забор бросать?

Далее Людмила, как и Светлана Жуковского, должна увидеть в зеркале суженого. Призывая жениха, она замечает в отражении зеркала Ратьмира — в момент гадания вернулось войско, и жених Людмиллы внезапно вошел в дверь комнаты, где девушка гадала.

Этот прием — отражение в зеркале при гадании живого, а не «призрачного» жениха — будет впоследствии реализован Шаховским в большом представлении *Суженый не ряженный, или Святки в 1737 г.*

4.2.3. Суженый не ряженный, или Святки в 1737 г. (1833)

Пьеса имеет подзаголовок: «Старинная бивальщина в пяти сутках с «между-суточными» Интермедиями: 1-е Маскарад, 2-е Русская вечеринка, 3-е Живые куклы 4-е Посиделки на новый год; содержание взятое из Русского Декамерона сочинителем его К. А. А. Шаховским» [Шаховской Суженой: 1]. Пьеса не стала популярной — ставилась дважды в Петербурге в 1833 г. и трижды в Москве в 1834 г., однако для нас представляет большой интерес — этим произведением Шаховской не просто выводит на сцену русский старинный быт, но и поднимает вопросы русского языка и культуры.

Сюжет строится вокруг большой аферы свахи Варвары Селиверстовны Бубликовой и ее дальнего родственника графа Чуфарского. Последний хочет жениться на девушке с большим приданым, сваха же хочет получить за работу процент от доставшихся Чуфарскому в случае успеха денег. Объектом сватовства становится княжна Мария — дочь генерала князя Троекурова⁹⁶. Она влюблена, и взаимно, в адъютанта отца Ахметова, проживающего с ними в одном доме. Отец любит Ахметова, как сына, но отсутствие у того состояния становится препятствием для счастья влюбленных. Бубликова имеет в доме Троекурова сообщников — немецкого врача Иогана Иоганыча Мортиуса (залечившего до смерти нескольких больных) и вдову Гонцеву, которые также рады заработать на афере. По наущению Бубликовой Гонцева настраивает мать Марии против честного и верного Ахметова и всячески расхваливает Чуфарского — франта и щеголя. Мать поддается на хитрости злодеев и позволяет себя убедить в благородном характере графа, Ахметов же представляется ей теперь в невыгодном свете. Хитростью выпроводив из дома Ахметова, аферисты принимаются за Марию: она не хочет выходить замуж за графа Чуфарского — характером она в отца, и силой ее заставить сделать что-либо невозможно. В отличие от матери, она видит Чуфарского насквозь: «Ах! Как он несносен и дерзок... Боюсь, чтоб и этого не представили в женихи» [Шаховской Суженой: 35]. Тогда Бубликова решает убедить ее с помощью гадания в том, что граф — ее суженый, а значит, написан ей «на роду». Чуфарский должен был в нужное время зайти в комнату, где происходит гадание, чтобы отразиться в зеркале Марии, однако один из участников аферы напивается, и вместо графа, по стечению счастливых обстоятельств, в комнате появляется Ахметов. Отец Марии тут же принимает решение об их женитьбе: Ахметов — настоящий суженый Марии, посланный ей Богом.

⁹⁶ Любопытно совпадение имен с персонажами незаконченного романа Пушкина «Дубровский», начатого в 1832 г. Данных о беседах Пушкина и Шаховского у нас нет, но известно, что они неоднократно встречались, в частности, на заседаниях Российской Академии 25.02 и 11.03.1833 и в салоне В. Ф. Одоевского [Черейский 1976: 468]. О сближении Шаховского с кругом «Литературной газеты» после его возвращения в Петербург в декабре 1829 см.: [Гозенпуд 1961: 65–66].

Суженый был переделкой одной из новелл Шаховского, предназначенной для его «Русского Декамерона», издание которого не было осуществлено. По мнению Д. А. Иванова, пьесу можно отнести к жанру «традиционной исторической комедии» — драматург использует «традиционные комические амплу и речевые маски» [Иванов 2009: 171]. Действительно, как и в предшествующих комедиях Шаховского, мы легко можем разделить персонажей на положительных, которые чтят Бога, уважают как старших, так и младших, благородны и благодетельны; и отрицательных — готовых на ложь и обман, убийство и разрушение жизни молодых людей ради денег. Отрицательные персонажи, по правилам комедии, наказаны, Бог же помогает положительным.

Особым образом ставится в пьесе вопрос о языке. Как пишет Иванов, в начале 1830-х гг. Шаховской был озабочен вопросом о том, являлись ли реформы Петра I «порчей» русской культуры, и изображает споры персонажей о нововведениях императора [Иванов 2009: 170–171]. Так, Иванов пишет:

С одной стороны, вполне в духе архаистской риторики 1800–1810-х гг. осуждая вред, наносимый здоровью русских женщин европейскими модами, Шаховской, с другой стороны, оправдывал Петра I, исходя из тезиса о «действии одежды над духом народным» и о всегдашней общности «одежд современных и сближенных просвещением народов» <...> В *Суженом* концепция Шаховского о благотворном воздействии петровских реформ, не уничтоживших «народность» русских, а ускоривших ход просвещения в России, не только прямо выражена в репликах Троекурова, но так же, как в *Ф. Г. Волкове* и *Девушке-мужнице*, иллюстрируется в форме интермедий, представляющих «народный» быт [Иванов 2009: 172].

На наш взгляд, важнейшим акцентом, который делает Шаховской в пьесе, является именно языковая проблема. Практически на протяжении всего действия обыгрывается тема искажения и коверкания языка. Доктор Иоган Иоганых Мортиус (которого называют «людомором»), говорит, как справедливо указал Иванов, «как традиционный немец русской комедии»:

МОРТИУС. Я небольшие десять капель ее подымает, и для мациона советуй идти не много на ваш кабинет, она стал одевай и тошас иди [Шаховской Суженой: 81].

Граф Чуфарский не способен сказать ни одного предложения без использования иностранных слов:

ГРАФ. Я поставлю себе первую облигациею жустифьировать столь фаворабельную обо мне идею и беру смелость экскюзировать мою <форсированную> инпертиненцию на вчерашнем маскараде, принуждением сохранять масочное инкогнито, хотя должен признаться, был в истинном экстазе от вашей персоны и конверзации [Шаховской Суженой: 47].

Мать Марии, благодаря Гонцевой, видит в графе Чуфарском благовоспитанного мужчину и недовольна тем, что дочь не признает в нем «деликатного» человека, а в противовес ей отмечает, что его намеки и немецкие

комплименты — «вовсе неделикатны» [Шаховской Суженой: 39–40]. Положительные персонажи, такие как Ахметов, Мария, ее отец и шут Тютрюм, единогласно замечают неспособность графа выразиться по-русски, прося его говорить нормальным языком. Так, Ахметов говорит, обращаясь к Чуфарскому:

Ваше Сиятельство изволили бы меня крайне обязать, если бы благоволили перевести на чистый русский язык то, что вам угодно было сказать в выражениях довольно странных для меня [Шаховской Суженой: 62].

А Тютрюм язвительно замечал:

Этот Петербургский барабан все уши языком простучал: отпускает такие комплиментации, рассказы и перевирации, что черт не поймет: уж я слушал, слушал, плюнул и ушел. А у вашей Княгини и ушки на макушке от его разтобаров [Шаховской Суженой: 55–56]

Мать Марии, которая уже попала под влияние Гонцевой, слышит в речах графа «деликатность», но не хочет воспринимать витиеватость его речей как лживость.

Шаховской отмечает и сложность языка Бубликовой, которая прислала такое письмо Князю, что тот не мог разобрать, что там написано. Более того, Шаховской не случайно вводит эпизод, в котором сваха пытается читать «Езду в остров любви» Третьяковского, но не способна это делать:

БУБЛИКОВА. Ох! До чтения ли мне... взяла от скуки у приятельницы новую книжку, да не могла строчки прочесть.

МОРТИУС. Нова книг, а какой титул?

БУБЛИКОВА. Езда в остров любви, сочинение Профессора Третьяковского.

Драматург вводит еще одну сцену с упоминанием русских литераторов: Чуфарский для соблазнения Марии присылает ей надушенный конверт с нотами и засушенными цветами. Княжна не в восторге от такого подарка, однако мать приказывает ей разучить музыку. Заметив, что перед ней «Анакреонтическая песня Марбургского студента Михаила Ломоносова», девушка воодушевлена: «Ах, боже мой, как я рада, этого Ломоносова так хвалил батюшка и Владимир Львович <Ахметов>» [Шаховской Суженой: 70]. После княжна напеваает стихотворение Ломоносова 1747 г.:

Ночною темнотою
Покрылись небеса,
Все люди для покою
Замкнули уж глаза.

Большое количество пословиц и поговорок, которые вводит Шаховской в пьесу, может говорить о том, что драматург стремился образно отобразить картину мира русских того времени. Здесь как будто бы реализуются те идеи Плавильщикова, которые тот высказывал, сравнивая французский и русский язык:

В сочинениях словесных для театра должна быть такая же существенная разность, какая примечается в наших свойствах, во нравах, в обыкновении и в самом языке. Француз шутит по бедности языка своего двозначениями; русский язык безмерно богат так, что едва слов десять найти можно, которые могли бы означать более, нежели одно понятие <...>. Француз блесит поддельным стеклом, **русский богат алмазами, коих блеск всегда должен затмевать поддельное.** Француз едва имеет ли два-три наречия, у нас всякое состояние говорит своим и особенным наречием. Вот сколько красот собственных, которые все противоречат слепому подражанию и которые вопиют противу жестокого предубеждения! [Плавильщиков 1792: 135–136]⁹⁷.

Таким образом, русские пословицы, введенные в пьесу, одновременно раскрывают богатство русского языка и отражают народный характер.

В пьесе есть несколько эпизодов, где пословицы выносятся на первый план. Так, в диалоге, где Бубликова хочет выставить Ахметова перед княгиней как кутилу, сваха рассказывает, что ее племянник недавно решил «повторить его подвиг»:

БУБЛИКОВА. <...> Мой Племянник Коллегии Юнкер Федюша изволил было анамедни вздумать с вами равняться и в мастерстве, и в сим, да я ему так напрямки **отпустила сряду наши Русские пословицы: знай сверчок свой шесток, не летай ворона в высокие хоромы, и не в свои сани не садись**⁹⁸.

КНЯГИНЯ. **Я люблю Русские пословицы, и советую всякому молодому человеку их держаться,** да ты, мой свет, еще одну забыла: *тише едешь, дальше будешь*, кажется, что **она и в армии говорится?**

БУБЛИКОВА. Да, матушка Княгиня, **там свои поговорки: Смелым Бог владеет, терпи казак, атаман будешь:** и я их **от вашего же Князя имела честь слышать.**

КНЯГИНЯ. Да только **он же часто говорит, плетью обуха не перешибешь, и смиренье молодцу ожерелье.** Ведь помнится и Гн. Адьютант слышал от него эти пословицы!

АХМЕТОВ. **И от Его Сиятельства, и от отца моего,** который еще приговаривал: *будь гол да прав, не забывай добра и не помни зла, не унижайся и не превозносись, гордым Бог противится.*

БУБЛИКОВА. **А смиренным благодать дает** [Шаховской Суженой: 44–45].

Шаховской показывает, что пословицами пользуются и следуют им добрые, положительные персонажи. Отрицательные также их знают, но не следуют им и пользуются ими не по назначению, например, в качестве «тайного языка» (здесь можно вспомнить эпизод из *Казака*, в котором отрицательные персонажи не чувствуют глубинной сути слова «брат», а используют его лишь как фигуру речи). Так, в *Суженом* целый эпизод посвящен тому, как сообщники пользуются пословицами для передачи «секретной» информации:

⁹⁷ Аналогичные рассуждения присутствуют во многих сочинениях А. С. Шишкова, таким образом, мы имеем здесь отсылку к целому комплексу важных для «архαιстов» идей.

⁹⁸ Здесь и далее в цитатах курсив наш. — К. Н.

ЕРМИЛЫЧ. Ее Высокородие, дабы не беспокоить вас чтением, приказала на словах доложить.

ГОНЦЕВА. Ну что?

ЕРМИЛЫЧ. Извольте де, матушка, вручить наедине; и кажется де, что *пока- тилось зерно по бархатцу, так на слово скупиться нечего.*

ГОНЦЕВА. Знаю... ну.

ЕРМИЛЫЧ. Не забудьте де, матушка, *что какво кликнется, таково и аукнется...*

ГОНЦЕВА. Помню... ну.

ЕРМИЛЫЧ. Нынче де матушка, святки, люди добрые загадывают о суженом, а на загадку не можно ль дать отгадку.

ГОНЦЕВА. Можно... ну.

ЕРМИЛЫЧ. Что де матушка касается до нашего сокола, то *кашу маслом не испортишь.*

ГОНЦЕВА. И не испорчу... ну.

ЕРМИЛЫЧ. А *на правду слова задерживать не для чего.*

ГОНЦЕВА. Не задержу... ну.

ЕРМИЛЫЧ. Грамота де матушка, не нужна, *язык до Киева доведет, умный де свистнет, а догадливый смыслит.*

ГОНЦЕВА. Смыслю и свистну... ну <...> [Шаховской Суженой: 87–88].

Пословицы используются и далее. В следующем эпизоде мы видим, как Княгиня, которая была обманута Бубликовой и Гонцевой, проявляет свой характер:

ГОНЦЕВА. Изволит плакать, моя голубушка <Мария>.

КНЯГИНЯ. Плакать? Ах! Боже мой, как ее показать в люди с заплаканными глазами. Надобно ее унять, из нее силой ничего не сделаешь: батюшки-на дочка.

ГОНЦЕВА. Да, матушка Княгинюшка, иногда нужен волчий рот, а иногда пригоден и лисий хвост.

КНЯГИНЯ. Да, как это скучно, как несносно. Сколько надобно иметь женщине ума, тонкости, благоразумия, чтобы управлять...

ГОНЦЕВА. Мужем?

КНЯГИНЯ. Каким мужем? Разве я управляю моим мужем, разве я смею им управлять? Вот как эти люди судят, раславляют по городу, дают репутации по своей глупости. Нет, я никогда не забываю обязанности жены, и повинуюсь, исполняю волю, боготворю моего Князя, слышите ли?

ГОНЦЕВА. Слышу, матушка.

КНЯГИНЯ. И не смейте иначе думать [Шаховской Суженой: 75].

Князь в разговоре в Мортиусом прямо говорит о недалекости жены, которая не отличает обмана:

МОРТИУС. Ее сиятельство очень, очень умна дама, таже барон говорит, что она все Москва умней, и все понимаю.

КНЯЗЬ. По-женски; а знаешь, что говорят, будто *у женщины волос долог... а ум...* [Шаховской Суженой: 80].

Еще в начале 1810-х гг. Шаховской для передачи народного духа и характера вводил в тексты своих пьес меткие выражения — напомним «Всем

добро, никому зло» Климовского из *Казака*. В начале 1830-х драматург усиливает этот прием и берет за основу знакомые всем пословицы и поговорки, которые должны были погрузить зрителя в «русскую» атмосферу, побудить вспомнить свои корни и задуматься о мудрости, заложенной в русском фольклоре. Персонажи положительные глубоко понимают и чтут это наследие, отрицательные — хотя и оказываются носителями этой мудрости, но пользуются ею не по назначению. Те, кто совсем разорвал связь с русским прошлым, вообще не способны разговаривать «по-человечески».

Сами святки и гадания Шаховской изображает как время, когда молодые следуют традициям предков, а аферисты решают использовать их в корыстных целях. Иными словами, они снова пользуются только формой, игнорируя содержание. Мария же — глубоко верующая и чтящая Бога — находит гадания «глупостью». Все-таки она поддается на уговоры и принимает участие в подстроеном гадании. Однако, как показывает Шаховской, тот, кто хотел через хитрость с помощью псевдо-гадания стать суженым, остается «ряженым», а подлинный суженый может быть послан только Богом. Не случайно, чтобы выйти из неловкого положения, Чуфарскому приходится выставить себя сумасшедшим.

В следующем после постановки 1834 г. Шаховской публикует в «Библиотеке для чтения» рассказ «Нечаянная свадьба» с подзаголовком «Московская быль, рассказ молодого полковника К...Д...», который, судя по всему, должен был стать одной из новелл его «Декамерона». Именно этот текст стал основой, на которой драматург создал *Суженого*. Полковник К. Д. — правнук «Владимира Львовича Щ.», который стал прототипом Ахметова. Мы видим прямые переключки с пьесой — бедность и трудолюбие молодого адъютанта, его происхождение от Мурзы Золотой Орды, влюбленность в дочь Князя, у которого он служил в доме. В рассказе также вводятся пословицы:

Бабушка моя, любя рассказывать похождение своего отца, объясняла взаимные чувства его с Княжной Марьей Юрьевной Русскою пословицей: «*Сердце сердцу весть подает*». Но у Княгини Марфы Андреевны, как она же сказывала, были на языке другие пословицы, например: «*знай сверчок свой шесток*», и «*не летай ворона в высокие хоромы*» и «*не в свои сани не садись*». Всякий раз, когда мой прадед задумывал о красоте доброй Княжны и о благополучии того, кто сподобится быть ее супругом, эти княгинины пословицы отдавались в памяти его зловещим криком ворона <...> [Шаховской 1834а: 31].

Далее мы встречаем еще больше пословиц, которые вошли в пьесу. Там же упоминается и шут Андрюшка, который в пьесе стал Тютрюмом, другие эпизоды — такие как танцы с княжной, приезд графа Ч., «промотавшегося при Дворе Императрицы Анны Иоанновны» к его тетке Варваре Селиверстовне, чтобы та нашла ему богатую жену — она же подготовила ему «реестр» девиц, что также нашло отражение в пьесе, как и попытка женить графа на княжне с финальным эпизодом «гадания». Таким образом, *Суженый* является драматизацией новеллы «Нечаянная свадьба».

4.2.4. Сват Гаврилыч, или Сговор на яму (1831)

В 1831 г. Шаховской пишет «картину русского народного быта с песнями, плясками и играми» *Сват Гаврилыч, или Сговор на яму* (1831). Пьеса ставилась до 1853 г. и в обеих столицах выдержала 73 постановки. Тема сватовства и женитьбы в 1830-е гг. не была в театре чем-то необычным. В это время активно ставится *Свадьба Фигаро* (1829) Бомарше в переводе Д. Н. Баркова, комедия *Свадьба и поединок* (1829) М.-Ж. Седена, французская комедия *Сват невпопад* в переводе Д. Т. Ленского, комедия П. И. Григорьева *Светская невеста* (1832), *Жених двух невест* (1829) П. А. Каратыгина, водевиль Скриба и Дюпена *Жених-мертвец* (1832) и мн. др. В это же время (в 1833 г.) Гоголь, вероятно, начинает работать над пьесой *Женитьба*. По словам П. И. Рулина, *Сват Гаврилыч* был одним из претекстов пьесы Гоголя:

Ближе к быту, конечно, была фигура не свата, а свахи. Впервые этот тип появляется еще в пьесе Копьева и Плавильщикова на рубеже XIX в. В пьесе А. Шаховского «Сват-Гаврилыч, или сговор на Яму», написанной вполне в духе сентиментальной лженародной комической оперы, сваха неудачно конкурирует со сватом. Для типа свахи можно было бы указать значительную генеалогию, начиная с „Лопя“ римской комедии и кончая Фрозиной в «Скупом» Мольера [Рулин: 200].

Отметим, что эта пьеса Шаховского была поставлена в один день с дебютным представлением *Ревизора* (19 апреля 1836 г.) [Гиппиус: 91].

Сюжет пьесы строится вокруг соперничества свахи Орефьевны, которая хочет женить Филатку-дурачка на племяннице ямщика Кате, и свата-мельника Гаврилыча, который помогает возлюбленному Кати Петрушке стать ее женихом. Пьеса обрамляется изображением на сцене русской сельской местности с пастухом и стадом баранов, пением крестьянки Аннушки (чье имя, вероятно, было выбрано также не случайно), вышедшей на сцену с ведром и коромыслом. По ходу сюжета Филатка показывает себя грубым и невежественным, а Петрушка — заботливым, добрым и чтящим старших. При этом сваха страшно боится свата и немедленно отступает от своей затеи при его появлении. Пьеса заканчивается пением песни «Соловей» и счастливой развязкой для влюбленных.

Характерна актуализация известных персонажей русской драматургии. В 1831 г. был поставлен «народный водевиль» П. Г. Григорьева *Филатка и Мирошка соперники, или Четыре жениха и одна невеста* и его же «картина русского народного быта» *Филатка с детьми на деревенском празднике*. В этом же году ставится «комическая картина русского деревенского быта» неизвестного автора *Жених и невеста, или Возвращение Филатки из путешествия*. Спустя два года была поставлена интермедия-водевиль неизвестного автора *Филатка-воин, или Возвращение из ополчения*. По словам Гозенпуда, имя Филатка носили многие «комические персонажи водевилей и так называемых “народных картинок”» [Гозенпуд 1990: 675].

Шаховской же, на наш взгляд, выбирает для своей комической оперы не просто имя известного персонажа; его цель — актуализовать в памяти известнейшие русские комические оперы конца XVIII – начала XIX вв. Речь идет о пьесах А. О. Аблесимова *Мельник — колдун, сват и обманщик* и А. Я. Княжнина *Ям*. В пьесе Шаховского мы видим контаминацию черт обеих этих опер.

Коллизия у Шаховского строится на том, что Петрушка беден, в отличие от богатого Филатки, сына приказчика. Этот же конфликт лежит в основе *Яма*: Андрей — бедный сирота, потому дядя Параша не хочет отдавать ему в жены племянницу, он знает, что Филатка — дурак, зато, будучи сыном приказчика, имеет деньги. Конфликт в *Яме* разрешается благородным поступком дворянина, подарившего деньги Андрею. У Шаховского же сват Гаврилыч, обращаясь к дяде Кати — Захару, разъясняет:

Не вяжитесь за прикащичьим сыном, не садитесь не в свои сани, не отдавай в обиду кровь свою, не зарывайте живую в землю ваше сокровище. Филатка ей не жених; что он глуп, это пусть мимо, да семья-то его медведь с ящерицей, заедят ваше к расное яблочко, засушат ваш ненаглядный цветок [Шаховской 1836b: 37].

Мать Филатки оказывается «лиха на язык и на руку»:

ФИЛАТКА. Полно морочить, кто твою голову резал? а она <мать Филатки> так было оплеухой на святках мою своротила; да спасибо бачке, уж и он осерчал, и с нее кичка полетела, (*хохочет*) зато после его пучку досталось, так и затрещал в мачкиной руке [Шаховской 1836b: 31].

В *Яме* родители Филатки также драчуны: «Как мачка вышла за бачку, так била его после свадьбы только один месяц, таво воно как оно!» [Княжнин: 25].

Однако для Шаховского *Мельник* Аблесимова оказывается более важным в контексте решения вопроса о русском национальном театре. В статье «Летопись русского театра» драматург даст свою характеристику пьесе — причину ее популярности он видит в изображении русского народного быта:

Аблесимов выхватил из народа *Мельника колдуна и свата*, пустил его прямо на сцену, заставил петь замысловатые стихи на голос русских песен и представил зрителям их деревенский быт в свежей прелести русского своедела, и от него-то «Мельник» и «Недоросль» никогда не могут приглядеться, хотя на них глядят уже слишком 60 лет [Шаховской 1840d: 5].

Для Шаховского было важно вновь продемонстрировать «русский своедел» на сцене. *Мельник* для него

<...> неоспоримо есть первая с обственно русская комедия-водевиль; самое название его оперы доказывает, что Аблесимов не знал и не мог знать французских комедий-водевилей, недавно заменивших старые водевили; они безразговорно все пелись на известные голоса, как наш *Федул с детьми*, которым сочинитель <Екатерина II. — К. Н.>, рожденный не в России, но обрусился

благотворною любовью к нашему отечеству, хотел показать совершенное знание свое русского народного быта, обычаев и даже поговорок [Шаховской 1840d: 5].

Таким образом, Шаховской опирается на пьесу, «не оскверненную» французским влиянием — истинно русскую. Отметим некоторые переключки.

Шаховской обыгрывает тему страха крестьян перед мельниками. Так Филатка рассказывает свахе, как он вчера проходил мимо мельницы Гаврилыча:

ФИЛАТКА. Ну так вот и подхожу, да и мурныкаю, чтоб не так страшно было от мельничного омутника, что у Гаврилыча на посылках, как я у бачки; ан глянть, он пырь мне в глаза.

СВАХА. Омутник... с нами крестная сила.

ФИЛАТКА (*хохочет*). Какой омутник, глупая? Не омутник, а Петрушка, ямщик, что меня о масляной с горы кубарем скатил [Шаховской 1836b: 14].

При этом «ведьмой» становится сама Орефьевна, но далеко не по ее «силе», а по злым делам. Петрушка велит Филатке передать свахе следующие слова: «Я слышал, что за тебя старая колдунья, ведьма Орефьевна, сватает Катю Захара Кречета <...> скажи своей ведьме, чтоб она и в ус себе не дула» [Шаховской 1836b: 16–17]. Мельник Аблесимова также смеется над теми, кто верит в колдовство:

Смешно, право, как я вздумаю: говорят, будто мельница без колдуна стоять не может, и уж-де мельник всякой не прост — они-де знают с домовыми, а домовые-то у них на мельнице как черти ворочают... Ха! ха! ха!.. какой сумбур мелют [Аблесимов: 6–7].

В отличие от мельника Фаддея, мельник Гаврилыч действует прямо, показывая свою власть, сваха Орефьевна сама обманывается, считая Гаврилыча «колдуном». Этим и пользуется сват:

ГАВРИЛЫЧ. Циц! Не пикни, ежели не хочешь, чтоб тебя хозяин повертел в колесе на моей мельнице [Шаховской 1836b: 37].

На наш взгляд, актуализация *Мельника* и в какой-то степени *Яма* аналогична напоминанию о Ломоносове и Волкове в *Ломоносове, или Рекрутестихотворце* и в *Ф. Г. Волкове*, — Шаховской показывает историю русской литературы и театра, включая их в актуальный репертуар. Пьесы Аблесимова и Княжнина, как и фольклор, оказываются для Шаховского частью картины русского мира. Ее детализации подчинены и многочисленные фольклорные и литературные «народные песни» / «русские песни», вводимые Шаховским в пьесы.

В водевилях Шаховского 1810-х гг. мы практически не встречаем заимствованных «народных» песен. По большей части песни принадлежат ему и положены «на известные голоса», в т. ч. «Мне моркотно, молоденьке...», «Говорил то мне сердечный друг...», «Во лесочки комарочков...» и мн. др. В ряде водевилей он вводит действительные песни С. Климовского (в *Казаке*), стихотворения и оды Ломоносова (в *Ломоносове*), а также дает

переделку стихотворения А. П. Сумарокова («Чем тебя я оскорбила...»⁹⁹ — в *Крестьянах*). В *Свите* Шаховской поступает иначе — большинство песен взяты из песенников, две из них восходят к текстам А. А. Дельвига. Так, пьесу открывает его «русская песня» «Как за реченькой слободушка стоит...»; с тем же зачином Дельвигом опубликовал песню в альманахе «Денница» на 1830 г. По указанию А. Шели, в ней есть «прямые заимствования» из народной поэзии: «шестистопный хорей, один из популярных размеров имитации народного стиха, повторение зачина народной песни <...> (в песенниках по крайней мере с 1803 г.), насыщенность лексическими сигналами фольклора» [Шеля: 18]. Однако текст Шаховского существенно отличается от песни Дельвига:

<i>Свят Гаврилыч</i>	<Русская песня> Дельвига
Как за реченькой слободушка стоит, Во слободке молода вдова живет; У вдовушки дочь хорошая растет, Про нее слава порядочна идет; Ее личико как беленький снежок, Щечки алы, точно розовый цветок <...> [6]	Как за реченькой слободушка стоит, По слободке той дороженька бежит, Путь-дорожка широка, да не длинна, Разбегается в две стороны она: Как налево — на кладбище к мертвецам, А направо — к закавказским молодцам <...> [Дельвигом: 172].

Аналогичным образом Шаховской вводит народную песню «Вниз по матушке по Волге...», использованную затем в «Тоске по родине» Загоскина, а также песню «Не одна во поле дороженька...», которая позднее была использована в «Певцах» Тургенева. Пьеса заканчивается двумя песнями, одна из которых — снова «русская песня» Дельвига «Соловей мой, соловей», приведенная в полном ее варианте, и «Братцы дружно веселую / Гаркнем песню в добрый час» — из балета К. Кавоса *Возвращение ополчения* (1815) [Giust: 126].

Этап творчества Шаховского, начавшийся на рубеже 1810–1820-х гг. и длившийся фактически до конца его театральной деятельности (конец 1830-х гг.), отличался существенным углублением драматурга в русскую историю, культуру и ее народные истоки. Следуя новым веяниям в литературе, он обращается к русским летописям и создает ряд «романтических» представлений, с ориентацией на Шекспира и Скотта, которые, с одной стороны, обогащают репертуар русского театра крупными произведениями, с другой — стремятся показать зрителям культурную и историческую древность России, не уступающую Западу. Не оставляя без внимания излюбленный жанр — комедию, Шаховской стремится максимально начинить его «русским духом», который выражался у него не только в изображении нравов русских былых времен, но и жизненного уклада — традиций, песнопений, русской мудрости, отраженной в народных песнях, пословицах и поговорках. Тем самым, Шаховской выводит на сцену то *истинно русское*, что не могло быть заимствовано и воспринималось

⁹⁹ По песенникам более известен вариант первой строки «Чем тебя я огорчила...», который восходит к тексту М. Чулкова.

как исконное и всем знакомое, однако со временем забытое публикой и не воспринимавшееся как нечто ценное и важное. С этой же целью Шаховской не преминул упомянуть и о важных культурных деятелях России XVIII в., Третьяковском и Ломоносове, напоминая зрителям их имена и произведения, как и о Волкове и Дмитриевском — сочиняя целый большой водевиль о рождении «русского театра» без западного влияния, а также о Княжнине и Аблесимове — создавая на основе их известных пьес свою комедию, тем самым актуализируя целый драматический пласт, отсылающий к началам русского театра. Особое внимание Шаховской, как и в 1810-х гг., будет уделять народным песням и мелодиям, без которых не обходилась практически ни одна его пьеса на русскую тему. «Русские песни», сочиненные или модифицированные Шаховским, а также стихи, положенные на народную музыку, быстро расходились по песенникам и приобретали популярность помимо театра.

Несмотря на то, что за Шаховским устойчиво закрепилось наименование театрального «практика», он, как уже говорилось, стремился выразить свою концепцию театра и в теоретических статьях. Одной из них стала опубликованная в 1824 г. статья «Нечто о театральной музыке».

4.3. Программная статья Шаховского «Нечто о театральной музыке» как развитие эстетической программы национального театра. Античность как исток народного театра

Названная статья имеет подзаголовок «Отрывок из теории драматического искусства» и была включена Ф. В. Булгариным в альманах «Русская Талия» (1824). Как мы упоминали в предыдущей главе, судя по всему, этот текст был частью большого замысла Шаховского — издания его драматических сочинений с предисловиями к ним. В статье драматург выражает отношение к музыке в театральных произведениях и обращает внимание читателя на использование музыки в античном театре, в котором видел один из образцов для театра русского. Этот текст драматурга привлекал мало внимания, на что указывает Д. А. Иванов в статье «Разрушая жанровые каноны: “Нечто о театральной музыке” Шаховского», в которой автор приводит свое видение идей Шаховского. Как писал Иванов, современные Шаховскому авторы не углублялись в его концепцию:

...статья <...> вызвала неприятие Вяземского и Полевого за «неосновательность и односторонность», в особенности же — за излишний патриотизм [Иванов 2009: 149]. Ср. также: [Иванов 2013: 157].

Л. Н. Киселева в статье «“Русская Талия” в контексте театральной критики 1820-х гг.» обращает внимание на важный полемический аспект статьи. По мнению исследовательницы, в ней Шаховской

...полемизирует с модными западными тенденциями — увлечением оперой как развлечением и высказывает принципиальное убеждение, что в театре должна господствовать драматургия. <...> Шаховской отдает предпочтение направлению русского театра: русская публика «не заражена никакими иностранными предубеждениями, <...> она требует пищи сердцу и уму, наслаждается с восторгом всем отечественным, и Оперы у нас менее чем где-нибудь вредят прочим драматическим представлениям» [РТ: 109–110]. Разумеется, со свойственной ему «последовательностью», чуть ниже Шаховской все же вынужден признать, что и в России имеются-таки зрители, которые любят иностранное и равнодушны ко всему русскому [РТ: 110], но их он исключает из русской публики [Киселева 2019].

В нашей совместной с Л. Н. Киселевой статье «Подражание как средство создания русского национального театра» [Киселева, Новашевская] мы рассматриваем интересующий нас текст в контексте других статей Шаховского, в которых он выражал свое отношение к заимствованию и подражанию в театре. В этой главе нашей задачей будет обратить внимание на те составляющие статьи драматурга, которые в первую очередь отражают его понимание национального театра в этот период.

Еще в 1800-х гг. в ДВ Шаховской утверждал, что театр должен добиваться максимального воздействия на зрителя, но «правильными» средствами, то же он говорит и в 1820 г. в «Предисловии к *Полубарским затеям*». Напомним важную для концепции фразу Шаховского — лучшее из иностранных театров нужно **«усыновлять своему отечеству»**, а не слепо следовать образцам. Именно поэтому вопрос о театральной музыке и, в том числе, об опере встает для него остро. Как мы уже указывали, театр первой половины XIX в. активно использовал музыку в драматических постановках [Щербакова]. Кроме того, различные музыкальные постановки — разного рода водевили, комические оперы, оперы-серии были чрезвычайно популярными:

Уже со второй половины XVIII в. жанр постепенно эволюционировал от сочетания драматических сцен с музыкальными вставками в сторону «непрерывно певшейся оперы», но вопрос о том, что должно доминировать — текст (стихи) или музыка — являлся предметом жарких дискуссий [Киселева, Новашевская].

Вопрос о музыке ставился еще в ДВ — в переводной статье Вольтера «Об опере», где ясно давалось понятие об «опасности» использования музыки в драматическом произведении — зритель готов прощать любые недостатки пьесы, если музыка, пение и танцы приносят ему удовольствие [ДВ 1: 137–138]. В свою очередь, согласно статье, это может отрицательно повлиять на драматурга, поскольку появляется соблазн «спрятать» погрешности пьесы за музыкальным аккомпанементом. Из этого авторы ДВ делают вывод, что серьезным зрителям подобного рода произведения нравиться не могут, точно так же, как не может нравиться и мещанская драма — все они опираются на внешние и чувственные впечатления, а не на содержание пьесы, ее целостность и идею. В статье «Нечто о театральной

музыке» Шаховской вновь возвращается к этому вопросу, указывая «правильные» способы:

...оставя Трагедии полубогов, законодателей и героев, которых совестно заставлять петь бравурные арии, выведут в полном блеске Поэзии рыцарей, трубадуров, Мавров, Индейцев и Бардов, с их волшебною мифологиєю, на новое драматическое поприще. Комики, с своей стороны, стихотворною веселостию и нравственным осмеянием сгонят с него шутовство Итальянских буфов, и опера сделается достойною дочерью Комедии и Трагедии [Шаховской 1824: 105.].

Шаховскому было важно подчеркнуть зависимость музыки от поэзии: он утверждает поэзию как «мать» и «повелительницу» первой, обосновывая такое положение дел древней античной традицией, где музыка играла второстепенную роль и «совершенно покорствовалась Поэзии» [Шаховской 1824: 92]. Именно в таком виде, по мнению Шаховского, должна быть представлена на русской сцене «правильная» опера. Более всего он восстает против спектаклей, которые превращают «древний Театр в новое игрище». Это, по мнению драматурга, ведет к «уничтожению Драматического Искусства»:

Мельпомена и Талия, прогнанные сперва борцами и мимами, уступили почти бесспорно благородное поприще свое любострастным танцовщикам и изуверным певцам, которых безбородья лица и неестественный голос не могли ничего изражать, кроме музыкальных знаков, и с того времени, как Музыка и танцы сделались принадлежностью и роскошью Дворов, Оперы и Балеты бесстыдно передразнивают Трагедии и Комедии. Вялая нежность, надутая высокопарность, бессмысленное шутовство, прыжки и рулады унижают Драматическое Искусство [Шаховской 1824: 97–98].

Для подтверждения своего видения ситуации, драматург «разрывает» связь русского театра с западноевропейским и обращает внимание читателя на другой источник «русской Мельпомены». Он напоминает читателям о трагедии В. А. Озерова *Эдип в Афинах*. Как пишет Иванов, Шаховской ставил

...Озерова наравне с переводами религиозных трагедий «с хорами» — *Гофоллии (Athalie)* и *Эсфири (Esther)* Расина, «священные и Греческия содержания» которых близки «народному духу» русских <...> [Иванов 2009: 136].

Именно в этом рассуждении Шаховского можно увидеть следы прочтения драматургом А. В. Шлегеля, который также утверждал превосходство поэзии над музыкой у древних греков. Он считал, что

...древняя трагедия сопровождалась музыкой и танцами, оттого ее часто сравнивают с оперой. Такое сравнение выдает полное непонимание духа классической трагедии. Их танцы и музыка не имели ничего общего с нашими. Главным в трагедии была поэзия, все остальное было ей подчинено. Поэзия в свою очередь была лишь элементом, соединяющим разные части вместе [Schlegel 1814: 113].

Шаховской, следуя за Шлегелем, отводит опере в театре специальное место. Однако, с его точки зрения, не всякая опера заслуживает внимания. По Шаховскому, достойны лишь те оперы, которые посвящены вечным сюжетам и высоким темам¹⁰⁰. Драматург настаивает на прикладном характере музыки в театре — главную роль должна играть словесность, которой музыка не должна мешать:

Пусть Опера останется на Театре, пусть она привлекает и пленяет зрителей! И я, объясняя вред, причиненный ею Драматическому Искусству, **не намерен уничтожить ее существования, но желал бы только, чтобы Поэзия и Музыка**, жертвуя частными выгодами своими общему благу, **составили дружеское зрелище, в котором ум и душа не были бы поработаны слуху и зрению** [Шаховской 1824: 98].

Интересен тот факт, что, в отличие от Шлегеля, Шаховской не считает нужным переводить оперу в совершенно иной род представлений, который не может сравниться с трагедией. Если для Шаховского в любой опере текст остается наиважнейшей составляющей, которому музыка «помогает», то для Шлегеля опера — это представление, в котором необходимо отказаться от «строгости древнего вкуса»:

Лучший рецепт создания оперы — взять быстрый поэтический набросок и затем наполнить его изяществами других искусств. Это анархия искусств, где музыка, танцы и декорации стремятся превзойти друг друга сильным проявлением своих ослепительных чар — это суть оперы. <...> Фантастическая магия оперы состоит в разжигании соперничества между разными средствами и в смеси их изобилия. Это очарование сразу было бы испорчено любым приближением к строгости древнего вкуса. Веселые драпировки с блестками хорошо подходят для оперы, поэтому многие вещи, осуждаемые как неестественные, например, выставление героев, ссорящихся и кричащих в большом отчаянии, для оперы вполне оправданы. Этот сказочный мир населяют не живые люди, а особые поющие существа. Также нет никакого недостатка в том, что опера часто предстает перед нами на непонятном нам языке. Слова полностью теряются в музыке. А язык, в котором есть гармония и музыкальность, много открытых гласных и разные акценты для декламации, является для оперы лучшим. Было бы нелепо пытаться придать опере простоту греческой трагедии, так и абсурдно сравнивать их [Schlegel 1814: 113–114].

Итак, для Шаховского, в отличие от Шлегеля, опера — это жанр, в котором также может быть реализована идея национального театра. В первую очередь в русском театре она должна воплощаться через текст, а музыка — служить лишь поддержкой.

В этой статье, на наш взгляд, Шаховской делает еще один важный акцент. Для его последующей деятельности будет важна другая идея статьи — мысль о преемственности между языческой греческой и христианской музыкой (и, следовательно, театром). По мысли Шаховского, то

¹⁰⁰ Список «правильных» композиторов по Шаховскому: Глюк, Моцарт, Мегюль, и их оперы «Армида», «Милосердие Тита», «Дон Жуан», «Иосиф в Египте».

«высокое», что в древней Греции посвящалось языческим богам, затем перешло в прославление христианского Бога:

Панфеон, нынешний храм истинного Бога, пережил ложных богов, которым он был посвящен: в нем еще курится фимиам и слышится молебное пение <...> А божественная Музыка, глас души, вдохновенный выпренными чувствованиями, уже ли, переходя из уст в уста, из сердца в сердце, не мог хотя мало сохраниться, когда слышатся везде даже и дикие голоса старинных народных песен! [Шаховской 1824: 101].

Это утверждение о непрерывности традиции между античной и новой культурами ляжет затем в основу идеи о преемственности русского театра от греческого, которую Шаховской будет развивать в статьях 1840-х гг. Анализу их и концепции Шаховского о происхождении русского театра из духа древнегреческого, а также вопросу о влиянии идей Шлегеля на создание этой концепции посвящена следующая глава диссертации.

ГЛАВА 5

ВЗГЛЯД НА ИСТОРИЮ РУССКОГО ТЕАТРА (статьи 1830–40-е гг.)

5.1. Замысел и истоки поздних статей Шаховского

Статьи Шаховского 1840-х гг. оказались последней попыткой драматурга направить театр в правильное русло — становления русского национального театра. Однако истоки этих идей восходят к самому началу века.

Статьи Шаховского об истории театра, о которых мы будем говорить, не переиздавались никогда после их первой журнальной публикации в 1840–42 гг., и эта сторона его деятельности никогда специально не рассматривалась исследователями¹⁰¹. Однако именно они станут финальным аккордом, поставившим точку в развитии взглядов пожилого драматурга на русский театр.

Во второй половине 1830–1840 гг., после отставки, лишенный возможности участвовать в репертуарной политике, Шаховской писал мало драматических сочинений¹⁰² и занялся историей русского театра, однако не той историей, в которой сам участвовал на протяжении трех десятилетий и которую знал лучше, чем кто-либо другой, а «идеальной» историей театра, какой он ее себе представлял. Казалось бы, Шаховской, воплощавший живую летопись развития русского театра, мог поделиться ценнейшими сведениями о его истории 1800–1830-х гг. Читатели, вероятно, ожидали от такого «ветерана» воспоминаний в том смысле слова, в каком понимали его современники (Ф. Булгарин, Н. Полевой и др.), печатавшие свои театральные мемуары тогда же, когда и Шаховской свои статьи.

¹⁰¹ О них коротко упоминают А. А. Ярцев в книге «К жизнеописанию князя А. А. Шаховского» [Ярцев: 49–50], В. Н. Всеволодский-Гернгросс в «Истории русского драматического театра» [ИРДТ 2: 409; 411; 417; 423], А. А. Гозенпуд в предисловии к сборнику пьес Шаховского [Гозенпуд 1961: 69] и Д. А. Иванов в своей диссертации, а также в статье «Петр I в интерпретации Шаховского» [Иванов 2008: 303]. Первая попытка анализа статей Шаховского была сделана нами в предыдущих исследованиях — «Театральные мемуары А. А. Шаховского» [Новашевская 2014] и «Шаховской — историк русского театра» [Новашевская 2016].

¹⁰² С 1835 г. до конца жизни Шаховской написал всего восемь пьес: водевиль *Украинская невеста, или Две и одна* (1836); драматическое зрелище *Хризомания, или Страсть к деньгам* (1836) — на основе «Пиковой дамы» Пушкина; эпилог-водевиль *Крестницы, или Полюбовная сделка* (1836); романтическая комедия *Никому, кроме короля, или Хлебопашец Капитанового леса* (1837); *Щепкин, Теря и Стеша* (1838–1839); романтическая драма *Невеста Абидосская* (1840–1842) — переделка «восточной поэмы» Байрона; комедия-водевиль *Любовь-лекарь, или Врачебное новодурье* (конец 1830-х); волшебная опера *Чурова долина, или Сон наяву* (1841).

Однако ожидания читателей не оправдались. Вместо воспоминаний на страницах журнала публикуется своеобразная история русского театра, чьи истоки возводятся к древнегреческому театру.

Шаховской усматривал «корни» русского театра в античности, а в русских церковных авторах, писавших драмы для школьно-церковного театра, видел последователей древнегреческих трагиков. Расчет его заключался в том, что он касался плохо изученного в то время материала, оперировал фактами, которые читатели не могли ни подтвердить, ни опровергнуть, а высокий авторитет уважаемой в театральных кругах личности позволял ему даже делать высказывания, противоречившие мнению редакторов журнала. Последнее, однако, относится к вкусовым пристрастиям Шаховского — по поводу его мнения о высоком достоинстве некоторых стихов Сумарокова — редакторы несколько раз заметили, что не разделяют такого мнения. Однако никаких замечаний относительно истории театра редакторы не сделали.

Пытаясь раскрыть глаза читателей на историю русского театра и вообще историю русской культуры, Шаховской, как это было свойственно ему с самого начала его литературной деятельности, стремился изменить их мировоззрение. Он вновь обращает внимание читателей на глубокую историю русского театра, у которого был уникальный путь развития. Свой труд он закончить не успел. Всего было написано четыре статьи (две из них были разделены на несколько частей): «Театр древних греков» 1840 г. [Шаховской 1840e] — вступительная статья к истории русского театра; «Летопись русского театра» (часть I, II) 1840 г. [Шаховской 1840c; 1840d]; «Обзор русской драматической словесности» (часть I, II, III) 1842 г. [Шаховской 1842b; 1842c; 1842d] и «Театральные воспоминания» 1842 г. [Шаховской 1842a].

Историю театра Шаховской рассматривал с разных точек зрения: возникновение театра, актерское мастерство и искусство его преподавания, а также словесное мастерство разных драматургов, по его мнению, развивавших или, наоборот, тормозивших развитие театра. В наших предыдущих исследованиях мы пришли к выводу, что, создавая свои статьи, Шаховской руководствовался определенной концепцией, в угоду которой брал какой-либо известный или не очень известный эпизод, отбрасывая мешающие ему подробности, снабжая при этом рассказ художественными деталями. Шаховской стремился создать такой текст, который своей простотой, логичностью (хоть и своеобразной!) и интригой захватил бы внимание читателя и не вызвал бы у него никаких сомнений.

Автор не называет точного периода возникновения русского театра, указывая лишь на «давность времен»:

...на святой же Руси с давних времен воспитанники духовных училищ, основанных еще при Св. Владимире, показывая мирянам в праздники Рождества Господня вертеп поклонения волхвов и пастухов <...> [Шаховской 1840c: 1].

Такой зачин уже сам по себе интересен на фоне существовавших на тот момент сочинений, посвященных истории театра. Большинство из них начинают повествование с эпохи Алексея Михайловича. Особняком стоит статья Н. И. Греча «Исторический взгляд на русский театр, до начала XIX столетия», опубликованная в болгаринском альманахе «Русская Талия». Автор статьи прямо заявлял:

Драматическое Искусство в России есть **цветок времен новейших**, недавно пересаженный из соседственных стран и взлелеянный не народом, а благотворными лучами светлого Царского престола. **Россияне древних и средних времен не знали театральных представлений. В числе Искусств, вывезенных из Греции, не находим Драмматического:** оно и в Византии было в упадке; правильные Трагедии и Комедии заменены были плясками; Императоры и народ забавлялись на ипподроме, забыв Эсхилова и Аристофанова. При том же Россияне того века, воинственные и необразованные, не могли бы находить удовольствия в сих чуждых для них забавах [Греч 1824: 1–2].

Однако тут же Греч отмечает, что «Славяне в глубокой еще древности любили музыку и пляску. Народные песни наши восходят к временам Владимира, но вероятно, сочинены позже: Россияне, томясь под игом Татар, услаждали горесть свою воспоминаниями о днях славы и величия» [Греч 1824: 3]. Концепция Шаховского восходит к рассуждениям Греча, однако, в отличие от него, наш автор рассматривает русский школьно-церковный и языческий театры как один из этапов развития русского национального драмматического театра, хотя Греч ясно показывает их генетическое расхождение: драмматический театр в России был перенят у западных стран и создан *не* народом.

Такое положение дел явно не устраивало Шаховского с его концепцией русского театра. Идея *народного* театра древних греков, а также Шекспировская сцена — его драмы для *народного* театра — вдохновляли князя на протяжении почти всей театральной карьеры. Потому основная задача Шаховского в начале 1840-х гг. — связать не только древние русские игрища и первые церковные представления с драмматическим театром нового времени, но и провести линию преемственности от самих древних греков к драмматургии XVIII в.

Для достижения своей цели он описывает театр разных эпох, опуская некоторые факты и акцентируя внимание на том, что могло бы возвысить «русских», в том числе, говорит чуть ли не о прямом влиянии древнегреческой драмматургии на русских авторов.

Причина, по которой Шаховской решает создать сложный текст с экскурсом в глубокую историю, можно связать с его неусыпным интересом к истории культуры, который он обнаруживал в течение всей своей жизни. Даже последний известный нам текст, датированный предположительно декабрем 1844 г. или началом 1845 г., посвящен теме русской культуры — это письмо неустановленному лицу¹⁰³ с рассуждениями о сочинении

¹⁰³ Обращение «Ваше превосходительство».

Киприана Робера «Греко-славянский мир»¹⁰⁴, подписанное «старик Шаховской» [Шаховской Ф. 588].

Анализируя статьи, мы проследим за истоками идей Шаховского, рассмотрим, как эти идеи трансформировались в течение его деятельности и какое отражение получили в его итоговых сочинениях. Связь ранней русской драматургии с древнегреческим театром — один из центральных мотивов рассматриваемых статей. Мы постараемся показать, каким образом Шаховскому удастся создать стройное повествование об истории русского театра, и как он выявляет древнегреческие истоки русского театра. Особенно интересно этот сюжет раскрывается, когда Шаховской говорит о пьесе *Кающийся грешник* и ее авторе митрополите Димитрии Ростовском. На таком фоне в особом свете Шаховской представит и трагедийное творчество А. П. Сумарокова — он окажется единственным драматургом «нового времени», которому наш автор посвятит немало места в своих статьях. Однако, как мы увидим, отношение к «отцу русской драматургии» не было у него однозначным.

Подробности, с которыми Шаховской описывает каждый из приведенных им сюжетов, говорят о том, что для создания статей ему приходилось использовать многочисленные источники, хотя ссылок на них он не приводит. Ряд этих источников был выявлен нами в предыдущих исследованиях (главными оказались Штелин и Малиновский), в настоящей работе мы дополним этот список новыми именами, позволяющими глубже раскрыть идейные истоки театральной концепции Шаховского. К 1840 г. работ об истории русского театра было не так много. Источники, которыми пользовался наш автор (среди них окажутся и его собственные — относящиеся к самому началу его творческой деятельности), а также то, какую избирательность он проявляет при заимствовании той или иной информации для своих поздних текстов, показывают, как изменились его взгляды.

О замысле Шаховского написать полную историю русского театра нам известно крайне мало. Его архив не сохранился, а там, вероятно, было немало черновых текстов, заметок и неопубликованных статей, где он излагал свое видение истории театра. Некоторые замечания о замысле содержатся в исследовании А. А. Гозенпуда, который пишет, что в середине 1830-х гг. Шаховской, не оставляя драматургии, берется за написание статей по истории русского и античного искусства, а также за написание художественной прозы и мемуаров [Гозенпуд 1961: 69]. Его литературные вкусы, как пишет исследователь, принимают все более «консервативный характер», в письмах Мещерскому он резко отзывается о «чужеземном» и современном состоянии литературы, утверждая, что она пошла по пути упадка [Гозенпуд 1961: 69–70]. Как пишет Гозенпуд: «Единственное средство спасения писатель видел в “русском самобыте”, в отказе от всего чужеземного, в торжестве веры, перед которой должны смириться гордая философия» [Гозенпуд 1961: 71].

¹⁰⁴ Журнал «Revue des Deux Mondes» со статьей К. Робера вышел в декабре 1844 г.

Первая статья — своего рода предисловие к последующим — выходит в 1840 г. в журнале «Репертуар и Пантеон» под названием «Театр Древних Греков» с предваряющей ее небольшой статьей под названием «История театра» [Шаховской 1840e: 65]. В этом предисловии Шаховской рассказывает о своих планах на будущее. Так, в самом начале он пишет, что хотел «обратить» свою «опытность» «в пользу театральной словесности и искусства», и его цель — написать ряд статей «в виде писем», которые вместе составили бы историю театра.

Как видно из предисловия, эти статьи Шаховской задумал писать благодаря П. М. Бакуниной — молодой поэтессе и своему другу (собственно, дочери друга его юности — М. М. Бакунина, приходившегося зятем И. Л. Голенищеву-Кутузову — о чем мы писали в первой главе). Они вели переписку, темой которой были русское слово и поэзия, и благодаря этому, как пишет Шаховской, он задумал «пуститьсь в рассказ моего авторского житья-бытья и странничества» [Шаховской 1840b: 65]. Однако, как мы увидим, статьи Шаховского очень непохожи на тексты об «авторском житье-бытье».

В предисловии он пишет, что после встречи с критиком Жоффруа (в 1802 г.) он начал изучать греков, став «совершенно русским драматургом, страстно желающим обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах» [Шаховской 1840b: 66]. Теперь Шаховской желает сообщить читателям замечания обо всех театрах, начав с Афинского, поскольку «Фесписов подвижный помост» он считает основой театра, а Эсхила — «первоздателем древней сцены» [Шаховской 1840b: 66]. Он решает поведать о разных театрах, важных для становления *настоящего* русского театра.

Однако труд об истории театра, оказывается, был не единственным замыслом Шаховского. Как пишет Д. А. Иванов, драматург намеревался создать также «особое сочинение» под названием «Исторический об зор нашего просвещения», первая часть которого — письмо Мещерскому — было опубликовано в журнале «Молодик» за 1843 г. Иванов замечает, что «единство языка описания политической и театральной истории у Шаховского позволяет выдвинуть предположение о непосредственной связи между замыслом “Исторического обзора нашего просвещения” и историко-теоретического труда о театре <...>» [Иванов 2008: 309], однако Шаховской не успел написать ни одной статьи-обзора о просвещении.

5.2. История русского театра в изложении Шаховского

Для понимания развития концепции Шаховского о русском театре необходимо вернуться к его историческим статьям в ДВ 1808 года. В них он также обратился к истокам русского театра и описал историю его появления, однако эта история отличается от той, которая будет представлена им почти через 30 лет. Шаховской смещает акценты и представляет факты в несколько ином виде, нежели чем они были отражены в источниках, из которых он берет информацию.

К моменту выхода статей в ДВ в распоряжении Шаховского было несколько источников — статьи А. Ф. Малиновского «Записки, принадлежащие к истории Российского театра» в «Собрании некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре» [Малиновский 1790] и «О российском театре», опубликованная в журнале «Русский вестник» в 1808 г. [Малиновский 1808] (в 1822 г. Малиновский расширил и дополнил эти статьи [Малиновский 1822]). Другие расхожие источники — Я. Штелин «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года» 1779 г. [Штелин 1779], а также книга И. И. Голикова «Деяния Петра Великого» 1788 г. [Голиков]. Все они в той или иной степени будут задействованы в статье Шаховского «О начале театра в России», опубликованной в ДВ.

Ситуация с источниками Шаховского в 1840-х гг. будет более сложная. Наряду с упомянутыми статьями Малиновского и Греча, книгой Голикова, а также статьей П. И. Сумарокова [Сумароков I; Сумароков II] возникают и другие тексты, в которых отчасти появляются известия об истории русского театра. Однако они преподносят факты с разных точек зрения, как, например, книга И. М. Снегирева [Снегирев 1837], в которой говорится о «бесовских играх» и скоморохах. О том, как Шаховской использует упомянутые выше тексты, а также «Опыт повествования о России» И. Елагина, «Историю Государства Российского» Карамзина, словарь Новикова и французскую энциклопедию “*Biographie universelle, ancienne et moderne*”, мы подробно говорили в нашей магистерской работе [Новашевская 2016: 35–63]. В ходе исследования мы продемонстрировали, насколько избирательным оказывается наш автор в выборе фактов — он не стремился ни к точности, ни к последовательному рассказу о развитии театра. Мы пришли к выводу, что его целевой аудиторией не были знатоки-ученые — напротив, он обращается к зрителям и молодым драматургам, которые легко бы восприняли факты об истории театра в его интерпретации и не стали бы обращать внимания на нестыковки и ошибки в его статьях.

Целью этих статей Шаховского, собственно, как и в 1808 г. не было обнаружение новой информации, почерпнутой из архивных материалов (это справедливо для трудов Малиновского). Несмотря на научную «неточность», его поздние статьи скорее будут встраиваться именно в ряд

его исторических текстов, в отличие от театрально-мемуарных сочинений других авторов, опубликованных тогда же в «Репертуаре и Пантеоне».

Статья о русском театре 1808 г. хорошо вписывалась в ряд других исторических статей ДВ о европейских театрах и, таким образом, показывала, что русский театр имеет не менее серьезную и солидную историю. Безусловно, обращение к той же теме в 40-е гг. имело еще более сильный идейный импульс — утверждение идеи народности русского театра.

5.2.1. Начало истории русского театра по Шаховскому: версии 1808 и 1840 гг.

Первой статьей в ДВ, посвященной истории театра, была статья Шаховского «О начале театра в России» [ДВ 1: 49–53]. В ней коротко пересказывалась его история до появления театра Ф. Г. Волкова: говорилось о театральных зрелищах во время Алексея Михайловича, который пригласил немецких артистов, об учававших русских театральному мастерству; о духовных трагедиях и комедиях, переведенных с французского языка, которые ставились в детстве Петра I, о немецкой труппе, которую Петр выписал, и о построенном им театре; о Кунште как главном актере и авторе, его преемнике Отто Фирште; о том, как при Анне Иоанновне играли немецкие и итальянские труппы, иногда представляя русские сказки, а на масленицу ставили «игрищные пьесы»; а также о пьесах в ярославском театре Волкова. Статья заканчивается упоминанием актрис русского театра XVIII в. — Троепольской и Михайловой.

Хотя, напомним, существует точка зрения, что автором статьи в ДВ был А. В. Лукницкий (из-за литеры «Л», которой была подписана статья) или И. А. Дмитриевский — поскольку существует легенда о том, что он писал «Историю русского театра»¹⁰⁵, текст которой не сохранился [СК 2: 78], но мы придерживаемся мнения В. Н. Всеволодского-Гернгросса, что автором был Шаховской [СК 2: 78].

Чтобы увидеть, каким образом Шаховской работает с источниками для составления собственного текста, обратимся к доступным ему к 1808 г. к 1840-м гг. материалам. Мы намеренно ограничиваемся теми несколькими сочинениями по истории театра, относительно которых сомневаться, что Шаховской был с ними знаком, затруднительно. Это не исключает, однако, того, что он мог пользоваться иными материалами, включая иностранные (как это сделал Греч и указал на это в своей статье [Греч 1824]). Наша цель — проследить, как изобразилась история русского театра

¹⁰⁵ С. М. Бабинцев, однако, не приписывает этой статьи Дмитриевскому, в отличие от статей про латинскую и греческую комедию и трагедию [Бабинцев: 264]. Составители СК с этим не соглашаются и называют автором статей про древние театры Шаховского [СК 2: 79]. Автором статьи о Ф. Г. Волкове Бабинцев также называет Дмитриевского [Бабинцев: 264], в СК указывается: «Предполагаемый авт.: И. А. Дмитриевский в пересказе А. А. Шаховского» [СК 2: 79].

до ДВ, и далее — как эту самую информацию представляет Шаховской в 1808 и 1840 гг. Последовательное сравнение текстов помогает проследить за тем, какие идеи оказываются для Шаховского важными в тот или иной момент времени.

Рассмотрим эпизод о появлении театра при Алексее Михайловиче. Штелин, ссылаясь на 4-ю часть «Опыта трудов вольного российского собрания», изданного Миллером, пишет:

<...> для утешения сего Государя представлялись театральные действия, комедии, трагедии, музыки, танцы, балеты, выписанные из немецкой земли комедиантами, музыкантами, танцовщиками, под дирекцию боярина Артемона Сергеевича Матвеева. Дворовые люди сего боярина, научившись у иностранцев, с мастерами своими действовали вместе. В розрядных записках 1676 года объявлены о том следующие обстоятельства: «Была комедия в Преображенском, тешили Великого Государя иноземцы, как Алаферна царица царю голову отсекала, и на органах играли Немцы, да люди дворовые боярина Артемона Сергеевича Матвеева. Того ж году другая комедия там же, как Артаксеркс велел повесить Амана, и в органы играли и на фиолах и в струменты и танцовали <...>» [Штелин 1779: 83–84].

Информация, поданная в статье Малиновского 1790 г., аналогична той, которую дает Штелин:

Комедии, Трагедии, Музыка и Танцы начались в России еще в царствование Царя Алексея Михайловича, <...> Сей Государь выписал для того из Немецкой земли комедиантов, музыкантов и танцовщиков, которые состояли под начальством Боярина Артемона Сергеевича Матвеева. Люди его, научившись от них, вместе же с ними играли, о чем в розрядных записках 1676 года написано, что такого-то числа была комедия, как Олоферну отрубила Иудиф голову; такого-то, как Артаксеркс велел повесить Амана и проч. [Малиновский 1790: 1–2].

Однако его же статья 1808 г.¹⁰⁶ более насыщена информацией:

Царь Алексей Михайлович вызвал из Германии комедиантов, музыкантов и танцовщиков. Известнейшая тогдашнего времени актриса Анна Паульсен, в Копенгагене славившаяся. Все они состояли под ведомством Посольского приказа, и под особенным начальством Боярина Артемона Сергеевича Матвеева. Послуживцы <sic!> сего любимца Царского, научась у иностранцев,

¹⁰⁶ Этим текстом в 1808 г., в отличие от 1840-х гг., Шаховской не мог пользоваться, поскольку его статья в ДВ была опубликована раньше статьи Малиновского. Последняя была напечатана в 6-м номере «Русского вестника» 1808 г. (предположительно — в июне), статья Шаховского — в 6-м номере ДВ 1808 г. В ДВ цензурное разрешение 1-й части не отмечено датой: «С дозволения Санктпетербургского Цензурного Комитета» [ДВ 1: 2]. По словам Бабинцева, «Билет на выпуск первого листа (№ 1 и № 2) первой части Цензурный комитет выдал лишь 4 февраля 1808 года». Там же исследователь отмечает, что «№ 26 <sic!> Комитет одобрил к печати лишь 5 мая <...>» [Бабинцев: 258]. Статья «О начале театра в России» Шаховского вышла в 6-м номере ДВ, следовательно, текст должен был быть напечатан между 4 февраля и 5 мая — и ранее текста Малиновского.

играли вместе с ними. О тогдашних театральных зрелищах записки разрядных упоминают следующими словами:

«Представляли пред Великим Государем иноземцы, как *Олоферну* отсекала *Иудиф* голову; и на органах играли Немцы да люди дворовые Боярина Артемона Сергеевича Матвеева. Была комедия, как *Артаксеркс* велел повесить *Амана*; и в органы играли, и на фиолах, и в инструменты, и танцевали. — Тешили Великого Государя на заговенье всякими потехами разными» [Малиновский 1808: 110].

Текст Шаховского 1808 г. в общем повторяет сказанное предыдущими авторами. Он также начинает историю со времени Алексея Михайловича, но ставит акценты, на которые интересно обратить внимание:

Театральные зрелища сделались известными в России при Царе Алексее Михайловиче. <...> В разрядных книгах 1676 года написано: такого-то числа была комедия, как Олоферну отрубила голову Юдифь; другая как Артаксеркс велел повесить Амана. В записках истории Русского театра говорится, что люди боярина Матвеева, обучась у Немцов, играли с ними же комедии; но на каком языке и как играли они неизвестно: вероятно кажется, что они были употреблены в балетах, оркестре и в малых ролях Немецких пьес для немой игры или незначущих возвешений [ДВ 1: 49].

Шаховской, в отличие от других авторов, задается вопросом о языке, на котором играли первые русские актеры — это напрямую связано с интересами шишковского круга. Более того, нужно отметить, что Шаховской прямо указывает на незначительную роль русских в представлениях того времени. Тем интереснее, что в «Летописи» 1840 г. он опускает это замечание:

В разрядных книгах 1676 года написано: Сегодня была комедия, как Алаферн отрубил голову Юдифи <sic!>¹⁰⁷; потом, как Артаксеркс приказал повесить Амана.

В записках русского театра упоминается, что «люди боярина Матвеева, обучась от Немцев, играли с ними же, вероятно, по-немецки». Очень вероятно, судя по досужеству и сметливой переимчивости русских людей; но стрелецкие бунты, возбужденные властолюбием той же Царевны, которая отличалась любовью к просвещению, прервали ход его, и Потешный Дом опустел [Шаховской 1840с: 2].

Если в 1808 г. Шаховской ставил вопрос о языке, о котором в исторических источниках не было точного указания, то в 40-е гг. наш автор уже склоняется к тому, что играли они на немецком, и тут же дает этому объяснение, возвышающее русских актеров. Акцент ставится не на историческом факте, а на описании «досужества» и «сметливой переимчивости» как чертах русского характера. Можно сказать, что в 1808 г. Шаховской хочет представить реальную историю русского театра, без субъективных интерпретаций.

¹⁰⁷ Неясно, почему в 1840 г. Шаховской допустил эту ошибку; вероятно, это опечатка.

Обратим внимание еще на несколько показательных эпизодов, затронутых Шаховским как в 1808, так и в 1840 гг., — это эпизоды с актерами, обученными Яганом Кунштом и игравшими в 1705 г. на русском языке, а также постановки при Анне Иоанновне.

У Штелины мы не находим упоминания об игре актеров на русском языке, зато Малиновский в 1790 г. уделяет этому внимание:

Кунштовое место заступил в 1705 году другой комедиант Отто Фиршт, который с своей труппой представлял Немецкие комедии и оперы, а **Российские актеры играли переводы с сих же самых комедий и некоторые из сочиненных на нашем языке** [Малиновский 1790: 6].

В 1808 г. Малиновский представляет этот эпизод аналогичным образом¹⁰⁸ [Малиновский 1808: 113–114]. Шаховской в 1808 г. практически полностью цитирует статью Малиновского 1790 г., убирая лишь упоминание об операх:

В 1705 году Кунштовое место заступил комедиант Отто Фиршт, который с своею труппою представлял Немецкие комедии; Русские актеры (по-видимому, обученные Кунштом) **играли переводы с оных и некоторые сочиненные на нашем языке** [ДВ 1: 51].

Однако в 1840-м г. этот эпизод представлен Шаховским с б óльшими подробностями:

В 1705-м году, комедиант Фирст с труппою своею заменил Куншта, и уже тогда русские люди, об ученные Кунштом, **занимали значительные роли в немецких пьесах и сверх-того играли с них переводы и оригинальные сочинения, без сомнения взятые из народных сказок, как то: Ягу-бабу, и пр., ибо в последствии их же, для потехи, представляли пред Императрицею Анной Ивановной придворные особы <...>** [Шаховской 1840с: 2].

В 1808 г. Шаховской писал, что постановки, взятые из народных сказок, относятся ко времени Анны Иоанновны, а указания на то, что они были играны или созданы ранее, нет:

<...> известно, что при Императрице Анне Иоанновне при дворе были только Итальянские и Немецкие труппы; а придворные господа, в угодность Императрице, представляли в лицах **некоторые Русские сказки, как-то: Фенисно**¹⁰⁹ **ясно соколово перушко, Ягу бабу и проч.** [ДВ 1: 51].

Малиновский также относит создание постановок «русских сказок» лишь ко времени Анны Иоанновны [Малиновский 1790: 6–7; Малиновский 1808: 116; Малиновский 1822: 184]. Таким образом, в 40-м г., можно сказать, Шаховской снова «состаривает» историю народного русского театра, относя первые драматические постановки на русском языке к более раннему времени.

¹⁰⁸ За исключением замены «нашем языке» на «природном языке».

¹⁰⁹ Опечатка — нужно «Фениксово» [Малиновский 1808: 116].

Еще более занимательной трансформации подвергается биография Ф. Г. Волкова. Судя по всему, первая обширная биография Волкова была опубликована Новиковым в его «Словаре» 1772 г. [Новиков 1772: 32–43], затем о нем говорят Штелин и Малиновский во всех указанных выше статьях. Шаховской в двух статьях в ДВ упоминает Волкова, а в статье 1840 г. уделяет ему особое место. В статье ДВ «О начале театра в России» Волков кратко упомянут в составе его собственной труппы и никак особо не выделен, однако в другой статье журнала «Краткое известие о жизни Федора Григорьевича Волкова, первого актера и основателя Русского театра» [ДВ 1: 67–69] обрисован в возвышенных тонах. Статья восходит к словарю Новикова. Далее она была использована Шаховским в его «Летописи», но уже с изменениями. В ДВ говорится, что отчим Волкова

...отправил пасынка своего в Москву для обучения Немецкому языку, где молодой Волков выучился живописи и музыке. В 1746 г. он послан был в Петербург по торговым делам его вотчима, где, **видя представления итальянских пьес, почувствовал ту страсть к драматическому искусству, которой мы обязаны основанием нашего театра.** Познакомившись с некоторыми художниками, принадлежавшими к Итальянской труппе, **он ежедневно ходил в их театр, рассматривал, замечал, срисовывал и записывал все, что касаясь до театрального строения и устройства. Возвратясь в Ярославль, он завел в доме вотчима своего небольшой театр, на котором играл с братьями и приятелями своими** [ДВ 1: 67].

Новиков в словаре высказывается о даровании Волкова гораздо более восторженно. Более того, он отмечает также, что Волков имел непосредственное отношение к церковному театру. Приведем соответствующие цитаты:

<Полушкин>, увидя **остроту старшего своего пасынка**, отослал его в Москву для обучения музыке и Немецкому языку, на котором он потом говорил, **как природный Немец.** <...> Живописи обучился он сам с обою еще в ребячестве <...>. С самых юных лет начал он упражняться в театральных представлениях с некоторыми приказными служителями. <...> Более всего прилепился он к театру, и по случаю знакомства, несколько раз видя представление Итальянской оперы, **почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр, дабы представлять на нем самому Русские театральные сочинения.** Сего ради ходил он несколько раз на театр, чтобы обстоятельнее рассмотреть оною Архитектуру, махины, и прочие украшения; и как **острый его разум все понимать был способен**, то сделал он всему чертежи, рисунки и модели. Оставалось только получить ему понятие о театральной игре. В сем случае имел он прибежище к Итальянским Актерам, которые хотя и сами не весьма были далеки в Актерской должности; но **г. Волков дошел наконец до познания ея красот и тонкостей острою своего разума и врожденной к театру способности** [Новиков 1772: 32–34].

Малиновский в статье 1790 г. фактически без изменений и с теми же возвышенными характеристиками переписывает информацию, данную Новиковым [Малиновский 1790: 10–13], однако делает интересное замечание,

относящееся к декламации Волкова, которого нет у Новикова и которого не будет у Шаховского ни в 1808, ни в 1840 гг.:

Природный же Российский театр знаменитостью своею обязан Директорам Ивану Перфильевичу Елагину и Василью Ильичу Бибикову; а декламация вычищена и приведена в теперешнее свое состояние тщанием Ивана Афанасьевича Дмитриевского — первого придворного актера. До того времени произносили стихи на распев <sic!>. Сам г. Волков, заимствуя от Итальянских речитативов, несмотря на отличность игры своей, **подвержен был сему не совместному с истинным искусством пороку** [Малиновский 1790: 21–22].

В статье 1808 и 1822 гг. Малиновский опускает историю создания Волковым Ярославского театра и дает краткие сведения о работе труппы Волкова в столицах [Малиновский 1808: 122–123; Малиновский 1822: 187–189].

Изложение Шаховским биографии Волкова в 1840 г. вписывается в идейную концепцию его статей этого времени. Оформление информации в 1840 г. отличается от приведенного варианта 1808 г. — Шаховской добавил эпитеты — «истинный создатель Русской сцены» и еще более акцентировал особенности личности Волкова. В тексте 1840 г. Шаховской распространил похвалы Новикова и добавил факты, не упомянутые другими биографами Волкова:

<Полушкин> отправил его в Москву, в Заиконоспасскую Академию, где образовался и Ломоносов. Молодой Волков в учении закону божию, русской грамматике, немецкому языку, математике, рисованью и нотному пению **обгонял своих товарищей и отличался на святках в представлении духовных драм и переводных комедий** <...> [Шаховской 1840с: 3].

Подробно описывая биографию Волкова, Шаховской скорее делает акцент не на фактах его жизни, а пытается передать русский характер/дух своего героя:

...и с этой минуты **он предался стремлению своего гения; молодой конторщик умудрился вспыхнувшею в сердце его любовью к врожденному в нем искусству**: он забрался за кулисы придворного театра, свел знакомство с итальянскими актерами и артистами, **обучился их языку**, узнал все принадлежности театра, и запаса всем необходимым для его предприятия; а между тем, **русской толк и досужество не проронили ничего** по торговым делам его вотчина, который не мог довольно нарадоваться его способностями, деятельностью и усердием [Шаховской 1840с: 4].

Цитаты с восторженными эпитетами можно умножить.

На этих примерах мы видим различие в отношении автора к национальной теме. Статьи 1808 г. отличаются от 1840 г. большей сдержанностью и стремлением донести в первую очередь факты. Шаховской следует за Штелиным и Малиновским, преподнося практически без изменения информацию, данную и ми по архивным источникам. Ни театр того времени, ни его участники никак не возвышаются. Даже биография Волкова, несмотря на чрезвычайно хвалебный текст Новикова, также носит в ДВ сдержанный характер. Фактически цитируя Новикова, Шаховской

опускает многочисленные хвалебные эпитеты и лирические отступления автора о характере и поступках Волкова. В статье 1840 г. ситуация меняется. Перед нами текст, в котором Шаховской создает картину величия и превосходства русского характера и театра над иностранными театрами. Его задачей перестает быть сухое представление фактов. Наш автор делает упор на воспроизведении черт народного духа — именно этого он неукоснительно требует от русских драматургов, и в этом случае делает это сам — только на прозаическом материале. На протяжении всего текста, подчеркивая особенности русского характера, он стремится воспроизвести атмосферу, в котором создавался русский драматический театр. Цель — как и в случае собственных пьес, окрашенных народным духом, о которых шла речь в главе 3.1.1, — возвысить душу читателя, возбудить чувство патриотизма и гордости за свое отечество.

Концепция русского театра Шаховского не ограничивается пафосным изложением известного исторического материала. Он идет дальше и предлагает свое видение русской драматургии, истоки которой он видит в Древней Греции.

5.3. Древнегреческая драматургия и ее связь с русским театром в статьях Шаховского 1808 и 1840 гг.

Интерес Шаховского к древнегреческой драматургии возник довольно рано. По его словам, он начал изучать «греков» после возвращения из Франции в 1802 г. [Шаховской 1840b: 66]. Однако на практике он обратится к древнегреческой драматургии позднее — в 1820-е гг. Как мы видели, в его программных и критических статьях все чаще появляются утверждения о важности античного театра для русского. Апофеоз мы увидим в статьях 40-х гг. Именно в них отразится особая концепция, в которой Шаховской делает попытку установить почти генетическое родство античного и русского театров.

Как известно, трагедия В. А. Озерова *Эдип в Афинах*, поставленная на русской сцене в 1805 г. с соблюдением античного колорита в декорациях и костюмах, имела большой успех и воспринималась как прямое обращение к античному театру, хотя на самом деле была переделкой *Эдипа в Колоне* Дюси, а не одноименной трагедии Софокла [Максимович: 158]. Как мы увидим, Шаховской будет утверждать обратное. Практически во всех программных статьях Шаховской будет отсылать читателей к озеровской трагедии как важному образцу для русских драматургов.

Уже в ДВ (1808 г.), перечисляя трагедии Софокла и указывая на *Эдипа в Колоне*, Шаховской пишет: «<пьеса Софокла,> из которой В. А. Озеров заимствовал трагедию: *Эдип в Афинах*, представляемую на нашем театре с величайшим успехом» [ДВ 1: 76]. Позднее, в статье 1824 г. драматург показывает важность трагедии Озерова для русского театра:

Священные и Греческие содержания, обогащенные высокою речью, и выраженные хорошими стихами, имеют на ней большой успех. **Эдип в Афинах, лучшее произведение лучшего нашего Трагика**, <...> приняты были у нас с большим рукоплесканием, и я приметил, что **умилительная простота и священный ужас древней Трагедии производят сильное действие в Русских душах** [Шаховской 1824: 110].

В статье «Обзор русской драматической словесности» 1842 г. Шаховской так упоминает трагедию Озерова:

Чрезвычайный успех Эдипа в Афинах, произведенный именно тем, что наш (по сие время лучший) трагик заимствовал у Софокла, **доказывает сочувствие наше с <sic!> зрителями Греческого Театра** [Шаховской 1842b: 4].

Как мы видим, Шаховской подчеркивает идею о том, что «русские души» (т. е. зрители) — главные законодатели театрального зала — наиболее склонны сочувствовать «умилительной простоте и священному ужасу древней Трагедии».

Еще в самом начале века пробудившийся интерес к античности подвигнет Шаховского к публикации в ДВ ряда статей, посвященных античному театру, и более того — к попытке теоретического обобщения, хотя и через французов, правил древнегреческой драматургии.

Целью первого русского драматического журнала было показать обществу — потенциальным зрителям и драматургам, каким должен быть русский театр. ДВ опирался на французских авторитетов-классицистов, настаивавших на том, что единственным правильным театром может быть театр классицистический. Издатели журнала, во главе которых стоял Шаховской, сделали попытку сближения русского театра с древнегреческим.

Публиковавшиеся в ДВ правила драматургии выражались тогда во внешнем подражании — безукоризненное исполнение правила трех единств, соблюдение пятиактной структуры, соответствие облика актера произносимым им словам. Вопрос содержания оказался гораздо более сложным: «трагедия должна возвышать и очищать душу», «ее содержание должно быть высоким» и т. д. — такие рекомендации давали слабое представление о том, какой должна быть трагедия. Теоретизация ее внутреннего содержания, как мы увидим, появится в статьях Шаховского немного позднее.

Как уже говорилось, ряд статей в журнале был посвящен античному театру. Впервые на русском языке появились биографии великих древнегреческих трагиков — Эсхила, Софокла и Еврипида — как основателей театра. Однако вслед за французскими авторитетами подчеркивалось, что, несмотря на их высокое значение, их театр все же находился «во младенчестве», а расцвет театра принадлежит новому времени.

Обратим внимание на то, как рассматривалась античная драматургия в ДВ, а также выявим источники сведений о ней, чтобы выяснить, как эволюционировала концепция Шаховского в течение 30 лет.

В трех статьях 1808 г. о древних театрах Шаховской не указывает источников, хотя в большинстве переводных статей ДВ указывался автор исходного текста. Две статьи Шаховского — о древнегреческом театре, одна — о латинском — на проверку оказываются по большей части переводами-пересказами лекций Лагарпа¹¹⁰.

Статья «О театре древних народов: греческая трагедия (Эсхил, Софокл, Еврипид)» [ДВ 1: 73] является компиляцией из разных источников, в т. ч. и из Лагарпа. В этой статье мы не находим намеков на то, что русский театр был связан с древнегреческим. Зато указание на связь современной пьесы Озерова с древнегреческой многое говорит о взглядах Шаховского на развитие русского театра — хотя пьеса Озерова и не была классической, ее тематическая связь с древней Грецией была важна Шаховскому, поскольку открывала для русского театра новые темы.

Гораздо более полемичной выглядит статья «О театре древних народов: Римская или латинская трагедия» [ДВ 1: 81], однако и она оказывается переводной и взята из книги Лагарпа [La Harpe 1: 499]. Латинские авторы представлены в статье как бездушные «переписчики» греческих авторов. Не только первые римские трагики Анкий и Пакувий, писавшие на латинском языке, заимствовали все у греков, но и такие известные авторы, как Овидий, Цезарь, Цицерон и Сенека не избежали участи «переписчиков». О качестве латинской драматургии сказано в довольно резких тонах — слабое знание театра, драматического разговора, «сухость», «единообразие» и «запутанные мысли», а драмы — длинные и «несносные для чтения» [ДВ 1: 82].

Важно также замечание, данное в конце статьи, что Расин, Корнель и Кребильон подражали многим прекрасным стихам и явлениям в «четырех Сенекиных трагедиях», однако

...сии превосходные места, рассеянные в длинных и скучных драмах, не сделали их бессмертными, что доказывает сколь много обманываются те сочинители, которые занимаясь одною красотою стихов и блеском некоторых явлений, не стараются о составлении хорошего плана, о ясном введении, быстром ходе и естественной развязке пьес, без которых несмотря на красоту слога, никакое драматическое творение не может иметь прочного успеха [ДВ 1: 82–83].

Несмотря на переводной характер статьи — Шаховской не добавляет в нее ничего от себя, хотя и выпускает некоторые подробности, — она хорошо вписывается в идейную канву журнала. То, что в статье был сделан акцент на подражательности латинской трагедии, так и на подражании французских авторов римским трагикам, явно коррелирует с идеей, что прямые

¹¹⁰ Напомним еще раз, что в журнале в первой части уже была опубликована одна статья, взятая, как отмечено издателями, «Из Лагарпа». В 4-й части будет опубликована еще одна статья, разделенная на три части, снова «Из Лагарпа». Вероятно, Шаховской на этот раз решает не указывать конкретного автора, поскольку статьи носят компилятивный характер.

заимствования — явление отрицательное, и что нужно искать иной способ развития театра. Важна и другая идея, поданная в этой статье (как и во многих других статьях журнала), — внешние украшения не сделают пьесу достойной, ее суть должна быть в глубине, т. е. в самом духе, которым обладали, например, древнегреческие трагики. Римские трагики и их последователи, заимствовавшие лишь внешнее обрамление трагедий, не справились с задачей создания настоящего театра. По сути — это предостережение для русских драматургов, которые должны идти дальше и искать ту самую основу, на которой будет стоять русский театр. Пока эта основа не найдена, однако ориентир — древняя Греция — уже задан.

Интересно и то, что в 1816 г., высказывая свое мнение о латинской литературе, Шаховской сравнивает ее с русской и греческой, и русская заслуживает не самой одобрительной оценки: «Надобно признаться, что почти во всех родах Словесности и Художеств, мы по крайней мере также далеки от Латинцев, как они были далеки от Греков, их и **наших учителей**» [Шаховской 1816b: 16–17].

Особое место в драматургическом творчестве Шаховского занимает «греческая» комедия *Аристофан, или представление комедии «Всадники»* с подзаголовком «Историческая комедия в древнем роде и в разномерных стихах греческого стопосложения, в трех действиях, с прологом, интермедиями, пением и хорами» — подробнее о пьесе см. в [Иванов 2009: 117–124], мы же обратим внимание на теоретические воззрения нашего автора.

В статье «Греческая комедия» [ДВ 1: 89], которая, как указал Иванов, также взята из лекций Лагарпа [Иванов 2009: 97], Шаховской дополняет текст француза своими рассуждениями. В ней говорится, что в старой греческой комедии были представлены известные люди с их настоящими именами, — это была сатира. Начало статьи полностью соответствует тому, что сказано в лекциях Лагарпа [La Harpe II: 230]. Далее в тексте говорится о Палиссо, дается ссылка на его сочинение «Разговор в царстве между мертвых Аристофана и Брюмуа» — чего у Лагарпа нет. По мнению Палиссо, из-за того, что автор комедии — тоже человек, ему невозможно избежать личного отношения к предмету. Автор статьи не берется судить, полезна или вредна такая комедия, однако, ссылаясь на Лагарпа, соглашается с ним, что в этой комедии не было привлекательного содержания и естественного хода, и что она не может быть полезной. Как указывает Иванов, Шаховской

...несмотря на общение с Жоффруа, воспринимал творчество и личность «отца комедии», как и большинство современников, вслед за Лагарпом. В своей статье «Греческая комедия» он отвергал попытки Палиссо оправдать Аристофана. Приведя в сноске к статье процитированное выше рассуждение Палиссо о «праве» правительства «заставлять молчать», Шаховской замечал: «Однако же сие правительство не заставило молчать клеветника Аристофана, но умертвило мудрого Сократа» [ДВ: I, 92–93]. [Иванов 2009: 97].

Статья Шаховского представляла собой пересказ или прямой перевод соответствующих частей «Лицея» (ср.: [La Harpe II: 53–54; La Harpe I: 236–238; 253–271]), высокое мнение Палиссо о «старой» комедии русский драматург полностью отвергал [Иванов 2009: 97].

Особое место в статье занимают рассуждения о пьесах Аристофана с обозначением их «целей», которые были взяты по большей части из Лагарпа. Интересно, что комедия *Облака* осуждается — ее ничто не может «извинить»; там же имеется выпад и против Палиссо, который защищал Аристофана. Это упоминание важно в контексте того, что именно *Всадников* Шаховской будет использовать для своего сочинения в 1820-е гг. Статью заключает предложение, которое, как указывает Иванов, было снова полностью взято из Лагарпа:

Единственное достоинство Аристофана в тот момент Шаховской видел в слоге его комедий — «чистом», «легком», «приятном», «который заставлял самого Платона находить удовольствие в чтении оных» <...>. Показательно, что и этот пассаж был позаимствован у Лагарпа [Иванов 2009: 97].

Несмотря на переводной характер статей, можно сделать вывод о том, что Шаховской высоко ценит древнегреческий театр и осуждает латинский как «подражательный». Такие суждения хорошо вписывались в программу журнала, которая предполагала противостояние внешне подражательным пьесам, — уже тогда Шаховской понимал, что такой путь драматургии не приведет к созданию русского театра — как этого не получилось у римлян. Шаховской продолжил свои теоретические поиски в дальнейших статьях.

Наполеоновские войны, особенно Отечественная война 1812 г., повлекли за собой еще более категорическое требование освободиться от французского влияния и найти новый путь для театра. В европейской театральной критике также появляются новые течения, объявляющие идеалом театр античный в его исконном понимании, обособленном от его восприятия французскими классицистами. Так и Шаховской, во многом под влиянием знакомства с теоретическими работами ранних романтиков — Августа Вильгельма Шлегеля и Лемерсье, к 1820-м гг. утверждается во мнении, что основой русского театра должен стать театр древнегреческий, но уже в противовес классицистическим правилам, отстаиваемым в ДВ, — не с внешней стороны, но в идейной основе.

Взгляд Шаховского на греческий театр с годами углубляется и формулируется в программных статьях. В статье 1820 г. «Предисловие к *Полубарским затеям*» он пишет:

Греки, учителя наши во всем изящном, сильно чувствовали важность театральных представлений. Аристотель говорит, что не столько по убеждениям великих ораторов, сколько **в представлениях Эсхиловых Трагедий, молодые Афиняне воспламенялись любовью к отечеству и, не выходя еще из Театра, толпами записывались в военную службу** [Шаховской 1820а: 13].

В этой же статье он, как мы помним, постулирует способ создания *русской* драматургии — брать лучшее из чужих театров, «одевая <...> сценическое искусство в **народную одежду, усыновлять его своему отечеству**» [Шаховской 1820а: 25]. Для Шаховского одним из признаков подлинного греческого театра становится принцип трилогии. Вдохновившись Эсхилом, он сам, как было показано в параграфе 4.2, пишет трилогии — *Финн* и *Керим-Гирей*, *Крымский хан* — переделки произведений Пушкина «Руслан и Людмила» и «Бахчисарайский фонтан». В 1825 г. в предисловии к своему *Аристофану*, ссылаясь на «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции» аббата Бартеlemi, Шаховской указывает, что именно это сочинение подвигло его на изучение афинского быта — с целью представить что-то новое русскому театру. Он писал:

Но, чтобы перенести воображение зрителей наших в давние Афины, **я должен был сам переродиться в древнего Грека**; а потому довольно долгое время старался, сколько мог, наполнить душу, мысли и память мою в сем нужным моему предприятию [Шаховской 1828: IV].

Интерес Шаховского к драматургии древних греков не ослабевал и далее. Он опирался, помимо названных критиков, и на знаменитый труд Брюмуа «Le Théâtre des Grecs» [Иванов 2009: 121].

В 1830-е гг. влияние Шаховского на русский театр неукоснительно снижается — он больше не руководит репертуаром, его место в драматургии занимают новые писатели. Однако он не оставляет мысли спасти «русское самобытие», заставить отказаться от всего чужеземного. Теперь главным моментом становится «возврат к корням» — к древней Греции. Он стремится показать, что русская культура в целом и русский театр в частности восходят к античным истокам. Разумеется, он осознает, что прямой генетической преемственности с древнегреческой античностью не было, зато была преемственность с византийской культурой, а следовательно, на его взгляд, — и с греческой (поскольку Византия была преемницей античной культуры).

Впервые наиболее ярко эта мысль была высказана в 1829 г. в статье Шаховского «Описание трагедии *Кающийся грешник*». Однако до этого — в 1824 г. в статье «Нечто о театральной музыке» мы находим указание на связь древнегреческой музыки с русским хоровым пением:

Я думаю и, кажется, с некоторым основанием, что **перешедшее к нам от Греков**, и слышанное мною в Папской капелли **простое старинное пение** сохранило несколько древний характер храмовой музыки [Шаховской 1824: 100].

Для него вся русская культура восходит к греческой (при этом, драматург не делает различия между античной Грецией и Византией):

Встанем, воспользуемся силою, данною нам от Бога, красотою и богатством языка нашего, углубимся в изучение отечественного слова, духа и преданий, вспомним, что святая Вера, коренные связи, состав речи, и даже народная одежда, обычаи и самые предрассудки связывают нас с теми Греками,

от которых просветилась и еще просвещается Европа, и состязатели наши уступят нам честь будущего первенства [Шаховской 1824: 109].

Истоки *Кающегося Грешника* Шаховской находит в *Эвменидах* Эсхила. Школьная драма-мистерия митрополита Димитрия Ростовского, ставившаяся и в середине XVIII в. (труппой Волкова!), становится для Шаховского первой русской трагедией, при этом написанной в духе трагедии Эсхила. Это требовало теоретического обоснования, за которое наш автор возьмется в статьях 40-х гг.

Основной идеей этих статей («Театр древних греков», 1840; «Летопись русского театра», 1840; «Театральные воспоминания», 1842 и «Обзор русской драматической словесности», 1842) стало происхождение истинного русского театра от «духа» театра древнегреческого, чему, как полагал Шаховской, способствовала русская православная церковь.

Отправная точка концепции Шаховского следующая: «Предки наши, Славяне, <...> приобрели при помощи оружия от сопредельных с ними Греков, вместе с Христианскою верою, первые начала народного образования» [Шаховской 1842b: 1]. Далее он пишет, что традиция вертепных действий к празднику Рождества Христова тянется от духовных школ, основанных при князе Владимире [Шаховской 1842b: 1].¹¹¹

Шаховской не дает точных дат и названий: используя выражения «еще в то время», «с давних времен», называя византийцев «греками», так же, как и древнегреческих трагиков, он словно стирает границу между Византией и древней Грецией. В дальнейшем повествовании он делает прыжок через века, переходя от времен крещения к XVII в. Он подчеркивает, что во время татаро-монгольского ига просвещение было приостановлено, а «греческие дары» охранялись в монастырях, и именно священнослужители стали первыми ценителями театрального искусства:

Наши Богомудрые Святители с отцовским радушием <...> по примеру великих учителей Восточной Церкви (Василия Великого и Григория Богослова), любили древнюю поэзию и умели отличать суемудрие софистов от любомудрия

¹¹¹ Ср. отзыв Белинского 1847 г. на этот текст Шаховского: «“Обзор русской драматической словесности” есть какой-то запоздалый голос, нескладно вопиющий о гении Сумарокова, с важностию разбирающий красоты его трагедий. Статья начинается так:

Предки наши, славяне, занимавшие пространство от Балтийского до Черного морей и в соединении с норманнскими воинами составлявшие одно обширное государство, и проч.

Скажите на милость: какое отношение имеют славяне и норманны, Балтийское и Черное море к русскому театру, начавшемуся в губернском городе Ярославле в половине XVIII века?.. Мнения, изложенные в этой статье, так верны, что даже редакция “Репертуара” принуждена была на каждой странице делать оговорки в выносках: “Это мнение почтенного автора сей статьи, а не редакции Репертуара”... Так зачем же было помещать все это?.. Верно, затем, что ваше издание есть корзина, в которую каждый может бросать все, что ему вздумается?..» [Белинский 1955: 65–66].

язычника Платона, так же, как и мрак многобожия от светлого творчества Омира, Эсхила и Софокла; а потому первые опыты благообразных драматических зрелищ проявились у нас в духовных училищах. <...> на Святой Руси, Афинская сцена, очищенная иссопом благочестия, сделалась первым поприщем драматической поэзии [Шаховской 1842b: 2].

Обратим внимание на то, что скомороший театр и языческие игрища, о которых уже было известно в первой трети XIX в., Шаховской, за исключением одного эпизода-воспоминания из его детства, не включает в свою историю русского театра. Он стремится провести линию, которая тянется от древнегреческой драматургии к Византии и, наконец, — к пьесам церковных авторов XVII в., первым из которых оказывается митрополит Димитрий Ростовский.

В статье Шаховской дает трактовку древнегреческих трагиков, обнажающую связь их творчества с «духом православной веры», что делает их трагедии основанием для современного русского театра. Такое обоснование Шаховской дает в статье «Театр древних греков» (1840). Свою идею он основывает на концепции А. В. Шлегеля, предложенной им в «Курсе драматической литературы», однако несколько смещает акцент.

Так, следуя А. В. Шлегелю, он полагал, что классики французской драматургии не поняли духа древнегреческого театра и в своих переводах искажали его, поскольку ориентировались не на греческий, а на римский латинский театр, который был лишь подражанием греческому. Более того, тенденциозность французских теоретиков Вольтера и Лагарпа, ставивших французских авторов выше греческих, низвергала авторитет последних. Шлегель и Шаховской берут в союзники Брюмуа, защищавшего древних от нападков новых французских критиков, хотя в работах Брюмуа оба находили много недостатков, в том числе, и непонимание истинного духа трагедии.

Главными достоинствами греческого театра Шлегель считал: внутреннее единство трагедии, ее гармонию и органичную связь с природой, а также изображение «непостижимой силы Судьбы», перед которой даже боги оказываются не всевластными. Древняя трагедия «ведет нас к высочайшим размышлениям, связанным с теми вещами, которые она изображает — к размышлениям о природе и необъяснимой тайне человеческого бытия» [Schlegel 1814: 145]. В какой-то степени она работает «как моральное лекарство, воздействующее на душу человека с помощью болезненных чувств ужаса и сострадания» [Schlegel 1814: 123]. Шаховской же отмечает, что, читая Шлегеля, видел в нем отражение своих собственных мыслей, и, следуя ему, нападает на французских классиков, которые «исказили историю, уничтожили вероятие в претворенной на новый лад трагедии» [Шаховской 1840e: 68]. Далее он объясняет, в чем состояла заслуга первых греческих трагиков.

Так, Эсхил — отец греческой трагедии — «умел воспалить души своих сограждан» «высотой и ясностью мыслей, поэтическим изобретением, силой и красотой слова, орлиным взглядом, широким полетом творческого

духа, неизменной верностью истине, не повествовательной, а нравственной и пламенной любовью к отечеству» — все это «бессмертит творца трагедии к вечному сраму неблагодарных современников» — Шаховской имеет в виду позорное изгнание Эсхила из Афин за трагедию *Эвмениды* [Шаховской 1840е: 71]. Софокл — «наследник Эсхиловой сцены» — не изменил сущности и цели трагедии, но отошел от «наследства Эсхила» тем, что «сердца затеплил состраданием» [Шаховской 1840е: 73]. Шаховской пишет, что «Софокл, сколько ему позволяло народное верование, сближал небо с землею, но не унижением богов и возвышением человека» [Шаховской 1840е: 73]. Софокл же, продолжает Шаховской,

...оком бессмертной души прозрел сквозь мглу многобожия и туман философских мудрствований. Заря истины, разлившаяся над вселенной полным сиянием, взойшла 406 лет спустя его смерти. Софокл представлял на сцене смерть человека, а особенно гонимого судьбой страдальца, не в ужасе, с каким она, еще и в наше время, воображается малодушными, но небесным воздаянием за земные страдания, светлым преселением бессмертной души из юдоли сует и горестей в беспечальную обитель и явным торжеством бессмертия над тленом [Шаховской 1840е: 73].

Подтверждение этому Шаховской видел в трактовке Софоклом смерти Эдипа как небесной награды за его земные страдания:

Рассказ чудесной кончины невольного отцеубийцы Эдипа извлекает из очей слушателей слезы не горести и соболезнования, но отрадного умиления, исполняющего душу благоговением и упованием на небесное правосудие [Шаховской 1840е: 73].

Шаховской сетует: «...очень странно, что мысль, так близкая к нашей святой вере и проявленная языческим поэтом, утрачена христианскими претворителями его трагедий» [Шаховской 1840е: 73]. Заканчивая разговор об Эсхиле и Софокле, Шаховской подводит к тому, что они были почти христианами, «оскорблялись нелепостью идолопоклонства», однако понимали, что даже такое «пустообрядное идолопоклонство» вместе с «богобоязнию, освещением союзов, законов и властей соединяет людей <...>» [Шаховской 1840е: 75–76]. Этим они, по мысли Шаховского, отличаются от третьего древнегреческого трагика, Еврипида, который испортил суть и цель древней трагедии. Если трагедии Эсхила и Софокла «умягчали сердце, проясняли рассудок, внушали благочестие и <...> воспламеняли отечественную славу», то Еврипид «первый начал нравственное развращение», введя «любовную страсть» в свои трагедии, которая в настоящий момент является «самовластницей нынешних театров» [Шаховской 1840е: 76]. Иными словами, Еврипид оказывается тем, кто разрушает истинный смысл высокой трагедии, и именно его наследство теперь продолжено в «безнравственном» французском театре.

Шаховской словно «христианизирует» древнегреческую трагедию Эсхила и Софокла, а Еврипида представляет как «искажителя» — из-за отступления от «духа» древней трагедии, которой, по его мнению, были

свойственны идеи милосердия, сострадания и покорности судьбе. Это позволяет Шаховскому протянуть линию от древнегреческого театра Эсхила и Софокла к византийскому духовному театру и далее — к русскому школьному церковному театру XVII в.

Митрополит Ростовский Димитрий (1651–1709), воспитанник Киевской братской школы (потом — Киево-Могилянской Академии), знаменитый своим собранием житий святых и проповедями, писал стихи и школьные драмы для основанного им в 1702 г. духовного училища. Как пишет М. А. Федотова, его интерес к театру был обусловлен «чисто-практическими целями: прививая вкус и интерес к спектаклям, митрополит осуществлял нравственно-воспитательную программу» [Федотова]. Однако Шаховской в статье не отделяет школьно-церковный театр от светского театра и причисляет Димитрия к первым русским трагикам:

Митрополит Ростовский Дмитрий, равный просвещением и любомудрием Св. Алексею, Первосвятителю всей России, сочинил несколько трагедий, коих содержание извлечено из священных книг, и одну совершенно пиитическую: Кающийся Грешник. Она, по воле императрицы Елизаветы, была представлена на Придворном Театре со всем сценическим великолепием, и потому уже можно назвать эту драматическую аллегорю, **сообразную с Эсхилowymi творениями, нашею первою трагедиею** [Шаховской 1842b: 2].

Для Шаховского «...само название: Кающийся грешник уже показывает содержание и цель сей нравственной драмы, а действие и сценическое устройство убеждают в том, что творец ее знал и совершенно постиг первейшего из Греческих трагиков» [Шаховской 1842b: 2]. Шаховской настаивает на знании митрополитом Димитрием Ростовским античных авторов, однако не приводит никаких этому доказательств. Он называет пьесу *Кающийся Грешник* одной из частей трилогии, поскольку и именно трилогия является для него подлинным «маркером древнегреческого» (Шаховской не раз подчеркивал трехчастную структуру трагедии как самую важную особенность Эсхила). По его мнению, именно эта пьеса «предобразовала Русскую трагедию», и «она гораздо ближе к нашему народному духу, нежели та, которая целиком перенеслась к нам с Парижской сцены, и уже после века Людовика XIV» [Шаховской 1842b: 3]. Димитрий Ростовский оказывается, таким образом, преобразователем и «христианизатором» древнегреческой трагедии на русской почве. Так пьеса *Кающийся Грешник* превращается в идеальный ориентир для русских драматургов.

Однако, как покажет Шаховской в своей статье «Обзор русской драматической словесности» 1842 г., этот ориентир не был принят первым русским драматургом — А. П. Сумароковым. Он пошел по другому пути и взял себе в образец французскую классицистическую трагедию. По Шаховскому, подражая французам — Расину, Вольтеру и другим первоклассным французским авторам, — Сумароков не сумел создать «истинно русского театра», однако он заложил ту основу, на которой этот театр мог бы вырасти. В статье, о которой пойдет речь в следующем параграфе,

Шаховской подробно разбирает трагедии Сумарокова, дает им свой комментарий и показывает значение драматурга для русского театра.

Далее мы рассмотрим рецепцию Сумарокова в первой половине XIX в. и выясним, как понимание его драматургического творчества согласуется с идеей создания русского театра, изложенной Шаховским в его поздних статьях.

5.4. «Обзор русской драматической словесности» Шаховского: проблема Сумарокова

Авторитет А. П. Сумарокова при его жизни был очень высок — уже в «Опыте исторического словаря о российских писателях» 1772 г. Н. И. Новиков дает в высшей степени хвалебный отзыв о Сумарокове, говорит о его славе не только в России, но и в Европе, а также указывает на его успех в качестве первого русского трагика: «И хотя первый он из Россиян начал писать трагедии по всем правилам театрального искусства; но столько успел во оных, что заслужил название северного Расина» [Новиков 1772: 297]. Однако уже к 1780-м гг. драматургия Сумарокова начинает устаревать, и он постепенно уступает место молодым драматургам, в т. ч. Я. Б. Княжнину¹¹² [Стенник: 34], который начал литературную деятельность в конце 60-х гг. и был литературным преемником Сумарокова [ИРДТ 1: 220].

Постепенное развитие театра, появление на сцене пьес Княжнина, Хераскова, Плавильщикова, Крылова, Озерова и самого Шаховского влияет как на вкусы зрителей, так и на суждения театральных деятелей — их интерес к драматургии Сумарокова ощутимо падает. Уже в самом начале века постановка его пьес оказывается редким событием. Так, из трагедий в 1801–1825 гг. были поставлены *Димитрий самозванец* (в 1801 и 1802 гг. — 3 раза), *Семира* (в 1807–1808, 1810–1812 гг. — 12 раз), *Синав и Трувор* (1801, 1807, 1808, 1815¹¹³, 1816 гг. — 7 раз), *Хорев* (1811 г. — 1 раз)¹¹⁴; и 3 комедий — *Тресотинус* (1810 — 2 раза). В 1826–1845 гг. ни одной пьесы Сумарокова поставлено не было. Таким образом, в первую четверть XIX в. в столичных театрах было сделано 23 постановки трагедий и 2 постановки комедий Сумарокова.

Утрата интереса к постановкам пьес Сумарокова не означала, однако, ослабления интереса к личности первого русского трагика. На протяжении первой половины XIX в. выходят статьи, в которых в историческом

¹¹² Статьи о Я. Б. Княжнине, написавшем 1769 г. свою первую трагедию *Дидона*, в словаре нет, в отличие от его жены и дочери Сумарокова — поэтессы Е. А. Княжниной.

¹¹³ Как отмечают исследователи, возобновление в обеих столицах в 1815 г. *Синава и Трувора* имеет «всего лишь историко-театральный характер» [ИРДТ 2: 245].

¹¹⁴ Как пишут исследователи, «Шаховской возобновил для Вальберховой трагедии Сумарокова и Княжнина» [ИРДТ 2: 188].

контексте осмысляется его творчество и значение его драматургии. В статьях поднимается вопрос о том, чем может быть полезна драматургия Сумарокова для современного театра.

В статьях, посвященных Сумарокову, его театр нередко представлен не современным, но достойным памяти. Практически в каждой статье можно найти идею, что Сумароков — отец русского театра, что именно он проложил дорогу к созданию русской драматургии. Лейтмотивом звучит «защита» Сумарокова от нападков на его слог и антиисторичность трагедий — авторы объясняют это духом времени, а также состоянием русского языка времен Сумарокова. Впрочем, не все критики сходятся во мнении, — их взгляды на сумароковский театр напрямую связаны с их литературной и культурной позицией.

Напомним, что статья Шаховского «Обзор русской драматической словесности» 1842 г. более чем наполовину (две из трех частей) посвящена трагедийному творчеству Сумарокова. Автор отстаивает необходимость чтить память первого русского драматурга, но при этом более чем кто-либо другой обрушивается на несоответствие сюжетов его пьес русской истории. Нас в первую очередь будет интересовать, в каком свете Шаховской представляет читателям Сумарокова — с какой целью он пишет эту статью и в каком литературном контексте, а также то, как его позиция соотносится с мнениями его предшественников.

К 1842 г. русский театр и драматургия существенно отличались от театра начала века. Зрители уже были знакомы с Пушкиным, Грибоедовым, Гоголем, однако в статье Шаховской полностью выпускает из виду этот литературный контекст. В самом начале статьи он обрушивается на современных ему драматургов, которые пишут стихи зачастую хуже Сумарокова, при этом не приводит никаких примеров:

Сумароков писал трагедии, хотя, по новости языка не всегда хорошими стихами, однако же, стихами, **а теперь пишут то, что выдается за трагедии, ни прозой, ни стихами**, не взирая на то, что везде и всегда проза, похожая на стихи, а <sic!> стихи, похожие на прозу, считались ни к чему негодными [Шаховской 1842с: 3].

Шаховской не называет ни одной фамилии, поэтому сложно определенно сказать, что он подразумевает под современным театром. Вероятно, речь идет о таких авторах, как Кукольник, Полевой, Розен, Хомяков, Ободовский и т. п., т. е. о драматургах, использующих белый пятистопный ямб¹¹⁵. Однако можно предположить, что он пишет не с позиции начала 1840-х гг., а с гораздо более ранней точки зрения, а именно — рубежа веков, когда на русской сцене завоевали огромную популярность переделки и переводы немецких буржуазных драм. По Шаховскому отход от французского классицизма начался из-за поворота в сторону «романтизма», открывшего путь тем, кто заселил сцену «уродствами»:

¹¹⁵ Благодарим А. С. Немзера за это уточнение.

Но буйственное вторжение мнимого Шекспировского романтизма завалило бессмыслицами и уродствами сцену, **почти уже очищенную от прежнего раболепства Французской драматургии**, задушило уже сделанное по народному толку и духу, и загроздило совершенно **противной им Немчиной**. **Можно ли ожидать чего-либо прочного от таких переделывателей, которые после первого ободрительного успеха падают все ниже и ниже, пока вовсе не свалятся со сцены**, иные безгласно и бездыханно, а иные еще в добром гневе, силясь доказать пиитическая достоинства свои театральными сочинениями, будто писанными не для театра!!! А для чего же?.. [Шаховской 1842с: 4].

Другими словами, одно «раболепство», т. е. подчинение чужим образцам, сменилось другим. Шаховской в который раз нападает на последователей Коцебу, а также на драматургов, которые якобы испортили весь русский театр, поскольку их пьесы мало подходят для постановки на сцене. При этом он вовсе закрывает глаза на тот факт, что с конца 1820-х гг. Коцебу практически сходит с русской сцены, а его место занимают уже новые драматурги. У читателя может создаться впечатление, что в этой статье драматург ведет разговор с собеседником своей молодости.

Позиция Шаховского по отношению к Сумарокову незатейлива — он выражает ее прямо, видя в нем драматурга, заложившего *основу* русского народного театра. Не возвеличивая гений Сумарокова, автор говорит, что Сумароков дал верное направление для будущего развития русского театра, однако в полной мере реализовать это направление на практике ему не удалось. Как полагает Шаховской, Сумароков ошибся в выборе образца (французская традиция) и чрезмерно следовал ему. Одновременно автор утверждает, что главная заслуга Сумарокова — это *дух* русской народности, который, *просвечивает* в его трагедиях, несмотря на сильное и неумелое, с точки зрения Шаховского, подражание французам.

По Шаховскому, Сумароков «заслужил уважение и благодарность нашего отечества, как первый в нем новоделец приятнейшего способа к народному просвещению, хотя уже давнишнего в других странах, но небывалого в нашем отечестве» [Шаховской 1842с: 2]. Вместе с этим, он утвердительно отвечает на вопрос, «гений ли Сумароков», давая свое определение гению. Если иметь в виду под «гением» «врожденную способность к произведению изящного, или даже самого человека, упредившего в просвещении своих одноземцев и увлекшего их за собою [Шаховской 1842с: 2], то Сумарокова надо причислить к гениям. Этим Шаховской повторяет мысли других «архаистов», писавших о Сумарокове в начале XIX в., в том числе, и Шишкова. Мы дадим краткий обзор тех статей, которые имел в виду Шаховской при формировании своей позиции; для нас будет особенно важно то, насколько его точка зрения соотносится с «архаистической» позицией.

В 1808 г. Шишков публикует в ДВ единственную статью, посвященную Сумарокову, — «Сравнение Сумарокова с Лафонтенем» (в качестве драматурга Сумароков в ДВ вообще не упоминается). Однако Шишков

в начале статьи делает замечание, относящееся к рецепции Сумарокова (потом эта мысль отзовется у Шаховского):

Лафонтен между своими единосемцами и между нами бессмертен. **Сумароков час от часу становится неизвестнее.** Может быть, хоть весьма немного, но во Франции лучше знают его, нежели у нас. Хорошее ободрение трудиться для потомства! Скажут: сие от того, что достоинства их весьма различны. Сказать можно, мы это от многих умниц слышим, но не видим доказательств [ДВ 5: 82].

При этом однозначного объяснения упадка с лавы писателя Шишков не дает, но делает прозрачные намеки:

Сумароков, хотя бы он ничего другого не написал, кроме притчей, может по одним оним, ежели не на ряду, то по крайней мере весьма близко стоять с Лафонтенем. Между тем Французский писатель в одном токмо роде стихотворения успел, в притчах; Русской, напротив, во многих родах. Откуда же такая великая разность в их славе? Пускай другие решат сию задачу, а я, хотя и знаю, но не скажу [ДВ 5: 108].

Уже из этой цитаты становится понятно, что, по Шишкову, во Франции умеют ценить свою национальную культуру, в России же — нет. Причина этого — в падкости русских на моды. Следовательно, в забвении Сумарокова виноваты зрители и читатели. Об этом Шишков писал ранее — в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка»:

<Сумароков> **при всех своих недостатках** есть один из превосходнейших стихотворцев и трагиков, каковых и во Франции немного было. Если не находим мы в нем примерной чистоты, великолепия и богатства языка, то по крайней мере во многих местах **чувствуем сладость оногo, несмотря на нынешних писателей,** которые говорят: *Семира его изрядна, также Вышеслав, Хорев, Синав и Трувор, Гамлет и проч.; но теперь уже выходят они из моды и колорис их отделки тускнеет: так-то мало мог он устоять противу времени и вкуса! — Преглавные мы будем знатоки и писатели, когда **о трагедиях рассуждать станем по моде, как о пряжках и башмаках!** Ваши отделки и колорисы при свете здравого рассудка исчезнут, но Сумароков будет всегда Сумароков. В самых величайших сочинителях и стихотворцах примечаются иногда недостатки: Корнелий, высокопарный Корнелий, отец Французской трагедии, преисполнен ими [Шишков 1803: 144].*

Шишков сравнивает двух «отцов» трагедии — французского и русского, и оказывается, что недостатки есть у обоих, но во Франции Корнелия ценят (то же самое делают и русские, подражая французам!), а «свое» — остается неоцененным. Вина возлагается на французское воспитание, которое велит следовать моде и тем самым ценить литературные сочинения, как «пряжки и башмаки».

А. Н. Грузинцев, близкий «шишковскому» направлению, писавший трагедии в подражание древним, в статье 1803 г. в журнале «Новости русской литературы» «Похвала господину Сумарокову» настаивает не просто

на наличии «гения» у Сумарокова, но и отстаивает его «прекрасные стихи», объясняя их погрешности временем создания:

Г. Сумароков имел Гений и был хороший Литератор; в то время, когда Россияне не умели свободно изъясняться на природном их языке, **Г. Сумароков писал прекрасные стихи.** Варварство, в которое был погружен наш язык, не препятствовало **гению Трагика исторгнуть оный из мрачной темницы, где несколько веков лежали на нем оковы.** **Ежели он грешил против того языка, коего был вторым образователем; ежели мы находим в его Трагедиях ошибки, должно оныя приписывать времени,** не красоты ли, коих исполнены его пьесы, показали нам его погрешности? [Грузинцев: 331].

Шишков также немало пишет о недостатках языка сумароковских творений. Однако, в отличие от Грузинцева, этот неуспех в языке объясняет тем, что Сумароков читал «мало Славенских книг»: «Естьли бы Сумароков познанием языка своего обогатил себя столько же, как Ломоносов; он бы, может быть, при остроте ума своего, в сатирических сочинениях не уступил Буалу, в трагических Расину, в притчах ла Фонтеню» [Шишков 1803: 142], а в сноске дает большое примечание, в котором разбирает существенные, с его точки зрения, недостатки языка трагедии Сумарокова *Гамлет*: «Сумароков родился быть стихотворцем, но природное дарование его не подкреплено было прилежным упражнением в языке своем и глубоким знанием оного» [Шишков 1803: 142].

Малиновский в указанной выше статье 1808 г., говоря о Сумарокове, обходит вопрос языка стороной и делает акцент на вопросе подражания. По мнению историка, Сумароков выбрал неправильный образец для подражания:

Современник Ломоносова и достойный ревнитель славе его, Сумароков, не могли сравниться с ним в Лирической поэзии, посвятил свои дарования предпочтительно Мельпомене и Талии. Он первый начал сочинять на Российском языке трагедии по правилам Французского театра; **но не до излишества ли простиралось подражание первого нашего Трагика Расину?.. Для чего не принял он в образец Греческой трагедии?.. Заимствуя из сего первоначального источника, Господин Сумароков, как основатель Российского театра, не обязан ли был отличить оный отечественными чертами?.. В трагедиях своих он выдавал нам одне имена Российских Героев; но происшествия, касающиеся до них, предложены таким образом, что не имеют никакой связи с Историей, либо побудительные причины в действиях совсем превратно выведены, и от того возбуждают в зрителях романтическое токмо участие [Малиновский 1808: 118–119].**

Малиновский отмечает, что в сумароковских трагедиях от русского есть только имена, а сюжет служит лишь «романтическому участию» зрителей. Следовательно, Малиновский, один из инициаторов массового перевода пьес Коцебу, находит любовные линии трагедий Сумарокова не лучшим выбором и сетует на то, что драматург подражал французам, а не древним грекам. Малиновский отмечает неудачный выбор стихотворного размера

для трагедий, — «обилие русского языка» предоставило бы ему альтернативу:

Хотя Эсхил, Софокл и Эврипид употребляли в трагедиях своих ямбический стих; потому что он ближе подходит к прозе, и, соблюдая достоинство Поэзии, удобнее скрывает искусство и труд Поэта: **но применясь к свойству и обилию Русского языка, не воспрещено было воспользоваться и другими ударениями в стихах, на театре произносимых** [Малиновский 1808: 119].

Заключает мысли о Сумарокове Малиновский тем, что русскому театру необходим драматург-«Гений», который поймет русский дух и извлечет из русской истории те «красоты», которые разбудят души русских зрителей, «притупленные от подражания»:

Все сии предположения сами собою решатся, когда родится для театра Гений, подобный Шекспиру, **обымет дух народа Русского во всех веках, смело извлечет из того поразительные и единственные в своем роде красоты** и произведет восхищение новое для **чувств, от подражания притупленных** [Малиновский 1808: 119–120].

Исторической точки зрения на трагедии Сумарокова придерживался А. Ф. Мерзляков, который не был «архаистом» и занимал собственную позицию в спорах о языке, но в вопросе народности сближался скорее с лагерем Ш ишкова. Мерзляков пишет о значении Сумарокова для русского театра:

Представьте с одной стороны нравоучительные зрелища об Олоферне при Царевне Софии и «Деидамию», а с другой в таком близком расстоянии «Семиру», «Синава и Трувора!» Сравните с сими драматическими творениями современные творения Ломоносова — «Демофонта», «Селима и Темиру»: — **вот точка, с которой гений Сумарокова является в самом блистательном виде. — Действие, характеры, катастрофы порядочно расположенные: — все это было сотворено для русских Сумароковым**, и в то время, когда русские ценить его достоинств были не в состоянии, как сам он жалуется в предисловии своем к «Дмитрию Самозванцу» [Мерзляков 1812: 97].

Язык Сумарокова он находит устаревшим, а сами его трагедии подходящими лишь для «литераторов», а не для простого зрителя:

От чего упали трагедии Сумарокова? — **Причина: устарелый язык и неблагогородство разговора, который часто бывает ниже комического**. Чтобы чувствовать ход действия и завязку, для этого потребно внимание зрителя просвещенного. — Низость и непристойность разговора чувствует всякой. Слог — великое дело. «Чем лучше я Прадона? — говорил Расин. — Тем, что лучше умею писать». — Таким образом, забытый на театре Сумароков стал существовать только для одних литераторов, как первое лицо в истории российской драмы. О комедиях его не скажу ни слова. Они все показывают **младенчество искусства** [Мерзляков 1812: 99–100].

В 1817 г. Мерзляков публикует в ВЕ статью, посвященную трагедиям Сумарокова, в которой дает высокую оценку творчеству автора в контексте

его времени. Мерзляков пишет, что «Сумарокову принадлежит справедливое титуло установителя Российской драмы, трагедии и комедии» [Мерзляков 1817: 259]. Прежде чем переходить к пересказу трагедий, критик делает вступление, в котором обращает внимание читателей на то, что сюжеты трагедий Сумарокова — неисторичные, однако оправдывает это «младенчеством» словесности того времени:

Сумароков написал 9 трагедий <...> **Басни их больше вымышленные, хотя и кажутся взятыми из отечественных летописей и преданий.** Это показывает уже необыкновенный талант сего знаменитого мужа; ибо, избирая собственные свои басни, должен он был или располагать их по своим планам, или располагать по чужим, на пр. Французским. — В первом случае оказывается изобразительность, в какой бы степени она ни была; в другом принаровка своего содержания к чужому в частях и в целом, в характерах и действии: — то и другое равно весьма трудное дело, особенно при самом возобновлении наук! Сколько требовалось соображений и труда! Не говорю уже об **искусстве стихов, которое тогда находилось еще в младенчестве.** Теперь все это, кажется, ничего не значит; ибо многие красоты Сумарокова **исчезли при успехах его последователей** и остались по большей части погрешности, не столько ему, сколько его времени принадлежащие [Мерзляков 1817а: 260].

«Младший архаист» П. А. Катенин в письме Н. И. Бахтину (26 апреля 1825 г., Шаево) косвенно указал на плохой слог Сумарокова:

...воля Ваша, но **verve poétique не удел Сумарокова**; страсти он, конечно, выражал несравненно лучше Ломоносова. Этот и понятия не имел о трагедии, но он был истинный поэт, а Сумароков навряд [Катенин 1981: 257–258].

Этого отзыва Шаховской читать не мог, зато, конечно, читал статью Катенина в «Сыне отечества» 1820 г. «Продолжение споров», где последний также сравнивает трагедии Сумарокова и Ломоносова, отмечает стихотворный дар второго, но косвенно отдает предпочтение первому:

<...> «Дейдамия» и «Сорена» **дурны не по одной версификации, в них нет смыслу человеческого**; стихи Ломоносова в трагедиях гораздо лучше стихов Сумарокова, а трагедия его гораздо хуже [Катенин 1981: 180].

Кюхельбекер, еще один «младший архаист», не оставил критических статей о Сумарокове, но в его дневниковых записях (тоже, конечно, неизвестных Шаховскому) мы встречаем упоминания Сумарокова, в которых находящийся в заключении критик реагирует на статью Мерзлякова:

8 ноября <1832 г. — К. Н.> Прочел я несколько разборов Мерзлякова, между прочим и «Димитрия Самозванца» Сумарокова. Нельзя не смеяться, читая **нашего Эсхила** (его еще недавно так величали); однако же Мерзляков и не догадывается, что этот наш Эсхил, верно, был бы несколько поскладнее (а именно в «Самозванце»), если бы его **не губили несчастные три единства**, которых критик так крепко, кажется, держится [Кюхельбекер 1979: 198].

В 1817 г. вышла книга П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова», где критик-карамзинист также говорит о Сумарокове:

Ослепленные современники венчали неутомимого писателя похвалами, добродушное потомство довольствуется быть отголоском старины, не налагая на себя тяжелого труда быть действующим судьей Сумарокова, и, таким образом, **творец русского театра, хотя и не лишенный почести сего имени, уже почти не имеет места на русском театре**. Может быть, и совсем поглотила бы его бездна забвения, если бы не приходило на мысль **благочестивым и суеверным поклонникам старины**, предпочитающим всегда славу усопших славе живых <...> [Вяземский 1817: 30].

В «благочестивых и суеверных поклонниках старины» нетрудно узнать «архаистов», которые предпочитают прошлое и отрицают настоящее литературы и театра. Это замечание любопытно будет сопоставить с суждениями Шаховского 1840-х гг. Обратим внимание, что Вяземский не замечает в статьях своих литературных противников критики Сумарокова, он доказывает, что прошлое должно остаться в прошлом, его нельзя реанимировать. Вяземский воздерживается и от оправдания недостатков трагедий Сумарокова его временем:

Должно сказать, что погрешности в трагедиях Сумарокова и Княжнина не могут быть оправданы временем. В то время как они писали, сокровища иностранных театров совершенно были им открыты; не говорю о древних источниках, которые тогда, как и самый язык древних, были забыты. В трагедиях того и другого встречаем мы нередко частые подражания Корнелю, Расину и Вольтеру. Можно **похитить** блестящую мысль, счастливое выражение; но **жар души, но тайна господствовать над чувствами других сердец не похищается, и нельзя ей научиться от правил пиитики** [Вяземский 1817: 31–32].

С его точки зрения, Сумароков не просто не смог правильно воспользоваться иностранными «сокровищами», но и не смог завладеть «тайной господствовать над чувствами других сердец». В отличие от позиции Шишкова, по Вяземскому, эту проблему нельзя решить упражнениями в языке.

Непосредственным предшественником статьи Шаховского о Сумарокове стали «Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова, изданные Сергеем Глинкою». Литератор поколения Шаховского, С. Н. Глинка в книге 1841 г. защищает своего героя, произнося ему панегирик, вызвавший иронию в рецензии Белинского [Белинский 1941: 8–11]. Глинка оправдывает антиисторичность пьес Сумарокова:

Но спросят, разве Сумароков действительно представил свойство, нравы, дух и наречие русских князей? отвечаю: откуда ему было все это заимствовать в то время, когда все наши древние летописцы безмолвствовали в *архивах* и когда даже не было в печати и *Татищева* истории? [Глинка С. 1841: 4].

Следуя логике Шишкова, Глинка пишет:

Но если полагают, что у Сумарокова, кроме *Димитрия Самозванца*, все другие его драмы не *отечественные трагедии*, то на это можно ответить, что и во Франции, и в целой Европе не было подлинных драм отечественных [Там же: 9].

Поднимая вопрос о подражании, он отмечает, что Сумароков хорошо знал Шекспира, Лопе де Вега, Фонделя, а Расин был его любимым французским трагиком [Там же: 1–3], но, по замечанию Глинки, Сумароков «не рабски подражал» ему, а «вместе с ним придерживаясь правил *Аристотеля*, <...> *обрусил* свои трагедии старинными славянскими именами и местами действия» [Там же: 4]:

Итак, суммируя сказанное о Сумарокове предшествующими Шаховскому критиками, выделим основные проблемы: актуальность Сумарокова — насколько он устарел и почему; способ подражания и выбор образца; как и почему следует чтить память Сумарокова; в чем заключался «народный» компонент его пьес, давший основу развития русскому театру.

В начале статьи, посвященной разбору творчества Сумарокова, Шаховской пишет, что «сочинения его и язык очень устарели» [Шаховской 1842с: 3]. Это положение он будет подробнее раскрывать, анализируя его трагедии. Сумароковские пьесы больше не могут ставиться (впрочем, и не ставят, и никто не видит надобности их возобновлять), поскольку его век — далекое прошлое. Основная причина — язык, которым писал Сумароков. Однако, согласно Шаховскому, рассмотрение творчества Сумарокова требует особых усилий — чтобы правильно судить о его даровании, необходимо

...перенестись в его век, проникнуть в предварительные средства, в местные возможности, в степень народного просвещения, в дух времени, и не забывать, что драматический писатель, хотя просветитель, однако же и **прислужник общества, необходимо должен, для его удовлетворения и пользы своего искусства, приноровляться к понятиям, навыкам и причудам зрителей** <...> [Шаховской 1842с: 2].

Здесь мы видим попытку Шаховского, хотя и не совсем удачную (что будет видно из его дальнейших обвинений в адрес Сумарокова) встать на историческую позицию, как это было сделано в приведенной выше критике Мерзлякова.

Шаховской не дает подробного объяснения «устарелости» языка Сумарокова, в отличие от Мерзлякова, отмечавшего «неблагородство» разговора, или Малиновского, находившего неудачным выбор стихотворного размера. Указывая на устаревший язык, Шаховской старается оправдать Сумарокова: «<...> многие стихи, которые говорит, поддельваясь под Ипполита, *Хорев*, и теперь показались бы хорошими». Редакторы журнала, где была напечатана статья, с этим мнением не согласились, Шаховской же был уверен, что есть много мест в трагедиях Сумарокова, которые доказывают его стихотворный дар [Шаховской 1842с: 5]. Отметив хорошие строки, Шаховской тут же указывает на недостатки: *Хорев* — «**обветшалый языком, скудный поэзией и жалкий истасканной по сцене любовью**» [Шаховской 1842с: 5] (ср. аналогичные суждения о *Семире*: [Шаховской 1842с: 13]). Исходя из этого можно сказать, что Шаховской признает *устарелость* стихов Сумарокова с современной точки

зрения, но с исторической точки зрения, учитывая литературный контекст XVIII в., эти стихи, по его мнению, заслуживают внимания. Отчасти это мнение коррелирует с шишковским — только если Шаховской видел слабость языка Сумарокова в отсутствии примеров, то Шишков считал, что Сумароков этими примерами (священными книгами) не пользовался.

Вслед за рядом критиков Шаховской признает, что стихотворный дар Ломоносова был выше сумароковского [Шаховской 1842с: 10], зато как трагик он был ниже Сумарокова, поскольку «великий дар стихотворства, без драматического дарования, не может удержаться на сцене» [Шаховской 1842с: 9]. Стихи Сумарокова

...хуже прежних, но они **льются из сердца в сердце, и умиляют душу**; а те гораздо лучше, но они только тешат слух и восхищают воображение, как отглас эпопеи, вовсе не приличны там, где помещены, и той, кто их говорит, — а без приличия нет истинной красоты ни в каком изящном искусстве [Шаховской 1842с: 10]¹¹⁶.

Таким образом, главным для Шаховского оказывается не «чистота» стихотворного языка, а то, какие эмоции они вызывают у зрителя.

Другая, более существенная причина забвения Сумарокова и главный недостаток его трагедий, по Шаховскому, — в способе их создания и сюжетах. Сумароков «придумал обрусить слепки свои с Французских, или, правильнее, театральных героев, нашими историческими именами, вклепав на них вовсе не исторические действия и любовные похождения. Но как их нельзя было найти в летописях, то он продумывал их по Французским образцам, в чем не имел недостатка» [Шаховской 1842с: 4].

Шаховской обращает внимание на несоответствия сюжетов его трагедий истории. О *Хореве* он пишет: «Вся эта **любовная небылица** оправдывалась славными примерами из Вольтера!» [Шаховской 1842с: 5], аналогично отзывается о *Синаве и Труворе*: «Ее любовное содержание, такой же **поклеп** на первых Новгородских Князей, как и на Киевского Хорева» [Шаховской 1842с: 7], о *Ярополке и Демизе* говорит, что главный ее герой — «какой-то **небывалый** Князь Российский <...> хотел женить единственного сына <...> **неизвестно на какой** соседственной Княжне» [Шаховской 1842с: 1], а о *Мстиславе*: «Этим **грехом против Русской правды** заключил Сумароков свои творения, в которых оставил образцы всех родов драматических зрелищ» [Шаховской 1842d: 8]. Подобного рода высказывания можно умножить. Вплетение любовной линии в сюжет трагедии делает ее для нашего автора не просто антиисторичной, а значит — несообразной с ее назначением, но и связывает ее с французским классицистическим театром с его правилами трех единств, который «искажал»

¹¹⁶ Ср. с мнением Плавильщикова в статье «Трагедия»: «Сколь ни велик был наш Ломоносов, но <...> везде в них <трагедиях> виден великий стихотворец — и, если бы *Демофон*, *Тамира* и *Селим* были меньше поэмы, тогда бы трагедии сии были венцом русского театра» [Плавильщиков 1792b: 29].

наследие античных авторов¹¹⁷. Таким образом, выбор образца оказывается неправильным. Однако все же Шаховской сглаживает углы и пытается оправдать Сумарокова:

Если взять в соображение правила новых драматургов, то **едва ли Сумароков очень виноват в том, что сжал Русскую сцену Французскими придумками и загородил трудностями**, подсильными истинному дарованию. **Поставленная им у входа в драматургию тень Аристотеля, вооруженная триединствами, и пугало нового классицизма**, высокопарно и чопорно вздернутого на ходули, страшили посредственность, и если они, покорившись условиям, вкрадывалась на театр, то, не наделав никаких проказ, умирала тихою смертью [Шаховской 1842с: 3–4].

Шаховской относит Сумарокова к «истинным преемником древних» и снова проводит линию от театра древней Греции к современному русскому театру:

Новые классики хотя, и перехитрили древних, приспособили, однако ж свою слишком чопорную трагедию к их драматической поэзии, и **заимствованные у них сочинения Сумарокова приготовили положительно нашу театральную словесность** к постепенному усовершенствованию, уже очень заметному в стихах Княжнина, в творениях Озерова и в трудах писателей, **старавшихся воздвигнуть собственно Русский Театр, на основании, заложенном Сумароковым** [Шаховской 1842с: 3–4].

Итак, французы приспособили древнегреческую драматургию к своему театру, а Сумароков заимствованиями у них приготовил основу, на которой в полной мере смогли раскрыть свой талант более молодые русские драматурги. В отличие от современных драматургов, падких на моды и являющихся «переписчиками» или «переводчиками», Сумароков своими трагедиями продемонстрировал также и *способ правильного заимствования*¹¹⁸. При этом Шаховской показывает, что само подражание у Сумарокова не всегда было последовательным — он подражал не только французам, но и, следуя Вольтеру, также Шекспиру, при этом делал это, **«дабы угодить зрителям, предубежденным против всего французского»** [Шаховской 1842с: 5].

Сумарокову не удалось создать пьес, переживших его время, и в конце статьи Шаховской объясняет причину такого падения, сравнивая Сумарокова с Шекспиром:

¹¹⁷ Интересно, что Плавильщиков в статье «Трагедия» также обращает внимание на тему любви в трагедии. Он дает понять, что любовь — не главная составляющая трагедии, хотя, на его взгляд, именно она действует сильнее всего: **«Что ж может, кроме ее, действовать сильнее в трагедии? Нельзя, однако ж, поставить непреложным правилом, чтобы трагедия вмещала в себе одну только любовь. Мерона совсем другим чувствованием подвигнет и каменное сердце к сожалению»** [Плавильщиков 1792b: 26].

¹¹⁸ Ср. у Мерзлякова: «Гений-подражатель от простого подражателя отличается тем, что он умеет выбрать изящнейшее для подражания, и дает подражанию живой вид подлинника. Сумароков **не переводил, как Княжнин** <...>» [Мерзляков 1812: 98].

<...> Сумароков навсегда оставлен своим детищем, Русским Театром, и ни мало не желаю его возвращения; не потому, чтобы язык Сумарокова для нас устарел больше, чем язык Шекспира для Англичан, <...> в Англии только временно пристрастие к блеску Французского классицизма затмило сияние Шекспировского самородного гения, и что при первом возбуждении народной гордости отдана справедливость великому мужу, творцу Английского Театра. Напротив же, Сумароково даровитое, но безусловное подражание Французскому Театру было главною причиною его быстрого возвышения и постепенного уничтожения. Чем Русский Театр ближе к сердцу и толку народному, тем более будет он чуждаться прежнего раболепного подражания Французскому и нынешнему Французо-Немецкому Театру. Театр везде и всегда был и будет отголоском народности, но мы разве только насмешливостью и воинственностью похожи на Французов; на Немцев же ничем <...> у Русских свои молодечество, радушие, сметливость, досужество, и тот, кто лучше разгадает наши свойства и будет в силах им угодить, утвердит нашу сцену на основании древнем и на подстройках новых театров [Шаховской 1842d: 9].

Таким образом, главный вывод из рассуждений о Сумарокове — русский театр должен чуждаться раболепного подражания иностранным образцам и ставить пьесы в «русском духе» — это и будет правильное подражание древним и новым образцам. Тем не менее, память о Сумарокове должно чтить, поскольку он «остался трагиком, **ником не побежденным при жизни и заслужившим воспоминание и признательность потомства**» [Шаховской 1842с: 3], более того, именно он «приобрел последователей и сотворил наш театр» [Шаховской 1842с: 5]. Замечательно, что при этом наш автор скрыто полемизирует с Шишковым, утверждавшим, что французы чтут своих старых писателей, а русские — нет. Шаховской полагает, что в сочинениях Сумарокова «**Русский толк** не заглушен неугомонным духом умоброжения, беспамятства и **неблагодарности молодой**» [Шаховской 1842с: 3]. Хотя во многих трагедиях Сумарокова «нет ничего русского кроме имен и языка», ему удавалось изобразить «умилительность несчастной любви» и «**истинную чувствительность**», которые «увлекали зрителей в сострадание». При этом ссылается он на собственный опыт, когда десятилетним был в театре и смотрел трагедию *Синав и Трувор*, от которой «и не дети отирали слезы»:

Тогда еще **чувствительность, не закаленная адским огнем неистовых страстей**, легко затеплилась соучастием к видимым, на сцене и не на сцене, несчастиям любви; и эта чувствительность, не замученная, не замороженная всякими ужасами, готова была проявиться в слезах и без сердечных судорог, причиняемых живейшими выдумками злодейств, кровопийств и истязаний!.. [Шаховской 1842с: 8].

По Шаховскому, в трагедиях Сумарокова присутствует *чувствительность истинная*, а не *ложная*, как в драмах. Шаховской показывает, что Сумароков научился этой *истинной* чувствительности, основы которой лежат в драматургии древних греков, вовсе не у французов, а у Шекспира.

Главной для Шаховского трагедии Сумарокова — *Димитрий Самозванец* — посвящена большая часть статьи (напомним, что Шаховской сам написал трагедию о Смутном времени *Смольяне в 1611 г.*). В этом случае, однако, Шаховской не разделяет мнения большинства предыдущих критиков о *Димитрии* как слабейшей трагедии Сумарокова (см. [Мерзляков 1812: 99]; [Вяземский 1817: 30], мнение Галинковского см. в [ИРДТ 2: 28–29]). Плавильщиков в статье «Рассуждение о зрелищах древней Греции» (1812) считал именно ее средоточием русской народности:

Хотя он <Сумароков. — К. Н.> и пользовался займом у иностранцев, но с содержанием и лицом Русским вырывались у него такие красоты, кои подобно древним Греческим никогда не умрут. Его трагедия *Димитрий Самозванец* более других наполнена ошибками; но зато более других имеет и красот в лице Димитрия... <...> Не уж ли бы Сумароков не мог написать Дидоны, Эдипа, Аякса и тому подобных?.. нет; он ясно видел, что содержания Российские приличны только трагедиям Российским, и что Китайский Богдыхан не должен и не может говорить языком Русским [Плавильщиков 1816: 126].

Таким образом, только Глинка и Плавильщиков, считавшие пьесу «отечественной трагедией», оказываются соратниками Шаховского.

Эта трагедия значима, по мнению Шаховского, не только попыткой Сумарокова отвязаться от «любовных небылиц», но также попыткой изобразить «важное историческое событие и возбудить в сердцах Русских зрителей **священный ужас и умиление бедственной судьбы их Церкви и отечества**, под тиранством *Самозванца*» [Шаховской 1842d: 4]. Для написания этой пьесы Сумароков воспользовался «некоторыми отдельными красотами <...> а именно народностью и летописным содержанием» *Ричарда III* Шекспира [Шаховской 1842d: 4]. Этим самым Сумароков

...двинул нашу трагедию **от Французских вымыслов и предрассудков к Русскому быту и толку**, но все-таки придержался в характере самого Лжедмитрия **глупых театральных тиранов** Фабрики очень умного Вольтера и чуть ли не перешел за границы их чистосердечия с наперсниками и даже естественно-возможной доверенности, с которою Самозванец открывает злодейскую душу своему мнимому приверженцу, Пармену [Шаховской 1842d: 4].

Шаховской особо отмечает диалог Димитрия с Парменом, в котором первый признается в своей «злодейской душе»:

...все-таки в этих **стихах наконец послышался на сцене голос Истории**, заглушенной жалобным плачем небылиц. Сумароков попал **на тропу, проложенную древними трагиками** к душам их соотечественников, готовых с жадностью соучаствовать **горестной судьбе их родины**, и пробуждать в сердцах своих чувства их предков [Шаховской 1842d: 5],

и далее выделяет реплики персонажей, связанные с преданностью русских «святой вере». Все это, по Шаховскому,

...исполняют Русскую душу священным ужасом и умиленным состраданием древней, **истинной трагедии, проявленной у нас *Кающимся Грешиником***,

проясненной Эдипом в Афинах, и невзначай проникнувшей на нашу сцену с Димитрием. Так, я вижу в этой трагедии зароненное **зерно собственно — Русской народной драмы**; оно уже пустило корень в нашу свежую почву, возростило цветоносный стебель <...> [Шаховской 1842d: 5–6].

Таким образом, мы видим, что Шаховской показывает преемственность русского театра от древней Греции: в *Димитрии* он видит следы *Кающегося Грешника*, который, по его мнению, напрямую связан с древним театром. Никто из предыдущих критиков Сумарокова не видел в нем ни последователя древних, ни того, кто сумел создать на русской сцене *истинную чувствительность*, подобную греческим трагикам. Более того, Вяземский вообще отказывает Сумарокову в наличии «поэтической любви к отечеству»:

Вообще трагедия, кроме ее драматического достоинства, согрета какою-то **поэтической любовью к отечеству, которая отражается с живостью и силою в русских сердцах и которой напрасно будем искать в творениях Сумарокова**, Княжнина и самого Хераскова, песнопевца России [Вяземский 1817: 46].

Разумеется, Шаховской не согласен с подобной точкой зрения.

На протяжении всех статей 1840-х гг. Шаховской проводит единую логическую цепочку, выявляя, где возможно (и невозможно!), крупницы *народного*, отражающиеся в русской вере, характере и духе, которые для него всегда отсылают к глубокой старине. Таким образом, Шаховской пытается показать, что русский театр, будучи гораздо моложе по сравнению с западноевропейскими театрами, обладает гораздо более «древним» и «народным» духом, чем те же самые западные театры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обширное творческое наследие А. А. Шаховского, состоящее из многочисленных пьес, статей и стихотворений, вынуждает исследователя выбирать определенный угол зрения, под которым это творчество будет рассматриваться. Анализировать с одинаковой мерой подробности все сочинения драматурга в рамках одной диссертации не представляется возможным. Задачей нашего исследования было рассмотрение творчества Шаховского с точки зрения формирования его концепции национального театра. Именно ему, как главе репертуарного комитета и активному театральному практику, принадлежала одна из ведущих ролей в становлении идеи собственно русской национальной драматургии. Мы постарались связать эту проблему со строительством национальной идеологии в целом, которое под влиянием идей европейского предромантизма (особенно Гердера) шло в России на рубеже XVIII – XIX вв. (см. программу журнала «Зритель»). Театр, будучи мощным инструментом политического и идеологического влияния, позволял закладывать в умы зрителей определенные модели поведения, а также вырабатывать у них «нужное» отношение к тем или иным аспектам культуры.

Шаховской активно включился в зародившееся в начале XIX в. движение «архаистов» и, оставшись «архаистом» до конца своих дней, стремился создать «русский театр», ничем не уступавший западному. Для этого он обратился в своей драматургии к «русской теме», к сюжетам национальной истории и фольклора (в определенной огласовке), надеясь возбудить к ним интерес русской публики, тем самым изменить ее вкусы и пристрастия и освободить от иностранного «плена». Именно это и являлось, на наш взгляд, главной целью драматурга на протяжении всей его жизни. Тематическое и жанровое разнообразие его творчества может объясняться не только попытками угодить публике (как на это часто указывали исследователи), но и активным практическим поиском лучших вариантов для реализации своей цели.

Первые шаги в указанном направлении Шаховской сделал уже в начале службы в театральной дирекции. Осмысливая в позднейших мемуарах свою служебную поездку в Париж в 1802 г., он настаивал на том, что знакомство с французским театром и его деятелями привело к радикальному изменению его взглядов: прежний «французоман» вернулся из Франции в 1803 г. совершенно «русским». В настоящей диссертации мы постарались дополнить имевшиеся в научной литературе сведения об этой командировке, привлекая французские газеты, где косвенно отразилась деловая активность молодого театрала. Мы пришли к выводу, что «расфранцуживание» Шаховского произошло главным образом под влиянием новых веяний в русской культурной жизни, в том числе, и в связи с выходом в свет «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» А. С. Шишкова.

Шаховской выступил с поддержкой идеи «архаистов» со сцены — в *Коварном* и *Новом Стерне*.

Продвижение национальных идей в театре требовало теоретического осмысления. Для этой цели при самом активном участии А. А. Шаховского был создан первый русский театрально-критический журнал «Драматический вестник» (1808). Этот журнал никогда подробно не рассматривался исследователями. В нашей работе мы постарались выделить его главные концепции, эстетическую позицию и взгляды издателей на ряд вопросов развития театра. Мы пришли к выводу, что Шаховской поддерживает в нем классицистическое направление, показывает пагубность пьес «смешанных» жанров — как для развития самого театра, так и для нравственного здоровья публики. Целью «Драматического вестника» было отучить зрителей от пристрастия к иностранным модам и, в частности, к популярным тогда немецким буржуазным драмам. Как мы показали, борьба с иностранным влиянием проводилась с опорой на иностранные авторитеты (Вольтера, Лагарпа и др. французских теоретиков). Тем не менее, одним из основных теоретических вопросов «Драматического вестника» был вопрос о подражании. Опора на иностранные образцы допускалась, но отрицалось слепое следование французской или немецкой моде. «Правильный» метод — это заимствование моделей с переделкой чужих сюжетов на русские нравы, характеры и быт. Ориентиром для создания русской комедии должен был служить Мольер, умевший эффективно влиять на нравы общества, для трагедии — Шекспир, которому, однако, нужно было не просто следовать, а «улучшать» его пьесы, как это сделал Гнедич в своем *Короле Леаре* (переделке пьесы Дюси, основанной на шекспировском сюжете).

Частным аспектом проблемы подражания стал вопрос о следовании французской школе актерской игры, который вылился в полемику между сторонниками и противниками творческой методы французской актрисы Жорж, которой начала подражать Е. Семенова. Издатели настаивали на том, что современная французская театральная школа вдохновлена революционным французским театром и по недоразумению приняла неестественный напевный стиль декламации, который никак не подходит для русской сцены. Для Шаховского актерское мастерство должно быть синтезом «выучки» и «природы» — это единственный способ, позволяющий актеру проявить свой талант и повлиять на душу зрителя. Вопрос о революционных идеях (в чем бы они ни проявлялись) до конца жизни остался для Шаховского (как вообще для «старших архаистов») вопросом болезненным, революция ни в какой форме никогда им не принималась.

Эпоха 1812 г. — особый этап в творчестве Шаховского. Как показано в третьей главе диссертации, создание героических патриотических пьес и возбуждение патриотического чувства становится главной целью драматурга в этот период. В нашей работе мы более подробно рассмотрели три «народных» водевиля Шаховского, ранее основательно не анализировавшихся исследователями, — *Казак-стихотворец*; *Ломоносов*, или *Рекрут*—

стихотворец; Крестьяне, или Встреча незваных и коснулись четвертого — *Ивана Сусанина*. Шаховской выступил новатором в жанре водевиля, стремясь оказать влияние на максимально широкую зрительскую аудиторию. В указанных пьесах он развивает свою патриархальную утопию, согласно которой патриотами могут быть все члены нации, в том числе, простые люди. Все водевили, а также его поздние воспоминания о войне 1812 г. демонстрируют «единение» всех сословий, начиная от царя и заканчивая обычным крестьянином, объединенных единым патриотическим духом. Они являются носителями одного национального характера, выражающегося в безусловной любви к престолу, отечеству и в глубокой вере. Согласно концепции Шаховского, истинно русским может быть не только русский по крови, но и представитель другого народа России или иностранец, который привержен обрисованной системе ценностей.

Концепция национального характера у Шаховского включает также безоговорочную любовь и подчинение народа господам как старшим в едином семействе. Автор выстраивает утопию, которая держится на своего рода «родственных связях», где старшие выступают в роли «отцов», а остальным отводится роль «детей». При этом те, кто служат Богу, государю и отечеству, оказываются как бы на одном уровне — они все «братья». Эта патриотическая концепция расширяется и дополняется в важнейшей комедии Шаховского 1810-х гг. — *Урок кокеткам, или Липецкие воды*, в которой отрицательные персонажи получают новый и более жизненный характер, а вопрос патриотизма связывается с литературной сферой (как это уже было в *Новом Стерне*).

Особое внимание мы уделили сравнению прозаических воспоминаний Шаховского о войне, в которых затрагивается характер крестьянской войны. Мы рассмотрели вопрос о связи мемуарного текста с ранней пьесой *Крестьяне, или Встреча незваных* и продемонстрировали, как с течением времени изменилось отношение Шаховского к жестокости крестьянской войны. Если в эпоху 1812 года многие моменты подавались как проявление боевого духа, когда смерть врагов оправдывалась, а крестьяне счастливо избегали гибели, то к началу 1830-х гг. это изображение выходит за рамки занимательного патриотического анекдота. Убийства хотя и трактуются как вынужденные, но оказываются трагедией, а не боевой «потехой».

Уже к концу 1820-х гг. драматург отходит от жанра народного водевиля и ищет новые способы создания национального театра. Следуя веянию времени, он обращается к «романтической» традиции и начинает развивать жанр «романтического зрелища». Как мы указали, используя определение такого рода «романтизма», данное О. А. Проскуриным, Шаховской имел в виду «поэтическую реконструкцию русской старины». Однако свой «романтический» период драматург открывает переделками В. Скотта и Шекспира, а в 1823 г. пишет уже «русскую быль» (из русской истории XIII в.) *Сокол князя Ярослава Тверского*, в которой видел прочный фундамент для развития русского театра. В этом же духе он создает другое

русское историческое зрелище *Керим Гирей, или Крымский хан*, переделывая для сцены поэму Пушкина «Бахчисарайский фонтан». С этого времени та русская «патриотическая» тема, которая разрабатывалась им в начале 1810-х гг., приобретает новую грандиозную форму — «русского» спектакля в четырех или пяти действиях «с песнями, хорами, воинскими потехами, танцами, играми, борьбой и большим спектаклем» и с музыкой.

В период 1820–30-х гг. Шаховской, однако, не ограничивал развитие национального театра одним «романно-историческим» направлением. В нашей работе мы показали, что драматург на протяжении всего своего творчества не оставляет излюбленных тем — крестьянского или народного быта с его фольклором и *русским* характером. Он пишет пьесы, в которых поднимает вопрос об исконной русской культуре, не омраченной западным влиянием. Шаховской снабжает пьесы современными аллюзиями и делает при этом акцент на русском языке — с его пословицами и поговорками, отражающими подлинный характер русского народа. Как мы хотели показать в нашей работе, Шаховской демонстрирует органичную связь между православной верой и языческими обычаями, присущими русским людям — это тоже для него часть русской культуры и истории. Он умело переплетает эти две традиции, показывая, что истинный Бог проявляет себя даже в русских языческих поверьях. Так, с одной стороны, автор стремится изобразить русские обряды — *Старинный русский быт, или Святочное гадание, Суженый — не ряженный, или Святки в 1737 г.* С другой — не забывает напоминать зрителям об истинных национальных истоках русского театра и драматургии. В пьесе *Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра* он изображает историю появления в Ярославле театра, созданного «народным духом». В *Свете Гаврилыче* — отсылает зрителей к первым русским драматургам, положившим начало развитию русского национального театра. Не случайно, как мы показали, с этой же целью Шаховской вскользь упоминает в своих пьесах и о великих русских культурных деятелях — Петре I, Тредиаковском, Ломоносове и т. д.

Мы постарались показать, что для Шаховского русский национальный театр неразрывно связан с отечественной историей и культурой, которая отражается как в истинном русском характере, так и в языке, что нашло продолжение в театре 1830-х гг. Сочинения Шаховского дают толчок появлению «народных драм» Н. А. Полевого и бесспорно способствуют развитию национального репертуара.

В нашей работе мы уделили особое внимание теоретическим статьям Шаховского, в которых он последовательно и злагал свою концепцию культуры и театра. Мы показали, что начиная с его первой после «Драматического вестника» крупной концептуальной статьи — «Предисловия к *Полубарским затеям*» (1820) и до статей 1840-х гг. — он оставался верен своим принципам. В этих статьях он делает упор на вопросе подражания и формулирует свой подход — «усыновлять лучшее своему отечеству», утверждая, что слепое заимствование или переписывание никогда не создаст русского театра.

Отдельной страницей в нашей работе можно считать рассмотрение рецепции Шаховским теории А. В. Шлегеля. Мы стремились показать, как драматург, во многом опираясь на труды Шлегеля, создает свою концепцию возникновения и развития русского театра. Соглашаясь с немецким теоретиком в вопросах чистоты жанра, Шаховской утверждает превосходство чистой комедии и трагедии над всей остальной театральной продукцией. Лишь наличие пьес высоких жанров может, с его точки зрения, гарантировать создание национального театра. Отвращение от мещанской драмы, которое драматург демонстрировал еще в «Драматическом вестнике», приобретает благодаря новому авторитету более отчетливые контуры. Подлинным образцом для театра провозглашается древнегреческая драматургия, не допускавшая смешанных жанров, возбуждающих в зрителях ложную чувствительность и чрезмерные страсти.

В заключительной главе нашей работе мы, с одной стороны, выявили источники поздних статей Шаховского, с другой — описали его концепцию о происхождении русского театра и драматургии. Согласно Шаховскому, корни русского театра лежат в античной драматургии — в трагедиях Софокла, «дух» которых получил отражение в творчестве митрополита Димитрия Ростовского, названного им первым «русским трагиком». Не случайно поэтому, с его точки зрения, именно эти пьесы игрались в «народном» театре Волкова. Как нам представляется, цель этой концепции — в который раз обратить внимание русских авторов, зрителей и читателей на отечественную историю и внушить им, что русская культура имеет свою самобытность и силу, ничем не уступающую западной.

Как показано в работе, деятельность Шаховского, как и всего русского «архаизма» как литературного направления шла в русле идей европейского предромантизма и романтизма о национальном строительстве культуры. Программа Шаховского не была оригинальна и, как система, — слишком прямолинейна и дидактична. Его драматургия быстро устарела, ему на смену пришли более сильные и самобытные авторы. Они восприняли основную идею — задачу создания национального театра, но наполнили ее другим содержанием. Самой сильной стороной творчества Шаховского была выработка живого разговорного сценического языка, который затем развивали Грибоедов, Гоголь, А. Островский и др.

Если говорить о дальнейших перспективах изучения творчества Шаховского, то одну из больших сложностей составляет отсутствие до сих пор полного собрания его сочинений — того, о чем мечтал драматург еще при жизни. Последнее собрание его комедий было издано в 1961 г. А. А. Гозенпудом. Для полного осмысления творчества Шаховского неизбежно придется обратиться к тем сочинениям, которые никогда не покидали архивных полок и ни разу не привлекали внимания исследователей. Издание драматургических сочинений затрудняется их большим объемом, однако в настоящее время электронные ресурсы позволяют выпустить сетевое издание сочинения Шаховского. В качестве первого шага мы хотели бы составить комментированное издание его пьес на «национальную»

тему. Работа над таким изданием уже начата. Оно позволит учесть также режиссерские и суфлерские варианты рукописей, что даст возможность более рельефно представить себе сценическую жизнь этих пьес. Думается, что такое издание позволит по-новому оценить вклад А. А. Шаховского в историю русской драматургии и театра.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Б-Е:	Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона.
ВЕ:	«Вестник Европы»
ДВ:	«Драматический вестник»
ЖД:	«Журнал драматический»
ЖМНП:	«Журнал министерства народного просвещения»
ИЗТ:	«История западноевропейского театра»
ИРДТ:	«История русского драматического театра»
МТ:	«Московский телеграф»
ОЗ:	«Отечественные записки»
СК:	Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825)
СПВ:	«Санкт-Петербургские ведомости»
СО:	«Сын отечества»
ССС:	“La clef du cabinet des souverains”
CDS:	“Lois et actes du gouvernement”
СТР:	“Chefs-d’oeuvre du théâtre russe”
JDD:	“Journal des débats et des décrets”

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные источники

- Загоскин 1826: *Загоскин М. Н.* Письмо кн. А. А. Шаховскому (без подписи) от М. Н. Загоскина. 1826 г., авг. 16, Москва // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 105. Оп. 1. Ед. хр. 5.
- Подневный репертуар старейшего национального профессионального театра страны — Российского театра Петербурга (1757–1832) // СПбГТБ ОР и РК. Ф. 70. М. П. Троянский. Оп. 1. Ед. хр. 1.
- ФС 1816: <Формулярный список>. Журнал Комитета Министров. 6 мая 1816 г. Об увольнении его <Шаховского> от должности с награждением пенсионом. Всеподданнейшая записка директора Императорских театров обер-камергера А. Л. Нарышкина со сведениями о заслугах А. А. Шаховского как драматурга; прошение А. А. Шаховского А. Л. Нарышкину; формулярный список о службе А. А. Шаховского на 1816 г.; список пьес А. А. Шаховского, поставленных с 28 мая 1814 по 21 февраля 1816 с показанием числа спектакля и суммы сборов; письма А. Л. Нарышкина В. Р. Марченко // РГИА. Ф. 1263. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 203–211.
- Шаховской Старинный быт: *Шаховской А. А.* Старинный Русский быт, или Святошное Гадание, Песенный водевиль в 1 Действии в стихах с танцами и хорами / Сочинение Князя Александра Александровича Шаховского. Музыка собранная Г-ном Лядовым // СПбГТБ ОР и РК. Шифр 1-16-4-50.
- Шаховской Суженой: *Шаховской А. А.* Суженой не ряженой, или Святки в 1737-м Году. Старинная бывальщина в 5 сутках и с 4 междусуточными интермедиями / Авторизованная ценз. рук. // СПбГТБ ОР и РК. Шифр I-I-1-115.
- Шаховской Ф. 105: *Шаховской А. А.* Стихотворение «В день заложения Храма Спасителя в Москве» (с дарственной надписью автора М. Н. Загоскину) // РО РНБ. Ф. 105. Ед. хр. 41.
- Шаховской Ф. 1106: Письма и расписка кн. Шаховского А. А. Лисенкову И. И. // РО РНБ. Ф. 1006. Ед. хр. 13.
- Шаховской Ф. 335: *Шаховской А. А.* Отрывки его работы по истории русского театра. Автограф // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 335. Ед. хр. 4.
- Шаховской Ф. 336: *Шаховской А. А.* Биография Ф. Г. Волкова, Основателя русского театра // РО РНБ. Ф. 336. Ед. хр. 1.
- Шаховской Ф. 452: *Шаховской А. А.* Письма (3) А. А. Майкову. Автограф // ОР РНБ. Ф. 452. Ед. хр. 444.
- Шаховской Ф. 588: *Шаховской А. А.* Письмо неустановленному лицу с рассуждениями о сочинении Киприана Робера «Греко-славянский мир» // РНБ. Ф. 588. Ед. хр. 308.
- Шаховской—Шишкову: *Шаховской А. А.* Письмо А. С. Шишкову. 21 авг. <1826> Автограф // РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 6091.

Источники

- Аблесимов: *Аблесимов А. О.* Мельник, колдун, обманщик и сват. М., 1817.
- Аглая 1808а: О русском спектакле благородного общества // Аглая. 1808. Ч. 1. № 1.

- Аглая 1808b: О сельском спектакле // Аглая. 1808. Ч. 3. Сентябрь.
- Аглая 1808с: О переводе стихотворной пьесы: Четыре части дня; сочинение кардинала Берни // Аглая. 1808. Ч. 4. Октябрь.
- Аглая 1808d: Филис и Сандунова // Аглая. 1808. Ч. 4. Ноябрь.
- Аглая 1809a: Госпожа Воробьева // Аглая. 1809. Ч. 5. Январь.
- Аглая 1809b: Ольга Прекрасная: Героическая опера // Аглая. 1809. Ч. 5. Февраль.
- Аглая 1809с: Господин Мочалов // Аглая. 1809. Ч. 5. Март.
- Аглая 1809d: О комедии: Полубарские затеи // Аглая. 1809. Ч. 7. Август.
- Аксаков 1886: *Аксаков С. Т.* Биография М. Н. Загоскина // Аксаков С. Т. Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1886. Т. 3.
- Аксаков 1955: *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955–1956.
- Арапов 1850: *Арапов П. Н.* Очерк постепенного хода и усовершенствования русского театра // Драматический альбом с портретами русских артистов и снимками с рукописей / Изд. П. Н. Арапова, А. Роппольта. М., 1850.
- Арапов 1861: *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб., 1861.
- Б-Е1: Гара Жан-Пьер // Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: В 86 т. СПб., 1890–1907. (<http://www.vehi.net/brokgauz/>)
- Белинский 1834: *Белинский В. Г.* Литературные мечтания: Элегия в прозе: (Отрывок) // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 1.
- Белинский 1841: *Белинский В. Г.* Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова, изданные Сергеем Глинкою. Часть I // Отечественные записки. СПб., 1841. Т. XVIII. № 9.
- Белинский 1955: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 6.
- Бенкендорф: *Бенкендорф А. Х.* Записки Бенкендорфа. 1812 год. Отечественная война. 1813 год. Освобождение Нидерландов / Сост., прим. и сопровод. ст. П. Н. Гюрнберга. М., 2001.
- ВЕ 1802a: Известия и замечания. Париж // Вестник Европы. 1802. № 24.
- ВЕ 1803a: Письмо из Парижа / Литература и смесь // Вестник Европы. 1803. № 3.
- ВЕ 1806a: Российский театр // Вестник Европы. 1806. Ч. 30. № 21.
- ВЕ 1806b: Российский театр // Вестник Европы. 1806. Ч. 30. № 22.
- ВЕ 1806с: Письмо к издателю — Об исполнении трагедии Я. Б. Княжнина «Дидона» // Вестник Европы. 1806. Ч. 30. № 23.
- ВЕ 1806d: *Зульцер И. Г.* О актерам и об искусстве театрального представления // Вестник Европы. 1806. Ч. 30. № 24.
- ВЕ 1806e: Письмо путешествующего немца из Твери // Вестник Европы. 1806. Ч. 25. № 3. С. 215–217.
- ВЕ 1807a: Российский театр // Вестник Европы. 1807. Ч. 31. № 2.
- ВЕ 1807b: Замечания на Трагедию: Ермак. (Письмо к Издателю) // Вестник Европы. 1807. Ч. 32. № 5.
- ВЕ 1807с: Российский театр // Вестник Европы. 1807. Ч. 33. № 10.
- ВЕ 1807d: О трагедии славено-сербской // Вестник Европы. 1807. Ч. 33. № 11.
- ВЕ 1807e: Правила для трагедии // Вестник Европы. 1806. Ч. 35. № 18.
- ВЕ 1808a: Пальмер // Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 8.
- ВЕ 1809a: Московские записки // Вестник Европы. 1809. Ч. 48. № 22.
- ВЕ 1809b: Московские записки // Вестник Европы. 1809. Ч. 48. № 23.
- Вигель: *Вигель Ф. Ф.* Записки: В 2 кн. М., 2003.
- Вяземский 1817: *Вяземский П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Озерова // Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. СПб., 1878. Т. 1. (1810–1827 гг.).

- Глинка С. 1808: *Глинка С. Н.* Григорий: Историческая русская повесть // Русский вестник. М., 1808. Ч. 2. № 5. С. 133–161.
- Глинка С. 1841: *Глинка С. Н.* Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова, изданные Сергеем Глинкою. СПб., 1841. Ч. 1.
- Глинка Ф.: *Глинка Ф. Н.* Письма русского офицера о Польше, Австрийских владениях, Пруссии и Франции с подробным описанием похода россиян противу французов в 1805 и 1806, также отечественной и заграничной войны с 1812 по 1815 год. С присовокуплением замечаний, мыслей и рассуждений во время поездки в некоторые отечественные губернии. М., 1815. Ч. 3. С. 29–49.
- Глушков: *Глушков И. Ф.* Ручной дорожник для употребления на пути между императорскими всероссийскими столицами и дающий о городах по оному лежащих известия исторические, географические и политические. СПб., 1801. С. 102–107.
- Гнедич: *Гнедич Н. И.* Король Леар / Перевод Н. И. Гнедича (1808 г.) с французской обработки Ж.-Ф. Дюси (<http://gnedich.lit-info.ru/gnedich/perevody/korol-lir.htm>)
- Голиков: *Голиков И. И.* Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам: В 15 т. М., 1837–1841. Изд. 2-ое.
- Греч 1822: *Греч Н. И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.
- Греч 1825: *Греч Н. И.* Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия // Русская Галия... на 1825 год. СПб., 1824.
- Грибоедов: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995–2006.
- Грузинцев: *Грузинцев А. Н.* Похвала господину Сумарокову // Новости русской литературы. 1803. Ч. VII. С. 329–346.
- ДВ1–6: Драматический вестник. СПб., 1808–1809.
- Дельвиг: *Дельвиг А. А.* Сочинения / Сост., вступ. ст. и коммент. В.Э. Вацура. Л., 1986.
- ДЖ 1815: Критический разбор новаго сочинения г. Шлегеля, под заглавием: Курс драматической литературы... // Дух журналов. 1815. № 3.
- Домострой: Домострой / Подготовка текста, перевод и комментарии В. В. Колесова (<http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5145>)
- ЖД: Журнал драматический. М., 1811. Ч. 1–3.
- Жихарев I: *Жихарев С. П.* Записки современника. Дневник студента. Л., 1989. Т. 1.
- Жихарев II: *Жихарев С. П.* Записки современника. Дневник чиновника. Л., 1989. Т. 2.
- ЖМНП: Отчет Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности, читанный 11 января 1847 года // Журнал министерства народного просвещения. СПб., 1847. Ч. LIII.
- Зотов 1846: *Зотов Р. М.* Князь А. А. Шаховской // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1846. № 4.
- Зотов 1896: *Зотов Р. М.* Записки // Исторический вестник. 1896. Ч. 64–66.
- Иванов Ф.: *Иванов Ф. Ф.* Послание к А. Ф. Мерзлякову // Поэты 1790–1810-х гг. / Вступ. заметки, биографич. справки и примеч. М. Г. Альтшуллера и Ю. М. Лотмана. Л., 1971.
- Карамзин IV: *Карамзин Н. М.* История государства Российского. М., 1988. Кн. 1. Т. 4.

- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Пантеон российских авторов // Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.-Л., 1964. Т. 2.
- Каратыгин: *Каратыгин П. А.* Записки. Л., 1970.
- Картины России: Картины России и быт разноплеменных ее народов. СПб., 1839. Ч. 1.
- Катенин 1965: *Катенин П. А.* Избранные произведения. М.-Л., 1965.
- Катенин 1981: *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981.
- Княжнин: *Княжнин А. Я.* Ям. СПб., 1809.
- Кюхельбекер 1979: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лагарп: *Лагарп И. Ф.* Ликей или Круг словесности древней и новой / Пер. П. Соколов. СПб., 1811. Т. 2.
- Лукин: *Ефремов П. А., Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е.* Сочинения и переводы Владимира Игнатьевича Лукина и Богдана Егоровича Ельчанинова / С портр. Ельчанинова и со ст. о Лукине А. Н. Пыпина. СПб., 1868.
- Максимович: Малороссийския песни, изданныя М. Максимовичем. М., 1827.
- Малиновский 1790: *Малиновский А. Ф.* Записки, принадлежащие к истории Российского театра // Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре. М., 1790. Ч. 2.
- Малиновский 1808: *Малиновский А. Ф.* О российском театре // Русский вестник. 1808. № 7.
- Малиновский 1822: *Малиновский А. Ф.* Историческое известие о Российском Театре // Северный архив. 1822. № 21.
- Марин: *Марин С. Н.* Полное собрание сочинений. М., 1948.
- Мерзляков 1812: *Мерзляков А. Ф.* Рассуждение о Российской словесности в нынешнем ее состоянии // Труды общества любителей российской словесности. М., 1812. Ч. I. 53–110.
- Мерзляков 1817: *Мерзляков А. Ф.* Сумароков // Вестник Европы. 1817. Ч. 93. № 12.
- Мерзляков 1817а: *Мерзляков А. Ф.* Сумароков (Продолжение) // Вестник Европы. 1817. Ч. 94. № 13.
- Морков 1802: *Морков А. И.* Письмо С. Р. Воронцову 21 ноября (3 декабря) 1802 // Архив Князя Воронцова. М., 1879. Кн. XIV.
- Москвитянин 1846: Московская летопись. Жизнь в Москве в Январе 1846 года // Москвитянин. 1846. № 2.
- Муза 1796: *Шаховской А. А.* Сонет; Вопрос // Муза: ежемесячное издание на 1796 год. СПб., 1796. Ч. 2.
- Наполеон 1813: Наполеон и французы в Москве. М., 1813. Ч. 1.
- Нарежный: *Нарежный В. Т.* Георгий и Елена // Цветник. СПб., 1810. Ч. 5. № 2. С. 123–147.
- Новиков 1772: *Новиков Н. И.* Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772.
- Обозрение 1893–1894: Обозрение деятельности императорских сцен: сезон 1893–1894 // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894. СПб., 1895.
- ОЗ 1827: Спектакль для нижних чинов Императорской Гвардии // Отечественные записки. 1827. № 91.
- Переписка Пушкина: Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Э. Вацура, М. И. Гиллельсона, И. Б. Мушиной, М. А. Турьян. М., 1982. Т. 2.
- Песенник: Новый, полный всеобщий песенник. СПб., 1820.
- Печерин: *Печерин В. С.* Замогильные записки. М., 1932.

- Плавильщиков 1792: *Плавильщиков П. А.* Театр // Зритель: ежемесячное издание 1792 года. 1792. Ч. 2.
- Плавильщиков 1792b: *Плавильщиков П. А.* Трагедия // Зритель: ежемесячное издание 1792 года. 1792. Ч. 3. Сентябрь.
- Плавильщиков 1816: *Плавильщиков П. А.* Рассуждение о зрелищах древней Греции // Сочинения Петра Плавильщикова. СПб., 1816. Ч. 4.
- Полевой: *Полевой Н. А.* Избранные произведения и письма. Л., 1986.
- Смирнов: *Смирнов П. А.* Воспоминание о князе А. А. Шаховском // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1847. Т. 1. Кн. 1.
- Снегирев 1837: *Снегирев И. М.* Русские престопадные праздники и суеверные обряды. М., 1837.
- СО 1812а: Смесь // Сын отечества. СПб., 1812. Ч. 2.
- СО 1820: О Санктпетербургском Российском театре (окончание) // Сын отечества. 1820. № 42.
- СПВ 45: Санкт-Петербургские ведомости. 1802. 6 июня. № 45.
- Сумароков I: <*Сумароков П. И.*> О российском театре, от начала онога до конца царствования Екатерины II // Отечественные записки. 1822. № 32 (декабрь).
- Сумароков II: <*Сумароков П. И.*> О российском театре, от начала онога до конца царствования Екатерины II (Окончание.) // Отечественные записки. 1823. № 35.
- Цветник 1809а: Душинька <...> // Цветник. 1809. Ч. 1. № 1.
- Цветник 1809b: Российский спектакль. Фалалей Скотинин <...> // Цветник. 1809. Ч. 1. № 1.
- Цветник 1809с: Российский спектакль. Китайский сирота <...> // Цветник. 1809. Ч. 1. № 2.
- Цветник 1809d: Российский спектакль. *Танкред* <...> // Цветник. 1809. Ч. 2. № 4.
- Цветник 1809е: Российский спектакль. *Поликсена* <...> // Цветник. 1809. Ч. 2. № 5.
- Цветник 1809f: Объявление о продаже театра // Цветник. 1809. Ч. 2. № 6.
- Цветник 1809g: Российский спектакль. Зереида и Ростислав // Цветник. 1809. Ч. 3. № 8.
- Цветник 1809g: Чудеса оперы // Цветник. 1809. Ч. 2. № 6.
- Цветник 1809h: Российские книги. Общие правила Театра // Цветник. 1809. Ч. 2. № 6.
- Цветник 1809i: Российский спектакль. Сульеты, или Спартанцы XVIII столетия <...> // Цветник. 1809. Ч. 2. № 6.
- Цветник 1809j: Российский спектакль. Ксения и Темир // Цветник. 1809. Ч. 4. № 10.
- Цветник 1809k: Письмо в Москву // Цветник. 1809. Ч. 4. № 11.
- Цветник 1809l: «Письмо <...> от сочинителя трагедии Электра и Орест» // Цветник. 1809. Ч. 4. № 11.
- Шаховской 1815а: *Шаховской А. А.* Иван Суссанин. Опера в двух действиях. СПб., 1815.
- Шаховской 1815с: *Шаховской А. А.* Крестьяне, или Встреча незваных. Новая опера водевиль в двух действиях. СПб., 1815.
- Шаховской 1815d: *Шаховской А. А.* Козак стихотворец, Анекдотическая опера водевиль в одном действии. СПб., 1815.
- Шаховской 1816: *Шаховской А. А.* Ломоносов, или Рекрут-стихотворец. СПб., 1816.

- Шаховской 1816а: *Шаховской А. А.* Письма из Италии, 1 // Сын отечества. 1817. № 6,
- Шаховской 1816b: *Шаховской А. А.* Письма из Италии, 2 // Сын отечества. 1817. № 7.
- Шаховской 1820а: *Шаховской А. А.* Предисловие к Полубарским затеям // Сын отечества. 1820. № 13.
- Шаховской 1823: *Шаховской А. А.* В. Ф. Одоевскому // Русский архив. 1864. № 7–8.
- Шаховской 1823а: *Шаховской А. А.* Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженный на белом коне. СПб., 1823.
- Шаховской 1824: *Шаховской А. А.* Нечто о театральной Музыке: Отрывок из теории Драматического Искусства // Русская Талия... на 1825 год. СПб., 1824.
- Шаховской 1828: *Шаховской А. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828.
- Шаховской 1829с: *Шаховской А. А.* Письмо к Издателю // Галатея. 1829. № 11.
- Шаховской 1829d: Шаховской А. А. На мир с Турцией // Атены. 1829. Октябрь. Ч. 4.
- Шаховской 1830а: *Шаховской А. А.* Москва и Париж в 1812 и 1814 годах. Воспоминания в разностопных стихах. СПб., 1830.
- Шаховской 1833а: *Шаховской А. А.* Письмо князя А. А. Шаховского к князю Е. П. Мещерскому <20 авг. 1833 г.> // Русский архив. 1908. Т. 1.
- Шаховской 1834: *Шаховской А. А.* Три женитьбы вопреки рассудку. Листок из литературной летописи XIX века // Библиотека для чтения. 1834. Т. 7.
- Шаховской 1834а: *Шаховской А. А.* Нечаянная свадьба. Московская быль. Рассказ молодого полковника К...Д... // Библиотека для чтения. 1834. Т. 2.
- Шаховской 1836а: *Шаховской А. А.* Двенадцатый год. Воспоминания князя А. А. Шаховского // Русский архив. 1886. Кн. 3.
- Шаховской 1836b: *Шаховской А. А.* Сват Гаврилыч, или Сговор на яму. Картина русского народного быта. СПб., 1836.
- Шаховской 1840а: *Шаховской А. А.* Вступление в мое наземное поприще (Письмо к П. М. Б.) // Маяк. 1840. Ч. 6.
- Шаховской 1840b: *Шаховской А. А.* История театра: Вместо предисловия письмо к редактору Пантеона // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5.
- Шаховской 1840с: *Шаховской А. А.* Летопись русского театра: Вступление // Летопись русского театра: Вступление // Репертуар русского театра. 1840. № 6.
- Шаховской 1840d: *Шаховской А. А.* Летопись русского театра: Эпоха II // Репертуар русского и всех Европейских театров. 1840. № 11.
- Шаховской 1840е: *Шаховской А. А.* Театр древних греков // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5.
- Шаховской 1842а: *Шаховской А. А.* Театральные воспоминания // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 5.
- Шаховской 1842b: *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности: Вступление // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 1.
- Шаховской 1842с: *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности: Эпоха 1-я. Трагедия // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 1.

- Шаховской 1842d: *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности: Эпоха 1-я. Трагедия (Окончание) // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 1.
- Шаховской 1886: *Шаховской А. А.* Двенадцатый год. Воспоминания князя А. А. Шаховского // Русский архив. 1886. Кн. 3.
- Шаховской 1898: *Шаховской А. А.* Казак стихотворец // Сочинения князя А. А. Шаховского. СПб., 1898.
- Шаховской 1961: *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А.А. Гозенпуда. Л., 1961.
- Шаховской 2005: *Шаховской А. А.* Смольяне в 1611 году. Драматическая хроника в четырех действиях в стихах // Театральное наследие / Санкт-Петербургская Театральная библиотека. СПб., 2005. Вып. 1 (4).
- Шеллер 1815: Горации и Куриации: Лирическая трагедия в трех действиях, в стихах, с хорами, балетами и сражениями; музыка сочинения Доминика Чимарозы / Переведенная с итальянского А. Шеллером. СПб., 1815.
- Шишков 1803: *Шишков А. С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803.
- Шишков 1825: *Шишков А. С.* Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова. СПб., 1825. Ч. IV.
- Шлегель 1827: *Шлегель А. В.* О трех единствах в Дrame (Из Шлегелевской Теории драматического искусства) // Московский вестник. М., 1827. № 10–11.
- Шлегель 1980: *Шлегель А. В.* Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Собрание текстов, вст. ст. и общая ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 126–134.
- Штелин 1779: Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года // Санкт-петербургский вестник. 1779. Ч. 4.
- Штелин 1783: *Штелин Я.* Черты и анекдоты для биографии Ломоносова, взятые с его собственных слов Штелиным. 1783 г. / Публ. и примеч. Г. Е. Павловой // М. В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников. М.-Л., 1962. С. 51–60.
- СО 1816а: Сын отечества. Собрание сочинений и переводов, изданных в продолжение войны 1812, 1813 и 1814 годов Николаем Гречем. СПб., 1816. Ч. 1.
- Bellier: *Bellier-Dumaine Ch.* Alexandre Duval et son oeuvre dramatique. Paris, 1905.
- CCS 1802a: Nouvelles Étrangères // La clef du cabinet des souverains. 25 septembre 1802. N. 2061. (<https://www.retronews.fr/journal/la-clef-du-cabinet-des-souverains/25-septembre-1802/429/1982631/3>)
- CCS 1802b: Nouvelles Etrangères. République Française. Paris, 29 brumaire // La clef du cabinet des souverains. 21 novembre 1802. N. 2119. (<https://www.retronews.fr/journal/la-clef-du-cabinet-des-souverains/21-novembre-1802/429/1584245/5>)
- CCS 1802c: Spectacles // La clef du cabinet des souverains. 16 décembre 1802. N. 2144. (<https://www.retronews.fr/journal/la-clef-du-cabinet-des-souverains/16-decembre-1802/429/1509221/8>)
- CCS 1803d: Spectacles // La clef du cabinet des souverains. 26 janvier 1803. N. 2185. (<https://www.retronews.fr/journal/la-clef-du-cabinet-des-souverains/26-janvier-1803/429/1508867/8>)
- CCS 1803e: Russie // La clef du cabinet des souverains. 8 février 1803. N. 2198. (<https://www.retronews.fr/journal/la-clef-du-cabinet-des-souverains/08-fevrier-1803/429/1508475/7>)

- CDS 1802a: République Française. Paris, premier Vendémiaire // Lois et actes du gouvernement. — Annonces. Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 23 septembre 1802. N. 2027. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/23-septembre-1802/427/1510599/5>)
- CDS 1802b: Théâtre de l'Opéra Buffa // Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 4 novembre 1802. N. 2068. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/04-novembre-1802/427/1499087/2>)
- CDS 1802c: République Française. Paris, 24 Brumaire, an XI // Lois et actes du gouvernement. — Annonces. Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 15 novembre 1802. N. 2079. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/15-novembre-1802/427/1500763/5>)
- CDS 1802d: Théâtre Lonvois. Concert au bénéfice du Citoyen Rode // Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 17 décembre 1802. N. 2112. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/17-decembre-1802/427/1499289/1>)
- CDS 1802e: République Française // Lois et actes du gouvernement. — Annonces. Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 25 décembre 1802. N. 2120. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/25-decembre-1802/427/1509005/6>)
- CDS 1802f: Théâtre du Vaudeville // Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 13 décembre 1802. N. 2108. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/13-decembre-1802/427/1514813/1>)
- CDS 1802g: Théâtre du Vaudeville // Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 14 décembre 1802. N. 2109. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/14-decembre-1802/427/1514643/1>)
- CDS 1802h: Théâtre du Vaudeville // Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 15 décembre 1802. N. 2110. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/15-decembre-1802/427/1499499/2>)
- CDS 1803g: Russie // Lois et actes du gouvernement. — Annonces. Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 8 février 1803. N. 2165. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/08-fevrier-1803/427/1498531/7>)
- CDS 1803i: Théâtre du Vaudeville // Le courrier des spectacles, ou journal des théâtres. 13 janvier 1803. N. 2139. (<https://www.retronews.fr/journal/le-courrier-des-spectacles-ou-journal-des-theatres/13-janvier-1803/427/1508305/1>)
- CTR: Chefs-d'oeuvre du théâtre russe. Paris, 1823.
- Dumersan: *Dumersan M.* Histoire des théâtres du boulevard. Le Monde Dramatique, Histoire des Theatres Anciens et Modernes. Paris, 1837. T. IV.
- Encyclopédie: Le départ pour la Russie. Magasin encyclopédique. VIIIe année. Paris, 1802. T. IV. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k424146b/f4.%20item.r=Magasin%20encyclopedique.zoom>)
- JDD 1802a: Concert extraordinaire // Journal des débats et des décrets. 18 décembre 1802. (<https://www.retronews.fr/journal/journal-des-debats-et-des-decrets/18-decembre-1802/49/1039139/1>)
- La Harpe I: *La Harpe J. F.* Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, 1799 (An VII). T. 1.
- La Harpe II: *La Harpe J. F.* Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, 1800. T. 2.

- Lekain: *Caïn H.-L.* Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils aîné. Paris, 1801.
- PSC 1802: Rapport de la préfecture de police du 10 brumaire // *Aulard F.-A.* Paris sous le Consulat. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris. Paris, 1903. (<https://archive.org/stream/parissouslecons02aulagoog#page/n367/mode/2up>)
- Reichardt: *Reichardt J. F., Laquiente A.* Un hiver à Paris sous le consulat, 1802–1803 / D'après les lettres de J. F. Reichardt par A. Laquiente. Paris, 1896. (<https://archive.org/details/unhiverparisso00reic/page/n7>)
- Schlegel 1814: *Schlegel A. W.* Cours de littérature dramatique. Paris, 1814. T. 1.
- Schlegel 1814b: *Schlegel A. W.* Cours de littérature dramatique. Paris, 1814. T. 2.
- Schlegel 1814c: *Schlegel A. W.* Cours de littérature dramatique. Paris, 1814. T. 3.
- Schlegel 1861: *Schlegel A. W.* Lectures on Dramatic Art and Literature by August Wilhelm Schlegel. London, 1861.
- Shakespear 1777: William Shakespear's Schauspiele. Zürich, 1777. V. 11.
- Shakespeare 1754: Shakespeare Illustrated: Or the Novels and Histories, on which the Plays of Shakespeare are founded. London, 1754.
- Théâtre russe: Chefs-d'œuvre du théâtre russe / Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. 18-ème livraison. Paris, 1823.
- Voltaire 1829: *Voltaire.* Œuvres: 72 tt. / Ed. par M. Beuchot. Paris, 1829–1840.

Исследования

- Александрова: *Александрова И. В.* Драматургия А.А. Шаховского. Симферополь, 1993.
- Алексеевский: *Алексеевский Б.* Чернышев, граф Григорий Иванович // Русский биографический словарь А. А. Половцова. М., 1905. Т. 22: Чаадаев–Швитков.
- Альтшуллер 1975: *Альтшуллер М. Г.* Крылов в литературных объединениях 1800–1810-х годов // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.
- Альтшуллер 1984: *Альтшуллер М. Г.* Предтечи славянофильства в русской литературе (Общество «Беседа любителей русского слова»). Мичиган, 1984.
- Альтшуллер 1996: *Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996.
- Альтшуллер 2007: *Альтшуллер М. Г.* «Беседа любителей русского слова»: У истоков русского славянофильства. М., 2007. Изд. 2.
- Альтшуллер А.: *Альтшуллер А. Я.* Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII – первая половина XIX века. Л., 1975. Кн. 1.
- Андерсон: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. М., 2001.
- Аронсон, Рейсер: *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. СПб., 2001.
- Бабинцев: *Бабинцев С. М.* Драматический вестник (К 150-летию первого русского театрального журнала) // Книга: исследования и материалы: сборник / Всесоюз. кн. палата. М., 1959. Вып. 1.
- Барсамов: *Барсамов Н. С.* Айвазовский в Крыму. Очерки об И. К. Айвазовском и художниках города Феодосии Л. Ф. Лагорио, А. И. Фесслере, К. Ф. Богаевском, М. А. Волошине, М. П. Латри. Крым, 1967.
- Берков: *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977.

- Болховитинов: *Болховитинов Евгений, митр.* Ф. Г. Волков // Словарь русских светских писателей соотечественников и чужестранцев, писавших в России: В 2 т. М., 1845.
- Борзенко: *Борзенко В.* Российская театральная журналистика 1808–1991 гг.: историко-типологическое исследование / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008.
- Боровикова и др.: *Боровикова М. В., Гузаиров Т. Т., Лейбов Р. Г., Сморжевских-Смирнова М. А., Фрайман И. Д., Фрайман Т. Н.* Русские мемуары в историко-типологическом освещении: к постановке проблемы // «Цепь непрерывного предания...»: Сборник памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004.
- Бутурлин: *Бутурлин Д. П.* История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812 г. СПб., 1823–1824. Ч. 2.
- Вацуро 1982: *Вацуро В. Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.
- Вацуро: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Всеволодский 1912: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912.
- Всеволодский 1923: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* И. А. Дмитревской: Очерк из истории русского театра. Берлин, 1923.
- Всеволодский 1953: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Ф. Г. Волков и русский театр его времени // Ф. Г. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953.
- Гаршин: *Гаршин Е. М.* Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1883. Т. 13. № 7.
- Гершензон: *Гершензон М. О.* Избранное: Молодая Россия. М., 2000. Т. 2.
- Гозенпуд 1959: *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.
- Гозенпуд 1961: *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
- Гозенпуд 1966: *Гозенпуд А. А.* Вальтер Скотт и романтические комедии А. А. Шаховского // Русско-европейские литературные связи: Сб. ст. к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексева. М.-Л., 1966.
- Гозенпуд 1986: *Гозенпуд А. А.* Пушкин и русский театр десятых годов XIX века // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 28–59.
- Гозенпуд 1990: *Гозенпуд А. А.* Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2 т. Л., 1990. Т. 2.
- Гозенпуд 2005: *Гозенпуд А. А.* Оперный словарь. СПб., 2005
- Гордины: *Гордин М., Гордин Я.* Театр Ивана Крылова. Л., 1983.
- Гроссман: *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах // Гроссман Л. П. Записки Д'Аршиака. Пушкин в театральных креслах. М., 1990.
- Дмитриева: *Дмитриева Е. Е.* Судьбы драматургии Августа Коцебу в России // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века. СПб., 2017.
- Журавлева 1988: *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988.
- Заборов: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер XVIII – первая четверть XIX века. Л., 1978.

- Зорин 2001: *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII первой трети XIX века. М., 2001.
- Зорин 2016: *Зорин А. Л.* Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. М., 2016.
- Зыкова: *Зыкова Г. В.* «Лекции о драматическом искусстве и литературе» А. Шлегеля и некоторые особенности конструкции «Бориса Годунова» Пушкина // Памяти Анны Ивановны Журавлевой: Сборник статей. М., 2012. С. 198–212.
- Иванов 2005: *Иванов Д. А.* Становление литературной репутации А. А. Шаховского / Диссертация на соискание ученой степени *magistrum atrium* по русской литературе. Тарту, 2005.
- Иванов 2006: *Иванов Д. А.* 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.
- Иванов 2006b: *Иванов Д. А.* В. А. Озеров и А. А. Шаховской: история взаимоотношений // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V (Новая серия). Тарту, 2005. С. 37–64.
- Иванов 2007: *Иванов Д. А.* Кто был автором «Комедии против комедии, или Урока волокитам» М. Н. Загоскина? // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 107–122.
- Иванов 2008: *Иванов Д. А.* Петр I в интерпретации Шаховского // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.
- Иванов 2008b: *Иванов Д. А.* О запрещении оперы-водевиля «Казак-стихотворец»: письмо А. А. Шаховского А. С. Шишкову // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту, 2008. (<https://www.ruthenia.ru/document/543693.html>)
- Иванов 2009: *Иванов Д. А.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2009.
- Иванов 2013: *Иванов Д. А.* Разрушая жанровые каноны: «Нечто о театральной музыке» Шаховского // (Не)музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*: Сб. ст. к 65-летию Б. А. Каца. СПб., 2013.
- Иванов 2019: *Иванов Д. А.* Шаховской Александр Александрович // Рукопись статьи для биографического словаря «Русские писатели: 1800–1917».
- ИЗТ 1–8: История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956–1987.
- ИРДТ 1–7: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977–1987.
- ИРТ: История русского театра / Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, 1914. Т. 1.
- Киселева 1982: *Киселева Л. Н.* Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807–1812) / Автореф. дисс. канд. филол. наук. Тарту, 1982.
- Киселева 1989: *Киселева Л. Н.* Комментарии к «Запискам современника» С. П. Жихарева // Жихарев С. П. Записки современника: В 2-х т. СПб., 1989.
- Киселева 1990: *Киселева Л. Н.* Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х гг. // Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. II. Тарту, 1990.
- Киселева 1994: *Киселева Л. Н.* Начало русского «архаизма» // *Structure and Tradition in Russian Society. Slavica Helsingiensia*. 14. Helsinki, 1994.

- Киселева 1994: *Киселева Л. Н.* Некоторые особенности поэтики Крылова-драматурга (взаимоотношения с литературной традицией) // Классицизм и модернизм: Сборник статей. Тарту, 1994. С. 55–83.
- Киселева 1997: *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. М., 1997. Вып. 2.
- Киселева 1999: *Киселева Л. Н.* Жизнь за царя (Слово — музыка — идеология в русском театре 1830-х годов) // Россия / Russia. Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII–начало XX века. М., 1999. С. 173–185.
- Киселева 2000: *Киселева Л. Н.* «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту. 2: Материалы международной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000.
- Киселева 2001: *Киселева Л. Н.* Загадки драматургии Крылова // Крылов И. А. Полное собрание драматических сочинений. СПб., 2001.
- Киселева 2002: *Киселева Л. Н.* «Смольяне в 1611 году» А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // Тыняновский сборник. Девятые Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. М., 2002. Вып. 11.
- Киселева 2003: *Киселева Л. Н.* Вальтер Скотт в интерпретации русских «архαιстов» // Эткиндовские чтения I: Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000). СПб., 2003.
- Киселева 2004: *Киселева Л. Н.* К формированию концепта национального героя в первой трети XIX в. // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3.
- Киселева 2005: *Киселева Л. Н.* «Смольяне в 1611 году» А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // Театральное наследие / Санкт-Петербургская Театральная библиотека. СПб., 2005. Вып. 1 (4).
- Киселева 2014: *Киселева Л. Н.* Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х гг. // Лотмановский сборник. М., 2014. Вып. 4.
- Киселева 2014b: *Киселева Л. Н.* На подступах к николаевской идеологии: «национальное представление» в русском театре начала 1820-х гг. // Политика литературы – поэтика власти. Сборник статей. М., 2014. С. 7–17.
- Киселева 2019: *Киселева Л. Н.* «Русская Талия» в контексте театральной критики 1820-х гг. // Сборник памяти Е. П. Шумиловой (в печати).
- Киселева 2020: *Киселева Л. Н.* «Правда очень дорога» (театральные «штучки» князя Шаховского) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* (в печати).
- Киселева, Новашевская 2020: *Киселева Л. Н., Новашевская К.* Подражание как средство создания русского национального театра // *Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel* / Ed. By Iazar Fleishman, David M. Bethea and Ilya Vinitsky. Peter Lang, 2020. С. 151–168 (Stanford Slavic Studies).
- Комаров: *Комаров А. И.* Журналы Н. М. Карамзина и его направления // Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. Т. 1.
- Конради: *Конради К. О.* Гёте. Жизнь и творчество. Половина жизни. Пер. с нем. / Предисл. и общая редакция А. Гугнина. М., 1987. Т. I.
- Кубасов: *Кубасов И. А.* Шаховской // Русский биографический словарь. СПб., 1905. Т. 22: Чаадаев–Швитков.
- Кукушкина, Степанюк: *Кукушкина Е. Д., Степанюк Е. И.* Н. Ф. Эмин // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 2010. Вып. 3. (Р–Я).
- Лапкина: *Лапкина Г. А.* История русской театральной критики. Л., 1975. Вып. 1.

- Лаппо-Данилевский: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Поэт Александр Слепцов. Литературная мистификация в журнале «Муза» (1796) // Литературный факт. 2017. № 3.
- Левин 1971: *Левин Ю. Д.* Поэма В. К. Кюхельбекера на сюжет «Повести о Тверском Отроче монастыре» («Юрий и Ксения») // Труды Отдела древнерусской литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., XXVI. С. 128–138.
- Левин 1988: *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
- Левин: *Левин Ю. Д.* Русские переводы Шекспира // Мастерство перевода 1966. М., 1968.
- Лотман 1975: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Труды по русской и славянской филологии XXIV. Тарту, 1975.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Лотман 1992а: *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX в. // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Лотман 1992б: *Лотман Ю. М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Лотман 1993: *Лотман Ю. М.* Архаисты-просветители // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.
- Лотман 1994: *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994.
- Лотман 2002: *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. СПб., 2002.
- Лямина, Самовер 2017а: *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* «Беспечен как Лафонтен»: заработки, доходы и жизненные стратегии И. А. Крылова // Семиотика поведения и литературные стратегии: Лотмановские чтения – XXII. М., 2017. Вып. 3.
- Лямина, Самовер 2017б: *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* Крылов и многие другие: генезис и значение первого литературного юбилея в России // Новое литературное обозрение. 2017. № 145.
- Лямина, Самовер 2018: *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* Крыловский юбилей 1838 года как культурный и идеологический феномен // Транснациональное в русской культуре / Отв. ред.: Г. В. Обатнин, Б. Хеллман, Т. Хуттунен. М., 2018. Гл. 1.
- Мазур: *Мазур Н. Н.* Из истории формирования русской национальной идеологии (первая треть XIX в.) // «Цепь непрерывного преданья...». Сб. памяти А. Г. Тартаковского. М., 2004.
- Максимова: *Максимова А. Е.* Русский сюжет в балетном творчестве Катерино Кавоса // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 2.
- Максимович: *Максимович А. Я.* Озеров // История русской литературы: В 10 т. М.-Л., 1941. Т. V. Ч. 1.
- Малышкин: *Малышкин С. А.* История создания А. И. Михайловским-Данилевским «Описания отечественной войны в 1812 году» // Материалы Всероссийской научной конференции: Проблемы изучения истории Отечественной войны 1812 года. Саратов, 2002.
- Масанов: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956–1960.

- Медведева: *Медведева И.* Екатерина Семенова: Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964.
- Мещеряков: *Мещеряков В. П.* А. С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие (XIX – начало XX в.). Л., 1983.
- Миллер: *Миллер А.* Империя Романовых и национализм: Эссе по методологии исторического исследования. М., 2008.
- Мирзоев: *Мирзоев Е. Б.* С. Н. Глинка против наполеоновской Франции: У истоков консервативно-националистической идеологии в России. М., 2010. (http://www.1812w.ru/libris/lib_m/glnk00.php)
- Мордовченко: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.-Л., 1959.
- Назарян: *Назарян Е. А.* Генерал-адъютант Ф. Ф. Винцингероде и ротмистр Л. А. Нарышкин во французском плену // Бородино и наполеоновские войны: Битвы. Поля сражений. Мемориалы: материалы XII Международ. науч. конф., посвящ. 195-летию Бородин. сражения. Можайск, 2008.
- Некрасова: *Некрасова Е.* Первый русский журнал, посвященный театру // Артист. 1890.
- Новашевская 2016: *Новашевская К. А. А.* Шаховской — историк русского театра. Магистерская работа. Тарту, 2016.
- Новашевская 2018: *Новашевская К.* Комментарий к *Трем женитьбам вопреки рассудку* // Текстология и историко-литературный процесс. Сборник статей VI. М., 2018.
- Новашевская 2018b: *Новашевская К.* Тема Отечественной войны 1812 г. в творчестве А. А. Шаховского (предварительные заметки) // Русская филология. 29. Тарту, 2018.
- Новашевская 2020: *Новашевская К.* «Сокол князя Ярослава Тверского» — «русская быль» А. А. Шаховского // Русская филология. 31. Тарту, 2020.
- Осват, Рогинский: *Осват А. Л., Рогинский А. Б.* Историческая проза и государственный миф // Старые годы: Русские исторические повести и рассказы первой половины XIX века. М., 1989–1990.
- Парсамов: *Парсамов В. С.* Александр Семенович Шишков // Шишков А. С. Избранные труды / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. В. С. Парсамова. М., 2010.
- Пиксанов: *Пиксанов Н. К.* А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников / Ред. и предисл. Н. К. Пиксанова; коммент. И. С. Зильберштейна. М., 1929.
- Помазанский: *Помазанский А. Е.* Лядовы и Помазанские — музыкальная семья: Из истории русской музыкальной культуры XIX–XX веков / Под ред. и с послесловием В. Ю. Жукова. СПб., 2014.
- Попов: *Попов А. И.* Партизаны и народная война в 1812 г. // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы: Материалы VIII Всероссийской научной конференции (Бородино, 6–7 сентября 1999 г.). Можайск, 2000.
- ПоР: «Понятия о России»: К исторической семантике имперского периода. В 2-х т. М., 2012.
- Проскурин: *Проскурин О. А.* Комментарий к поэмам // Пушкин А. С. Сочинения / Комментированное издание под ред. Дэвида М. Бетеа. М., 2007. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. I.
- Реизов: *Реизов Б. Г.* Шекспир в мировой литературе. Л., 1964.
- Реппо-Шабарова: *Реппо-Шабарова М.* «Керим-Гирей, Крымский хан» А. А. Шаховского и «Бахчисарайский фонтан» А. С. Пушкина // Русская филология. 10: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 1999.

- Рогов 1990: *Рогов К. Ю.* Из материалов к биографии и характеристике взглядов А. А. Шаховского // Пятые Тыняновские чтения: тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990.
- Рогов 1992: *Рогов К. Ю.* Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России / Диссертация на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1992.
- Родина: *Родина Т. М.* Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961.
- Рулин: *Рулин П. И.* «Женитьба» // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования / Под ред. В. В. Гиппиуса; Отв. ред. Ю. Г. Оксман. М.-Л., 1936. Т. 2.
- Румянцева, Филиппов: *Румянцева О. А., Филиппов Д. А.* Драматург А. А. Шаховской — участник Отечественной войны 1812 года (юбилейным датам посвящается) // Отечественная война 1812 года: Источники. Памятники. Проблемы. Бородино, 2017. (<http://www.borodino.ru/wp-content/uploads/2017/09/Rumyants-eva-Filiprov.pdf>)
- Сафрански: *Сафрански Р.* Гете: Жизнь как произведение искусства. М., 2018.
- Семячко: *Семячко С. А.* «Повесть о Тверском Отроче монастыре»: Исследование и тексты. СПб., 1994.
- Сербул: *Сербул М. Н.* Русский водевиль 1810–1820-х годов / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Томск, 1989.
- СК 1: Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825) / Под ред. Е. К. Соколинского. СПб., 1997. Т. 1. Журналы (А–В).
- СК 2: Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825) с росписью содержания / Под ред. Е. К. Соколинского. СПб., 2000. Т. 2. Журналы (Г–Ж).
- Справочник 1959: Русская периодическая печать (1702–1894): Справочник. М., 1959.
- Стенник: *Стенник Ю. В.* Сумароков-драматург // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990.
- Сухомлинов: *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии. СПб., 1885. Т. 7.
- Тартаковский: *Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980.
- Томашевский: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824–1837). М.-Л., 1961.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968.
- Файбисович: *Файбисович В. М.* Алексей Николаевич Оленин: Опыт научной биографии. СПб., 2006.
- Федотов: *Федотов А.* Русский театральный журнал в культурном контексте 1840-х годов / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2016.
- Федотова: *Федотова М. А.* Димитрий Ростовский // Литература древней Руси. Библиографический словарь. М., 1996. (https://ksana-k.ru/Book/oldruss/dm_rost.htm)
- Финдейзен: *Финдейзен Н.* Боальде и придворная французская опера в С.-Петербурге в начале XIX в. // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 5.
- Фомичев: *Фомичев С. А.* Грибоедов в Петербурге. Л., 1982.
- Черейский 1976: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1976.
- Шаврыгин: *Шаврыгин С. М.* Творчество А. А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800–1840-х годов. СПб., 1996.
- Шведов, Смирнов: *Шведов С. В., Смирнов А. А.* Тверское ополчение // Энциклопедия «1812». (https://tunivers.ru/doc/patriotic_war/1812/army/?SEC=793)
- Шекспир 1965: *Заборов П. Р.* От классицизма к романтизму // Шекспир и русская культура. Л., 1965.

- Шур: *Шур Ю. Е.* Театральный журнал в России / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2014.
- Щеблыкин: *Щеблыкин С. И.* Стихотворная комедия А. А. Шаховского в литературном движении 1810-х–1820-х годов / Автореф. диссертации на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1986.
- Щербакова: *Щербакова М. Н.* Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в. СПб., 1997.
- Энгельгардт: *Энгельгардт Н. А.* История русской литературы XIX столетия: В 2 т. 1913. Т. 1.
- Ярцев: *Ярцев А. А.* Князь Александр Александрович Шаховской (Опыт биографии) // Отдельный оттиск из «Ежегодника Императорских театров» сезона 1894–1895 гг. СПб., 1896.
- Giust: *Giust A.* «Ivan Susanin» di Catterino Cavos. Un'opera russa prima dell'Opera russa. Torino, 2011.
- Histoire: *Étienne C. G., Martainville B.* Histoire du Théâtre français. Paris, 1802. Т. 3.
- Kiseleva: *Kiseleva L.* Pushkin in the Mirror of Shakhovskoi // Studies in Slavic literature and poetics: Two hundred years of Pushkin. Vol. 1, 'Pushkin's secret': Russian writers reread and rewrite Pushkin. Amsterdam; NY, 2003.
- Wortman: *Wortman R. S.* Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 1: From Peter the Great to the Death of Nicholas I. Princeton, 1995.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Лица, с которыми Шаховской встречался во Франции в 1802 г.

1. **Арно** Антуан-Венсан (Antoine-Vincent Arnault) (1766–1834) — Упоминание о встрече с ним в Париже в «Истории театра»: познакомился с «трагиком Арно» [Шаховской 1840е: 65].
2. **Балк-Полев** Петр Федорович (1777–1849) — русский посланник в Бразилии (с 1804 г.). В статье «Обзор» Шаховской упоминает его как своего родственника, у которого он обедал во время своего путешествия в Париж [Шаховской 1842с: 11].
3. **Брус-Дефощере** Жан-Луи (Jean-Louis Brousse-Desfaucherets) (1742–1808) — драматург. Шаховской говорит о своем знакомстве со «стариком Дефоще <sic!>» [Шаховской 1840b: 65].
4. **Буржуа** (?) — Зотов указывает на Буржуа как на одного из «теноров», который по приглашению Шаховского приехал в Санкт-Петербург.
5. **Виже** Этьен (Étienne Vigée) (1758–1820) — В статье «История театра» Шаховской упоминает Виже как «легкого стихотворца», с которым он познакомился в Париже. По мнению Иванова, Шаховской познакомился с ним у Балка-Полева [Иванов 2009: 20].
6. **Гюс** Софи (Sophie Hus) (1758– ~1831) — Гюс была гражданской женой А. И. Моркова, Шаховской мог познакомиться с ней, посещая его дом. Однако с 1789 по 1799 гг. Гюс служила в Михайловском театре — Шаховской мог знать ее еще до своей поездки в Париж. Гюс вернулась в 1801 г. в Париж вместе с Морковым, когда русский дипломат был направлен туда для подписания Парижского мирного договора. Во второй части «Летописи русского театра» Шаховской упоминает Гюс как знаменитую трагическую актрису [Шаховской 1840с: 13]. В «Театральных воспоминаниях» он упоминает ее многократно.
7. **Дазенкур** Жозеф-Жан (Joseph-Jean-Baptiste Albouy, псевд. Dazincourt) (1747–1809) — О знакомстве Шаховского с Дазенкуром говорит Жихарев, указывая, что в Париже Шаховской имел «весьма близкие сношения со всеми первоклассными артистами знаменитого французского театра (Théâtre Français), особенно с Дюгазоном, Дазенкуром и Сен-Фалем <...>» [Жихарев II: 256].
8. **Дарю** Пьер (Pierre Antoine Noël Bruno, comte Daru) (1767–1829) — историк, государственный и военный деятель. В статье «История театра» Шаховской указывает на знакомство в Париже с «историком Венеции Дарю» [Шаховской 1840b: 65]. Причем *Histoire de la République de Venise* была опубликована в 1819 г. С 1802 г. он становится членом Трибуната. У Шаховского была гипотетическая возможность познакомиться с Дарю.
9. **Дюгазон** Гурго Анри (Jean-Henry Gourgaud dit Dugazon) (1743–1809) — О своем знакомстве с Дюгазоном Шаховской говорит в «Театральных воспоминаниях», указывая, что «Дюгазон, как бывший адъютант революционного Полициймейстера Сантера, растолковал мне якобинским толком причину небывалого прежде с Менвелем страха» [Шаховской 1842а: 18]. В примечаниях к статье также много упоминаний.

10. **Дюси** Жан Франсуа (Jean-François Ducis) (1733–1816) — драматург и поэт. Шаховской указывает на знакомство в Париже с Дюси, но тут же в примечании пишет, что Дюси в Париже не было: «Бартеlemi, и Дюсис уезжали для поправления их здоровья в полуденную Францию» [Шаховской 1840с: 65]. Это отмечает Рогов в своей статье [Рогов 1990: 86].
11. **Жанлис** Стефани-Фелисите де (Stéphanie-Félicité, comtesse de Genlis) (1746–1830) — О близком знакомстве с Жанлис, о посещении в Париже ее салона Шаховской говорит в статье «Обзор».
12. **Жоффруа** Жюльен Луи (Julien Louis Geoffroy) (1743–1814) — литературный критик. О своем знакомстве с ним Шаховской говорит в «Истории театра»: «Веря насмешкам Вольтера и проклятьям Вольтерианцев, я бранил Фрерона, всеми прозваньями, какие даются злонамеренным журналистам, не читав его журнала. Жефруа, познакомясь со мною, сказал мне искренно, что он в разборах своих о Вольтеровых трагедиях переписывает Фрероновы гораздо снисходительнейшие суждения. Он прислал мне две книжки его журнала (les anneés litteraires) и прочтя их, я с большим трудом приобрел 117 томов сего издания, начатаго Фрероном, и продолженного Жефруа. Я нахожу что оба эти, в их век, очень строгие критики казались бы в сравнении с нынешними, только что не льстецами. Они, разбирая подробно и дельно даже и самые слабые сочинения своих современников, отдают справедливость хорошему, и доказывая дурное, не скажут для потехи себя и некоторых читателей своих ни одного бранного слова о сочинителях: их журнал, хотя и полезен, но во все не забавен. Я не говорю о фельетоне Жефруа: он гораздо ближе к торговой словесности нашего времени, в нем и похвала и брань продавались и довольно дорого» [Шаховской 1840b: 66].
13. **Лафон** Шарль Филипп (Charles Philippe Lafont) (1781–1838) — Шаховской не говорит о знакомстве с ним, однако в «Театральных воспоминаниях» указывает, что видел спектакль с его участием.
14. **Леблон** (?) — Р. М. Зотов в статье «Материалы для истории русского театра. Князь А. А. Шаховской» указывает, что Шаховской ангажировал тенора Леблона для французской оперы [Зотов: 8].
15. **Легуве** Габриэль Мари (Gabriel Marie Jean Baptiste Legouvé) (1764–1812) — В статье «История театра» Шаховской указывает Легуве как одного из трагиков, с которым он познакомился.
16. **Марсолье** Бенуа-Жозеф (Benoît-Joseph Marsollier) (1750–1817) — Рогов находит упоминание в полицейском рапорте за 16 октября 1802 г. о том, что Буальдьё и Б.-Ж. Марсолье поддались на уговоры [Рогов: 75] и уезжают в Петербург.
17. **Мафлерой** Клотильда (Clotilde Mafleroy) (1775–1826) — О знакомстве с Клотильдой — женой Буальдьё Шаховской пишет в «Трех женитьбах», однако этот факт не подтвержден.
18. **Мегюль** Этьенн (Étienne-Nicolas Méhul) (1763–1817) — В «Истории театра» Шаховской говорит о знакомстве с «просвещенным творцом музыки Мегюлем» [Шаховской 1840b: 65].
19. **Мерсье** Луи Себастьян (Louis-Sebastien Mercier) (1740–1814) — драматург и писатель. Д. А. Иванов предполагает, что Шаховской мог быть знаком с Л.-С. Мерсье [Иванов 2009: 20].

20. **Монвель** — Буте (Монвель) Жак Мари (Jacques Marie Boutet-Monvel) (1745–1812) — Знакомству и разговору с Монвелем посвящена целая статья «Театральные воспоминания», см. [Новашевская 2016].
21. **Морков** Аркадий Иванович, граф (1747–1827) — дипломат; с 1801 г — посол в Париже. О знакомстве с Морковым Шаховской говорит в «Театральных воспоминаниях»: «На другой день я обедал у нашего Посла, Графа Маркова, с прекрасной некогда актрисой Гюс» [Шаховской 1842d: 17].
22. **Офрен** Жан (Jean-Aufresne-Rival) (1728–1804) — Гозенпуд, не ссылаясь на конкретный источник, указывает, что «Шаховской в своих позднейших воспоминаниях ограничивается рассказом о встречах с актерами Монвелем, Офреном, Дюгазоном и др.» [Гозенпуд 1961: 7–8]. Однако мы не находим у Шаховского иного упоминания об Офрене, кроме как в статье «Театральные воспоминания», в которой он описывает, как спросил Монвеля, откуда взялась его «простота трагического разговора и действия». Ответ Монвеля был следующим: «...из Петербурга; она существует уже давно на вашем придворном театре; и заметя мое удивление прибавил: да у вас мой образец, Офрен, выжитый из Франции в Россию, именно за перенятую мною простоту <...>» [Шаховской 1840a: 19].
23. **Пикар** Луи-Бенуа (Louis-Benoît Picard) (1769–1828) — О знакомстве с «комиком» Пикаром Шаховской говорит в «Истории театра».
24. **Сен-Пьер** Жак-Анри Бернарден де (Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) (1737–1814) — По мнению Иванова, Шаховской мог быть с ним знаком [Иванов 2009: 20].
25. **Сен-Фаль** Этьенн (Étienne Meynier-Saint-Fal) (1752–1835) — По указанию Жихарева, у Шаховского были близкие отношения с Сен-Фалем: Шаховской «имел весьма близкие сношения со всеми первоклассными артистами знаменитого французского театра (Théâtre-Français), особенно с Дюгазоном, Дазенкуром и Сен-Фалем, руководствовавшими его в выборе большей, части актеров для петербургской сцены» [Жихарев].
26. **Шувалов** Павел Андреевич, граф (1776–1823) — О знакомстве с Шуваловым Шаховской говорит в «Трех женитьбах», их знакомство также подтверждается биографией Дювала. Именно с Шуваловым Шаховской возвращался из Парижа и, вероятно, ехал выяснять отношения с писателем Массоном.
27. **Этьенн** Шарль-Гильюм (Charles-Guillaume Etienne) (1778–1845) — Рогов указывает на знакомство Шаховского с Ш. Г. Этьенном [Рогов: 86]. У Шаховского мы не находим упоминания о нем.

Артисты, которые приехали в Россию после миссии Шаховского:

28. **Андрие** (Andrieux) — актер, муж актрисы Филлис.
29. **Буальдьё** Франсуа-Адриен (François Adrien Boieldieu) (1775–1834) — французский композитор, см. подробнее [Новашевская 2017].
30. **Брюне** Маргерит (Marguerite Brunet) — возможно, актриса, директор парижских театров.
31. **Гара** Жан-Пьер (Pierre-Jean Garat) (1764–1823) — французский певец, тенор-баритон. Во время гастролей был в Петербурге (1802) [Б-Е1].

32. **Дюваль** Александр (Alexandre-Vincent Pineux Duval) (1767–1842) — французский драматург. В биографии Дюваля сказано, что русский князь предложил ему отправиться с ним в Петербург, сначала Дюваль отказался от предложения, но потом согласился и уехал в последних числах декабря 1802 г. Путешествие для Дюваля было долгим и утомительным, но облегчением было общение с дружелюбными и образованными попутчиками, например, с графом Шуваловым, имевшим французское образование и прекрасно говорившем по-французски. В биографии отмечаются приятные длительные остановки в Брунсвике и Берлине. В Берлине Дюваль посещает князя Радзивила (Раздивилла). Обрато в Париж Дюваль возвращается в первых числах сентября 1803 г. [Bellier: 103-109]. В «Театральных воспоминаниях» Шаховской говорит о том, что видел спектакль с участием «уже почти оставившего сцену драматического писателя Дюваля», отмечая, что после этого представления Дюваль вышел из Французской труппы и вместе с ним уехал в Петербург, где был принят «по авторскому достоинству» [Шаховской 1842d: 16].
33. **Крейцер** Родольф (Rodolphe Kreutzer) (1766–1831) — вероятно, речь идет об известном французском скрипаче, композиторе и дирижере, которому Бетховен посвятил сонату.
34. **Марсолье** Бенуа-Жозеф (Benoît-Joseph Marsollier) (1750–1817) — драматург. Рогов находит упоминание в полицейском рапорте за 16 октября 1802 г. о том, что Буальдьё и Б.-Ж. Марсолье поддались на уговоры [Рогов: 75] и уезжают в Петербург.
35. **Мафлерой Клотильда** (Clotilde Mafleurai) (1776–1826) — французская актриса и балерина, см. подробнее [Новашевская 2017].
36. **Ромберг** Бернхард (Bernhard Romberg) (1767–1841) — вероятно, немецкий виолончелист и композитор, который долгое время жил в Москве.
37. **Филлис-Анриэ** Жанетта (Jeannette Phillis-Andrieux) (даты жизни неизвестны) — певица, актриса.
38. **Фориозо** Пьер (Pierre Forioso) (даты жизни неизвестны) — известный французский акробат, канатоходец, балаганный актер.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Список пьес Шаховского, написанных в 1811–1820 гг.¹¹⁹

	Число постановок до 1825 г. (вкл.)	Всего до 1917 г. (вкл.)
<i>Казак-Стихотворец</i> . Опера-водевиль в 1-м действии, музыка К. Кавоса. Первая постановка — 15 мая 1812 г.	141	218
<i>Кристина в серале</i> . Комическая опера в 1-м действии (перевод с фр., оригинал неизвестен), музыка Ф. Антонилини. Первая постановка — сентябрь 1812 г.	15	15
<i>Крестьяне, или Встреча незваных</i> . Опера-водевиль в 2-х действиях, музыка С. Н. Титова. Первая постановка — 23 ноября 1814 г.	31	31
<i>Ломоносов, или Рекрут стихотворец</i> . Опера-водевиль в трех действиях, музыка Ф. Антонилини. Первая постановка — 31 декабря 1814 г.	49	72
<i>Иван Суссанин</i> . Опера в 2-х действиях, музыка К. Кавоса. Первая постановка — 19 октября 1815 г.	?	>30
<i>Желтый карло, или Волшебница мрачной пустыни</i> . Волшебно-комическая опера в 3-х действиях с большим спектаклем, музыка Ф. Антонилини (переделка мелодрамы “Le Nain jaune, ou la Fée du désert” Кювелье и Коффен-Рони). Первая постановка — 8 февраля 1815 г.	1	1
<i>Пузин, или Продажа села. (Откупщик Бражкин)</i> . Комическая опера в 2-х действиях, музыка К. Кавоса. Первая постановка — 17 февраля 1815 г.	1	1
<i>Урок кокеткам, или Липецкие воды</i> . Комедия в	41	43

¹¹⁹ Составлен по списку «Драматические сочинения и переводы А. А. Шаховского» А. А. Гозенпуда [Гозенпуд 1961: 818–820], количество постановок подсчитано по репертуарной сводке «Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы: 1801–1825» [ИРДТ 2: 449–542] и последующим томам [ИРДТ 3: 220–338; ИРДТ 4: 286–418, ИРДТ 5: 413–537, ИРДТ 6: 441–561, ИРДТ 7: 447–560]. Вопрос о количестве постановок *Ивана Суссанина* остается открытым, поскольку он в сводке не упомянут. Опираясь на Подневный репертуар старейшего национального профессионального театра страны — Российского театра Петербурга (1757–1832) // СПбГТБ ОР и РК. Ф. 70. М. П. Троянский. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 226. Иван Суссанин и картотеку В.Н. Всеволодского-Гернгросса, можно сказать лишь то, что пьеса ставилась более 30 раз.

5-ти действиях, в стихах. Первая постановка — 23 сентября 1815 г.		
<i>Абуфар, или Арабское семейство</i> . Трагедия в 5-ти действиях, в стихах (перевод трагедии Ж-Ф. Дюси “Abufar ou La famille arabe”). Первая постановка — 3 ноября 1815 г.	8	8
<i>Карачун, или Старинные диковинки</i> . Волшебно-комическое представление в 3-х действиях с хорами, балетами и превращениями, музыка К. Кавоса и Ф. Антонолини. Первая постановка — 12 мая 1816 г.	13	13
<i>Гораци</i> . Перевод 4-го действия трагедии П. Корнеля «Ногасе» (переводчики других действий — А. Жандр, П. Катенин, А. Челегов). Первая постановка — 29 октября 1817 г.	11	11
<i>Своя семья, или Замужняя невеста</i> . Комедия в 3-х действиях, в стихах (в сотрудничестве с А. С. Грибоедовым и П. И. Хмельницким). Первая постановка — 24 января 1818 г.	34	99
<i>Лекарь-самоучка, или Животный магнетизм</i> . Комическая опера в 1-м действии, музыка Л. В. Маурера. Первая постановка — 23 сентября 1818 г.	4	4
<i>Не любо — не слушай, а лгать не мешай</i> . Комедия в 1-м действии, в вольных стихах. Первая постановка — 23 сентября 1818 г.	32	56
<i>Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших</i> . Водевиль в 1-м действии (переделка водевиля “Une visite à Bedlam” Э. Скриба и Делетр-Пуарсона), музыка Л. В. Маурера. Первая постановка — 23 сентября 1818 г.	33	43
<i>Суций бес, или Вдруг три свадьбы</i> . Комедия в 5-ти действиях с пением и дивертисментом (переделка пьесы А. Коцебу). Первая постановка — 16 апреля 1819 г.	25	25
<i>Пурсоньяк Фалалей Скотинин, или Рохус Пумперникель в новом виде</i> . Святочный водевиль, переделанный на русские нравы (переделка водевиля Э. Скриба и Делетр-Пуарсона “Encore un Rougseaugnac”). Первая постановка — 16 апреля 1819 г.	71	116
<i>Два учителя, или Asinus asinum fricat</i> . Водевиль в 1-м действии (переделка водевиля Скриба и Ш.-Ф.-Ж.-Б. Моро де Комманьи “Le Deux précepteurs, ou Asinus asinum fricat”). Первая постановка — 22 сентября 1819 г.	32	64
<i>Витикиндова башня, или Жидовская капитуляция</i> . Опера- водевиль в 1-м действии (перевод и переделка пьесы Дюпена и Дартуа “Le Tour	5	5

Witikind, ou la Capitalition”). Первая постановка — 22 сентября 1819 г.		
<i>Пустодомы</i> . Комедия в 5-ти действиях, в стихах. Первая постановка — 10 октября 1819 г.	20	19
<i>Граф Ори, или Возвращение из крестовых походов</i> . Водевиль в 1-м действии (перевод водевиля Скриба и Делетр-Пуарсона “Le comte Ory”), музыка Ф.-А. Буальдьё. Первая постановка — 16 января 1820 г.	2	2
<i>Актер на родине, или Прерванная свадьба</i> . Опера-водевиль в 1-м действии (переделка на русские нравы анекдотической комедии-водевиля Бразье и Мерля “La Noce interrompue, ou le Comédien en voyage”). Первая постановка — 16 января 1820 г.	25	28
<i>Какаду, или Следствие Урока кокеткам</i> . Комедия в 1-м действии, в стихах. Первая постановка — 16 января 1820 г.	32	65
<i>Игнаша-дурачок, или Нечаянное сумасшествие</i> . Комедия-водевиль в 1-м действии (переделка на русские нравы водевиля Скриба и Дюпена “Le Fou de Régonne”). Первая постановка — 12 июля 1820 г.	55	103
<i>Адвокат, или Любовь-живописец</i> . Новый водевиль в 2-х действиях с хорами и танцами (переделка комедии Мольера “Le Sicilien, ou L’Amour peintre”), музыка Н. Г. Лядова. Первая постановка — 26 июля 1820 г.	9	13
<i>Новая суматоха, или Женихи чужих невест</i> . Комическая опера в 1-м действии, музыка К. Кавоса с использованием музыки Дж. Россини. Первая постановка — 22 сентября 1820 г.	26	51
<i>Ворожея, или Танцы духов</i> . Оригинальная комедия-водевиль в 1-м действии. Первая постановка — 22 сентября 1820 г.	20	46

KOKKUVÕTE

Aleksandr Šahhovskoi vene rahvusteatri ideoloogina

Vürst Aleksandr Aleksandrovitš Šahhovskoi (1777–1846) oli 19. sajandi esimese veerandi vene teatri üks olulisemaid tegelasi, kes jättis endast maha ulatusliku pärandi, mis sisaldab arvukalt näidendeid, luuletusi ja ajakirjaartikleid. Ta teenis imperaatorliku teatri juhtkonnas peaaegu 30 aastat, oli üks repertuaaripoliitika juhte, lavastaja ja näitejuht, paljude näitlejate juhendaja. Šahhovskoi püüdis kogu loomingulise elu vältel luua tõelist tõsivene teatrit, mis ei oleks kaasaegse prantsuse teatri imitatsioon ei dramaturgiliselt ega näitlejameisterlikkuse poolest. Just temal kui repertuaarikomitee juhil ja aktiivsel teatrikunsti praktikul oli üks juhtivaid rolle vene oma rahvusrepertuaari kujunemisel. Uurimistöö ülesandeks oli vaadelda Šahhovskoi loomingut tema vene rahvusteatri kujunemise kontseptsiooni vaatevinklist.

Väitekirjas rustuvad mitu uurimissuunda: uuritakse impeeriumi ja rahvuslikku ideoloogiat, rahvuslikke müüte, rahvuslikku ülesehitustööd Venemaal 19. sajandi esimesel veerandil, mida on oma töödes käsitlenud B. Anderson, A. Miller, R. Wortman, A. Zorin, L. Kisseljova jt.; uuritakse vene „arhaismi“ (toetudes J. Tõnjanovi, J. Lotmani, B. Uspenski, M. Altschulleri, V. Vatsuro jt. töödele), 18. sajandi lõpu – 19. sajandi esimese veerandi vene teatrilugu (kasutades V. Vsevolodski-Gerngrossi, L. Grossmani, A. Gozenpudi, I. Medvejeva jt. töid) ning teatrikriitika lugu (toetudes S. Babintsevi, A. Komarovi, N. Mordovtšenko jt. töödele); uuritakse A. Šahhovskoi loomingut ajastu ühiskondlik-kirjandusliku elu taustal (toetudes A. Jartsevi, A. Gozenpudi, I. Aleksandrova, K. Rogovi, D. Ivanovi, L. Kisseljova jt. töödele). Väitekirjas kasutatakse ajaloolis-kirjanduslikku ja komparatiivset meetodit, ideoloogilise diskursuse ja teksti retoorilist analüüsi.

Väitekirjas vaadeldakse Šahhovskoi kogu kirjandustegevuse perioodi alates 1795. aastast kuni 1843. aastani. 1790ndate aastate alguses satub ta Peterburgi, pealinna kultuurielu epitsentrisse, kus puutub kokku erinevate vaadetega kultuurile ja kirjandusele. Tema tutvusringkonda kuuluvad nii sentimentaalse suuna esindajad kui tulevased kirjandusseltsi „Беседа любителей русского слова“ liikmed. Käesoleva uurimistöö **esimeses peatükis** „Tulevase „arhaisti“ tegevuse varane periood“ analüüsitakse Šahhovskoi 1800ndate aastate loomingut enne kirjandusseltsi „Беседа любителей русского слова“ liikmeks saamist ning tema autorimüüti – kuidas prantslased ta kõigest prantsusepärasest lahti ütleva panid („расфранцузили“), kui ta 1802. aastal Pariisi külastas, et seal näitlejaid Peterburgi prantsuse truppi kutsuda. Just niimoodi mõtestas Šahhovskoi oma hilistes artiklites lahti enda teenistusreisi kinnitades, et sõitis Pariisi frankomaanina, kuid tuli sealt tagasi „täieliku venelasena“. Uurimistöös püütakse näidata, et taoline veendumus ei olnud midagi muud kui retrospektiivne autorimüüt. Kaasates prantsuskeelsed ajalehed, milles kajastati Šahhovskoi tegevust Pariisis, on nimetatud lähetus rekonstrueeritud. Jõutakse

järeltulele, et tema vaadete ümberorienteerumine oli eeskätt seotud uute tuultega vene kultuurielus — 1790.–1800ndate suundumustega, ajakirja „Зритель“ tegevuskavaga ja muuhulgas Aleksandr Šiškovi teose „Рассуждение о старом и новом слоге российского языка“ ilmumisega 1803.a. ning üldse mitte prantsuse mõjutustega. Töös tõestati, et Šahhovskoi kontseptsiooni tekkelugu on seotud Pjotr Plavilštšikovi artiklite ja Ivan Krõlovi komöödiatega. Toetusavaldusega „arhaistide“ ideedele, mis kätkesid endas ka sentimentaalse diskursuse eitamist, esines Šahhovskoi lavalt komöödiates „Коварный“ ja „Новый Стерн“.

Kuid rahvusidee edendamine teatris nõudis selle omapoolset teoreetilist lahtimõtestamist. Just nimelt sellepärast — nagu käesolev töö püüab tõestada — loodigi ajakiri „Драматический вестник“, mis oli esimene venekeelne teatrite ja teatrikriitikale pühendatud perioodiline väljaanne, mille peamine initsiaator ja autor oli Šahhovskoi. Seda ajakirja ei ole kunagi varem põhjalikumalt uuritud. Käesolevas töös uuriti ajakirja eesmärgiga välja selgitada Šahhovskoi 1800ndate aastate teise poole esteetiline kontseptsioon. Ajakirja „Драматический вестник“ (1808) programmi analüüsile on pühendatud väitekirja **teine peatükk** „Šahhovskoi vaadete kujunemine vene rahvusteatri esteetikale“, milles esitatakse Šahhovskoi poolt teoreetiliselt lahti mõtestatud rahvusteatri küsimus dramaturgia, näitlejameisterlikkuse ja lavakunsti aspektist. Nagu märkis Šahhovskoi ise, oli ajakirja „Драматический вестник“ eesmärk vene vaatajate „maitse parandamine“. Väitekirjas püütakse tõestada, et ajakiri „Драматический вестник“ pidi ühe oma initsiaatori kavatsuste kohaselt olema ühiskonna mõjutamise instrument, sisendama vene elanikkonna haritud kihile armastust ja huvi isamaalise vastu ja koos sellega murdma tema kiindumuse välismaiste moodsuste vastu. Kuid võitlust välismaiste mõjutuste vastu pidas ajakiri välismaiste autorite (Voltaire, La Harpe jt. prantsuse teoreetikud) abil. Üks olulisematest ajakirja „Драматический вестник“ teoreetilistest küsimustest, mis Šahhovskoid kogu tema karjääri jooksul erutas, oli jälgendamine. Tema lahendus oli järgmine: lahti ütlemine pimedast lääne meie jälgendamisest, heade näidete valimine ja mudelite laenamine koos võõrapäraste süžeede kohandamisega vene kommete, iseloomude ja olustikule vastavaks. Niimoodi pidi vene kõrgkomöödia orientiiriks saama Molière, tragöödia omaks aga Shakespeare, keda tuli aga siiski „paremaks teha“. Näitena toob Šahhovskoi välja Nikolai Gneditši „Kuningas Lear’i“, mis oli sisuliselt prantsuse dramaturgi Jean-François Ducis’ Shakespeare’i süžeel põhineva näidendi „Le roi Lear“ töötlus.

Jälgendamise küsimus tõstatas ajakirjas „Драматический вестник“ ka näitlejameisterlikkuse probleemidega seotud arutelu, eriti prantsuse näitlejanna mademoiselle Georges’i meloodilise deklameerimise pooldajate ja vastaste vahel. Sellist deklameerimist hakkas jälgendama Šahhovskoi õpilane Jekaterina Semjonova. Šahhovskoi ja tema poolehoidjad jäid oma arvamuse juurde, et prantsuse kooli jälgendamine ei sobi mitte kuidagi vene lavale, sest ajakirja autorite arvamuse kohaselt on meetod ja selle propageerimise algus Prantsusmaal otseselt seotud Suure Prantsuse revolutsiooniga.

Revolutsioonilised ideed — ükskõik mis kujul need ilmnesid — jäid Šahhovskoi jaoks elu lõpuni vastuvõetamatuteks. Nagu ajakiri püüdis tõestada, oli vene teatril oma koolkond. Šahhovskoi leidis, et näitlejameisterlikkus peab olema „väljaõppe“ süntees — see tähendab selget ja täpset hääldust, aga ka suurepärasest teksti mõistmist ja „loomupärasust“, s.t. näitlejaannet. Ta oletas, et ainult selline moodus võimaldab näitlejal ennast täiel määral näidata ja seeläbi vaataja meeli õigesti mõjutada.

Mõned aastad peale ajakirja „Драматический вестник“ väljaandmist, 1812. aasta sõja künnisel, pöördus Šahhovskoi esmakordselt vene lava jaoks uue žanri — vodevilli — juurde. Tema vodevillide „Казак-стихотворец“, „Крестьяне, или Встреча незваных“, „Ломоносов, или Рекрут-стихотворец“ ja „Иван Суссанин“ aineks said anekdootlikud süžeed — Vene ajaloo. Just sellest hetkest alates kirjutab ta kogu oma teatrikarjääri jooksul „vene vaimus“ näidendeid. Nimetatud teoseid analüüsitakse **kolmandas peatükis** „Šahhovskoi esimesed „vene vaimus“ kirjutatud „ajaloolised“ vodevillid kui rahvusteatri realiseerimise ideed (1812–1818)“. Selles peatükis on pööratud erilist tähelepanu Šahhovskoi nende näidendite stilistilisele ja ajaloolisele analüüsile, mis on lavastatud peale 1812. aasta Napoleonivastases sõjas osalemist. Analüüsi eesmärgiks oli näidata, mil moel avab Šahhovskoi „vene rahvuslikku“ teemat, mis tema plaani kohaselt pidigi moodustama vene teatri „rahvusliku“ repertuaari aluse. Šahhovskoi esineb novaatorina — vene lavale toodud kerge laululine vodevilli žanr pidi mõjutama võimalikult laia vaatajaskonda. Näidendite analüüsi põhjal rekonstrueeritakse Šahhovskoi patriarhaalne utopia, mille kohaselt võivad patrioodid olla kõik rahvuse liikmed, kaasa arvatud lihtrahvas. Tema vodevillid demonstreerivad kõigi seisuste „ühtsust“ alustades tsaarist ja lõpetades tavalise talupojaga ning neid ühendab ühine patriootlik vaim. Kõik nad on ühe rahvusliku iseloomu kandjad, mis väljendub tingimatus armastuses trooni ja isamaa, aga ka õigeusu vastu. Seejuures need, kes teenivad Jumalat, riiki ja isamaad, asuvad nagu ühel tasemel — nad kõik on „vennad“.

Šahhovskoi kontseptsiooni kohaselt võib tõeline patrioot olla mitte ainult vere poolest venelane, vaid ka mõne teise Venemaa rahva esindaja või välismaalane, kes on truu kirjeldatud väärtuste süsteemile. Praktiliselt kõigis vodevillides kujutas Šahhovskoi välismaalasi, kes näitasid tõelist „vene“ loomust ja ei erinenud käitumise poolest positiivsetest vene kangelastest.

See patriootlik kontseptsioon laieneb ja täieneb Šahhovskoi 1810ndate kõige olulisemas komöödias „Урок кокеткам, и ли Липецкие воды“, milles negatiivsed tegelased saavad uue ja palju elulisema karakteri, aga patriotismiküsimus seotakse kirjandusliku positsiooniga (nagu see juba oli tükis „Новый Стерн“).

Väitekirja samas peatükis räägitakse ka Šahhovskoi enda osalemisest 1812. aasta sõjas ja selle lahtimõtestamisest tema hilistes meenutustes. Memuaaride analüüs seoses „rahvalike“ vodevillidega aitas avada Šahhovskoi vaadete arengut talupoegade sõjale: kui 1815. aastal esitati talupoegade julmust võitlusliku ja patriootliku vaimuna, siis 1830ndatel aastatel tapmisi ja vägivaldada

küll õigustatakse kui paratamatust, kuid neid peetakse tragöödiaks, mis jääb kaugele „võitluslustist“.

Väitekirja **neljandas peatükis** „Rahvuslik teater kui „romantiline“ teater (1820ndad–1830ndad aastad)“ uuritakse vene rahvusteema muutumist ja tuuakse välja seos Šahhovskoi loominguliste otsingute ja „romantismi“ (selles erilises mõttes, mida see mõiste endas tol ajal kätkes) ning rahvusliku koloriidi kujutamise problemaatika vahel. Nimetatud eesmärgil analüüsiti üksikasjalikult tema „vene tõsilugu“ „Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне“. Analüüsi tulemusena näidatakse, kuidas dramaturgi sule all muutus süžee, mis on ammutatud kroonikaloost ja töödeldud paljude 19. sajandi alguse autorite poolt, aga tõstetakse esile ka neid „romantilisi“ elemente, mida Šahhovskoi kasutas uue teatrižanri arendamiseks.

Nimetatud perioodil jätkab dramaturg näidendite loomist, milles rõhutatakse rahvuslike uskumuste ja folkloori vahelist seost. Nii näitab Šahhovskoi näidendites „Старинный русский быт, или Святочное гадание“ ja „Суженый — не ряженный, или Святки в 1737 г.“, et tõeline Jumal ilmutab ennast ka paganausutalitustes (ennustamine), aidates välja selgitada tõelise ja paljastades vale peigmehe. Samal ajal püüab autor vaatajatele meelde tuletada vene teatri ja dramaturgia rahvuslikke lähteid. Näidendis „Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра“ kirjeldab ta „rahvuslikus vaimus“ loodud Jaroslavli teatri tekkelugu. Näidendis „Сват Гаврилыч“ juhatab ta vaatajad vene dramaturgide juurde, kes panid aluse vene rahvusliku teatri arengule.

Šahhovskoi varustab kõik oma näendid kaasaegsete allusioonidega ja rõhutab seejuures vene keele olulisust. Erilise tähenduse tema kui „arhaisti“ jaoks omandab idee vene keele rikkusest koos selle vanasõnade ja kõnekäändudega – nimelt nendes peegeldub vene rahva tõeline olemus. Need tegelaskujud, kes ei valda puhas vene keelt, moonutavad vene sõnu või segavad neid välismaistega, on ilma jäetud ka vene loomusest. Nad on egotsentrilised, upsakad ja eelkõige silmakirjalikud.

Edasi samas peatükis räägitakse Šahhovskoi teoreetilis-esteetilistest artiklitest, kus ta jätkab oma rahvusteatri ideede põhjendamist. Eriline koht käesolevas töös on küsimus August Wilhelm Schlegeli ideede mõjust Šahhovskoi teatrilastele vaadetele. Seda mõju uuritakse Šahhovskoi 1820ndate aastate artiklite „Предисловие к „Полубарским затеям““ (1820) ja „Нечто о театральной Музыке: Отрывок из теории Драматического Искусства“ (1824) näitel. Püütakse tõestada, et jäädes truuks enda ajakirjas „Драматический вестник“ väljendatud ideedele, süvendab ja laiendab Šahhovskoi neid. Nimetatud artiklitest esimeses leiab ta õnnestunud valemil jäljendamise küsimuse lahendamiseks: „lapsendada parim oma isamaale“, kinnitades, et ilma jäljendamiseta ei saa, kuid pimedat laenamist või enda omaks arvamiseega ei ole kunagi võimalik luua vene teatrit.

Dramaturg oli žanri puhtuse küsimuses Schlegeliga ühel meelel, rõhutades „puhta“ komöödia ja tragöödia üleolekut kõigist teistest teatrižanridest. Vaid kõrgžanri näidendite — komöödia ja tragöödia — olemasolu saab tema arvamus kohaselt garanteerida rahvusteatri ülesehitamise. Ajakirja

“Драматический вестник“ puhul ilmne väikekoodanliku draama vältimine omandab tänu uuele autoriteedile palju selgemad kontuurid. Sarnaselt Schlegelile on Šahhovskoi veendunud sõnalise teksti ülemvõimus kõigi ülejäänud teatritribuutide — muusika, tantsu ja dekoratsioonide — üle. Ta oletab, et tõeline rahvusteater eksisteerib eelkõige tänu dramaturgi andele, kelle eesmärk ei ole kiire edu saavutamine, vaid sügav ja keskendunud ning laialt kultuuri- ja ajalootraditsioonil põhinev looming.

Sarnaselt Schegelile on ka Šahhovskoi veendunud dramaturgia ja vanakreeka teatri ülemuslikkuses üle kõigi teiste rahvusteatriite. Dramaturgi meelest peab just vanakreeka dramaturgia saama mudeliks vene teatrile. Praktikuna lõi Šahhovskoi triloogia näidised (üks tema meelest peamistest Kreeka teatri eripäradest): „Аристофан, или Представление комедии Всадники“ ja kohendas teatri jaoks Puškini poeemid „Ruslan ja Ljudmilla“ ning „Bahtšisarai purskkaev“. Ta lootis, et need näidendid saavad teistele dramaturgidele jälgendamisel eeskujuks. Teine oluline põhjus Šahhovskoi kiindumusele vanakreeka teatrisse oli vale sentimentaalsuse ja liigsete kirgede puudumine ning Aischylose ja Sophoklese näidendite (Euripidese dramaturgiat ta ei aktsepteeri) puhas rahvuslik iseloom.

Väitekirja viies **peatükk** „Vene teatriajaloo mütologiseerimine (1830–1840ndad aastad)“ on pühendatud Šahhovskoi hiliste artiklite „Летопись русского театра“ (1840) ja „Обзор русской драматической словесности“ (1842) analüüsile, kus erilisel moel peegeldus tema kiindumus antiikteatrisse ja Schlegeli ideedesse. Nendes artiklites loob Šahhovskoi isikliku ideaalse vene teatri ajaloo, mille juured asuvad tema vaatenurga kohaselt antiikdramaturgias — Sophoklese tragöödiates. Nende tragöödiate „vaim“ peegeldus tema meelest Rostovi metropoliidi Dmitri (1651–1709) loomingus, keda Šahhovskoi nimetas esimeseks „vene traagikuks“. Käesolevas uurimustöös näidatakse, kuidas Šahhovskoi, kasutades oma artiklite kirjutamisel allikaid (mida väitekirjas õnnestus välja selgitada), käib selle materjaliga vabalt ümber: ta jätab vahele enda kontseptsiooni jaoks „ebavajalikud“ detailid, lisab „vajalikud“ üksikasjad ja spekulatiivsed arutluskäigud, tõstab kirjelduse emotsionaalset registrit jne. ning loob sellega spekulatiivse konstruktsiooni vene teatri muistsest päritolust. Väitekirja seisukoht on, et Šahhovskoi järgis ka nendes artiklites sedasama eesmärki, millele ta oma elu pühendas — pöörata vene näitlejate, lugejate ja pealtvaatajate tähelepanu isamaalisele traditsioonile ja sisendada neisse, et vene kultuuril on oma algupära ja jõud, mis ei jää mitte millegi poolest lääne omale alla.

Väitekirjas püütakse üksikasjalikult rekonstrueerida Šahhovskoi vene rahvusteatri loomise programmi. Kokkuvõtvalt võib öelda, et selle areng toimus järgmistes suundades:

1) luua vene repertuaar näidenditega, mille süžeed pärinevad vene elust ja ajaloost. Karakterite kujutamine on otseselt seotud vene rahva kultuuriliste ja moraalsete eripäradega. Selleks kasutatakse näidendites suulist ja muusikalist (pseudo)folkloori, aga ka vene traditsiooniga seotud ajaloolisi ja kultuurilisi elemente;

2) erinevate teatrižanride, aga ka romantismiajastu (Puškini poemid, Žukovski ballaadid, W. Scotti romaanid jpt.) kirjandusteoste dramaturgiliste töötluste kaasamine aktuaalsesse kirjandusprotsessi;

3) koostöö noorte autoritega, mis pidi rikastama repertuaari uute „õigesuunaliste“ näidenditega;

4) lääne omast erineva vene „rahvusliku“ näitlejameisterlikkuse koolkonna loomine;

5) euroopaliku teatri jäljendamise probleemi lahendamine väärivate mudelite leidmise ja nende rahvusliku sisuga täitmise abil ning „parima lapsendamisega isamaale“. Orienteerumine lääneeuroopa teatrimõtte saavutustele, eriti just A. Schlegeli ideedele, ja vanakreeka teatri vene teatrile eeskujuks kuulutamine;

6) katse luua „ideaalset“ vene teatri ajalugu, mis ei jääks alla lääneeuroopa omale.

Nagu käesolev uurimustöö näitab, toimus Šahhovskoi nagu ka kogu vene „arhaismi“ kui kirjandusliku suuna tegevus kooskõlas Euroopa eelromantismi ja romantismi rahvusliku kultuuri ülesehitamise ideega. Šahhovskoi programm ei olnud originaalne ning süsteemina oli ta liiga sirgjooneline ja didaktiline. Tema dramaturgia vananes kiiresti, talle järgnesid ajas tugevad ning omanäolised autorid. Nad võtsid üle Šahhovskoi põhiidee – rahvusteatri loomine, kuid täitsid selle teistsuguse sisuga. Šahhovskoi loominguga kõige tugevam külg oli elava kõnekeele loomine näitetekstis ja seda arendasid hiljem edasi Gribojedov, Gogol, A. Ostrovski jt.

Edaspidi tuleb Šahhovskoi loominguga uurimine vältimatult siduda tema nende teoste publitseerimise ja uurimisega, mis on seniajani käsikirjalised ja mida varem ei ole uuritud. Kindlasti on vaja avaldada dramaturgi teoste uus kogumik (viimane kogumik anti välja 1961. aastal). Esimese sammuna soovib väitekirja autor koostada dramaturgi „rahvusteemaliste“ näidendite kommenteeritud väljaande. Tööd sellega on juba alustatud.

ABSTRACT

Alexander Shakhovskoy as Russian National Theatre Ideologue

Prince Alexander Shakhovskoy (1777–1846) was one of the main figures of Russian theatre of the first third of the 19th century. He left behind a vast legacy, including over 100 plays, poems and journal articles. He served in the directorate of the Imperial Theatres for almost 30 years; he was one of the heads of the repertoire policy, director and mentor of many actors. Over a lifetime, Shakhovskoy sought to create a genuine Russian theatre, which would not be an imitation of modern French theatre — neither in the field of drama, nor in the field of acting. As the head of the repertoire committee and active theater practice, he played one of the leading roles in the formation of the idea of the Russian national repertoire itself. The objective of the current dissertation was to examine the work of Shakhovskoy from the point of view of the formation of his concept of Russian national theater.

The dissertation stands at the intersection of several research areas:

1) the study of imperial ideology, national myths, nation-building in Russia in the first third of the 19th century, developed in the works of B. Anderson, A. Miller, R. Wortman, A. Zorin, L. Kisseljova and others;

2) research of Russian "archaism" (works by Y. Tynyanov, Y. Lotman – B. Uspensky, M. Altshuller, V. Vatsuro and others),

3) the history of Russian theatre of the end of the 18th – first third of the 19th century (works of V. Vsevolodsky-Gerngross, L. Grossman, S. Mokulsky, A. Gozenpud, I. Medvedeva and others);

4) the theatrical criticism in work of A. Altshuller, S. Babintsev, A. Komarov, N. Mordovchenko and others);

5) the study of A. Shakhovskoy's work on the background of the social and literary life of the era (works by A. Yartsev, A. Gozenpud, I. Alexandrova, K. Rogov, D. Ivanov, L. Kisseljova and others).

The dissertation uses historical-literary, comparative methods and analysis of ideological discourse and rhetoric of the text.

We analyzed the entire period of Shakhovskoy's literary activity, which began in 1795 and ended in 1843. In the early 1790s, he finds himself in St. Petersburg at the epicenter of the cultural life of the capital, where he encounters various views on culture and literature. In his circle of acquaintances he find both representatives of the "followers of Karamzin" and future members of "The Colloquy of Lovers of the Russian Word". In the **first chapter** of the work, "The initial period of the future "archaist", we examined the works of Shakhovskoy in the 1800s — before he became a member of the "The Colloquy" and its author's myth — as when he visited Paris in 1802, with the aim of engaging actors for the Petersburg French troupe, the French people

“unfrenchified” him. This is how Shakhovskoy interpreted his official trip in later articles, claiming that, having gone to Paris as a “Frenchman”, he returned “completely Russian”. In our work, we tried to show that such a statement was a retrospective author's view. Studying French newspapers, which published information about Shakhovskoy's activity in Paris, we made a reconstruction of this trip. We came to the conclusion that the reorientation of his views occurred not under the French influence, but under the influence of the new trends in Russian cultural life in 1790 – early 1800s. The program of the journal “Зритель/ Spectator” (1793) and the publication of “Discourse on the Old and New Syllable of the Russian Language” (1803) by Alexander Shishkov are first to be mentioned. We have shown that the genesis of Shakhovskoy's concept goes back to the articles of Pyotr Plavilshchikov and the comedies of Ivan Krylov. With the support of the ideas of the “archaists”, which also included the issue of denial of sentimental discourse, Shakhovskoy had put on stage his comedies “Коварный” and “Новый Стерн”.

However, the promotion of national ideas in the theatre required theoretical understanding. For this, as we tried to show, was created “Драматический вестник” — the first Russian-language magazine devoted to theatre with the inclusion of theatre criticism. The main initiator and author of it was Shakhovskoy. This journal was never studied in details. Analyzing the journal, we revealed the aesthetic position of Shakhovskoy in the second half of the 1800s. The **second chapter** of the dissertation “Formation of Shakhovskoy's views on the aesthetics of national theater” is devoted to the analysis of the program of the “Драматический вестник”. In it, we presented Shakhovskoy's theoretical understanding of the issue of national theatre — in terms of drama, acting and performing arts. As Shakhovskoy wrote, the aim of the magazine was to “correct the tastes” of the audience. In our work, we tried to prove that “Драматический вестник”, according to Shakhovskoy, was supposed to serve as an instrument of influence on society, to instill in Russian aristocrats love and interest in the Russian theme and thus to reverse its addictions to foreign fashion. However, this struggle against foreign influence was conducted by the magazine with the help of foreign authorities (Voltaire, Laharpe, and other French theoreticians). One of the most important theoretical issues of the “Драматический вестник”, which worried Shakhovskoy throughout his career, was the question of imitation. He refused blind following of Western fashion and insisted on choosing good samples and borrowing models from foreign theatres and remaking them for Russian mores, characters and life. Thus, Moliere had to become a reference point for Russian high comedy, and Shakespeare — for tragedy. As an example, Shakhovskoy provides “Король Леар” of Nikolai Gnedich, what, in fact, was a remake of a play made by French playwright Jean-François Ducis “Le roi Lear”, based on a Shakespearean plot.

The issue of imitation was raised in the “Драматический вестник” also in discussion of the problems of acting. Especially it was important in the polemic between supporters and opponents of the “songful” (напевный) declamation of the French actress Mlle. George. It was her whom Shakhovskoy's student

Yekaterina Semenova began to imitate. Shakhovskoy and his supporters insisted that the French school of declamation was not suitable for the Russian scene, since, according to the authors of the magazine, the method was directly related to the French Revolution. In this period, the new “songful” declamation began to be promoted in France. Revolutionary ideas, no matter how they were manifested, remained unacceptable for Shakhovskoy until the end of his life. As the magazine tried to prove, the Russian theatre had its own school. Shakhovskoy believed that acting should be a synthesis of “training” — intelligible and clear pronunciation, as well as an excellent understanding of the text and “nature” — an acting talent. As he believed, only this way can allow the actor to fully express himself and thereby correctly affect souls of the viewers.

A few years after the publication of “Драматический вестник”, on the eve of the war of 1812, Shakhovskoy firstly turned to a genre that was new for the Russian theatre — the vaudeville. The subjects of his vaudevilles “Казак-стихотворец”, “Крестьяне, или Встреча незваных”, “Ломоносов, или Рекрут-стихотворец” and “Иван Суссанин” were anecdotal stories from Russian history. From that moment on, Shakhovskoy throughout his theatrical career wrote plays in the “Russian spirit”. We analyzed these works in the **third chapter** “The first “historical” vaudevilles of Shakhovskoy in the “Russian spirit” as the implementation of the idea of a national theater (1812–1818)”. We paid special attention to the stylistic and historical analysis of Shakhovskoy's plays, staged in the era of 1812 after the participation of their author in the war with Napoleon. Our goal was to show how Shakhovskoy reveals the “Russian folk” theme, which, according to his plan, should form the basis of the national repertoire of the Russian theatre. Shakhovskoy was an innovator — the vaudeville with its light poetry, interspersed with songs and dances, firstly was introduced to the Russian stage. It was intended to influence the widest possible audience. Based on the analysis of the plays, we reconstructed Shakhovskoy's patriarchal utopia, according to which all members of the nation, including ordinary people, can be patriots. His vaudevilles demonstrate the “unity” of all classes, from the tsar to the ordinary peasant, united by a single patriotic spirit. All of them turn out to be carriers of the same national character, which is expressed in unconditional love for the throne and the fatherland, as well as in deep Orthodox faith. At the same time, those who serve God, the sovereign and the fatherland seem to be on the same level — they are all “brothers”.

According to Shakhovskoy's idea, a true patriot can be not only Russian by blood, but also a representative of any peoples of Russian Empire or a foreigner who is committed to the outlined system of values. In many vaudevilles, Shakhovskoy portrayed foreigners who demonstrated a true “Russian” character — by their behavior, they did not differ from Russian heroes.

This patriotic idea expanded in the most famous comedy of Shakhovskoy of the 1810s — “Урок кокеткам, или Липецкие воды”, in which negative characters acquired a new and more vital character, and the issue of patriotism is associated with a literary position (as it was already in “Новый Стерн”).

In the same chapter, we talk about Shakhovskoy's participation in the war of 1812, and about its interpretation in his later memoirs. We analyzed these memoirs in connection with his vaudevilles. This helped us to reveal the evolution of Shakhovskoy's views on the peasant war: if in 1815 the cruelty of the peasants was presented as a manifestation of a fighting and patriotic spirit, then in the 1830s murders and violence, although they are explained as forced, are revealed as a tragedy and not as an “amusement”.

In the **fourth chapter** of our work “National theater as a “romantic” theatre (1820–1830s)“ we observed the transformation of the Russian folk theme and revealed the connection between Shakhovskoy's creative searches and “romanticism” (in the special sense that was put into this concept at that time) and the issue of depicting national flair. We have analyzed in detail his “Russian true history” — “Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне”. During the analysis, we showed how the plot, which was taken from the chronicle story and processed by many authors of the early 19th century, changed under the playwright's pen. We also identified those “romantic” elements that Shakhovskoy used for developing a new genre for Russian theatre.

During this period, Shakhovskoy continues to create plays where he emphasized the connection with Russian popular beliefs and folklore. In the plays “Старинный русский быт, или Святочное гадание” and “Суженый — не ряженный, или Святки в 1737 г.” Shakhovskoy shows that true God manifests himself even in pagan rites (fortunetelling). God always helps to determine the true groom and expose the false one. At the same time, Shakhovskoy seeks to remind the viewers of the national origins of Russian theatre and drama. In the play “Ф. Г. Волков, или День рождения русского театра”, he depicts the history of the appearance in Yaroslavl of a theatre that was created by the “folk spirit”. In the play “Сват Гаврилыч”, he reminds the audience to the Russian playwrights, who laid the foundation for the Russian national theatre. For the same purpose, Shakhovskoy casually mentions in this play the great Russian cultural figures — Peter I, Trediakovsky and Lomonosov.

Shakhovskoy supplies all his plays with modern allusions and emphasizes at the same time the Russian language. The idea of the richness of the Russian language with its proverbs and sayings was important for him as an “archaist” — the true character of the Russian people is reflected in them. Those characters, who do not speak pure Russian, distort Russian words or mix them with foreign ones, are also devoid of Russian character. They are selfish, arrogant and most importantly — hypocritical people.

In the same chapter, we continued our analysis of the Shakhovskoy's theoretical articles where he continues to substantiate his ideas about the national theatre. A special place in our work is occupied by the question of the influence of the ideas of August Wilhelm Schlegel on the theatrical views of Shakhovskoy. We traced this influence on the example of Shakhovskoy's articles of the 1820s — “Предисловие к "Полубарским затеям"” (1820) and “Нечто о театральной Музыке: Отрывок из теории Драматического Искусства” (1824). We tried to prove that, while remaining faithful to the ideas

promoted by him in the “Драматический вестник”, Shakhovskoy deepens his judgments. In the first of the named articles, he finds a successful formula for resolving the issue of imitation — “to adopt the best for our country”, he insists that it is impossible to create drama without imitation, but blind borrowing or rewriting will never make the genuine Russian theatre.

Shakhovskoy agrees with Schlegel in question about the “purity” of the genre, he emphasizes the superiority of “pure” comedy and tragedy over all other theatrical genres. Only the presence of plays of high genres — comedy and tragedy — can, from his point of view, guarantee the creation of a national theatre. The disgust from the bourgeois drama, which he showed in the “Драматический вестник”, acquires, thanks to the new authority, clear explanation. Following Schlegel, Shakhovskoy asserts the primacy of the verbal text over all other theatrical attributes — music, dance and scenery. He believes that a true national theatre exists primarily due to the talent of the playwright, whose goal is not to achieve quick success, but a deep and thoughtful creativity based on a wide cultural and historical tradition.

As Schlegel, Shakhovskoy asserts the superiority of the theatre of the ancient Greeks over all other national theatres. According to our author, it is Greek drama that should become a model for Russian theatre. As a practitioner, Shakhovskoy created examples of trilogies (one of the main, in his opinion, features of the Greek theatre) — “Аристофан, или Представление комедии Всадники” and theatrical remakes of Pushkin's poems “Ruslan and Ludmila” and “The Fountain of Bakhchisarai”. He hoped that his plays would become models for other playwrights. Another important reason for Shakhovskoy's adherence to the Greek theatre is the absence of false sensitivity, excessive passions and the purely national character of the plays of Aeschylus and Sophocles (he does not accept the drama of Euripides).

The **fifth chapter** “The view on the history of the Russian theatre (1830–40s)” was devoted to the analysis of Shakhovskoy's later articles “Летопись русского театра” (1840) and “Обзор русской драматической словесности” (1842). These articles reflected in a special way his devotion to the ancient theatre and Schlegel's ideas. There Shakhovskoy gives his own ideal view on the history of the Russian theatre, the roots of which lie, from his point of view, in ancient drama — in the tragedies of Sophocles. The “spirit” of these tragedies was, in his opinion, reflected in the works of Metropolitan Dimitry of Rostov (1651–1709), whom he called the first “Russian tragedian”. In our work we showed how Shakhovskoy, using the printed sources freely handles the material — he omits details which were “unnecessary” for his ideas, adds “necessary” details and speculative reasoning, increases the emotional register of description, etc., and thus creates a speculative construction about the antiquity of the Russian theatre. From our point of view, in these articles Shakhovskoy pursued the same goal reaching which he devoted his life — to draw the attention of Russian authors, readers and viewers to the domestic tradition and to inspire them that Russian culture has its own identity and strength, which is in no way inferior to the Western one.

In this work, we tried to give a detailed reconstruction and analysis of Shakhovskoy's program for the creation of the Russian national theatre. In conclusion, we can say that it consisted in the following:

I. the creation of a Russian repertoire with plays, the plots of which are taken from Russian life and history, and the depiction of characters is directly related to the cultural and moral characteristics of the Russian people. For this, elements of verbal and musical (pseudo)folklore were widely used, the spoken language was developed as the embodiment of the folk character;

II. inclusion in the current literary process of various theatrical genres, as well as dramatic remakes from the literary works of the romantic era (Pushkin's poems, Zhukovsky's ballads, V. Scott's novels, and many others);

III. collaboration with young authors, which was supposed to enrich the repertoire with new plays of the "right direction";

IV. the creation of a Russian national school of acting, different from the West;

V. solving the problem of imitating the European theatre by searching for exemplary models and filling them with national content — "adopting the best for own country", and this happened through an orientation towards the achievements of Western European theatrical thought, in particular, on the ideas of A. Schlegel;

VI. the proclamation of the ancient Greek theatre as a model for the Russian;

VII. an attempt to create an "ideal" history of the Russian theatre, which is not inferior to the Western European one.

In our thesis we showed, that the activity of Shakhovskoy, as well as the entire Russian "archaism", followed the ideas of European pre-romanticism and romanticism with its cultural nation-building. Shakhovskoy's program was not original and, as a system, it was too straightforward and didactic. His drama quickly became outdated; he was replaced by stronger and more original authors. They accepted his main idea — the task of creating the national theatre, but filled it with a different content. The strongest side of Shakhovskoy's work was the development of a theatrical spoken language, which was then elaborated by Alexander Griboyedov, Nikolai Gogol, Alexander Ostrovsky, and others.

Further study of Shakhovskoy's creation must inevitably be associated with the publication and study of those works that still remain in manuscripts and have never been involved into research. It is necessary to publish a new collected edition of his works (the last one was published in 1961). As a first step, we would like to compose a commented edition of his plays on a "national" theme; the work on it has already begun.

CURRICULUM VITAE

Карина Новашевская

Гражданство: Эстония
Дата и место рождения: 25 февраля 1993, Пярну, Эстония
Адрес эл. почты: carynnov@ut.ee
Языки: русский, эстонский, английский, французский

Образование

2011–2014 Тартуский университет, бакалавриат (русская и славянская филология)
2014–2016 Тартуский университет, магистратура (cum laude, отделение славистики)
2016–2020 Тартуский университет, докторантура, отделение славистики (кафедра русской литературы)

Профессиональная деятельность

1.09.2019– Тартуский университет, младший научный сотрудник (отде-
31.08.2020 ние славистики)

Научная деятельность

Область научных интересов: русская литература и история театра XVIII–XIX вв., творчество А. А. Шаховского.

Опубликовано 6 научных статей, из них 2 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Karina Novaševskaja

Kodakondsus: Eesti
Sünniaeg ja koht: 25.02.1993, Eesti, Pärnu
E-post: carynnov@ut.ee
Keeleoskus: vene, eesti, inglise, prantsuse

Haridus

2011–2014 Tartu Ülikool, vene ja slaavi filoloogia osakond (bakalau-
reuseõpe)
2014–2016 Tartu Ülikool, vene ja slaavi filoloogia osakond (magis-
triõpe, cum laude)
2016–2020 Tartu Ülikool, slavistika osakond, doktoriõpe (vene kirjan-
dus)

Teenistuskäik

1.09.2019– Tartu Ülikool, slavistika osakond, nooremteadur
31.08.2020

Teadustegevus

Peamised uurimisvaldkonnad: XVIII–XIX saj. vene kirjanduse ajalugu,
A. Šahhovskoi looming.

Avaldatud 6 teadustööd, nendest 2 rahvusvahelise levikuga väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

К. Новашевская. Брак с французским пленным (на примере сюжета «Рославлева») // Новый филологический вестник. 3 (46). 2018. С. 81–92 (в соавторстве с Л. Киселевой).

К. Новашевская. Подражание как средство создания русского национального театра // Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel / Ed. By Iazar Fleishman, David M. Bethea and Ilya Vinitsky. Peter Lang, 2020. С. 151–168 (Stanford Slavic Studies) (в соавторстве с Л. Киселевой).

К. Новашевская. «Сокол князя Ярослава Тверского» — «русская быль» А. А. Шаховского // Русская филология. 31. Тарту, 2020. С. 96–110.

К. Новашевская. Тема Отечественной войны 1812 г. в творчестве А. А. Шаховского (предварительные заметки) // Русская филология. 29. Тарту, 2018. С. 42–59.

К. Новашевская. Комментарий к «Трем женитьбам вопреки рассудку» Шаховского // Текстология и историко-литературный процесс. VI. М.: МГУ, 2018. С. 49–58.

К. Новашевская. А. А. Шаховской — историк русского театра // Русская филология. 28. Тарту, 2017. С. 26–34.

**DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS**

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.

17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.
18. **Оксана Паликова.** Двужычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогоян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева.** Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.
30. **Ирина Рудик.** Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты, Стихи. Выпуск I (1922)». Тарту, 2014. 166 с.
31. **Елизавета Фомина.** Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. 150 с.
32. **Павел Успенский.** Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014. 214 с.
33. **Константин Поливанов.** «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015. 262 с.
34. **Сирье Купп-Сазонов.** О роли грамматики в переводе (на материале временных форм глагола в русском и эстонском языках). Тарту, 2015. 249 с.
35. **Андрей Федотов.** Русский театральный журнал в русском контексте 1840-х годов. Тарту, 2016. 178 с.

36. **Кристина Сарычева.** Восприятие Ф. И. Тютчева и А. А. Фета в русской литературной критике 1870-х – 1900-х гг. Тарту, 2016. 173 с.
37. **Алисия Чекада.** Теоретические основы составления двуязычного словаря: на примере польского и эстонского языков. Тарту, 2017. 131 с.
38. **Артем Шеля.** «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту, 2018. 268 с.
39. **Александра Чабан.** Н. С. Гумилев — критик поэтов-символистов: динамика оценок и эволюция критического языка. Тарту, 2018. 183 с.
40. **Елена Вельман-Омелина.** Эстонско-русский перевод и развитие современной официально-деловой коммуникации: теоретический и практический аспекты. Тарту, 2018. 192 с.
41. **Ксения Филимонова.** Эволюция эстетических взглядов В. Шаламова и русский литературный процесс 1950-х – 70-х годов. Тарту, 2020. 159 с.