

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Отделение славистики
Кафедра русской литературы

А.А. ШАХОВСКОЙ – ИСТОРИК РУССКОГО ТЕАТРА

Магистерская работа
студентки отделения славистики
КАРИНЫ НОВАШЕВСКОЙ

Научный руководитель —
проф. Л.Н. КИСЕЛЕВА

Тарту 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Замысел и «критика» статей А.А. Шаховского по истории русского театра.....	7
1.1. Замысел статей А.А. Шаховского.....	7
1.2. Влияние идей Шишкова о самобытности русской культуры на Шаховского.....	9
1.3. «Критика» статей Шаховского.....	16
Глава 2. Пьеса <i>Кающийся грешник</i> и ее автор. Связь ранней русской драматургии с древнегреческим театром в трактовке Шаховского.....	21
2.1. Митрополит Димитрий Ростовский как «русский Эсхил».....	21
2.2. <i>Кающийся Грешник</i> в пересказе Шаховского 1830 года.....	26
2.3. Упоминания о <i>Кающемся Грешнике</i> в источниках до статей Шаховского.....	31
2.4. Происхождение пересказа Шаховским пьесы <i>Кающийся Грешник</i>	32
Глава 3. Источники статей Шаховского.....	35
3.1 Известия о русском театре до статей Шаховского.....	35
3.2. Источники описания «древнего» периода развития театра в трактовке Шаховского.....	38
3.3. Источники описания театра во время правления Алексея Михайловича и Петра I в трактовке Шаховского.....	45
3.4. Статья Малиновского как основной источник для Шаховского.....	47
3.5. Источники сведений о театре и биографии Волкова в трактовке Шаховского.....	52
3.5.1. Источники, описывающие события до 1752 года.....	53
3.5.2. Источники, описывающие события после 1752 года.....	57
Заключение	64
Список использованной литературы	68
Kokkuvõte	73

Введение

Жизнь князя Александра Александровича Шаховского (1777-1846) была неразрывно связана с русским театром. В течение 25 лет он фактически руководил театрами Петербурга, написал более 100 пьес, вырастил несколько поколений актеров, а также написал воспоминания и статьи по истории театра, некоторую информацию из которых ученые используют до сих пор при описании театра былых эпох. Многочисленные сочинения Шаховского не собраны, последнее издание в Библиотеке поэта под редакцией А.А. Гозенпуда относится к 1961 г., но оно включает очень малую долю наследия Шаховского. Однако статьи о театре, о которых пойдет речь в этой работе, не переиздавались никогда после их первой журнальной публикации в 1840-42 гг. Эта сторона деятельности Шаховского никогда специально не рассматривалась современными исследователями. Об этих статьях 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: 409; 411; 417; 423], А.А. Гозенпуд в сборнике пьес Шаховского [Гозенпуд: 69] и Д.А. Иванов в статье «Петр I в интерпретации Шаховского» [Иванов 2008: 303]. Однако первая попытка анализа статей Шаховского была сделана нами в бакалаврской работе «Театральные мемуары А.А. Шаховского» [Новашевская 2014].

Князь Шаховской был одним из важнейших театральных деятелей России первой трети XIX века, оказавшим серьезное влияние на развитие русского театра. В 1830-40-е гг. после отставки, лишенный возможности участвовать в репертуарной политике, он писал мало драматических сочинений и занялся историей русского театра. Но не той историей, в которой сам участвовал на протяжении трех десятилетий и которую знал лучше, чем кто-либо другой, а *идеальной «истинной» историей*, которую хотел бы видеть на ее месте. Это заставило его углубиться в «корни» русского театра, которые он усмотрел в античности, и начать историю ни много, ни мало с эпохи крещения Руси. Расчет Шаховского 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 не позволял подвергать сомнению правдивость содержания его статей.

Эти статьи становятся единственным возможным для Шаховского орудием продвижения своих идей и концепций по развитию русского театра, пытаюсь раскрыть глаза читателей на «подлинную» историю русского театра и вообще историю русской культуры и таким путем изменить их мировоззрение. Именно эта тема – пути развития русского театра – и являлась общей для его журнальных статей. Свой труд Шаховской закончить не успел. Всего было написано четыре статьи (две из них были разделены на несколько частей): «Театр древних греков» 1840 г. [Шаховской 1840] – вступительная статья Шаховского к истории русского театра; «Летопись русского театра» (часть I, II) 1840 г. [Шаховской 1840a; 1840b]¹; «Театральные воспоминания» 1842 г. [Шаховской 1842d], «Обзор русской драматической словесности» (часть I, II, III) 1842 г. [Шаховской 1842a; 1842b; 1842c]. Главные проблемы, которые встают в ходе их анализа: каковы источники сведений Шаховского, а также приемы его обращения с материалом.

Как показал Д.А. Иванов [Иванов 2009] на материале интерпретации Шаховским истории театра Волкова, наш автор во многом манипулирует фактами, замалчивает о важных известиях и представляет события нужным ему образом. Мы продолжим направление анализа, начатое Д.А. Ивановым.

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, развивающих или, наоборот, тормозивших эволюцию театра. В нашей бакалаврской работе [Новашевская 2014] мы пришли к выводу, что, создавая свои статьи, Шаховской руководствовался определенной концепцией, в угоду которой он брал какой-либо известный или не очень эпизод, отбрасывал мешающие ему подробности, снабжая при этом рассказ вымышленными деталями. Шаховской стремится создать такой текст, который своей простотой, логичностью и интригой захватил бы внимание читателя и не вызвал бы у него никаких сомнений. В результате его «исторический» труд оказал существенное влияние на трактовку ряда событий русской театральной истории.

¹ Выражаю глубокую благодарность А. Федотову и А. Шеле за помощь в получении материалов.

Шаховской начинает свою историю русского театра с эпохи крещения Руси. Как известно, даже современные нам исследователи не смогли обнаружить достоверных источников, которые позволяли бы судить о возникновении театра на Руси в Киевский период. Однако для Шаховского отсутствие материалов препятствием не являлось. Он описывает театр разных эпох, опуская важные факты и акцентируя внимание лишь на том, что могло бы возвысить русских и обличить иностранцев.

Первая проблема, которая требует особого внимания – это выяснение причин, по которым Шаховскому понадобилось создавать такой сложный текст с экскурсом в глубокую историю, вместо того, чтобы пойти по стопам своих современников, которые в это же самое время писали свои театральные воспоминания, связанные с событиями, в которых сами участвовали.

Первая глава нашей работы «Замысел и «критика» статей А.А. Шаховского по истории русского театра» и будет посвящена описанию замысла Шаховского и идеологическим истокам его идей, а вместе с этим мы выясним, как статьи Шаховского повлияли на описание различных театральных эпизодов. Мы покажем, каким образом, и с какой оценкой упоминаются статьи Шаховского в разных научных и мемуарных текстах.

Вторая глава нашей работы «Пьеса *Кающийся грешник* и ее автор. Связь ранней русской драматургии с древнегреческим театром в трактовке Шаховского» будет посвящена описанию одного из центральных мотивов статей нашего автора, а именно связи древнегреческого театра с русским театром. Мы рассмотрим, как Шаховской создает миф о древнегреческих истоках «истинного» русского театра, а также увидим, как он «переплетает» сконструированные им же сюжеты для создания стройного повествования об истории русского театра. Отметим, что ученые до сих пор повторяют вслед за Шаховским некоторые приведенные им факты, хотя и отмечая свои сомнения в их правдивости.

То, с какими подробностями Шаховской описывает каждый из приведенных им сюжетов, не может вызывать сомнения в том, что для создания своих статей ему приходилось использовать многочисленные источники, хотя ссылок на эти источники он не приводит. К 1840 году, когда публиковались статьи Шаховского, работ об истории русского театра было не так много. Важно будет выяснить, какие факты истории оказываются для Шаховского существенными, а какие он считает неподходящими для своей концепции.

Именно поэтому третья глава настоящей работа «Источники статей Шаховского» будет посвящена обнаружению источников, на которые наш автор мог опираться, сравнению их с текстом Шаховского и выявлению тех мест, где он меняет роль «летописца» на «мифотворца». Благодаря этому мы сможем выяснить, в чем заключается мифологичность статей Шаховского и какие элементы текста оказываются маркерами этой мифологичности. Это в свою очередь поможет нам выявить влияние текстов Шаховского на последующее изучение истории русского театра.

В Заключении будут подведены итоги работы и намечены дальнейшие пути исследования позиции Шаховского по отношению не только к истории русского театра, но и к развитию театра и русской культуры вообще.

Глава 1

Замысел и «критика» статей А.А. Шаховского по истории русского театра

1.1. Замысел статей Шаховского

Статьи, которые Шаховской начинает публиковать в 1840-х гг., очень трудно отнести к какому-либо литературному жанру. Казалось бы, Шаховской, представлявший сам живую летопись развития русского театра в течение сорока лет, 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. Однако ожидания читателей не оправдались: статьи представляют собой нечто иное. Шаховской не описывает театра своего времени, того театра, которому служил несколько десятилетий. Вместо воспоминаний на страницах журнала публикуется своеобразная история русского театра, начало которой возводится к эпохе крещения Руси, а истоки – к древнегреческому театру. Нашей задачей в этой главе будет объяснить, почему Шаховской при написании своих статей делает выбор в пользу описания неизученной и совершенно неизвестной «древности» театра, вместо рассказа о том, что он видел своими глазами и испытал на опыте. Для того чтобы ответить на этот вопрос, попробуем для начала выяснить, есть ли какие-нибудь известия о самом замысле статей Шаховским.

Некоторые замечания об этом 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, статей по истории русского театра и мемуаров [Гозенпуд: 69]. Его литературные вкусы, как пишет Гозенпуд, принимают все более «консервативный характер», в своих письмах Мещерскому он резко отзывается о «чужеземном» и современном состоянии литературы, утверждая, что она пошла по пути упадка [Гозенпуд: 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: 71]. Шаховской, понимая, что не может влиять на развитие театра со сцены, выбирает иной путь – периодику. К этому времени уже стали появляться театральные воспоминания и статьи о театре, и тексты Шаховского должны были дополнить эти исторические сведения.

Первая статья по истории театра Шаховского выходит в 1840 г. в Журнале «Репертуар и Пантеон». Она называется «Театр Древних Греков», и предваряет ее небольшое предисловие под названием «История театра» [Шаховской 1840с: 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 цели – это 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. Они вели переписку, темой которой были русское слово и поэзия, и благодаря этому, как пишет сам Шаховской, он задумал «пуститья в рассказ моего авторского житья-бытья и странничества». Однако, как мы видим, статьи Шаховского очень не похожи на тексты об «авторском житье-бытье», подобно воспоминаниям других авторов, которые действительно описывают то, что видели своими глазами в молодости, дают характеристики разных деятелей, сравнивают их с другими, дают комментарии к прошедшему с высоты своего опыта. Статьи Шаховского – в первую очередь – это попытка написать историю театра, начиная не с его реального основания в XVIII в. или с его предшественника – придворного театра царя Алексей Михайловича, либо школьного театра, а с более далеких времен. Смелость для такого замысла ему придала поездка в Париж, которая, как он полагал, изменила его мировоззрение.

Так, в предисловии Шаховской пишет о Париже, где он познакомился со многими тамошними театральными деятелями, после чего его представление о театре перевернулось. Если ранее он был приверженцем всего французского, то после этой поездки он «охрабрился, освободился». И тут Шаховской рассказывает, как произошло его «расфранцузивание»:

Новые, но не новейшие парижские литераторы перестали думать, что вне Парижа нет спасения. Любознательность и воображение их уже не ограничивалось стенами Парижа; они, сохраняя национальную гордость, излечились от презрения к чужому искусству: вникли в Греков, познакомились с Шекспиром, узнали, что Тассова мишура, как говорил Боало, стоит Virgiliева золота; что Немцы уже пробудились от тяжелого сна, и что Испанцы не даром гордятся своим Лопецем

де Вега, Кальдероном и Сервантесом; словом: Французы, мои собеседники соблаговолили сделаться Европейцами и своими беспристрастными суждениями о древней и новой поэзии, расфранцузили меня [Шаховской 1840с: 65-66].

Напомним также и о том, что в это время немецкие теоретики открывают идею национальной самобытности и начинается эпоха романтизма.

После встречи с Жоффруа Шаховской стал изучать греков, став «совершенно русским драматургом, страстно желающим обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах» [Шаховской 1840с: 66]. И теперь Шаховской желает сообщить читателям свои замечания обо всех театрах, начав с Афинского, поскольку «Фесписов подвижный помост» он считает основой театра, а Эсхила – «первоздателем древней сцены» [Шаховской 1840с: 66]. Шаховской изначально дает понять читателям, что его статьи будут не просто рассказами о его собственном прошлом, а он берет на себя ответственность 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 обзор нашего просвещения», первая часть которого - это письмо Мещерскому, опубликованное в журнале «Молодик» за 1843 г. Иванов также пишет, что можно «выдвинуть предположение о непосредственной связи между замыслом «Исторического обзора нашего просвещения» и историко-теоретическом труде о театре» [Иванов 2008], однако Шаховской не успел написать ни одной статьи-обзора просвещения.

1.2. Влияние идей Шишкова о самобытности русской культуры на Шаховского

Вопрос о национальной самобытности занимал Россию на протяжении всего XIX века. Он касался не только русского языка и литературы, но и других сфер культуры - живописи, музыки, архитектуры и театра. Шаховской может полноправно называться одним из тех, кто пытался воплотить идею самобытности в русском театре. Его статьи 1840-х годов оказались последней попыткой направить театр в нужное русло, однако истоки этих идей восходят к самому началу века.

Как указывает сам Шаховской, желание создать «истинно русский театр» возникло у него в 1802 году – после его поездки в Париж, и уже никогда эта идея его не покидала. Так, появление в 1803 году книги А.С. Шишкова «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» оказало немаловажное влияние на становление взглядов Шаховского. Многие положения, которые Шишков выразил в своей книге, Шаховской принял во внимание и использовал для продвижения своих идей.

Ключевым моментом книги Шишкова было стремление показать древность русского языка. Адмирал отождествлял русский язык с церковнославянским, а также указывал на его священную – греческую - основу, тем самым, указывая на «верный путь» развития русского языка. Правильный ориентир для современной литературы Шишков видел в древнерусской литературе – в житиях святых и других религиозных текстах, а также в Ломоносове, чьи оды были патриотичны и написаны высоким стилем. Все литературные новаторства, которые появлялись в России, а именно карамзинский сентиментализм, связанный с европейской литературой, крайне осуждались Шишковым, поскольку он видел в них смерть истинной русской литературы. «Рассуждение о старом и новом слоге» было направлено против карамзинистов, и таким образом появились два враждебных друг другу лагеря – «архаисты» и «новаторы», как назвал их Ю.Н. Тынянов. Их объединяла общая идея: задача создания русского языка и литературы, однако взгляды на решение этой проблемы были различны. Если новаторы пытались создать новый язык, ориентируясь на европейские образцы, то архаисты видели иной способ, который заключался в избавлении языка и литературы от чужеродного влияния, в возвращении к древней (церковнославянской и, косвенно, греческой) основе, и в создании новой русской культуры, имеющей древний корень.

Идеи Шишкова выглядели радикально, поскольку требовали не просто обогащения русского языка новыми словами и формами, а в первую очередь «выкорчевывания» уже имеющегося «инородного». Так, Ю.Н. Тынянов в статье «Пушкин и архаисты» приводит анекдот о Шишкове, в котором он вычеркнул все русские имена из журнала своей знакомой, подписанные по-французски [Тынянов: 31]. Как писал Ю.М. Лотман, «"архаисты" в действительности не столько стремятся восстановить в своих правах церковнославянскую языковую

стихию, сколько освободить язык от всего того, что воспринимается ими как привносное, "французское"» [Лотман: 221].

С самого основания «Беседы любителей русской слова» Шаховской был ее постоянным членом, во многом разделявшим идеи Шишкова. Так, еще в 1804 г. Шаховской пишет пьесу *Коварный*, в которой изображает хитрого лицемер-итальянца и покровительствовавшую ему престарелую даму, любящую сентиментальные романы. Именно в этой пьесе, по словам А.А. Гозенпуда, Шаховской впервые создает «свою излюбленную триаду: преклонение перед иностранной модой – сентиментализм – лицемерие» [Гозенпуд: 9]. В идейном смысле Шаховской будет оставаться верен этой триаде до конца жизни, хотя его театральная практика будет от нее отличаться.

В 1805 г. Шаховской пишет комедию *Новый Стерн*, в которой высмеивает представителей сентиментального направления, а в 1811 г. в «Беседе любителей русского слова» он читает полемическую поэму «Расхищенные шубы», направленную против его «врагов», в которой он также пародирует стихи Карамзина [Гозенпуд: 30] и высмеивает «жалостные баллады» [Тынянов: 32]. В *Уроке кокеткам, или Липецких водах* 1815 г. Шаховской создает карикатурную фигуру сентиментального поэта-балладника, в котором все узнают В.А. Жуковского, «травля» которого продолжилась впоследствии уже младшими архаистами [Тынянов: 36]. О причинах противостояния сентиментальному и всему иностранному в литературе и театре Шаховской расскажет своим читателям в упомянутом статье-письме 1840 г., где припишет переворот в мировоззрении французскому влиянию (опору на французские авторитеты в полемике часто использовал и Шишков).

Необходимо также отметить участие Шаховского в войне с Наполеоном, которое еще прочнее укрепило желание «избавиться от всего иностранного» и создавать свое истинно русское. Поддерживая взгляды архаистов, Шаховской пока только со сцены нападает на писателей, которые пытаются с помощью калькирования и копирования наполнить русский язык и литературу французскими образцами, показывая при этом, как абсурдно это выглядит, учитывая особый «русский дух» и культуру, не похожую на европейскую. Однако в 1820-х гг. у Шаховского зарождается идея о преобразовании театра. В 1823 году он пишет письмо В.Ф. Одоевскому, излагая эту идею:

Успевши несколько в старом или обыкновенном, я ищу для нашего театра если не совсем нового, полагая, что нового давно уже нет под солнцем, то по крайней мере не столь условного, как драматические подражания, принесенные к нам с пудрою, шитыми кафтанами и красными каблуками из Парижа. Я хочу моими опытами открыть дорогу людям, имеющим больше моего дарования, для обогащения нашей драматической литературы и даже к созданию своего собственного театра... 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 руссизм (цит. по: [Гозенпуд: 55]).

Опираясь на общие идеи шишковистов, Шаховской создает ряд пьес, которые должны были, с его точки зрения, стать примером для современных писателей, по которому дальше должна была развиваться русская драматургия. Важной для Шаховского становится идея архаистов о том, что русский язык имеет древний священный корень – язык Священного Писания (церковнославянский, родственный греческому). По этой же логике Шаховской пытается показать, что русский театр преимущественно связан с древнегреческим театром. Как пишет Гозенпуд, «Шаховской, создавая свои романтические трилогии <Финн, Керим-Гирей. – К.Н.>, искренне был убежден в том, что он возрождает ни более, ни менее, как традиции Эсхила» [Гозенпуд: 56].

Не менее важно и отношение к народному языку и фольклору. Архаисты, видевшие один из источников литературного языка в «простонародных песнях», призывали к их изучению [Тынянов: 385]. В соответствии с этими идеями Шаховской пишет ряд пьес на «народный мотив»²: *Казак-стихотворец* (1812) (в этом водевиле Шаховской «углубляет» уже затронутую им в своих произведениях тему – любовь к русской народности и патриотизм [Гозенпуд: 27]); *Крестьяне, или Встреча незваных* (1814), которая воскрешала чувства, пережитые в недавних событиях [Ярцев: 41]; *Ф.Г. Волков* – пьеса о создании первого «истинного» русского театра, а также *Сокол князя Ярослава Тверского и Ломоносов, или Рекрут-стихотворец*. А трехчастная пьеса *Аристофан, или Представление комедии «Всадники»*, поставленная в 1825 г., уже прямо указывает на важность греческого театра для Шаховского.

² Мы сейчас не обсуждаем проблемы соотношения этих «народных» пьес с собственно фольклором. Конечно, это было конструирование народных песен и народного сознания в соответствии с собственными идеями.

Новое упоминание о греческом театре мы встречаем в статье Шаховского 1830 г. «Описание пьесы *Кающийся Грешник*» [Шаховской 1830]³. В ней автор показывает, как воплощаются в русской драматургии три главных источника развития национальной культуры. Во-первых, Шаховской конструирует греческий антураж пьесы *Кающийся Грешник*, приравнивая ее содержание к греческой трагедии, а автора – митрополита Димитрия Ростовского к Эсхилу, таким образом, прямо показывая «древнюю основу пьесы». Во-вторых, религиозная направленность пьесы, ее нравоучительный характер и религиозность автора прямо коррелируют с «древнерусской словесностью», которая неразрывно была связана с Богом. В-третьих – это «народный» элемент, поскольку именно эта пьеса игралась в народном самобытном (в понимании Шаховского) театре Волкова. Таким образом, Шаховской показывает читателю идеальный пример подлинно русской пьесы. Эта статья оказывается первой в череде его статей, посвященных истории русского театра. Ход мыслей автора в них, как и способ подачи фактов и доказательства вполне коррелируют с ходом рассуждений Шишкова о древности и самобытности русского языка. Подробнее мы покажем это в следующих главах нашей работы, сейчас приведем описание сравнения методов повествования Шишкова и Шаховского.

Шишков, стремясь отвлечь влияние французской революции на Россию, решает бороться с ней посредством языка. Относясь к слову «с мистическим уважением», он решает противопоставить французскому языку «самобытный русский» [Парсамов: 14]. Эта ситуация легко переносится Шаховским и на театр: он видит пагубное влияние французского театра на русский и решает противостоять ему созданием «самобытного русского» театра. Следуя «модели» Шишкова, он стремится доказать, что такой театр уже есть и существовал в России давно. «Методы», которые выбирают для достижения своих целей Шишков и Шаховской, сходны, главный из них – игнорирование реальности. В отличие от Карамзина, который, принимая во внимание использование дворянами французского, пытался создать такой литературный язык, «на котором мог бы легко выражаться русский человек, привыкший говорить по-французски», т.е. приблизить синтаксис к французскому, но избегать галлицизмов. Шишков же не хотел обращать внимание на эти обстоятельства [Парсамов: 19]. Как пишет В.С.

³ Об этой статье и вообще об интерпретации Шаховским этого сюжета мы будем говорить в следующей главе.

Парсамов, Шишков видел путь формирования русского языка «не в приспособлении его к существовавшей на тот момент языковой ситуации, а в полном ее преобразовании» [Парсамов: 19]. Аналогично этому, Шаховской закрывал глаза на реальную историю театра и его настоящее положение (в том числе, и на собственную практику), и пытался сконструировать новую, якобы более подходящую для России историю театра.

В.С. Парсамов, ссылаясь на Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, пишет, что «Шишков был не традиционалистом, а утопистом» [Парсамов: 19], который, следуя за своими идеями, допускал фактические ошибки. Например, объявляя русский язык наречием церковнославянского, который, с его точки зрения, всегда был богат и еще более «обогатился красотами, заимствованными от сродного ему Эллинского языка» [Шишков: 2], автор прекрасно знал, что генетической связи между русским и церковнославянским языком нет [Парсамов: 27]. Точно так же, на наш взгляд, Шаховского можно назвать «утопистом», мечтавшим создать историю русского театра на фантастической основе, пренебрегая фактами и допуская «ошибки» в своем повествовании, которые, однако, были не случайны, а допущены в угоду собственной концепции. Как для Шишкова церковнославянский язык был языком «первородным и коренным», так и по концепции Шаховского первородный театр – это древнегреческий театр, трансформированный христианством, примером которого является драматургия Димитрия Ростовского, чьи пьесы ставились Волковым в «самобытном» театре в Ярославле. Таким образом, Шишков, связывая историю русского языка с церковнославянским, а Шаховской - историю театра с театром древнегреческим, «удревняют» историю и (как пишет Парсамов о Шишкове) «тем самым конструируют длительную непрерывность национальных традиций» [Парсамов: 28].

Точно так же как и Шишков, Шаховской не видит «внутренних причин для французского влияния на русскую культуру» [Парсамов: 21]. Идея обоих заключается в том, что в истории России «уже все есть», а посему заимствовать у французов что-либо безрассудно, причем оба были уверены в превосходстве русского над французским и не сдерживали себя в обличении всего французского. Как указывает Парсамов, по Шишкову, «развитие возможно лишь за счет питания собственными корнями, а не чужими плодами» [Парсамов: 31]. Именно эту точку зрения хотел передать своим читателям и Шаховской. При этом и Шаховской, и

Шишков, как уже было сказано, обращаются к французским «авторитетам», которые якобы поддерживают их идеи и концепции и находят отрицательные стороны во французском языке (Вольтер, Лагарп), с одной стороны, и театре (Монвель) - с другой.

Парсамов пишет о том, что Шишков «считал важным найти некую продуктивную основу для современного ему состояния русского языка, которую можно было бы противопоставить французскому влиянию на русскую культуру» [Парсамов: 27]. Аналогично этому Шаховской, создавая свою историю русского театра, искал не «исторической правды», а базис, который бы выдвинул русский театр на более высокий уровень и сделал бы его независимым от французского.

Что касается приемов, объединяющих Шишкова и Шаховского, то мы можем еще назвать бездоказательные утверждения или, как называет их Парсамов, «откровенно демагогические приемы» [Парсамов: 29]. Так, Шишков, «доказывает», что церковнославянский язык - живой: «Пятьдесят миллионов человек говорят! И там, где главная колыбель его, где на нем основана вера и законы, там называют его мертвым» [Шишков II: 101]. Так же точно Шаховской бездоказательно утверждает, что «отец» русского театра - театр древнегреческий, а митрополит Димитрий - это русский Эсхил, первые же ценители театра на Руси - это православные монахи. Благодаря такому приему оба «доказывали» существование русской литературы и театра еще в далеком прошлом. Стоит отметить, что и Шаховской, и Шишков оба упорствуют в том, что «русский» язык и красноречие развились ранее французского. Таким образом, они пытались создать древнюю литературную и театральную традицию, которая должна была затмить французов.

Далее в работе мы подробнее будем рассматривать, каким образом Шаховской создает свою историю русского театра, «встраивая» в нее древнегреческий генезис. Однако прежде, чем переходить непосредственно к этому вопросу, попробуем выяснить, каково было восприятие читателями этих статей после их выхода. Это необходимо для того, чтобы узнать, в чем заключалась критика статей, если она имела место, поскольку именно она поможет нам выявить отдельные места в статьях Шаховского, требующие наибольшего нашего внимания.

1.3. «Критика» статей Шаховского

До сих пор не известен ни один текст, который был бы полностью посвящен разбору статей Шаховского. Все, что встречается, – это лишь краткие заметки или упоминания; именно на них мы и сосредоточимся.

Первым делом упомянем отзыв самих редакторов «Репертуара русского театра», который они присоединили к статье «Летопись» 1840 г.:

Редакция «Репертуара Русского Театра» считает величайшим для себя удовольствием то, что она могла наконец представить начало обещанной «Истории Русского театра», Кн. А.А. Шаховского, так нетерпеливо всеми ожидаемой. Из современных русских литераторов едва ли кто другой может сообщить фактов и материалов для истории русского театра более, нежели почтенный автор этой статьи. Начатое надеется продолжать безостановочно [Шаховской 1840а: 7].

Важно отметить, что статья воспринимается как начало большого труда по истории русского театра, предпринятого компетентным автором.

Отметим и краткий, вполне комплиментарный, комментарий В.Г. Белинского. Так же, как и редакция «Репертуара», он называет статью «Летопись русского театра» 1840 г. «Историей театра»:

... очень интересная статья, или, лучше сказать, первая статья большого сочинения кн. Шаховского «История театра». Все сочинение будет состоять из целого ряда отдельных статей, которые все поместятся в "Пантеоне". Первая статья заключает в себе "Театр древних греков" и во многих отношениях весьма интересна [Белинский: 290].

О статье «Обзор» 1842 г. Белинский писал:

Из статей не драматических самые замечательные в этих четырех книжках «Репертуара» «Отрывки из философских записок суфлера, Фоки Савельича Петушкова» Ф. Булгарина и «Обзор русской драматической словесности» князя А.А. Шаховского [Белинский II: 64-65].

Несмотря на такие краткие замечания, мы видим, что Белинский дает положительную оценку статьям Шаховского: «очень интересная» и «замечательная».

В 1861 году выходит одноименная со статьей Шаховского книга П. Арапова «Летопись русского театра». В главе «От издателя» он упоминает и Шаховского:

После Дмитревского, заслуженный наш драматург Князь Шаховской, который литературными своими трудами для русской сцены и образованием многих артистов принес более чем кто-либо пользы русскому театру, принялся было усердно за составление истории русского театра, но как это

было в конце деятельной его жизни, то и он не успел окончить своего предприятия [Арапов: без пагинации].

Арапов не дает оценки статьям Шаховского и ссылается на него в своей книге крайне редко - именно потому, что уже понимал цену сведениям, которые давал Шаховской, однако относился к нему с почтением как к деятелю русского театра. Хотя, как указывает Гозенпуд, отношение Арапова к Шаховскому не было положительным: «П. Арапов <...> был обижен Шаховским и не скрывал своего отрицательного отношения к драматургу» [Гозенпуд: 25].

В 1869 г. И.Е. Забелин публикует книгу «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях», в которой цитирует слова Шаховского из статьи «Летопись русского театра»:

прабабка моя Татьяна Ивановна Арсеньева, боярышня царевны Софии Алексеевны, представляла лицо Екатерины. Мученицы в трагедии, написанной самой царевной (так она сказывала своей дочери, а моей бабке), и что Петр Великий, бывая всегда при театральных зрелищах в термах своей сестры, прозвал Татьяну Ивановну "Екатериной мученицей -- большие глаза" [Забелин: 490-491]

и пишет, что «знающему читателю очень заметны рассказанные здесь несообразности» [Забелин: 491]. В это время уже началось научное изучение истории театра, а тексты Шаховского принадлежат «к донаучному».

В 1870 году выходит книга А.Н. Веселовского «Старинный театр в Европе». В том месте, где он описывает пьесы, учащие морали и добродетели, упоминается и Шаховской: «Такую же задачу преследует и у нас аллегорическая мистерия Дмитрия Ростовского: *Кающийся Грешник*, содержание коей со слов участницы в ее исполнении описано князем А. Шаховским» [Веселовский: 46]. Странно, что Веселовский использует женский род – «участница», учитывая то, что у Шаховского в статье пересказ был сделан якобы со слов Дмитревского, участвовавшего в представлении этой пьесы⁴. При этом, далее в своей книге Веселовский пишет уже, что пересказ был сделан Дмитревским «<...> изложение содержания аллегорической драмы *Кающийся Грешник*, записанное у Шаховского со слов Дмитревского, участвовавшего в возобновлении этой пьесы при дворе Елизаветы Петровны» [Веселовский: 355].

В книге Веселовского есть еще одна ссылка на Шаховского, когда речь снова идет о Данило Топтало (митрополите Дмитрие Ростовском):

⁴ Однако, скорее всего, в данном случае возможна просто опечатка.

Кажется, можно положиться на свидетельство князя Шаховского, который прямо говорит, что драмы эти <которые приписал митрополиту Димитрию Штелину. - *К.Н.*> «сперва представлялись студентами Киево-печерской лавры (т. е. академии), потом учениками заиконоспасской академии Ростовскими семинаристами. На эти слова можно полагаться, так как автор слышал их от Дмитревского, который вместе с Волковым участвовал еще в Ярославле в переписке семи трагедий Дмитрия Ростовского [Веселовский: 354-355].

Далее Веселовский приводит пересказ пьесы, сделанный Шаховским [Веселовский: 357-358]. Мы встречаем ссылку на Шаховского и тогда, когда автор говорит о театральных постановках Софьи Алексеевны:

Еще Карамзин в своем Пантеоне российских авторов упомянул о представлениях царевны, упоминая между прочим с похвалами о драме Екатерина мученица, сочинения самой Софьи. С тех пор это известие подтвердилось свидетельством князя Шаховского, который на основании семейных преданий передает, что прабабка его Татьяна Ивановна Арсеньева играла роль Екатерины Мученицы в трагедии сочиненной самой царевной, что Петр, посещая постоянно эти спектакли, прозвал Арсеньеву «Екатериной Мученицей–большие глаза». Тот-же писатель сохранил известие, что у Дмитревского хранилось начало перевода Мольеровского *Médecin malgré lui*, которое-де он относил по языку к эпохе, предшествовавшей времени Петра Великого [Веселовский: 360].

Здесь мы видим, что Веселовский без всякой критики подтверждает некоторые «факты» об истории театра «воспоминаниями» Шаховского.

Некоторые ученые прямо подвергали сомнению «историю» театра Шаховского. Так, П.О. Морозов в 1889 г. сомневается в некоторых фактах, которые излагал Шаховской в своих статьях:

Кн. Шаховской сообщает, что эта пьеса <Кающийся Грешник. - *К.Н.*> была представлена даже при дворе императрицы Елизаветы Петровны, при участии Волкова и Дмитревского; но это известие представляется сомнительным, – особенно в виду того, что в так называемой "Хронике Носова"⁵ помещена афиша этого представления с прибавкой действующих лиц, не упомянутых в пересказе кн. Шаховского [Морозов: 110].

Очень неоднозначно Морозов отзывается и об упоминании театральных постановок при Софье Алексеевне:

Таким образом, отсутствие сведений о театральных представлениях в последней четверти XVII века является вполне естественным: ничего подобного в Москве в то время не было. Правда, с легкой руки Штелина, которому принадлежит первый по времени очерк истории нашего театра, в нашей исторической литературе уже очень давно распространилось и утвердилось как факт мнение, что «в теремах просвещенной европейским учением Софьи Алексеевны представлялись не только духовные трагедии, написанные другими, но и собственные ее сочинения и переводы и что она

⁵ Другое дело, что сама «Хроника Носова» является источником далеко не достоверным (о чем будет сказано в следующей главе).

сама в представлениях участвовала с приближенными боярышнями и царедворцами». «Мне известно по семейным преданиям», писал князь А.А. Шаховской, - «что прабабка моя Татьяна Ивановна Арсеньева, боярышня царевны Софии Алексеевны, представляла лицо Екатерины мученицы в трагедии, написанной самой царевной (так она сказывала своей дочери, а моей бабке), и что Петр Великий, бывая всегда при театральных зрелищах в термах своей сестры, прозвал Татьяну Ивановну «Екатериной мученицей, большие глаза» [Морозов: 110].

На самом деле, первая цитата принадлежит также Шаховскому, а не Штелину, поскольку последний о Софье Алексеевне пишет лишь следующее: «Царевна София с благородными девицами и мужчинами играла также в комедиях» [Штелин: 85]. Однако, как мы установили, первую цитату Шаховской заимствовал у Малиновского. Морозов, впрочем, также упоминает Малиновского и Карамзина и критикует их за то, что они ошибочно и некритично подошли к установлению факта авторства Софьи. Морозов также ссылается и на И. Е. Забелина, который эту информацию подвергает сомнению.

В 1896 г. выходит книга А.А. Ярцева «Князь А.А. Шаховской (опыт биографии)». Одна глава книги частично посвящена статьям по истории театра. Говоря о более поздних, не драматических произведениях Шаховского, Ярцев отмечает, что стихотворения и сочинения в прозе «ничего не прибавили к его писательской славе», но:

Гораздо больше обещали статьи по истории театра и драматической литературы, которые начал писать Шаховской при появлении в свет специально театрального журнала. Им начаты были статьи: «Обзор драматической словесности» и «Летопись русского театра». Шаховской хотел и на этот раз потрудиться для любимого дела, надеясь, что «его долговременная опытность и словоохотливая старость послужат к чему-нибудь путному для его соотечичей». Можно с уверенностью сказать, что драматургу-театралу, всю жизнь проведенную в непосредственной близости к театру и заставшему в живых представителей первых дней русской сцены, было бы о чем побеседовать с читателями. Все виденное и слышанное Шаховским на его театральном веку дало бы, без сомнения, богатый материал для истории театра [Ярцев: 49-50].

Как мы видим, по мнению Ярцева, и статьи Шаховского не добавили ничего для истории театра.

Иван Федорович Горбунов (1831-1896) - русский писатель и актер - в своих сочинениях о первых русских придворных комедиантах также выражает сомнение в подлинности данных, которые дает Шаховской, этому свидетельствует следующее высказывание: «Вот изложение этой пьесы,

записанное, будто-бы со слов Дмитревского, князем Шаховским <...>» [Горбунов: 15].

С.Т. Аксаков в «Статьях и заметках» 1857 г. [Аксаков] очень много раз упоминает Шаховского, также пишет целую главу, посвященную его заслугам в драматической словесности. Однако мы не находим ни одного слова о статьях Шаховского ни в заметках, ни в воспоминаниях Аксакова.

А вот П.А. Катенин, наоборот, в статье «О поэзии греческой» из цикла «Размышления и разборы», которая была напечатана в 1830 г. в «Литературной газете» явно передает мысли Шаховского:

Я слышал, будто ученый святой Димитрий Ростовский в одном из своих драматических творений, подражая Эсхилу, вывел кающегося грешника и спор о спасении или гибели его между святыми и ангелами, с одной стороны, и духами тьмы преисподней - с другой; любопытно было бы по всему издание сей драмы великого учителя нашей церкви; но где она и когда ее издадут? [Катенин: 77].

Таким образом, мы видим, что истоки статей Шаховского берут начало из идеи Шишкова о национальной самобытности русской культуры. Шаховской перенимает его взгляды и методы «создания» истории. Статьи оказываются логическим продолжением идеологической линии Шаховского, отправной точкой которой можно считать заявление нашего автора о его желании создать «истинно русский театр», которое он сделал в 1823 году в письме В.Ф. Одоевскому. Сначала Шаховской «нападает» со сцены на «карамзинистов» с помощью своих пьес, затем он начинает писать пьесы «в народном духе», естественно, народном, с его точки зрения, а также пытается написать пьесу «в древнегреческом духе», тем самым, пытаясь отвлечь современных ему драматургов от французских образцов. Затем Шаховской обращается «к старине», сначала в 1830 г., делая пересказ «истинно русской пьесы», уже существующей в истории русской драматургии, а затем – в 1840-е годы, когда появляется театральный журнал «Репертуар и Пантеон», которому были нужны статьи по истории театра, Шаховской в полной мере использует периодику для продвижения своих идей.

Вопрос о достоверности фактов, излагаемых Шаховским, как мы видели на примере цитат исследователей XIX века, поднимался еще тогда, однако далее выражения сомнений тогда продвинуться не удалось. Попробуем подробнее рассмотреть, каким образом Шаховской конструировал свою историю театра.

Глава 2

Пьеса *Кающийся грешник* и ее автор. Связь ранней русской драматургии с древнегреческим театром в трактовке Шаховского

До сих пор пьеса *Кающийся Грешник* неизменно приписывается авторству митрополита Димитрия Ростовского (Туптало, 1651-1709), канонизированного в 1757 г. Текст пьесы до настоящего времени был утерян и, по-видимому, совсем недавно был найден в неопубликованном сборнике проповедей Димитрия исследовательницей его творчества М.А. Федотовой. Текст пьесы не опубликован, поэтому на данный момент в распоряжении исследователей имеется только два ее пересказа. Оба они сделаны Шаховским в 1830 и 1842 годах, именно они оказываются единственными источниками, по которым современные исследователи описывают эту пьесу. Более раннему пересказу пьесы Шаховской посвящает отдельную статью, которую издал в «Театральном альманахе» [Шаховской 1830: 125]. Спустя 12 лет, он пишет очередную статью по истории театра, в которой уделяет место пересказу этой пьесы уже в очень трансформированном и сжатом варианте [Шаховской 1842а: 2-3]. Именно этот пересказ оказывается наиболее популярным в различных книгах по истории театра, начиная с середины XIX века (например, [Морозов], [ИРДТ]).

Однако прежде чем перейти к рассмотрению пересказа пьесы и к тому, как представлен ее автор, обратимся к статье Шаховского 1840 года, которая впоследствии поможет объяснить логику его рассуждений.

2.1. Митрополит Димитрий как «русский Эсхил»

В 1840 г. выходит первая статья Шаховского из цикла статей об истории театра. Она называется «Театр Древних Греков» и посвящена описанию пьес известнейших древнегреческих авторов [Шаховской 1840: 67]. В ней Шаховской называет трех важнейших для него драматургов: Эсхила – «отца театра и трагедии», именно он поставлен «выше всех трагиков в мире», отмечены также Софокл и Еврипид. Именно они, по мнению Шаховского, являются примерами для подражания. Особое внимание автор уделяет тому, какие эмоции возрождали

у древних греков-зрителей постановки пьес этих писателей - это честолубие, справедливость, восхищение. Заслуги Эсхила он описывает следующим образом:

Высота и ясность мыслей, поэтическое изобретение, сила и красоты слова, орлиный взгляд, широкий полет творческого духа, неизменная верность истине, не повествовательной, а нравственной, и пламенная любовь к славе отечества, которой Эсхил воспалил души своих сограждан, вот что бессмертит и творца трагедии, и творца Эпопеи, к вечному сраму неблагодарных современников [Шаховской 1840: 71].

Иными словами Шаховской намекает читателю на то, что не так важна правдивость сюжета, как то, какие эмоции он вызывает в душах зрителей. Именно это он называет «неизменной верностью истине не повествовательной, а нравственной». Так, видимо, по его мнению, поэту приходится порой жертвовать истинностью сюжета в угоду нравственности, и все это – ради «пламенной любви к славе отечества». Очевидно, Шаховской придерживался этой точки зрения и при написании своих собственных сочинений, в том числе, статей.

Тема древнегреческого театра будет подниматься в каждой последующей статье Шаховского об истории театра, которые будут касаться уже самого русского театра. Ведь именно в древнегреческом театре автор видел «отца истинной русской сцены, а древнегреческие писатели были теми образцами, на которые, по мнению Шаховского, должны опираться русские драматурги, чтобы создать собственно русский театр, а не подражание западному. И первым таким автором, выбравшим «верное», по Шаховскому, направление, оказывается Митрополит Димитрий Ростовский.

Первое упоминание о нем мы встречаем в следующей после «Театра Древних Греков» - «Летописи русского театра». В ней Шаховской указывает, что митрополит Димитрий – автор первых русских драматических поэм [Шаховской 1840а: 1]. Однако более развернутое описание мы встречаем уже в статье 1842 года, в первой части трехчастной статьи «Обзор русской драматической словесности». В ней он представляет читателю пересказ пьесы *Кающийся Грешник*, сделанный со слов И.А. Дмитревского.

По словам автора статьи, Дмитревский был участником постановки этой пьесы ярославцами. Шаховской не скупится на похвалы Св. Димитрию, упорно называет его «русским Эсхилом», а также приравнивает его к Св. Алексию. Как известно, Митрополит Димитрий Ростовский, известный своим собранием житий

святых и проповедями, писал также стихи и школьные драмы для основанного им в 1702 г. духовного училища. Как пишет современная исследовательница М. А. Федотова, его интерес к театру был обусловлен «чисто-практическими целями: прививая вкус и интерес к спектаклям, митрополит осуществлял нравственно-воспитательную программу» [Федотова II]. Однако Шаховской не отделяет школьно-церковного театра от светского театра европейского типа и причисляет Димитрия к первым русским трагикам:

Митрополит Ростовский Дмитрий, равный просвещением и любомудрием Св. Алексию, 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 аллегорию, сообразную с Эсхиловыми творениями, нашею первою трагедиею [Шаховской 1842а: 2].

Такое возвеличивание личности, концептуально значимой для Шаховского, вполне естественно (вспомним хотя бы приукрашенную им биографию Волкова).

В данном случае важным являются не просто пространные восхваления Митрополита Димитрия, а то, что Шаховской делает сильный акцент на его связи с древнегреческим трагиком Эсхилом: «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 1842а: 2]. В сноске Шаховской снова поясняет, что он имеет в виду:

Эсхила, отца древнего афинского театра, первого сочинителя трилогии или трагедии, разделенной на три части, из которых каждая представляла особое действие или содержание, и все три части вместе составляли полную трагедию, объемлющую большое пространство времени и места. Кающийся Грешник, сообразный формою и действием с Эсхиловым творчеством, **кажется подражением не полной трилогии, а одной ее частью**, из которых каждая, в печатных изданиях Эсхиловых творений, называется особою трагедиею, хотя, соединенно с другими двумя, составляла в древности полное зрелище [Шаховской 1842а: 2].

Если мы снова обратимся к статье «Театр Древних Греков», то увидим, что Шаховской подчеркивает трехчастную структуру трагедии как самую важную особенность Эсхила:

...рассматривал <...> давно пленявшие меня красоты его **трилогий** и убедился, что **в тресложном ее составе** гораздо больше простора воображению поэта, правдоподобия зрелища и удобства действий на сцене и со сцены, чем в сплошных трагедиях новых классиков и романтиков <...> **только форма трилогии представляет средство сохранить очевидное правдоподобие театральной поэмы**, не стесняя действия на сцене и не ослабляя его со сцены [Шаховской 1840.: 68-69. Выделено нами. – К.Н.].

Отметим то, что Шаховской снова говорит о «правдоподобии», имея в виду правду чувств и эмоций, которые должны передаваться зрителям, а вовсе не «историческую правду».

Однако насколько верна идея Шаховского о трехчастной структуре пьесы Дмитрия Ростовского? В данном контексте важным оказывается замечание М.А. Федотовой о том, что пьеса «Кающийся грешник» не была отдельным произведением:

Обнаруженный нами в рукописи собрания А. И. Хлудова список пьесы «Суд кающегося грешника перед Богом» в стихах, на наш взгляд, является не чем иным, как драмой «Кающийся грешник» Дмитрия Ростовского. Драма «Кающийся грешник» не является самостоятельным произведением. <...> Согласно изложенному содержанию драмы исследователи полагают, что пьеса «Кающийся грешник» могла быть создана на основе какой-то части 2-го действия из «Успенской драмы» возможно с привлечением сюжета «Рождественской драмы». [Федотова: 54-57].

Таким образом, замечание Шаховского о трехчастной структуре произведения не обосновательно. Однако Шаховской, как это ему свойственно, «переворачивает» все нужным ему образом. Он не случайно настаивает на том, что пьеса *Кающийся Грешник* является частью трилогии, поскольку именно трилогия оказывается ярким «маркером древнегреческого», что ему и нужно. Обратим также внимание и на то, что сама статья Шаховского «Обзор русской драматической словесности» также состоит из трех частей со следующими подзаголовками: «Вступление», «Эпоха 1-я. Трагедия», «Эпоха 1-я. Трагедия. (Окончание)».

Итак, Шаховской, услышав от Дмитревского короткий пересказ драмы, делает вывод о том, что Митрополит Дмитрий писал так, как писал Эсхил, т.е. создавал трехчастные трагедии и поэтому является примером для подражания. Разумеется, это были чисто спекулятивные выводы, связанные с основной концепцией автора о начале «истинно русского» театра. Сам пересказ пьесы *Кающийся Грешник*, на который будут опираться последующие исследователи театра, выглядит так:

Три действующих лица, с хорами, разделенными, как у древних, на строфы и антистрофы, занимают сцену, представляющую пустынный вид. Грешник, в одежде, завешенной черными нашивками с надписями его грехов, представляется, во все время действия, между Ангелом-Хранителем и врагом рода человеческого. Им содействуют хоры небесных сил и демонов; с одной стороны земнородство грешника, поджигаемое геенским огнем, воспламеняется до неистовой ярости; с другой – богодохновение, умиляемое воплощенным словом, передается упованию на всеотчее милосердие. Но одежда, обличающая дела грешника, поражает его ужасом, отвергает

в смертное отчаяние, и богохульный ропот уже на устах его. Ад, радуясь своей добычей, готов увлечь его в мрачную бездну, как вдруг сладкозвучное пение Ангельского лика, напоминающее прощение разбойника, укрощает обуревание плоти. Страдалец, повергаясь на землю, возносит, молитвой покаяния, бессмертный дух к источнику благодати. По мере раскаяния и молитвы, надписи грехов спадают, и наконец белая одежда вполне проясняется. Ангелы оглашают небеса победною песнью. Грешник изнемогает телом, и передает Господу очищенную покаянием душу. Светлые облака опускаются на умирающего, и возносятся от бездыханного тела, при торжественном пении небесных сил и отчаянном завывании подземных духов [Шаховской 1842а: 3]⁶.

Обратим внимание на то, какую оценку Шаховской дает этой драме: «Я, согласно с его <Дмитревского. – К.Н. > мнением, нахожу, что сия первая наша драматическая поэма, не взятая из священных книг, а сотворенная вдохновенным даром поэта, преобразовала Русскую трагедию, и что она гораздо ближе к нашему народному духу, нежели та, которая целиком перенеслась к нам с Парижской сцены, и уже после века Людовика XIV» [Шаховской 1842а: 3]. Чем же именно эта пьеса ближе русскому духу Шаховской поясняет далее, опять подчеркивая близость к древнегреческой трагедии, однако на этот раз, отводя Димитрию Ростовскому роль ее преобразователя, «христианизатора»: «Устройство и великолепие зрелища, разделение и содействие хоров, соучастие музыки и механики, а еще более пиитическое изобретение и нравственное содержание <...> ясно доказывают, что благочестивый творец этой пьесы не только хорошо знал Греческих классиков, но глубоко вник в сущность действия и цель древней трагедии, и заставляют думать, что он желал превратить ее духом Христианства, в наше народное зрелище <...>» [Шаховской 1842а: 3].

В статье «Театр Древних Греков» Шаховской отмечает, что Эсхил и Софокл - одни из главнейших, по его мнению, греческих трагиков - «стремились возвысить душу зрителей явным сближением неба и земли, составляющим нравственную цель древней трагедии» [Шаховской 1842а: 3]. Далее в статье автор сетует на то, что русская трагедия не пошла по пути, указанному «нравственной» драмой Димитрия, а пошла по пятам западной моды, что вовсе не соответствует, с его точки зрения, русскому духу. Эти рассуждения вполне вписываются в литературную программу «старших архаистов» (одним из которых был

⁶ Трудно вообразить себе, каким образом можно было представить подобную пьесу на сцене, даже учитывая участие церковного хора и исполнение им отрывков из разных церковных песнопений.

Шаховской), полагавших, что древнерусская литература (в частности, жития святых) представляют собой подлинные образцы, которым должна следовать современная словесность.

Шаховскому было важно показать читателю, что в русской драматургии уже имеется пьеса, сообразная с «русским духом», ее истоки – это афинская, а не далекая от русской культуры западная сцена, что немаловажно для Шаховского, порицающего «раболепие» русских перед Европой. Единственная неувязка – это отсутствие текста пьесы, хоть Шаховской рассуждает о ней так, словно видел ее представление или хотя бы имел перед собой полный текст. Однако вспомним о том, что до статьи 1842 года Шаховской уже рассказывал читателям о содержании этой пьесы. Обратимся к этому пересказу, чтобы проследить, как Шаховской трансформирует его к 1842 году. Возможно, это поможет продемонстрировать используемые им приемы мифологизации.

2.2 Сравнение пересказов пьесы *Кающийся Грешник* 1830 и 1842 годов

На десяти страницах статьи «Описание пьесы *Кающийся Грешник*» Шаховской представил читателям подробный пересказ пьесы Дмитрия Ростовского, сделанный со слов Дмитревского. Пересказ в значительной мере отличается от описания 1842 года не только объемом, но и содержанием. Сюжет, который сводится к покаянию грешника, чья одежда по мере раскаяния из черной превращается в белую, остался прежним, однако содержание пьесы и действующие в ней лица спустя 12 лет претерпевают изменения. Шаховской заметно упрощает действие пьесы и уменьшает количество действующих лиц, превращая спектакль скорее в статичное представление. В пересказе 1830 года перед нами предстает совершенно иная картина.

Первое отличие видно из замечания Шаховского, откуда он взял эти пересказы. В 1830г. Шаховской пишет, что «получил от Ив. Аф. Дмитревского написанное им содержание одной из сих <Дмитрия Ростовского. - *К.Н.*> пьес, в которой он сам играл на Придворном Театре <...>» [Шаховской 1830: 125-126]. Иными словами, Шаховской указывает читателям на то, что у него все-таки имелась рукопись Дмитревского, которая, естественно, была известна только Шаховскому, поскольку иных сведений о ее существовании нет. Однако в 1842 году Шаховской убирает упоминание о письменном тексте, говоря лишь то, что

изложение *Кающегося Грешника* сделано «со слов Дмитревского». Можно предположить, что Шаховской сделал это потому, что более поздний вариант пересказа настолько краток, что наличие у него некой рукописи вызвало бы сомнения у читателей: почему он не делится подробностями? А раннее описание пьесы изобилует такими деталями, которые, действительно, без участия рукописи трудно было бы воспроизвести.

Прежде, чем переходить к сравнению двух вариантов пьесы, считаем нужным привести полный пересказ 1830 года, учитывая то, что он никогда не приводился в полной мере исследователями театра⁷.

ОПИСАНИЕ

ТРАГЕДИИ: КАЮЩИЙСЯ ГРЕШНИК,

Игранной в Ростовской Семинарии и в термах Царевны Софии Алексеевны, а потом при Императрице Елисавете Петровне, на Придворном Театре⁸.

При открытии Театра грешник, одетый в черное платье, испещренное именованьями всех грехов его, написанными крупными буквами, стоит с мрачным видом; Совесть, одетая в белое платье невинности и украшенная венком сплетенным из цветов, держит перед ним зеркало, в которое взглянув, он отворачивается; но она при каждом его повороте, представляет ему опять зеркало; грешник принужденный видеть улику его грехов, приходит наконец в отчаяние и говорит:

Погибель окаяннм на вся человеки⁹.

Ему же не бе свете толики!...

Совесть его обличает и в отдалении является Ангел Хранитель, приставленный к каждому человеку; грешник увидя его, озаренного лучами, умоляет приблизиться и подать ему, хотя некоторое утешение. Ангел его отвергает, и едва он кончит речь, как на левой стороне открывается Ад; черти выбегают из оногo, окружают грешника, и поют что он их добыча и с ними должен царствовать в царстве огня; потом тащат его в Ад. Вдруг, является Правосудие, в виде мужественном и с мечом обоюдоострым; - останавливает чертей; грешник бросается на колени; - по мере его слез, отчаяния и раскаяния, Ангел к нему приближается, и риза черная, испещренная надписями грехов, начинает по частям с него спадать. Тут, является на облаках Надежда, окруженная различными Гениями. - При спуске облаков на землю слышен хор, составленный из одних белых голосов. После сего хора, следует прение между Ангелом

⁷ В.Н. Всеволодский-Гернгросс в «Истории русского театра» приводит оба пересказа, однако в пересказе 1830 года он опускает значимый для нас «греческий элемент» описываемой пьесы.

⁸ Ф.Г. Волков, собрав и переписав, все духовные трагедии, приписанные Димитрию Митрополиту Ростовскому, подарил их Князю Г.Г. Орлову, который поднес императрице Екатерине II-й. - Узнав о сем от покойного Ивана Афанасьевича Дмитревского, я имел счастье получить позволение искать из в Эрмитажной и Мраморного дворца библиотеках; но труд мой был напрасен; я не мог даже найти следов этой драгоценной рукописи, и только получил от Ив.Аф. Дмитревского написанное им содержание одной из сих пьес, в которой он сам играл на Придворном Театре по повелению императрицы Елисаветы Петровны, любопытствовавшей увидеть: какое действие может произвести пьеса, сочиненная во время Царя Федора Алексеевича, неправильным стопосложением, а так называемыми тогда виршами. - Сей спектакль был представлен с большим попечением. Сколько можно видеть из содержания и по замечанию И.А. Дмитревского, сочинитель, зная хорошо Греческий Театр, почерпнул главную идею из Эвменид Эсхиловых и применил многие изречения его к новым понятиям.

⁹ Произношение в слове человеки, вместо ъ, И, доказывает ясно, что Драма сия написана Малороссиянцем.

Хранителем и главным дьяволом; Ангел противопоставляет преступлениям его истинное раскаяние и милосердие Всевышнего; - Правосудие наконец решает сие прение, и гонит мечем всех дьяволов в адский зев, откуда слышится хор воздыхающих и стенающих отверженцев. Надежда приступает к грешнику, и представляет ему оливную ветвь в знак примирения с небесами; черная риза совершенно с него спадает; Правосудие повелевает своим спутникам повергнуть ее в Ад, коего зев с громом затворяется. Совесть, Надежда и Правосудие представляют грешнику победный венец; но не надевают еще на его голову, а повелевают ему произнести самую умиленную молитву. - Является на облаках язык огненный, освещает голову грешнику, и он в небесной радости восклицает:

Кто Бог велий яко Бог наш!
Ты еси Бог творяй чудеса! и проч:

Хор певчих, стоящий в оркестре, повторяет слова сии, поддерживаемый огромною музыкою <имеется в виду «оркестром». – *К.Н.*>, составленную из всех существовавших тогда инструментов; - грешник от радости и восхищения начинает ослабевать и упадает на камень подставленный под высокой пальмою. Облака спускаются по всему Театру и разверзаясь, открывают разные группы Ангелов, поющих в Греческом роде: *Строфы* и *Антистрофы*.

Грешник испускает дух: - фигура, сделанная из ваты, представляющая его душу, восходит вверх, где Ангелы принимают ее, и оканчивают зрелище общим радостным пением или *Эподой* древнего Театра.

Сия нравственная Драма, представленная в Царевниных теремах, не доказывает ли, что и до преобразования России Петром Великим, были при Дворе нашем художники, которые могли выполнить мысли автора в зрелище, требующим соучастия всех искусств, и что древний Театр, очень известный нашим духовным писателям, был первым образцом нашего. Жаль, что потом, занесенные к нам из Франции предрассудки, отвратили наших Драматических сочинителей от древних творцов и заставили раболепствовать новым подражателям и даже искажителям их. Изучая Греков, вникая в идеи, дух и цель их Трагиков, мы бы кажется скорее успели сотворить собственно нашу Трагедию, которая еще, должно признаться, не вовсе существует.

Наши Трагики силятся передразнить то Французов, то Немцев, хотя чрезвычайный успех Эдипа Озерова показал уже нам, что народ некогда образованный Греками, и сохранивший их письмена, обороты речи, даже некоторые обычаи, удобнее других может приблизиться к источнику из коего прямо истекло первое его просвещение. Но увлекаемым в продолжении более столетия новый мир и заимствующим понятия нынешних народов, нам уже невозможно совершенно возвратиться к первым образцам нашим; однако, не выпуская их из вида и пользуясь опытами народов, предупредивших нас на Драматическом поприще мы должны надеяться, что вскоре и Русский Театр может славиться, если не самобытным, то основанным на народном духе, собственным существованием. Предупреждение ко всему Французскому почти прошло и пристрастие ко всему Немецкому без сомнения пройдет, когда вдохновленный любовью к отечественному Поэт успеет представить на нашей сцене точно наше творение.

Уже все что к нему приближается, быстро воспламеняя Русский дух, показывает чего он желает.

В повествовательном роде тайна сего желания кажется угадана А.С. Пушкиным: он с первой своей Поэмы сделался уже народным Поэтом, и стихи его раздались по всему пространству нашего Отечества.

Одним же из доказательств, что и Театр наш скоро обрусееет, может служить недавний успех Ермака, Трагедии Г. Хомякова. Очень молодой, следственно еще неопытный в сценическом искусстве Поэт, многократно восхищал зрителей, порывами творческого дара и своенародными красотою; но да избавит Бог, его и всех, от внушений прислужливой посредственности! Она по внутреннему самосознанию, не смеет вообразить, что окружающие ее могут быть сами подлинниками в изящном; радуемся каким-то оригинальностям в копиях; добиваемся какого-то Европейства, раболепствуем всему иноземному, не зная и не хотя знать ничего нашего самородного; презираем гуртом все не совершенно схожее с дошедшим до нее образцами, хотя и они, как часто бывает, только искаженные и обезображенные списки с тех вдохновенных произведений, которые не редко одушевляют наших сочинителей.

Посредственность не высоко отделилась от ничтожества: ее близорукие глаза не видят ничего далее современности; ее огромные уши, совершенно заглушены нынешними толками и криками; ее тесный ум не в силах обнять всю пространную и разнovidную область творческого слова и не может постичь, что высокие дарования никогда не тащились своим веком по прогонной дороге, но предупреждали его, увлекали за собой целые народы и являлись во всей славе, только просвещенному ими же потомству. Однако же к несчастью человечества когда и где посредственность не находила себе послушников и не вредила, завистью, ненавистью, а еще больше приязнью истинным дарованиям? [Шаховской 1830: 125-135].

Как мы видим, оба пересказа объединяет «греческий элемент». В варианте 1830 г. Шаховской прямо указывает источник Димитрия – «Эвмениды» Эсхила, видимо, полагаясь на то, что читатель соотнесет схожесть действующих лиц. В варианте 1842 г. он просто называет пьесу «сообразной творениям Эсхила», поскольку едва ли по данному описанию можно связать пьесу с трагедией «Эвмениды». Уже только поэтому точность пересказов, сделанных Шаховским, вызывает сомнения. На примере этих двух изложений наглядно видно, как он меняет действие пьесы и, по сути, ее содержание, из этого можно сделать вывод о том, что Шаховской нужным ему образом подстраивает текст пьесы, соответственно своей концепции.

Очевидно, создавая пересказ в 1830 году, Шаховской уже тогда хотел поведать читателям о значимости древнегреческого театра для театра русского. Видимо, тогда же он сконструировал идею о происхождении русского театра, в которой хотел убедить своих современников. Возникает вопрос: зачем Шаховскому было нужно отказываться от первоначальных подробностей сюжета? Ответ представляется достаточно простым.

Шаховской, делая акцент на том, что эта пьеса игралась в самобытном театре Волкова (актеры которого, помимо самого Волкова, ни разу не видели настоящего театрального представления), мог зародить в читателях сомнение в точности описания пьесы. Необходимо напомнить о том, что за четыре года до первого пересказа Шаховской поставил пьесу *Ф.Г. Волков* - о рождении «истинного» русского театра. Таким образом, публикуя пересказ пьесы, игранной волковским театром, Шаховской продолжал задуманную им линию повествования об истории истинного русского театра. Однако сценическое действие, описанное в 1830 году, представляется крайне сложным для актеров, имевших лишь «природное дарование» к театральному мастерству. Вероятно, именно по этой причине Шаховской сильно упрощает действие пьесы, но и здесь немного переусердствовал, поскольку описанная им в 1842 году пьеса уже никак не напоминала трагедию-драму, как ее упорно называет Шаховской, а была ближе к декламации, как назвала читавшая пьесу исследовательница М.А. Федотова.

Отказавшись от сложного сценического действия, описанного в 1830 г., Шаховской оставляет важный ему яркий греческий элемент - хоры, разделенные на строфы и антистрофы (чтобы создать нужную атмосферу); а также приводит символически значимое количество действующих лиц. Оно уменьшается до трех¹⁰, т.е. Шаховской «жертвует» частью первоначального сюжета, в котором были такие действующие лица, как аллегорические фигуры Правосудия, Совести и Надежды, как нам представляется, чтобы пьеса казалась не такой сложной для игры в «народном» театре, а также для того, чтобы явнее чувствовался греческий элемент.

Обратим внимание на реплики, которые Шаховской дает в раннем пересказе. Е.В. Жигулин в своей статье «Источниковедение театра Святителя Димитрия Ростовского» [Жигулин] делает интересное замечание: цитаты пьесы, приведенные Шаховским в 1830 г., перекликаются с цитатами из «Успенской драмы» Димитрия:

Реплику Кающегося грешника: "Погибель окаяннм над вся человеки" (с. 336) сравним с репликой Грешника "Успенской драмы": "Погибох окаянный над все человеки" (с. 202, № 920). Другую реплику Кающегося грешника: "Кто Бог велий яко Бог наш!" (с. 337) сравним с репликой Крепости Божией "Рождественской драмы": "Кто есть велий, яко Бог, Ироде проклятый!" (с. 271, № 1453). В пересказе "Кающегося грешника" упоминаются те же персонажи, что участвуют во втором действии "Успенской драмы": Совесть, Ангел-Хранитель, Правосудие (Суд), Надежда. Персонажи Ада - Главный Дьявол и черти - могли быть взяты из 2-го явления "Рождественской драмы". В сцене прения с Ангелом-Хранителем Главный Дьявол мог получить реплики Нотария "Успенской драмы" [Жигулин].

Параллель же неизвестной драмы *Кающийся грешник* с Эсхилом всецело остается плодом увлечения Шаховским любимой идеей о преемстве русского театра от древнегреческого и, одновременно, от литургического византийского и школьного театров, будто существовавших на Руси уже со времен князя Владимира. Именно это и заставляет его делать Митрополита Димитрия Ростовского родоначальником истинно «русской народной драматургии» нового времени.

И в этом случае мы сталкиваемся с мифологизацией Шаховского по излюбленному ему методу: беря в основу реальный факт, он «обкатывает» его таким образом, чтобы он удачно вписывался в его концепцию об истории русского театра. Уже сталкиваясь в «мифотворчеством» Шаховского, мы можем с

¹⁰ Известно, что в античном театре Эсхил добавил второго актера, а Софокл третьего.

большой уверенностью предполагать, что он не создает сюжетов «на пустом месте», они всегда имеют под собой более или менее реальную основу. Однако Шаховской дважды указывает нам на то, что списка пьесы он сам не видел. Вполне возможно, что основой ему мог послужить разговор с Дмитриевским, однако же, попробуем выяснить, имели ли место быть какие-либо упоминания этой пьесы в иных источниках.

2.3. Упоминания о *Кающемся Грешнике* в источниках до статей Шаховского

Самым ранним источником, в котором была упомянута пьеса *Кающийся Грешник* оказываются камер-фурьерские журналы 1752 года, на это указывает В.Н. Всеволодский-Гернгросс, ссылаясь на выписку из журнала: «<...>18 марта в придворной обстановке они <труппа Волкова. – К.Н.> сыграли "Комедию о покаянии грешного человека"» [ИРДТ: 141]. Именно эта запись служит доказательством того, что такая пьеса существовала и была играна труппой Волкова.

Далее в «Опыте исторического словаря» 1772 г. Новикова также имеется упоминание об интересующей нас драме – она просто отмечена как одна из четырех комедий в стихах Митрополита Димитрия [Новиков: 299]. То же находим и в статье Штелина «Краткое известие о театральных в России представлениях...» 1779 г.: «Св. Димитрий Митрополит ростовский, часто в Ростове приказывал играть священные комедии, сочиненные им в стихах, в крестовой архиерейского своего дворца зале. Известнейшие из его комедий суть: Грешник, аллегорическое сочинение <...>» [Штелин: 85].

Отметим также и то, что в «Хронике русского театра» Носова [Носов], которая была издана Барсовым, есть афиша этого представления с действующими лицами, не упомянутыми в пересказе Шаховского [Морозов: 110]: например, Иосия, первосвященник Израильского храма (Ф.Г. Волков), Иоаким, пустынный (И.А. Дмитриевский), Гофоноил (А.Н. Тропольский), хор небесных сил, хор подземных духов, танцующие фурии [Носов: 102]. Содержание *Кающегося Грешника* в этой хронике явно дано по пересказу Шаховского в статье 1842 года (ученые не раз доказывали компилятивность этой хроники, таким образом, достоверность этих сведений не может быть признана стопроцентной) [Берков]¹¹.

¹¹ Автор специальной статьи, П.Н. Берков, предлагает именовать ее псевдо-Носовым.

Необходимо также упомянуть сочинение «Розмова в кратце о душе грешной, суд принявшей от Судии справедливого Христа Спасителя» [Нейман], предположительно принадлежащую Димитрию Ростовскому. По идейной направленности и по названию это произведение очень напоминает пьесу *Кающийся Грешник*.

На данный момент нам не удалось найти иных пересказов этой пьесы в источниках, *предшествовавших статьям* Шаховского, поэтому мы можем лишь сделать вывод, что некая пьеса о грешнике существовала, и она была представлена перед императрицей Елизаветой (что отмечено в камер-фурьерских журналах, и сомневаться в их достоверности не имеет смысла). Новиков и Штелин, очевидно, опираются на известия из этого журнала, приписывая пьесу митрополиту Димитрию. Нужно также отметить, что в то время, когда Димитрий писал свои пьесы, уже существовало немало школьных драм нравоучительного характера. Однако вопрос о том, писал ли эту пьесу сам Димитрий, оставался открытым до тех пор, пока исследовательница М.А.Федотова, занимающаяся вопросом неизданных сочинений Димитрия, не нашла ее рукопись в собрании Хлудова. К сожалению, как уже говорилось, текст так и остался неопубликованным, и у нас нет возможности сравнить «Суд кающегося грешника перед Богом» с пересказом Шаховского.

2.4. Происхождение пересказа Шаховским пьесы *Кающийся Грешник*

Вероятнее всего, у Шаховского действительно не было списка пьесы, как он сам это указывает. Вполне возможно также и то, что какую-то информацию он действительно мог получить от Дмитревского, однако то, что Шаховской мог от него услышать, навсегда останется тайной. Скорее всего, Шаховскому было известно примерное содержание пьесы, и поняв, что ее текст утерян, и он остался единственным носителем памяти о ней, он воспользовался ситуацией и оставил за собой право видоизменять ее сюжет и детали. Интересно было бы выяснить, что послужило ему материалом для создания этих деталей.

Если мы вновь обратимся к пересказу Шаховского 1842 года, то обнаружим «статичность» этой пьесы. Видимо, именно по этой причине современные исследователи называют ее «декламацией», однако заметим, что Шаховской упорно называет ее драмой-трагедией, очевидно, подразумевая в ней

действие (на это указывает также и его пересказ 1830 года). Такая ситуация наводит на мысль о том, что основой для пересказа Шаховского оказалась какая-нибудь лубочная картинка, икона или фреска. Попробуем это выяснить.

Нравоучительность пьесы *Кающийся Грешник* по своему характеру напоминает новеллы из сборника «Великое Зерцало» и созданные по ним лубочные картинки XVIII в. [ИРЛ: 411]. Попробуем обратиться к собранию «Русские народные картины» Д.А. Ровинского [Ровинский], чтобы отыскать там изображения, схожие с тем, что представил своим читателям Шаховской.

В описании картины «Умиравший грешник» [Ровинский: 129] мы находим грешника, стоящего между раем и адом, ангелом и бесом. Из ада поднимается змея, на которой написаны грехи умирающего. Далее, мы встречаем еще несколько описаний картин, в которых рядом с грешником есть змеи или ленты, а также лестницы с описанием его грехов, однако ни одной картины, на которой изображен грешник с грехами на одежде, нам обнаружить не удалось.

Т.Е. Казакевич в своей статье «Иконографическая программа Толчковской паперти и русский театр XVII - начала XVIII в.» [Казакевич] упоминает пьесу *Кающийся грешник* в связи с изображениями в ярославской церкви Ильи Пророка:

В Ярославле он <сюжет "Суд над Христом". - *К.Н.*> встречается также в росписи паперти церкви Ильи Пророка (1716) <...>. Оконные откосы и простенки западной стены занимают преимущественно новеллы из "Великого Зеркала". Всего на паперти церкви иллюстрировано 20 глав из "Зеркала", но в существующей литературе атрибутированы лишь две из них <...>. На выступах-пилястрах стены - "Ангел Хранитель" и "Плоды страстей Христовых". Композиция "Ангел Хранитель" построена по принципу распространенных на Западе композиций "Ars moriendi" ("Искусство умирать") <...> По своей идейной направленности "Ангел Хранитель" перекликается с драматическими произведениями XVII-XVIII вв.: "Розмова вкратце о душе грешной" и "Грешник кающийся" Дмитрия Ростовского, драма, которая дошла до нас только в пересказе актера И.А. Дмитревского [Казакевич: 662-665].

Таким образом, наше наблюдение, сделанное на основе анализа пересказа, подтверждается наблюдением искусствоведа, которое для нас тем более ценно, что речь идет о ярославской фреске, которую видел Митрополит Дмитрий Ростовский, не говоря уже об актерах-ярославцах, представлявших его пьесу – Ф.Г. Волкове и И.А. Дмитревском.

Подводя итог главы, можно сделать следующие выводы: Шаховской берет за основу подтвержденный письменными источниками факт написания Митрополитом Дмитрием пьесы о грешнике и известие о том, что эту пьесу ставила труппа Волкова перед Елизаветой. На время написания статей текст

пьесы был утерян, а описания пьесы не было вовсе. Таким образом, у Шаховского появляется возможность использовать этот исторический сюжет для подтверждения своей концепции. Продвигая идею о том, что истинный русский театр связан с древнегреческим и был рожден в чисто русской среде, где не было влияния французского театра, Шаховской удачно вписывает сюжет пьесы о грешнике в эту идею. Он начинает свой пересказ, используя древнегреческие элементы, тем самым пытаясь убедить читателя в том, что Митрополит Димитрий Ростовский – это русский Эсхил, а труппа Волкова – первая в России, которая стала развивать русский театр в верном направлении, следуя «древнегреческому наследию».

К 1842 году Шаховской, видимо, понимает, что его пересказ пьесы двенадцатилетней давности мог забыться и, кроме того, вызвать недоверие, учитывая сложность постановки, которую он там приводит. Труппа Волкова была слишком молода и неопытна, несмотря на гениальность самого Волкова, вряд ли смогла поставить перед Елизаветой эту пьесу. Именно поэтому он убирает многочисленные подробности, выключая половину действующих лиц, оставляя читателем описание, где практически отсутствует действие и слова (исходя из варианта 1842 г., можно сделать вывод о том, что речь мог произносить лишь герой-грешник).

Однако Шаховской не делает основного упора на сюжет пьесы. Для него оказывается важным другое – всеми возможными способами доказать важность древнегреческого театра для России и показать ненужность подражания французскому театру. В данном случае Шаховской сделал попытку обратить внимание читателей на то, что в русской литературе есть незаслуженно забытые пьесы, которые могут открыть пути развития настоящего, не подражательного русского театра. Однако для вящей убедительности Шаховскому, как обычно, приходится прибегать к мифотворчеству.

ИСТОЧНИКИ СТАТЕЙ ШАХОВСКОГО

3.1 Известия о русском театре до статей Шаховского

К 1840-м гг. полной истории театра, естественно, не было, и единственное, что имелось в распоряжении любителей театра - это редкие и краткие заметки, разбросанные в разных изданиях и напечатанные в разное время. Попробуем составить список текстов, связанных с историей русского театра, которые могли быть известны тогдашнему читателю¹². Нам необходимо сделать это для того, чтобы понять, какое представление о прошлом русского театра могло быть у читателей Шаховского, из чего выяснить, могли ли они отнестись к его сведениям критически.

- 1) В 1772 году вышел «Опыт исторического словаря о российских писателях»

Н.И. Новикова [Новиков]. Здесь читатели могли прочесть биографическую статью об актере Ф.Г. Волкове, которая включала в себя и рассказ о создании театра в Ярославле, а также о приезде ярославцев в Петербург по приказу императрицы и о дальнейшей театральной карьере Волкова.

- 2) В 1779 году была переведена статья Я. Штелина «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года» [Штелин], в которой, как мы уже писали, описываются первые театральные представления во времена Алексея Михайловича, с перечислением различных иностранных трупп в России. Однако под большим вопросом остается то, насколько рядовому читателю 1840-х гг. могла быть известна статья, вышедшая в свет более полувека назад.

- 3) В 1788 году вышло многотомное издание И.И. Голикова «Деяния Петра Великого» [Голиков], продолжавшее быть очень популярным и в XIX в. В нем имелись сведения и о театре петровского времени.

¹² Сведения рядовых читателей нужно, конечно, отличать от авторов, которые специально занимались изучением истории театра (таковых в тот момент были единицы). Разумеется, не все перечисляемые ниже труды входили в круг чтения рядовых читателей, даже интересовавшихся театром.

4) Из «Пантеона российских авторов» Н.М. Карамзина 1802 г. [Карамзин I] читателю могло быть известно о том, что Софья Алексеевна писала трагедии и якобы сама играла в них.

5) В 1822 г была напечатана статья А.Ф. Малиновского «Историческое известие о Российском Театре» [Малиновский], однако учитывая ее давность по сравнению со статьями Шаховского, остается вопросом, помнили ли о ней читатели.

6) Стоит отметить также и статью, опубликованную в 1822 г. в журнале «Отечественные записки». Она была составлена по рукописям Павла Сумарокова «О российском театре, от начала одного до конца царствования Екатерины II» [Сумароков I]¹³. Составителем статьи являлся издатель «Отечественных Записок» - Свиньин. В начале статьи издатель пишет, что «Сведения сии тем драгоценнее, тем важнее, что заимствованы Павлом Ивановичем Сумароковым из бумаг знаменитого дяди его, Александра Петровича и поверены незабвенным Иваном Афанасьевичем Дмитриевским <...>» [Сумароков I: 289]. Однако ученые подвергают сомнению тот факт, что эти бумаги когда-либо существовали [Берков].

Очевидно, именно в ней впервые был затронут вопрос о «древности» театра. Однако, в отличие от статей Шаховского, в этой статье история театра начинается с формирования школьного театра в позднем средневековье, а не с эпохи Крещения Руси. В самом начале статьи говорится:

Россия позднее других стран Европы ознакомилась с зрелищами, и Мельпомена с Талиею шествовали с Парнаса к Северу почти непроходимым путем. Киев, узнав от сопредельных поляков сии забавы, стал слабо перенимать оные и в сем-то городе положено первое основание драматических представлений в России. <...> потом явились Арлекины, замаскированные забавники с разговорами, представляя разные фарсы, и все сие в Киеве и в деревнях называлось польскими жартами [Сумароков I: 290-291].

Информация из статьи и ее продолжения [Сумароков II] охотно будет использоваться позднейшими учеными, которые будут подтверждать фактами эту информацию (например, Арапов в своей «Летописи русского театра») - про Арлекинов, польские забавы и пр. Шаховской, который, без сомнения, читал эту статью, с успехом игнорировал эти важные для истории факты. Однако он ловко

¹³ Можно предположить, что этой «рукописью» являлось сочинение П. И. Сумарокова «Некоторые рассуждения о А. П. С. и начале русского театра» (СПб., 1806), но это необходимо проверить.

подхватил историю о «кожевенном сарае» - как на это указал Д.А. Иванов в своей работе [Иванов 2009:138-139]. Сумароков пишет: «<...> в губернском городе Ярославле открылся настоящий отечественный театр <...>» [Сумароков I: 300]. Несмотря на то, что общая биографическая канва Волкова у Шаховского и Сумарокова одинаковы, подробности все же - отличаются.

Если бы эта статья находилась в поле зрения тогдашних читателей, то у них могли бы возникнуть вопросы по поводу статей Шаховского. Сумароков довольно подробен – он рассказывает и об актерах, и о репертуаре, а также о развитии театра. Однако мы понимаем, что даже эти данные крайне скудны для создания сколько-нибудь подробного представления об истории театра, а также вряд ли оставались в памяти читателей. Но тексты и заметки были не единственной возможностью для читателя познакомиться с историей театра.

Так, в 1827 г. Шаховской пишет пьесу о создании первого русского театра - *Ф.Г.Волков, или день рождения русского театра*, в которой наглядно показал, как в середине XVIII в. в Ярославле был построен первый русский самобытный театр – со всеми подробностями его основания. Вот эта информация, скорее всего, должна была быть известна зрителю. Более того, даже наши современные ученые до недавнего времени использовали сведения из этой пьесы, принимая их за данность. Однако, что касается информации из самих статей Шаховского, то можно сказать, что дальнейшие историки театра крайне редко использовали ее.

Итак, из выделенных сейчас источников, мы можем сделать вывод о том, что современные Шаховскому читатели знали крайне мало о раннем периоде истории театра. Они могли владеть некоторыми отрывочными знаниями о театре времен Петра I, а также о некоторых драматургах. Те, кто помнил статью П.И. Сумарокова, должны были бы ожидать, что Шаховской расскажет и об арлекинах, и о скоморохах, однако князь этого не делает, предпочитая подробно описывать то, что не было описано никем до него. Возможно именно по этой причине, если не рядовые читатели, то первые исследователи театра не могли не отнестись к сведениям Шаховского с большой долей скептицизма, видимо, учитывая отсутствие каких-либо достоверных доказательств.

Задачей этой главы будет выяснить, какими источниками пользовался Шаховской при написании своих статей и продемонстрировать, каким образом наш автор работает с материалом.

В нашей бакалаврской работе мы показали, что несомненным источником для Шаховского являлась статья Якоба Штелина «Краткое известие о театральных в России представлениях...» 1779 года, которая давала краткую информацию о том, какие актерские труппы принимали участие в русской театральной жизни во время правления разных царей. Другой несомненный источник «Театральных воспоминаний» — французская энциклопедическая статья о Монвеле 1821 года [Pillet]. В этой главе мы попробуем выяснить, какими источниками Шаховской мог пользоваться при описании «древнего» периода русского театра, театра при Алексее Михайловиче и Петре I, а также ярославского театра и биографии Волкова.

Несмотря на то, что и в наше время история русского театра изучена не в полной мере, все же имеется труд В.Н. Всеволодского-Гернгросса [ИРДТ], который остается непревзойденными по обилию материала и указаниям на источники. Результаты этого исследования помогут нам установить, какая информация могла иметься в распоряжении Шаховского, а какую он знать не мог, потому что она стала известна уже после его смерти. Поскольку свои статьи об истории театра Шаховской начинает с экскурса в глубокую древность, то в первом параграфе мы обратимся именно к ранней эпохе и далее, вслед за Шаховским, последуем к эпохе более поздней.

3.2. Источники описания «древнего» периода развития театра в трактовке Шаховского

Естественно, мы называем этот период «древним» условно и в кавычках. Речь у Шаховского идет о времени Крещения Руси. По его концепции, именно к X-XI векам относится появление первых театральных постановок на Руси. По его идее, Св. Владимир, принеший на Русь из Греции православную веру, также «прихватил» с собой и кое-какие театральные постановки, которые затем ставились в различных духовных школах. Уже в 1840 году Шаховской отмечает это в своей статье «Летопись» (в следующих статьях описанию этого периода будет уделано намного больше места).

Начнем с анализа термина «театр», которым Шаховской постоянно оперирует, говоря о Руси. Как показывает В.Н. Всеволодский-Гернгросс, в русский словарь слово «театр» вошло только в XVIII веке, а до этого

использовались такие названия, как «потеха», «игрище», «игра», «обряд», употребление которых имело смысловые нюансы [ИРДТ: 16]. Шаховской, скорее всего, намеренно избегает этих терминов, чтобы уклониться от ненужных ему коннотаций. Вероятно, такой термин, как «игрище», связывался у Шаховского с чем-то «нехристианским» и «бесовским» и значит не имеющим отношения к «истинному» русскому театру в его понимании – как данное Богом искусство. Главным для Шаховского было создать непротиворечивое повествование, по которому оказывалось, что театр в современном его читателям смысле существовал на Руси уже с древних времен. «Игрища» же он отодвигает на периферию, показывая, что они являлись отголосками идолопоклонства и ереси.

Шаховской пишет, что изящные искусства являются даром человеку от «Всеблагото Провидения», т.е. Бога, и испокон веков во всех странах эти искусства обращались к прославлению Божества. Далее, в отличие от своих последующих статей, Шаховской делает шаг в сторону, все же связывая дохристианский театр с язычеством: «Поэзия, музыка, живопись, ваяние, зодчество и соединяющий их всех в народном зрелище древний театр, посвящались в язычестве богам» [Шаховской 1840а: 1]. Таким образом, Шаховской стремится показать, что древний театр еще до христианства являлся центром всех искусств, местом объединения всех художеств, которые, за неимением христианского Бога, посвящались богам иным. Шаховской уже задал географическую рамку - подобное положение дел было, по его выражению, «во всех странах», следовательно, мы не можем исключать того, что Шаховской имел в виду также и Русь. Интересным является выбор лексем - Шаховской уверенно называет дохристианские зрелища «театром», возводя их к древнегреческому театру. Как мы знаем, это название справедливо для южной Европы, где действительно существовал «древний театр», но, как мы замечали выше, не для Руси.

Начало театральных представлений на Руси Шаховской относит к эпохе Крещения и связывает с курсунским опытом князя Владимира:

...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 новорожденному Христу, пели и говорили рацеи, за изображенные в нем лица [Шаховской 1840а: 1].

Он пишет довольно осторожно: хронология здесь несколько неопределенна («с давних времен»), но первые представления носили, по Шаховскому, религиозных характер и связывались со школьным театром («воспитанники духовных училищ»).

Могли ли подобные представления существовать в Киевской Руси? По словам В.Н. Всеволодского-Гернгросса, в Византии в IX веке начали ставиться маленькие представления на религиозную тему, на Руси же появление литургических драм относится только лишь к XV-XVII векам. Но существует хрупкая гипотеза, что *если* Владимир Святославич действительно крестился в Корсуни, то у него *могла быть* возможность посетить представление библейских драм, и, вернувшись в Киев, *он мог* приказать делать постановки таких драм и там¹⁴ [ИРДТ: 30]. Однако эта гипотеза, которая до сих пор не может быть ни подтверждена, ни опровергнута, Шаховским выдается за данность.

Говоря о ранних театральных представлениях времен Владимира, Шаховской вполне мог опираться на книгу фольклориста И.М. Снегирева «Русские простонародные праздники и суеверные обряды», изданную в 1837 году [Снегирев 1837]. В ней сказано, что «В. К. Владимир I, уже просвещенный Евангелием, допускал некоторые обычаи старинные - *живяще по устройению дедню и отчу*» [Снегирев 1837: 17], и это касалось не только юридических норм, но и праздников. Снегирев пишет: «Невозможно было искоренить одним разом то, с чем свыклась душа и что поддерживало самобытность народа, который старался удержать празднества и поверья своей древности потому еще, что они соединены были с различными играми и увеселениями» [Снегирев 1837: 16-17]. Итак, Снегирев говорит здесь о возможности народных языческих «игр», а в своей более ранней книге «О великих Господских и Богородичных праздниках» [Снегирев 1835] в главе о Рождестве не упоминает ни Владимира, ни духовных представлений. По Снегиреву, пастыри церкви устраивали торжество следующим образом: «постановили приносить в оныи дни молитвы Господу о здравии и благоденствии Государей, предваряя и заключая сие моления чтением и пением

¹⁴ Эта гипотеза строится учеными на основании того, что в некоторых древних храмах (киевских) на стенах есть изображения музыкальных представлений. Так, например, на стенах собора Святой Софии есть изображения музыкантов-скоморохов, датируемых 1120-1125 годами [Лазарев: 266]. Однако Шаховской их видеть не мог, поскольку только в 1843 году краска на побеленных стенах отвалилась и показала изображения этих скоморохов. Таким образом, можно быть уверенным, что Шаховской к моменту написания статьи в 1840 г. этих фресок не видел, а значит и опирался, скорее всего, лишь на свои собственные размышления.

священных песней, раскрывающих дух наступающего Праздника» [Снегирев 1835: 114].

В книге И. Елагина «Опыт повествования о России» 1803 года [Елагин], которая также могла быть в распоряжении Шаховского, говорится, что после крещения митрополит советует Владимиру основывать народные училища, поскольку «“вера без учения слаба будет во нравах непросвещенных”. Так в училищах помимо наук преподавали нравственное учение». В этих же училищах, пишет Елагин, «возгнездились рукоделие и свободные искусства» [Елагин: 426], но ни о каких духовных представлениях речи нет.

Однако Шаховской тотчас после процитированных слов переходит к народному театру и опирается на личный опыт, рассказывая о том, что происходило «на севере России»: «...на святочных игрищах дворовые люди, наряженные во что ни попало, представляли в разговорах *суд царя Соломона, беса в кубышке*, и другие искажения Библии <...>» [Шаховской 1840а: 1]. Дух царя Соломона, который тысячу лет просидел в кубышке – это сюжет арабской сказки «Сказка о рыбаке» из «Тысяча и одной ночи». И здесь Шаховской, как и в последующих своих статьях, описывает читателям эпизод из своего детства, когда он присутствовал на подобном представлении. Автор не заботится о том, насколько это может подтвердить идею древности подобных представлений, для него важно сравнить духовные представление (вертепное действо) и искажающие Библию «игрища», описывая, как малопривлекательно это выглядело:

Я еще помню, что в доме бабки моей слуги представляли "комед": выходили на середину комнаты; один, будто господином в самом нарядном платье, какое мог достать; другой его слугой в лохмотьях, и разговор начинался: Господин - Малой! Подай водки алой! - Слуга. Да где, сударь, она стоит! - Господин. В поставце. - Слуга. Да черт ли ее поставил! - Я забыл прочее, но помню, что этот разговор, и в таких же виршах, с появлением мальчика, одетого горничной девушкой, продолжался, по крайней мере, с полчаса, в насмешку над промотавшимся помещиком [Шаховской 1840а: 1].

В книге Снегирева мы также видим упоминание о том, что на севере России существовали различные обряды и игрища, которые имели явный языческий оттенок: «У народцев, населявших Север наш, в самой Древности существовали игрища между селу, на коих они брали себе жен, и Тризна над мертвецем <...>» [Снегирев 1837: 22]. Говорит он и о переодевании, о котором упоминает Шаховской: он более всего запомнил «мальчика, одетого горничной-девушкой».

Отметим также и два значимых для нас момента из книги Снегирева. Во-первых, он приводит цитату из книги «Русские достопамятности» 1815 года», где митрополит Мисаил Белгородский и Обоянский в своей грамоте пишет о «бесовских играх»:

...в Воскресные, Господские и Богородичные дни умножалось великое пьянство и бесовское глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми: сходились по вечерам и во всеобщих позорищах по улицам и на полях, слушать богомерзких песней и всяких бесовских игр; а о Рождестве Хр. и до Богоявленьяго дни собирались по вечерам и в ночи на бесовские игры [Снегирев 1837: 25].

Во-вторых, помещает цитату из «Номоканона» 1646 года:

А ныне яко же видим христианския дети сия творят (купала), в навечерия праздничныя по некоему обычаю древнему: или в одежду женскую мужие облачатся и жены в мужескую: или наличники, яко же в странах Латинских зле обыкши творят [Снегирев 1837: 24].

Обе эти цитаты отражаются и в тексте Шаховского. Во-первых, мы видим указание на влияние не только языческой традиции, но и католической («в странах Латинских»). Шаховской считает и языческую, и католическую культуры явлением пагубным для православной Руси. Во-вторых, и элемент переодевания, и элемент бесовщины присутствуют в описанной Шаховским сценке, которую он наблюдал в доме своей бабки, хотя, скорее всего, он в этом описании опирается и на данные Снегирева.

Попутно обратим внимание на то, как Шаховской ловко оперирует фактами. Говоря о представлениях во времена Владимира, он тут же переходит к своим воспоминаниям из детства. Мы понимаем, что даже если и сценка в доме бабки Шаховского и имела место, она вовсе не доказывает того, что их следует связывать с театром как таковым. На этом повествование о древности в статье «Летопись русского театра» заканчивается, однако он продолжает эту тему в своей следующей статье 1842 года.

Помимо Владимира, Шаховской также упоминает в своих статьях и князя Святослава. Вероятно, автор специально включает большой объем исторической информации (он также говорит о разных церковных делах), чтобы сделать свои утверждения о том, что театр имеет глубочайшую историю, более правдоподобными. В статье «Обзор» Шаховской перечисляет земли, на которых жили племена времен Святослава [Шаховской 1842а: 1], также цитирует слова древнего князя, но при этом не дает ни единой ссылки на то, откуда он

заимствовал эту информацию. Шаховской с легкостью смешивает факты, которые любого образованного читателя должны были ввести в замешательство: Тмутаракань и Азовское море он перечисляет сразу после чудских и финских племен, как бы присоединяя их также к «западу», причем «жителей Финского поморья» причисляет к подданным Святослава:

При В.К.Святославе, племена, обитающие в нынешних западных губерниях, племя Чудское и жители Финского поморья, Тмутаракане и берега Азовского моря, были в подданстве Руси, и Святослав говорил, в построенном на Дунае Переяславле: «*Ту среда земли моей*», подразумевая Болгарию, а может быть и самый Царьград, как бы уже покоренными его оружием и эта самонадеянность завоевателя повторилась в наше время. Наполеон, громя немецкую землю, называл Россию сопредельницей его Империи. Но над нами ознаменовалась истина святого изречения: гордым Бог противится, а смиренным благодать дает. Владимир Великий и Александр I оставили наследие свое в Европе почти в одинаковой обширности, если сравнить древнюю Русь от Русского Галича и Черной России, с нынешнею Россиею, с Крымом и Финляндией [Шаховской 1842а: 1].

Скорее всего, часть данных Шаховской мог заимствовать из «Истории государства Российского» [Карамзин II]. Карамзин, ссылаясь на летопись, описывает большие завоевания Святослава, в том числе, и завоевание Болгарии, а также проживание Святослава в Болгарском Переяславце. Интересно, что и у Карамзина встречается сравнение одного правителя с другим. Историк называет князя Владимира Александром (вероятно, подразумевая Македонского, хотя не исключается, что и императора Александра I). Также вслед, за Карамзиным, Шаховской упрекает Святослава в способе его правления. В его статье мы встречаем аналогичное высказывание об уделах. Ср.: «Итак, Святослав первый ввел обыкновение давать сыновьям особенные Уделы: пример несчастный, бывший виною всех бедствий России» [Карамзин II: 208]. У Шаховского: «Но бедственная система уделов, заимствованная не от Востока, расслабила Русское государство. Раздробление России на уделы допустило вторжение Татар <...>» [Шаховской 1842а: 1].

Обратим внимание на то, как Шаховской цитирует Святослава: «*Ту среда земли моей!*». В русской летописи по Никонову списку за 968 год мы находим следующую цитату: «Рече Святослав матери своей и бояром своим: нелюбо ми есть жити в Киеве, но хошу жити в Переслапцы на Дунаи, яко ту есть среда земли моей, яко ту вся благая сходится <...>» [РЛНС: 53]. Ту же цитату мы находим в

книге «Нестор. Русские летописи на древнеславянском языке, сличенные, переведенные и объясненные А. Шлецером», которая вышла в Петербурге в 1808 году [Шлецер: 495], и вполне могла быть в распоряжении Шаховского. Шлецер также в своих комментариях пишет о влиянии уделов на Россию: «Он <Святослав. – К.Н.> первый подал пагубный пример разделов, кои целые 500 лет держали Руссию в изнеможении, бедствии и нужде» [Шлецер: 526].

Однако Шлецер и Карамзин могли быть не единственными источниками для Шаховского. Обратившись к упомянутой книге Елагина, увидим там интересное упоминание о Святославе, которое можно соотнести с той параллелью, которую сделал в своей статье Шаховской (про Наполеона и Святослава). Елагин описывает, как покоренные болгары, благодаря византийскому императору Иоанну Цимисхию, взбунтовались и пошли захватывать Переяславль в то время, когда Святослав был в Киеве. В то время в городе был княжий воевода Волк. Он понял, что не может отразить болгар, поэтому отдал приказ заколоть всех лошадей, якобы, для еды. Между тем среди ночи, собрав свое войско, он приказывает поджечь город и бежать на ладьях, прихватив богатство князя [Елагин: 294-295]. Напомним, что пишет Шаховской в «Обзоре»: «<...> подразумевая Булгарию, а может быть и самый Царьград, как бы уже покоренными его <Святослава> оружием и эта самонадеянность завоевателя повторилась в наше время» [Шаховской 1842а: 1]. Возможно, что и рассказ о «спасении» города у Шлецера наводит Шаховского на сравнение Святослава с Наполеоном (оговоримся, что Шаховской участвовал в войне 1812 года и был главой отряда, который первый вошел в Москву после пожара).

Таким образом, мы видим, что Шаховской, имея крайне скудные и слишком ненадежные общие данные, строит на их основании свою теорию возникновения русского театра. Он закрывает глаза на действительно существовавшие на Руси традиции игрищ и скоморохов и уводит читателя в сторону, пытаясь показать, что истинные корни театра лежат намного глубже, нежели чем в позднее средневековье. Мы видим, как Шаховской "подтверждает" существование духовных драм на Руси в первые века после крещения примером из собственного детства, когда он видел некое представление в доме своей бабки, что, естественно, не является никаким доказательством. Шаховской смешивает географию, время и факты, при этом будучи убежденным в том, что драма на Руси началась в эпоху Крещения.

3.3. Источники описания театра во время правления Алексея Михайловича и Петра I в трактовке Шаховского

Как известно, русский светский театр возник в XVII веке, причем параллельно существовали театр устной народной драмы, придворный и церковно-школьный театры [ИРДТ: 40].

Шаховской представляет это разделение несколько иначе. Он не отрицает существования придворного театра, наоборот, описывает, какие иностранные актеры были приглашены во время правления Алексея Михайловича, Софьи Алексеевны, Петра I, Елизаветы I и Екатерины II, однако представляет это таким образом, словно все это только мешало развитию «истинного русского театра», существовавшего на Руси с давних времен.

а) Театр при Алексее Михайловиче

Шаховской пишет о том, что Алексей Михайлович первый выписывает из «Немецкой земли комедиантов и скоморохов», которые играли «под начальством Ар.<тамона> Сер.<геевича > Матвеева» [Шаховской 1840а I: 2]. Говоря о театре этого времени, Шаховской ссылается на разрядные книги 1676 года, в которых написано следующее: «*Сегодня была комедия, как Алаферн отрубил голову Юдифи; потом, как Артаксеркс приказал повесить Амана*» [Шаховской 1840а: 2]. Вероятность того, что у Шаховского была возможность смотреть эти рукописные книги, сомнительна. Далее он пишет: «В записках русского театра упоминается, что *«люди боярина Матвеева, обучась от Немцев, играли с ними же, вероятно, по-немецки»*» [Шаховской 1840а I: 2]. Тут же Шаховской, как ему свойственно, «подтверждает» это предположение, превознося русских: «Очень вероятно, судя по досужеству и сметливости переимчивости русских людей» [Шаховской 1840а: 2]. Отметим, что Шаховской, не любящий давать конкретных ссылок на свои источники, а порой и вовсе скрывающий их и выдающий информацию, как свою собственную, здесь оставляет нам «подсказку» - «В записках русского театра». Как мы покажем далее, что эти «записки» являются статьей А.Ф. Малиновского 1822 года «Историческое известие о Российском театре», которая станет для Шаховского одним из главных источников сведений по театру.

Говоря о театре Алексея Михайловича, Шаховской ссылается на Штелина. Сравним, что написано у Штелина по поводу немецких актеров: «...во время Царя Алексея Михайловича выписаны были из немецкой земли для двора комедианты» [Штелин: 83]. Он также пишет о том, что, разбирая архивы, он (Штелин) нашел следующую информацию: «потешный двор был в селе Преображенском, еще во время Государя Царя Алексея Михайловича», а также, что немецкие комедианты были «под дирекциею боярина Артемона Сергеевича Матвеева» [Штелин: 83-84]. Также Штелин, ссылаясь на разрядные книги 1676 года, указывает на то, что в это время при Алексее Михайловиче комедии изначально ставились в Кремле, а затем - в Преображенском [Штелин: 84]. Эту же информацию мы находим и у Голикова в «Деяниях Петра Великого», изданных в 1788 г. [Голиков: 9]. У Шаховского также встречается упоминание о переводе комедиантов из одного места в другое: «<немецкие комедианты> играли сперва в Кремлевском Дворце, а потом в Преображенском на Потешном Дворе» [Шаховской 1840а: 2]. Как мы понимаем, Шаховской ссылается на разрядные книги по Штелину, а также опирается на Голикова, чей труд о Петре не мог пройти него.

б) Театр в правление Петра I

Шаховской описывает два театральные эпизода во время правления Петра I. Первый:

В 1701 году, Петр Великий, восстановитель и учредитель всего полезного и истребитель всего вредного, повелел выписать из Гданска немецкую труппу; по приезде оной, Государь приказал строить на Красной Площади деревянный театр, длиною в 20, шириною в 12 и вышиною до потолка, в 6 сажень. Во время построения сего здания, актеры, под начальством актера же и автора Иоганна Куншта, играли в доме генерала Лефорта, в Немецкой слободе, и Куншт взялся обучать тридцать русских мальчиков театральному делу [Шаховской 1840а: 2].

Второй:

К торжественному шествию победоносного над Шведами Государя приказано было изготовить театральное представление, в котором, в аллегорическом виде были изображены победы его и побежденные генералы. В анекдотах Петра Великого помещено, что Иоганн Куншт, желая в 1-е апреля позабавить Государя, выдумал вместо возвещенного спектакля, представить только занавес с написанием того числа, в которое обман позволяет обычаем; но Государь нашел эту немецкую шутку не позволительною, и прогневался [Шаховской 1840а: 2].

Шаховской ссылается только на «анекдоты», но если обратиться к Штелину, то находим там некоторые отличия: Штелин в своей статье ни разу не упоминает Куншта, он также не говорит ни о том, что у немецких актеров обучались актерскому мастерству 30 русских, ни о том, каким был театр, который приказал строить Петр. Описание этого происшествия мы находим в «Деяниях Петра Великого», однако даже и это описание не покрывает всего, что сказано у Шаховского, т.е. у него должен был быть еще источник. Им оказывается статья А.Ф. Малиновского 1822 г. «Историческое известие о Российском театре». С нашей точки зрения, именно она послужила Шаховскому основным источником сведений для его работы над «Летописью русского театра» 1840 года, а поэтому остановимся на ней специально.

3.4. Статья Малиновского как источник для Шаховского

А.А. Шаховской практически полностью повторяет структуру статьи А.Ф. Малиновского. В обеих статьях описания театра при Алексее Михайловиче, Петре I, театр Федора Волкова и т.д. следуют друг за другом, у Шаховского появляются и точные цитаты из статьи Малиновского, хотя и без ссылок на него. Попробуем проследить за тем, что именно Шаховской заимствовал, а также то, какие факты оставил неиспользованными. Также выясним, имеется ли в статье Шаховского информация, которой не было в статье Малиновского.

Как мы уже упоминали, Шаховской начинает «Летопись русского театра» с краткого описания того, что театр в России существовал еще во время князя Владимира, а также с восхваления трагедий митрополита Димитрия Ростовского, которые ставила у себя при дворе Софья Алексеевна [Шаховской 1840а: 1-2]. Далее Шаховской переходит к описанию театра при Алексее Михайловиче. Именно так начинается своя статья Малиновский. У обоих авторов мы встречаем цитату из Разрядных книг 1676 года о том, какие зрелища игрались тогда при дворе, которая слово в слово ранее приводилась в статье Штелина [Штелин: 84]. Отметим, что и здесь, и далее Малиновский не ссылается на Штелина, хотя явно использует его текст. Например, слова: «Во время младенчества Петра Великого часто в законоспасском монастыре играны бывали комедии духовные, а иногда и светские <...>» [Штелин: 84] практически идентичны тому, что пишет Малиновский [Малиновский: 180].

Заметим, что Малиновский говорит о Софии Алексеевне: «По преданиям известно, что она сочинила одну Трагедию», а также: «Царевна София Алексеевна с приближенными девицами и знатнейшими царедворцами сама игрывала в комнатах у себя» [Малиновский: 180]. Сравним с тем, что написано о Софье Алексеевне у Шаховского: «В теремах просвещенной Европейским учением Царевны Софьи Алексеевны, представляли кроме духовных трагедий, ее собственные сочинения». Далее идет ссылка на примечание, где мы читаем следующее: «Мне известно по семейным приданиям, что прабабка моя, Татьяна Ивановна Арсеньева, боярышня Царевны Софии Алексеевны, представляла лице Екатерина-мученицы, в трагедии, сочиненной самой Царевной (как она сказывала своей дочери, а моей бабке) <...>» [Шаховской 1840а: 2].

Как мы видим, у Шаховского «предания» оказываются уже причастными к его роду. Тут же в этой сноске Шаховской упоминает Дмитревского (ссылаться на которого он будет и впоследствии). Якобы именно Дмитревский, «сохраняя начало перевода с французского на полуцерковный наш язык Мольеровой комедии *Врач по неволе*, полагал, что если он не точно самой Царевны Софии Алексеевны, то верно представлялся в ее теремах <...>» [Шаховской 1840а: 2]. Мы видим, что Шаховской не пренебрегает и «семейными преданиями» (напомним, что у Малиновского просто фигурирует слово «предание»), и догадками Дмитревского.

Вопрос о достоверности этой информации вызывает сомнения. Шаховской, используя такие слова в статье Малиновского, как «предание» и «приближенные девицы», разворачивает целую семейную легенду, проверить которую трудно. Ссылка на И.А. Дмитревского (1734-1821), который к тому времени, когда Шаховской всерьез выбрал театральную карьеру, был очень стар и, по свидетельству современников, плох памятью, тоже закономерно. Шаховской не раз использовал имя Дмитревского для подтверждения своих слов.

Далее Малиновский переходит к описанию театра при Петре I, и здесь мы вновь сталкиваемся с тем, что Шаховской практически полностью заимствует информацию о театре этого периода. Малиновский описывает приезд Куншта с его труппой в Москву и то, что было сделано после его приезда: начало постройки театра на Красной площади, его размеры, а также упоминает Лефорта, в доме которого был организован театр, пока деревянное театральное здание на площади еще строилось [Малиновский: 181]. Те же факты мы видим и у

Шаховского: он называет и размеры здания, также упоминает и театр в доме Лефорта [Шаховской 1840а: 2]. Однако далее идет небольшой сдвиг информации. Малиновский пишет о том, что в обучение Куншту было отдано «двенадцать человек Руских, которые выбраны были из подьячих и из посадских людей» [Малиновский: 181]. У Шаховского мы видим другое число: «<...> Куншт взялся обучать тридцать русских мальчиков театральному делу» [Шаховской 1840а: 2]. Вслед за Малиновским Шаховской упоминает об отмене проездной пошлины во время проведения в городе спектаклей (ср. [Малиновский: 182] и [Шаховской 1840а: 2]).

Эпизод, связанный с первым апреля, мы также находим в статье Малиновского. Он пишет о том, что после победы над шведами Куншту было велено сочинить комедию. Представление должно было состояться 1-го апреля, однако вместо «обещанной редкости» зрители увидели «на прозрачной картине большими буквами начертание Апреля первое число». Обратим внимание на то, как Малиновский описывает реакцию Петра: «Хотя сия шутка досадна была Петру Великому, однакож он не прогневался, и промолвил только с усмешкою: *Вот как шутили над нами комедиянты! уехал*» [Малиновский: 182].

У Голикова мы встречаем немного иное описание реакции Петра I: «Шутка таковая сильно не полюбилась Монарху; однако же Его Величество не показал ни виду гнева своего, и сказав с видом усмешки: *вот вольность актеров!* выехал» [Голиков: 9].

Такие же сведения мы встречаем у Шаховского, который на этот раз дает ссылку на источник информации - анекдоты Петра Великого: «Иоганн Куншт, желая на 1-е апреля позабавить Государя, выдумал вместо возвещенного спектакля, представить только занавес с написанием того числа, в которое обман позволяется обычаем; но Государь нашел эту немецкую шутку не позволительною, и прогневался» [Шаховской 1840а: 2].

Сразу после этого описания первоапрельской шутки и у Малиновского, и у Шаховского упоминается Отто Фирс, занявший место Куншта. Ср. у Малиновского: «Кунштовое место заступил в 1705 году другой Комедиянт Оттофиршт, который с своею труппою представлял Немецкие Комедии и Оперы, а Российские актеры играли переводы сих же самых Комедий и некоторые из сочиненных на природном языке» [Малиновский: 183]. У Шаховского мы читаем ту же информацию, однако с некоторыми прибавками:

В 1705-м году, комедиант Фирст с труппой своею заменил Куншта, и уже тогда русские люди, обученные 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, и никаких театральных сочинений того времени не осталось: даже самый русский театр, появившийся при Петре Великом, скрылся до счастливого царствования его народолюбивой Дщери [Шаховской 1840а: 2-3].

Интересно то, что Малиновский приводит оглавление сочинений и переводов - «Описание Комедиям, что каких есть в Посольском Приказе Маія по 30е число 1709го года» [Малиновский: 183], но Шаховской акцентирует свое внимание на сочинении о Яге-Бабе, которое вскользь упоминается Малиновским далее: «<...> в угодность Государыне <Анне Иоанновне. – К.Н.> иногда представляемы были придворными обоюга пола особами в разговоре приведенные некоторыя Руския сказки, под названием Интермедий, как то: *Фениксово ясно перышко, Яга баба* и прочее тому подобное» [Малиновский: 184]. Так, мы видим, что в отличие от Шаховского, Малиновский не возводит эти интермедии к Петру I и Куншту.

Далее Малиновский пишет о «публичных игрищах», на которых «главную забаву доставлял в то время Арлекин» [Малиновский: 185]. Естественно, эта информация в текст Шаховского не входит. Как не входит и упоминание Малиновского о том, что в 1735 году после того, как солдатские дети Артиллерийской школы организовали театр с «грубыми позорищами», которые привлекали многих людей, стало ясно, что необходимо создавать «национальный Театр». Однако этому, как пишет Малиновский, мешало следующее: «...во-первых недоставало для подражания онаго Писателей и хороших творений; притом не было и людей, которые бы особенно предопределили себя званию Актеров» [Малиновский: 185]. Шаховской же пишет, что в 1736 году была приглашена ко двору Итальянская Опера, и в ней выступали также актеры из Малороссии, и одна из этих актрис - Виноградская - отличалась таким пением, что «удивляла самих Итальянцев». Также, как пишет Шаховской, «в то же время появились при Дворе балеты, составленные из итальянских танцоров, и даже *русское драматическое стихотворство предупредило основание русского театра*» [Шаховской 1840а: 3; Выделено нами].

У Штелина в «Кратких известиях о театральнх в России представлениях» мы находим лишь упоминание о балете при итальянской интермедии в 1737 году,

в котором танцевали кадеты Сухопутного корпуса [Штелин: 87]. Шаховской же про кадетский корпус не пишет, но упоминает о нем при разговоре о Сумарокове и Волкове, однако у него нет никаких упоминаний об итальянской опере в 1730-х годах с участием малороссов. Поэтому обратимся к еще одному труду Штелина «Известия об искусстве танца и балетах в России» 1769 года (на русский язык труд перевели только в 1935 году). И здесь мы прямо можем видеть следующее указание: «<...>в 1736 году, вместе с итальянской оперой, прибывшей к императорскому двору, появился впервые на императорской сцене и балет» [Штелин II: 152]. В другом труде Штелина «Известия о музыке в России» [Штелин III] мы находим много упоминаний об украинских хоровых певцах и танцорах, но Виноградская там не называется.

Шаховской делает также заявление, что тогдашнее русское драматическое стихотворство повлияло на создание театра, хотя сам же говорит о том, что первые трагедии Третьяковского оказались провальными. Однако тут же делает оговорку, что именно Третьяковский первый ввел «в русское стихотворство свойственного ему греческого стопосложения, взамен силлабических стихов Кантемира и Феофана Прокоповича, совсем уничтоженных в-последствии великим Ломоносовым» [Шаховской 1840а: 3]. Мы видим, как Шаховской напирает на то, что русскому языку именно «свойственно» греческое стопосложение.

Малиновский не упоминает Третьяковского, но сразу переходит к творчеству Ломоносова и далее – Сумарокова:

...современник Ломоносова и достойный ревнитель славе его, Сумароков, не могши сравняться с ним в Лирической Поэзии, посвятил свои дарования предпочтительно Мельпомене и Талии. Он первый начал сочинять на Российском языке Трагедии по правилам Французского Театра [Малиновский: 186].

Далее Малиновский рассуждает о том, что Сумароков подражал французским авторам, и задается вопросом: Сумароков, «как основатель Российского Театра не обязан ли был отличить оный национальною чертою?» [Малиновский: 186]. Другими словами, ставит Сумарокову подражание французам в некоторый упрек.

Шаховской приравнивает Сумарокова к Расину и указывает на то, что первый сразу стал ставить восхитительные пьесы, нравившиеся всем придворным [Шаховской 1840а: 3]. Но помимо этого Шаховской дополняет свои сведения тем, что он «слышал от самовидцев»: большим дарованиям отличались кадеты, имена которых он перечисляет (Малиновский не упоминает никаких актеров).

Шаховской, подводя читателя к театру Волкова, подчеркивает и роль кадетского театра:

Русский театр зачался священным вдохновением пастыря Церкви <подразумевается митрополит Димитрий Ростовский. – *К.Н.*>, появился в училище, воспитавшем великих военачальников и мудрых вельмож <т.е. Сухопутный кадетский шляхетный корпус. – *К.Н.* >, но сделался народным зрелищем на берегу русской кормилицы, матушки Волги, творческим даром купеческого сироты [Шаховской 1840а: 3].

Малиновский также пишет, что сначала трагедии Сумарокова игрались в Кадетском корпусе, и вскоре «начали прилагать попечение о заведении публичного театра» [Малиновский: 187]. Далее и Шаховской, и Малиновский переходят к описанию театра Волкова.

3.5. Источники сведений о театре и биографии Волкова в трактовке Шаховского

Как нам представляется, после приведенных нами сравнений становится очевидным, что статья Малиновского оказалась для Шаховского существенным подспорьем в создании его концепции развития русского театра. Он не просто заимствовал некоторые факты, но выборочно цитировал необходимые свидетельства, а также следовал «плану» статьи Малиновского. Расхождения же начинаются, когда речь заходит о Ф. Г. Волкове. Это заставляет предположить, что у Шаховского был дополнительный источник сведений. Им оказывается «Опыт исторического словаря о российских писателях...» Н.И. Новикова 1772 года, где имеется заметка о Волкове [Новиков: 32].

Фигура Волкова была крайне важна для Шаховского, как это показывает его водевиль 1825 года об истории создания первого национального театра. Шаховской удачно выбирает факт из истории русского театра и, представляя его, не скупится на трансформации, которые вынуждают читателя видеть в Ф.Г. Волкове (1729-1763) «воскресителя» или создателя истинного русского театрального творчества. Шаховской, по обыкновению, объясняет такую «удалость» характером русского народа, которому свойственны самые лучшие человеческие качества. Невооруженным взглядом видно, что Шаховской увлекся:

он не останавливается на описании действительных заслуг Волкова (которые отмечались и в статье Малиновского), а создает преувеличенный образ, который, однако, мог прийтись по вкусу читателям.

Учитывая повсеместную тягу «ко всему народному» в эпоху европейского романтизма, которая к моменту написания статей Шаховского еще не совсем завершилась, идея такого «истинно русского» театра, появившегося в маленьком городе, благодаря простому русскому юноше, по мысли Шаховского, не могла не быть поддержана читателями. Вероятно, так оно и было, учитывая, что эта легенда сохранилась до нашего времени. Цель Шаховского была сменить вектор развития русского театра - от подражательного западного к исконно русскому. Для этого и нужен был миф о Волкове, который он создает, опираясь на заметки Малиновского и Новикова.

3.5.1. Источники, описывающие события до 1752 года

Малиновский, говоря о Волкове, начинает с того, что «...в 1752 году разнесся слух о Театре, который заведен был в Ярославле Костромским купцом Волковым. Императрица Елисавета Петровна приказала немедленно привести по почте сию труппу в С. Петербург» [Малиновский: 187]. Никакой информации о том, кем был Волков до этого времени, в статье Малиновского мы не находим. Шаховской же поступает совершенно иначе. Первая фраза о Волкове звучит у него следующим образом: «Федор Григорьевич Волков, *истинный создатель Русской сцены* <курсив мой. – К.Н.>, родился в Костроме 1729 года февраля 9-го дня <...>» [Шаховской 1840а: 3]. Такая «преамбула» характерна для Шаховского. Он заранее показывает читателю, с каким важным лицом тот имеет дело. Автор не просто называет Волкова одним из создателей русской национальной сцены, но отдает ему все лавры по созданию русского театра. Возможно, на такой вывод Шаховского могла натолкнуть и статья Малиновского, который хотя и не восхваляет Волкова, но отодвигает на задний план других действующих лиц, участвовавших в создании театра.

Малиновский не дает биографической справки о молодости Волкова и его театре в Ярославле, Шаховской же уделяет этому отдельное место. Его рассказ о Волкове начинается с легенды, которая описывает путь взросления Волкова. И

снова - с точными подробностями, которые должны были убедить читателя в гениальности молодого актера:

...по смерти отца Волкова, мать его вышла за Ярославского купца Полушкина, который вел с Петербургом большой торг кожевенным товаром; он, не имея собственных детей, любил пасынков, как родной отец: их было трое; заметив в старшем (Федоре) необыкновенный ум и деятельность, он отправил его в Москву, в законоспасскую 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, которыми издавна славились Законоспасские студенты, сохранившие предания заводимого царем Алексеем Михайловичем и построенного Петром Великим театра [Шаховской 1840а: 3-4].

Откуда мог знать Шаховской эти биографические подробности? - возможно, благодаря Дмитревскому - последнему оставшемуся в живых актеру из труппы Волкова. Однако некоторые выражения наталкивают на то, что у Шаховского должен был быть письменный источник. Обратившись к биографии Волкова, опубликованной у Новикова, мы приходим к выводу о том, что Шаховской должен был ею пользоваться. Общий «костяк» фактов: где и когда родился, кем были родители и какими дарованиями обладал Волков – все это дано у Новикова [Новиков: 32-33]. Мы видим, что Шаховской воспроизводит биографические факты, изложенные Новиковым, однако опускает такие подробности, как: «Он не имел нималой склонности к промыслам своего вотчима» [Новиков: 32], вместо этого Шаховской, наоборот, утверждает, что волковские «русский толк и досужество не проронили ничего по торговым делам его вотчима, который не мог довольно нарадоваться его способностями, деятельностью и усердием» [Шаховской 1840а: 4]. Несмотря на то, что Новиков также хвалит Волкова, Шаховской делает это во много крат ярче и, в результате, менее правдоподобно.

Пересказ Шаховским поездки Волкова в Петербург [Шаховской 1840а: 4] практически идентичен тому, что дает Новиков [Новиков: 33-34]. Последний также замечает, что «острый его разум все понимать был способен» и что Волков, «несколько раз видя представление итальянской оперы, почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр». Однако именно Шаховской создает образ молодого гения, схватывающего налету все необходимые знания по созданию театра. В этом образе ясно просвечивает утопическая идея Шаховского о том,

каким образом необходимо заимствовать «чужое». Он приписал такое «правильное» умение Волкову – ознакомившись с итальянским театром (еще будучи никак не причастным к театру вообще!), он выучивает итальянский язык и усваивает все необходимые знания, а затем трансформирует их таким образом, чтобы взять от итальянцев «самое лучшее» и не погрязнуть в «иноземщине». Как могло это удастся молодому и неопытному в театральных делах Волкову, остается только догадываться.

Еще более фантастичной выглядит история о возвращении Волкова на родину в изложении Шаховского. После возвращения из Петербурга его радостно принимают в дворянских домах, он быстро обучил своих братьев и соседей музыке, живописи и актерству, создал «первую театральную общину», перевел несколько итальянских и немецких пьес и захотел в честь отца (т.е. отчима) поставить пьесу [Шаховской 1840а: 4]. Этот эпизод у Новикова выглядит более сдержанно, чем у Шаховского, он лишь пишет, что по возвращении из Петербурга Волков организовал в своей комнате театр с участием братьев и нескольких молодых людей, и отчим его был доволен этим [Новиков: 34-35]. Благодаря сравнению, мы видим, как Шаховской «обрабатывает» материал, чтобы придать ему нужный для концепции вид.

Так, по версиям и Шаховского, и Новикова получается, что Волков должен был максимум за 4 года (1748-1752) построить почти профессиональный театр у себя в Ярославле, при этом обучить театральному искусству десятков соседских юношей, не говоря о том, чтобы самому успеть обучиться всему в Петербурге, не нахватавшись при этом «иностранныго налета»¹⁵.

Далее Шаховской приводит еще более детальные сведения о том, как Волков строил театральный «сарай», делая это в таких подробностях, словно участвовал в этой постройке лично:

Он <Волков. – *К.Н.*> опорожнил большой кожевенный сарай, занял половину его покатым полом, поставил на нем стойки для кулис, принововил машины, написал декорации и превратил внутренность сарая в небольшую сцену и в уместительный партер; набрал из домашних музыкантов помещика Майкова и

¹⁵ Отметим попутно, что современными учеными было установлено, что Волков учился в Москве до 1748 года (по его же словам), что подтверждается документально: он учился купеческому и заводскому делу и в 1749 году в Москве, а не в Петербурге [ИРДТ: 402]. Однако документальных подтверждений о начальном этапе развития волковского театра до сих пор не обнаружено: «К сожалению, в делах ярославской провинциальной канцелярии не сохранилось никаких данных о волковском театральном начинании» [ИРДТ: 141]. Ничего не говорится и о Заиконоспасской школе, в которой Волков, по Шаховскому, проходил обучение.

других оркестр, из семинаристов хор, и представил пред изумленным именинником <т.е. отчимом. – *К.Н.*> и его почтенными гостями "Эсфирь", вероятно, перевод той немецкой драмы, о которой упоминается в разрядных книгах 1676 года, и заключил спектакль переведенным с Немецкого же самим Ф.Г. пасторалем "Евмон и Берфа" [Шаховской 1840а: 4].

Здесь Шаховской делает сноску и обращает внимание читателя на то, что более подробную информацию об этом событии можно найти в его пьесе: «Водевиль "Ф.Г. Волков, или День рождения русского театра"», написанный со слов Дмитриевского, представляет, сколько можно ближе к истине, это происшествие» [Шаховской 1840а: 4]. Анализ этого водевиля, как мы уже указывали ранее, посвящена глава в диссертации Д.А. Иванова, который вскрыл миф о «кожевенном сарае», созданный Шаховским [Иванов 2009: 137].

Далее Шаховской описывает, как «сарай» разросся в самый настоящий театр: «<...> тотчас с соучастием богатых Ярославцев, собрали значительную сумму для построения на берегу Волги небольшого прародителя нынешних огромных русских театров: Ф.Гр. Волков был его архитектором, механиком, декоратором, первым актером, капельмейстером, переводчиком и директором» [Шаховской 1840а: 5]. Эти самые известия мы находим и у Новикова. Однако некоторые моменты Шаховской упускает из своего повествования, например: «Но как вотчим его не столь был тороват, чтобы покупать такие забавы, к которым он не весьма был страстен, толь дорогою ценою, то Федор Григорьевич возымел прибежище к зрителям» [Новиков: 36].

Так, как мы видим, Шаховской взял за основу биографии Волкова известие из словаря Новикова, однако трансформировал эти сведения в удобную для себя сторону.

Отметим, однако, и то, что, по сведениям современных ученых, в Ярославле представления стали ставиться не только Волковым. Так, известно, что в 1750 году «шла комедия в Ярославле в доме купца Гр. Серова», - сообщает Всеволодский-Гернгросс [ИРДТ: 103]. Мы не знаем, имелись ли эти сведения у Шаховского, но не исключено, что он намеренно выдвигает фигуру Волкова как единоличного создателя театра.

3.5.2. Источники, описывающие события после 1752 года

Перейдем к описанию моментов биографии Волкова после 1752 года. Значимым событием для Шаховского оказывается приглашение Елизаветой Петровной труппы Волкова ко двору. Это известие имеется и у Малиновского [Малиновский: 188], и у Новикова [Новиков: 36-37]. Однако два последних автора довольно сдержаны и только фиксируют этот факт. Шаховской же и на этот раз описывает подробности, которые ему не могли быть достоверно известны. Он пишет, что воля императрицы Елизаветы была:

исполнена по-русски: в самой скорости, и с восхищенным усердием, получа приказание, они чрез месяц уже играли в первый раз пред Государыней, трагедию «Синав и Трувор» к восхищению ее сочинителя, всего Двора и самой Императрицы, которая очень милостиво приняла Фед. Гр., приказала поместить его молодых товарищей в Кадетский Корпус, для необходимого театральным артистам обучения словесности, иностранным языкам и гимнастике, что однако же не препятствовало им продолжать представление во дворце [Шаховской 1840а: 5].

Положительный отзыв о труппе Волкова мы также находим и у Малиновского, однако здесь восхищение принадлежало лишь «знатокам легкого», а не императрице или всему двору [Малиновский: 188], как на это указывает Шаховской. И Новиков отмечает, что «игра их <труппы Волкова. - *К.Н.*> была только что природная и не весьма украшенная искусством» [Новиков: 37].

Главное отличие текста Шаховского от его источников в том, что наш автор настаивает на том, что труппа ярославских актеров очень полюбилась императрице. Новиков и Малиновский более сдержанны в восхвалениях Волкова. Исходя из текста Шаховского, создается впечатление, что Волкову даже и обучаться не нужно было, поскольку он до всего дошел сам, и единственное, что ему можно было поручить – это создание театра в Москве.

Затем Шаховской сдвигает временные рамки и начинает описывать под 1756 годом события, относящиеся к 1759 году. Шаховской пишет, что Волков был отправлен в Москву создавать театр в 1756 году, тогда как и у Новикова [Новиков: 39], и у Малиновского [Малиновский: 188]) это событие относится к 1759 году – после того, как в Петербурге директором театра стал Сумароков: «В 1759 году Волков отправлен был в Москву, для учреждения и в сей столице

Театра. Приведши оный в действие, он возвращается к своей должности» [Малиновский: 187-188]. У Шаховского же наоборот – сначала Волковым построен Московский театр, а затем – он едет в Петербург, где Сумароков становится директором [Шаховской 1840а: 5]. Мы не беремся судить, зачем Шаховскому нужно было менять местами события; возможно, это была ошибка по невнимательности.

Далее все трое описывают, как Екатерина II наградила Волкова. Малиновский пишет, что Екатерина наградила Волкова «дворянством и деревнями», однако это «ни мало не уменьшило склонности его к театру», но вскоре - 4 апреля 1763 года в возрасте 35 лет Волков умирает [Малиновский: 188]. Более подробностей о последних годах жизни Волкова Малиновский не дает.

Новиков также коротко пишет о пожаловании Волкову дворянства и деревень, которые «не уменьшили его склонности к театру», а затем описывает уже последние дни его жизни [Новиков: 39]. Посмотрим, как этот эпизод трансформирован у Шаховского:

И. А. Дмитревский утверждал, и с убедительными доказательствами, что Императрица Екатерина II, при восшествии на престол, жаловала, за услуги, оказанные Ф. Г. Волковым, дворянское достоинство с небольшою отчиной; но творец русского театра осмелился просить Ея Величество обратить сие жалованье женатому и имевшему уже детей брату его Герасиму; а ему позволить остаться в избранном им состоянии, которому он обязан своей известностью и самую монаршею благостью. Просьба его была Всемилостивейше уважена [Шаховской 1840а: 6].

Естественно Шаховской не приводит никаких доказательств, кроме ссылки на Дмитревского, чьи неизвестные читателю доказательства просто объявляет «убедительными». С какой целью Шаховской переделывает этот эпизод, мы не знаем, видимо, чтобы сделать фигуру Волкова еще более величественной.

В описании смерти Волкова Шаховской следует за Новиковым [Новиков: 39-40], очень коротко пересказывая текст:

Государыня благоволила поручить Ф.Г. Волкову устройство народных праздников: усердствуя исполнить ее священную волю, он простудился, и воспалительная горячка вскоре похитила творца русского театра, первого, и по словам самовидцев его великого дара, лучшего нашего трагического актера [Шаховской 1840а: 6]

Малиновский же, только упоминая о смерти Волкова, пишет, в отличие от Шаховского, о плачевной судьбе московского Театра Волкова:

Заведенный Волковым в Москве Театр помещен был в Локателлиевом доме на Красном пруде, где представлялись прежде Италиянские Оперы, и состоял под начальством Императорского Московского Университета. Удаление от города, недостаточное содержание и различные неудобства через два года оный разрушили [Малиновский: 188].

По понятным причинам это не входит в пересказ Шаховского, и он обещает своим читателям написать отдельную статью о Московском театре.

Какие выводы мы можем сделать, исходя из проведенного сравнения «биографий» Волкова?

Во-первых, мы видим, что Малиновский не дает никакой информации о жизни Волкова до его приезда в Петербург, что вынуждает Шаховского искать другой источник, о котором он ни разу, даже косвенно, не упоминает в своих статьях, – это «Словарь» Новикова.

Во-вторых, до настоящего времени мы имеем скудные сведения о жизни Волкова в Ярославле. Практически вся ранняя биография сконструирована позднейшими авторами, в том числе, и самим Шаховским¹⁶. Во многом она основывается на воспоминаниях уже старого Дмитревского, который, якобы, пересказывал Шаховскому не просто свои воспоминания, а воспоминания Волкова о своем детстве. Достоверность таких фактов никак не может быть проверена, зато их очень легко обработать и представить нужным образом, что, как мы полагаем, Шаховской и сделал.

Сравнивая трактовку периода после 1752 г. у Новикова, Малиновского и Шаховского, мы видим явные различия. Шаховской приписывает Елизавете восхищение молодой труппой, а у Малиновского и Новикова это выглядит иначе. Явно бросается в глаза, как Шаховской описывает отказ Волкова от подарков Екатерины.

Интересно и то, что Шаховской «ускоряет» время. По Малиновскому и Новикову, в 1756 году Волков становится первым актером в Петербургском

¹⁶ Некоторая информация о жизни молодого Волкова была все-таки установлена по архивным данным. Так, например, нам известно, что в тот период, когда, по версии Шаховского, Волков поехал по указу отца в Петербург по торговым делам, на самом деле Волков обучался в Москве [ИРДТ: 402].

театре, директором которого был Сумароков, а по Шаховскому в это время (1756 год) Волков уже едет по указу императрицы в Москву для постройки там театра. В статье Малиновского мы находим замечание о плачевной судьбе этого театра, организованного Волковым в 1759 г., чего мы, естественно, не находим у Шаховского.

Благодаря сравнению источников, мы увидели, как легко Шаховской создает в глазах читателя необходимый ему образ выдающегося театрального деятеля-самородка. Он умело возбуждает патриотический дух и желание гордиться своими героями, что было немаловажно в позднениколаевскую эпоху.

Однако статья Шаховского на этом не заканчивается. Он делает небольшое отступление в сторону и начинает рассказывать о внутренних делах петербургского театра. Он восхваляет нескольких актеров, также перечисляет и имена лучших переводчиков – так он стремится дать необходимый современным актерам и драматургам ориентир. Из актеров Шаховской упоминает В. И. Бибикова, Т. М. Троепольскую, Агриппину Михайловну и Авдотью Михайловну. Из переводчиков, по Шаховскому, лучшими были И. П. Елагин, А. В. Олсуфьев, Теплов и Дмитревский. Он пишет и о том, что Сумароков был уволен от управления театром, и вскоре эта должность перешла И.П. Елагину, а управление труппой было отдано В.И. Бибикову, который в 1779 году учреждает театральное училище. Шаховской упоминает и Книпера, который

видя, что Придворный Театр, открытый только некоторому числу зрителей, не удовлетворяет, уже сделавшейся народною, охоты к драматическим зрелищам, просил позволения - составить молодую театральную труппу из способных для сцены воспитанников Московского Воспитательного Дома, и открыть русское народное зрелище, с платою за вход: позволение даровано и расчет Книпера удался [Шаховской 1840а: 6].

После этого, как рассказывает Шаховской, Книпер приказал ученику Волкова И. И. Калиграфу найти воспитанников «для актерства и танцев». И здесь Шаховской снова не скупится на хвалебные отклики:

Калиграф, <...> одаренный большим талантом и умом, воспользовался русской способностью ко всему: скоро удосужился приготовить для сцены выбранных им мальчиков и девочек, которых отправил в Петербург; там танцовщик Розети составил из способных для танцев комический балет [Шаховской 1840а: 6-7].

Шаховской описывает заслуги Книпера: «Книпер нанял театр, построенный на Царицином лугу обанкротившимся содержателем итальянской труппы, Локателием, и в нем открыл уже народное русское зрелище» [Шаховской 1840а: 7]. Далее речь идет об актерам из труппы Книпера, которые «отличались дарованием»: Гамбургов, Крутицкий, В. Волков, Рахманов, а из актрис - одна Х.Ф. Рахманова [Шаховской 1840а: 7].

Шаховской отмечает комические балеты, которые ставил Розети с участием его учеников Бакимова и Лаврентия, а также Башилова и Баранова, которые танцевали на сцене русские пляски, благодаря танцовщику Деросси - пишет в примечании Шаховской [Шаховской 1840а: 7]. Отметим, что этих данных в «Известиях об искусстве танца и балетах в России» Штелина этой информации нет.

Также Шаховской отметит в своей статье интересный факт: «В 1783 году июня 23, Именным указом Императрицы Екатерины Второй, назначены пенсии актерам, танцовщикам и музыкантам придворных театров, выслужившим 20 лет» [Шаховской 1840а: 7]. Возможно, эта информация поможет нам найти источник, которым пользовался Шаховской для описания последующих событий театра после смерти Волкова.

Заканчивает свою статью Шаховской тем, что говорит об итогах успеха Книпера. Благодаря последнему был издано приказание построить

...на Никольской площади большой каменный театр, который был готов в 1784 году; Императрице угодно было учредить для его открытия и управления, по хозяйственной и художественной части, комитет, под председательством Адама Васильевича Олфусьева; членами его назначены: П. И. Мелиссино, Князь Н.А. Голицын, А.И. Даваль, П.Н. Мятлев и П.А. Соймонов, и в том же году, открыт уже народный русский театр, и хотя с назначением платы за вход и место, но с сохранением названия придворного [Шаховской 1840а: 7].

Здесь Шаховской делает сноску, чем и заканчивает свою статью: «С уничтожением дворцового театра и открытием народного¹⁷, начинается эпоха существования русского театра» [Шаховской 1840а: 7]. Пока что неясно, на каком основании Шаховской переносит дату основания русского театра почти на 30 лет (традиционно годом основания русского театра считается 1756).

¹⁷ Словом «народный» здесь обозначается национальный театр.

Целью этой главы было выявить как можно больше печатных источников, которыми пользовался Шаховской для составления своей истории театра, концепция которой была отражена в его статьях «Летопись русского театра» 1840 г. и «Обзор русской драматической словесности» 1842 г. Мы увидели, каким образом Шаховской работает с материалом, насколько он избирателен в выборе фактов и каким образом он трансформирует информацию. Как мы показали, для написания статей Шаховской использовал немало печатных материалов, хотя для большей убедительности он ссылался не на них, а на «очевидца Дмитревского», знакомого лично с Волковым. Ссылок на источники Шаховской практически не дает, а те, которые он все-таки приводит, вовсе не соответствуют тому, что он сам мог реально читать (например, архивные «Разрядные книги»). Как было показано, он косвенно ссылается на «Историческое известие о Российском Театре (Из Исторических Записок А. М.)» А.Ф. Малиновского, но не называет фамилии автора, а просто отмечает: «в театральных записках», даже не выделяя это как название статьи. Так же косвенно ссылается и на Голикова (ни разу не назвав его имени), отсылая читателей лишь к анекдотам о Петре I.

Нам удалось выявить ряд источников, которыми Шаховской пользовался при описании «древнего» периода русского театра, театра при Алексее Михайловиче и Петре I, а также ярославского театра и биографии Волкова.

Так, описывая «древний» период русского театра, Шаховской пользуется работами И.М. Снегирева «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» (1837), «О великих Господских и Богородичных праздниках» (1835); «Опытом повествования о России» (1803) И. Елагина и «Историей государства Российского» Карамзина. С помощью сравнительно-сопоставительного анализа мы приходим к выводу, что Шаховской явно заимствует идеи и факты, изложенные в этих трудах. Однако во всех случаях он следует своему принципу: выбирает достоверный (или не очень!) факт и подстраивает его под свою концепцию. Таким образом, некоторые факты он просто скрашивает или сглаживает, стремясь показать русский театр в самом выгодном свете.

Однако большая часть информации по этому периоду оказывается «спекуляцией». Шаховской сравнивает факты, относящиеся к разным эпохам, и приводит одни в доказательство других (как, например, в одном ряду с «театром» во время Св. Владимира Шаховской описывает сценку в доме своей бабки). Он также уверенно пишет, не заботясь о фактических обоснованиях, о том, что в X

веке на Русь из Византии вместе с науками и религией перекочевал и театр. Далее он сетует на то, что во время татаро-монгольского ига этот театр не имел возможности развиваться, но утверждает, что церковные деятели, которые при нападении татар были готовы отдать жизнь за древние рукописи, сумели отчасти его сохранить. Таким образом, по версии Шаховского, в монастырских кельях хранились «священные писания», которые после татаро-монгольского ига можно было использовать для создания первого русского театра, что кажется довольно сомнительным.

Главнейшая работа, которой, безусловно, пользуется Шаховской при описаниях театров во время правления Алексея Михайловича и Петра I - это упомянутая статья А.Ф. Малиновского. Некоторые подробности он берет из статей Штелина и из книги И. Голикова «Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников», но при этом приукрашивает практически все факты. Например, даже число мальчиков, которых Петр I отправил обучаться театральному мастерству у Куншта, во всех источниках - 12 (в более поздних работах оно не превышает 20), у Шаховского - 30. Там же Шаховской вновь приводит воспоминания - однако на этот раз они «двухступенчатые»: воспоминания его бабки, а также воспоминания И.А. Дмитревского. Таким образом, эти «факты» носят скорее умозрительный характер. Следует отметить также и то, что в своих статьях Шаховской пропускает довольно много информации о театре, имеющейся у того же Штелина. С одной стороны, он делает это потому, что не видит заслуги иностранного театра в создании русского. С другой стороны, он все-таки говорит о французских и итальянских актерах, но всегда приводит в параллель русских, которые, по его словам, поражают самих иностранцев своим недюжинным талантом.

Фигуре Ф.Г. Волкова отведено довольно большое место. Шаховской подробно описывает его биографию, которую почерпнул из «Опыта исторического словаря о российских писателях» Н.И. Новикова, но все-таки половина соответствующего фрагмента текста содержит не изложение фактов, а восторженные отзывы, которые Шаховской выводит на первый план, стремясь затушевать временные нестыковки и другие неувязки.

Заключение

Как мы уже отмечали в начале нашей работы, статьи А.А. Шаховского являются не просто воспоминаниями известного театрального деятеля, который на старости лет решил поделиться с читателем размышлениями о современном ему театре. Его статьи – это цельное и продуманное сочинение, имеющее конкретную цель и идею. Будучи всю жизнь убежденным сторонником «архаистической» концепции, преданный театру Шаховской не мог и не хотел допускать, чтобы русская сцена была копией или подражанием иностранной.

Почти в каждой статье Шаховского мы находим красочное описание «древности» русского театра – его начала, берущего истоки в древней Греции и относящегося ко времени Крещения Руси. Затем автор переходит к истории придворного театра (начиная со времен Алексея Михайловича), способствовавшего или, с его точки зрения, мешавшего появлению подлинно русского театра. Шаховской описывает зарождение театра в духовных семинариях, обращается также и к драматургии, анализирует пьесы различных авторов и рассказывает о взаимоотношениях разных театральных деятелей друг с другом. Так, в одну статью Шаховской помещает одновременно экскурс в глубокую древность, затем раскрывает читателям роль церкви в развитии театра (что само по себе парадоксально), а также пагубное влияние французского театра на русский.

Идеи Шаховского, которые он продвигает через свои статьи, восходят к идеям А.С. Шишкова, которые тот развивал в полемике о старом и новом слоге. Как известно, Шаховской был членом «Беседы любителей русского слова» с самого ее основания и во многом разделял идеи Шишкова. Глава «Беседы» считал, что русский язык имеет древний священный корень, что это язык Священного Писания, родственник греческому. Следовательно, любое воздействие западных языков оказывает на него вредное воздействие. Обличение пагубного влияния французского языка и культуры на русский язык и нравы составляли главный пафос сочинений Шишкова. В духе Шишкова Шаховской с самого начала своей театральной карьеры напал на сцену на карамзинистов – тех писателей, которые, с точки зрения «архаистов», пытались наполнить русский язык и литературу французскими образцами.

Вскоре Шаховской решает выбрать иную тактику: он задумывает создать «собственно русский театр» и поэтому пишет ряд пьес на «народный мотив», которые должны были стать примером для современных драматургов.

Шаховскому была близка идея архаистов о том, что русский язык родствен греческому, следовательно, и культура должна восходить к греческой. По этой логике Шаховской пытается показать, что русский театр преемственно связан с древнегреческим еще с эпохи князя Владимира [Шаховской 1840а], и создает романтические пьесы (*Финн*, *Керим-Гирей*, *Аристофан*) в форме трилогий, которую считает характерной для греческого театра. В 1830 году Шаховской пишет «Описание трагедии: Кающийся грешник» [Шаховской 1830: 125], в которой впервые прямо затрагивает «древнегреческую» тему в контексте истории русского театра. Шаховской упорно подводит читателей к мысли, что митрополит Димитрий Ростовский – это русский Эсхил, тем самым показывая, что в родной России есть выдающиеся авторы и пьесы, написанные полностью в национально-русском ключе. Спустя 10 лет эта тема окажется центральным мотивом его статей и должна будет, по задумке Шаховского, показать его читателям безрассудность подражания иностранцам.

Другая идея архаистов, которую Шаховской берет на вооружение – русские истоки национальной культуры. Он создает миф о самобытном русском театре Федора Волкова, родившемся не под влиянием Запада - несмотря на то, что Волков, как на это сам указывает Шаховской, вдохновился на создание театра у иностранных трупп. Наш автор ловко уводит читателя в сторону, вплетая «древнегреческую тему» в волковский театр, показывая, что «истинный создатель русской сцены» первым пошел по верному пути, решив ставить «истинно русские» пьесы.

Шаховской внимательно изучал немногочисленные материалы по истории русского театра. Его статьи – это сложный текст, представляющий собой компиляцию из многих источников. Даже коротко описывая какой-либо эпизод или период, Шаховской оперирует фактами, почерпнутыми из разных текстов. Он умело связывает их и обрамляет нужной ему канвой таким образом, чтобы создать стройность повествования и сгладить шероховатости и неточности, которые появляются, когда ему необходимо опустить важные для истории театра факты, противоречащие его замыслу и идее. Благодаря этому Шаховскому удалось создать *мифологическую* историю русского театра. Находка источников

помогает лучше понять статьи Шаховского – его концепцию и идеи, которые он хотел передать читателям. Важными оказываются не сами факты, а то, каким образом он их трансформирует. Сравнение с источниками помогает установить, какие факты автор вовсе решает не использовать, а также, что именно добавляет от себя.

Как нам представляется, Шаховской, когда писал свои статьи, вовсе не собирался стать «историком театра». Сомнительно полагать, что его целевой аудиторией были ученые, т.е. знатоки, которых тогда были единицы и, кроме того, он должен был понимать, что они могли без труда заметить нестыковки и ошибки в его статьях. Шаховской ориентировался на публику – читателей и любителей театра, возможно, – на юных и подающих надежду драматургов. Он хорошо понимал, насколько существенно мнение публики в вопросах театрального репертуара. Ведь именно из-за нее Шаховскому, с самого начала карьеры придерживающемуся идей Шишкова, приходилось сочинять и ставить пьесы, ориентированные на Запад, прекрасно понимая, что тем самым он (исходя из собственной позиции) способствует «торможению» развития русского театра. Своими статьями он хотел эту публику «перевоспитать», доказать, что русский театр имеет более древнюю и почтенную историю по сравнению с западным. И если не вдаваться в детали, то его текст выглядит просто занимательным чтением: читателю дается возможность окунуться в далекий мир древней Руси, а также почувствовать гордость за русский театр и за национальный характер. Таким образом, статьи могут выглядеть удобным рычагом, который может изменить предпочтения публики – от иностранного к русскому. Написанием «исторических» статей Шаховской попытается «закрепить результат» своих попыток создания «настоящего русского театра».

Концепция Шаховского, как мы старались показать, носит во многом мифологический характер, но, несмотря на это, она оказала влияние на трактовку ряда событий русской театральной истории. По понятным причинам, современные ученые не принимают во внимание «древнегреческую тему», представленную Шаховским, зато, опираясь на его данные, воссоздают сюжеты из более поздней театральной эпохи.

Анализ статей Шаховского, а также их источников – как письменных, так и идейных помогли во многом понять его позицию по отношению не только к истории русского театра, но и к развитию театра и русской культуры вообще.

Однако, как мы стремились показать в нашей работе, статьи по истории театра были не единственными способами Шаховского в продвижении собственных идей. На протяжении всей жизни он писал стихи и пьесы, которые до настоящего времени остаются неопубликованными и нуждаются в отдельном исследовании. Эти сочинения напрямую связаны с идеей национального театра и культуры. Ряд патриотических водевилей, стихи о русском театре и культуре, трагедия в «древнегреческом духе» - все это предшествовало «историческим» статьям Шаховского, которые оказываются венцом продвижения его национальных идей. Исследование и анализ в идеологическом ключе сочинений, предваривших написание поздних статей Шаховского, поможет по-новому взглянуть на нашего автора, как на идеолога русского национального театра.

Список использованной литературы

I

1. [Шаховской 1830] *Шаховской А. А.* Описание трагедии: Кающийся грешник... // Театральный альманах на 1830 год. СПб., 1829.
2. [Шаховской 1840] *Шаховской А.А.* Театр древних греков // Репертуар русского театра. 1840. № 5.
3. [Шаховской 1840а] *Шаховской А.А.* Летопись русского театра. Вступление // Репертуар русского театра. 1840. № 6.
4. [Шаховской 1840б] *Шаховской А.А.* Летопись русского театра. Эпоха 2 // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 11.
5. [Шаховской 1840с] *Шаховской А.А.* История театра: Вместо предисловия письмо к редактору Пантеона // Пантеон русских и всех европейских театров. 1840. № 5.
6. [Шаховской 1842а] *Шаховской А.А.* Обзор русской драматической словесности. Вступление // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 1.
7. [Шаховской 1842б] *Шаховской А.А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. № 2.
8. [Шаховской 1842с] *Шаховской А.А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия (Окончание) // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. № 3.
9. [Шаховской 1842d] *Шаховской А.А.* Театральные воспоминания // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 5.

II

10. [Аксаков] *Аксаков С. Т.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1966. Т. 4.
11. [Белинский] *Белинский В.Г.* Статьи и рецензии 1840 года // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959. Т. 4.

12. [Белинский П] *Белинский В.Г.* Статьи и рецензии 1842-1843 года // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959. Т. 6.
13. [Голиков] *Голиков И. И.* Деяния Петра Великого, премудрого преобразителя России, собранныя из достоверных источников и расположенныя по годам. М., 1837. Т. 2.
14. [Горбунов] И.Ф. Горбунов. Сочинения И.Ф. Горбунова. СПб., 1910. Т. 3. Ч. V.
15. [Елагин] *Елагин И.* Опыт повествования о России. М., 1803. Кн. I.
16. [Карамзин I] *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2
17. [Карамзин II] Карамзин Н. М. История государства Российского: В 12 т. СПб., 1818. Т. 1.
18. [Катенин] Катенин П.А. Размышления и работы. Статья II (Продолжение) // Литературная газета. 1830. Февраль 15, Том I. № 10.
19. [Малиновский] *Малиновский А.Ф.* Историческое известие о Российском Театре (Из Исторических Записок А. М.) // Северный архив: Журнал истории, статистики и путешествий. 1822. № 21.
20. [Новиков] *Новиков Н.И.* Опыт исторического словаря о российских писателях, СПб., 1772.
21. [Носов] Хроника русского театра Носова / С предисловием и новыми разысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Барсова. М., 1883.
22. [РЛНС] Русская летопись по Никонову списку / Изданная под смотрением имп. Академии наук. СПб., 1767—1792. Ч.1.
23. [Снегирев 1835] *Снегирев И.М.* О великих Господских и Богородичных праздниках. Киев, 1835.
24. [Снегирев 1837] *Снегирев И.М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1837.
25. [Сумароков I] <*Сумароков П.И.*> О российском театре, от начала оного до конца царствования Екатерины II // Отечественные записки. 1822. № 32 (декабрь).

26. [Сумароков П] <Сумароков П.И.> О российском театре, от начала оно до конца царствования Екатерины II (Окончание.) // Отечественные записки. 1823. № 35.
27. [Шишков] *Шишков А.С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка // Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, Российской императорской академии президента и разных ученых обществ члена. [В 17 ч.]. СПб., 1824. Ч. II.
28. [Шишков П] *Шишков А.С.* Рассуждение о красноречии Священного Писания // Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, Российской императорской академии президента и разных ученых обществ члена. [В 17 ч.]. СПб., 1824. Ч. IV.
29. [Шлецер] *Шлецер А.-Л.* Нестор: Русские летописи на древнеславянском языке. СПб., 1808. Ч. III.
30. [Штелин] *Штелин Я. Я.* Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года // Санкт-петербургский вестник. 1779. Ч. 4.
31. [Штелин П] *Штелин Я.* Известия об искусстве танца и балетах в России / Пер. Б.И. Загурского // Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. <http://mikv1.narod.ru/text/Stelin1935B.htm>
32. [Штелин III] *Штелин Я.* Известия о музыке в России / Пер. Б.И. Загурского // Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.
33. [Pillet] *Pillet, Fabien.* Monvel // Biographie universelle, ancienne et moderne / L. G. Michaud. Paris, 1821. Т. 30.

III

34. [Берков] *Берков П. Н.* "Хроника русского театра" Ив. Носова <http://mir.k156.ru/nosov/berkov1948.html>
35. [Веселовский] *Веселовский А. Н.* Старинный театр в Европе. М., 1870.
36. [Гаршин] *Гаршин Е.М.* Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1883. Т. 13. № 7.
37. [Гозенпуд] *Гозенпуд А.А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

38. [Жигулин] *Жигулин Е.В.* Источниковедение театра Святителя Димитрия Ростовского <http://www.rostmuseum.ru/Publications/Publication/70#prim> (13.05.2016)
39. [Забелин] *Забелин И.Е.* Домашний быт русских цариц в XVI - XVII ст. М., 1869.
40. [Иванов 2009] *Иванов Д.А.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2009.
41. [Иванов 2008] *Иванов Д.* Петр I в интерпретации Шаховского // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М. 2008.
42. [ИРДТ] *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История русского драматического театра. От истоков до конца XVIII века // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 1.
43. [ИРЛ] История русской литературы: В 10 т. М., Л., 1948. Т. 2. Ч. 2.
44. [Казакевич] *Казакевич Т.Е.* Иконографическая программа Толчковой паперти и русский театр XVII - начала XIX в // Труды Отдела древнерусской литературы. Вып. LIV. СПб., 2003.
45. [Киселева] *Киселева Л.Н.* Комментарии к "Запискам современника" С.П. Жихарева // Жихарев С.П. Записки современника: В 2-х т. СПб., 1989.
46. [Киселева I] *Киселева Л.Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник, 2. М., 1997.
47. [Киселева II] *Киселева Л.Н.* "Смольяне в 1611 году" А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // / Тыняновский сборник: Девятое Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2002.
48. [Лазарев] *Лазарев В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000.
49. [Лотман] *Лотман Ю.М., Успенский Б.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Труды по русской и славянской филологии XXIV. Уч. зап. ТГУ. Вып. 358. Тарту, 1975.
50. [Морозов] *Морозов П.О.* История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889.

51. [Нейман] *Нейман Ц.Г.* Суд божий над душой кающегося грешника // Киевская старина. Киев, 1884. Т. III.
52. [Новашевская 2014] *Новашевская К.* Театральные мемуары А.А.Шаховского / Бакалаврская работа. Тарту, 2014.
53. [Парсамов] *Парсамов В.С.* Александр Семенович Шишков // Шишков А.С. Избранные труды / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. В.С. Парсамов. М., 2010.
54. [Рогов] *Рогов К.Ю.* Из материалов к биографии и характеристике взглядов А. А. Шаховского // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и мат. для обсуждения. Рига, 1990.
55. [Ровинский] *Ровинский Д.* Русские народные картинки. Кн. III: Притчи и духовные листы // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. СПб., 1881. Т. XXV.
56. [Тынянов] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и архаисты // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
57. [Федотова] *Федотова М.А.* О неизданных сочинениях святителя Димитрия Ростовского: к постановке проблемы // Вестник ПСТГУ III: Филология. Вып. 1 (36). М., 2014.
58. [Федотова II] *Федотова М.А.* Димитрий Ростовский // Литература древней Руси. Библиографический словарь. М., 1996. эл. версия - Библиотека Фронтистеса: <http://ksana-k.ru/?p=800>
59. [Ярцев] *Ярцев А.А.* Кн. А. А. Шаховской // Ежегодник императорских театров, 1894—1895. СПб., 1896. Кн. 2-3.
60. [Ярцев II] *Ярцев А.А.* К жизнеописанию князя А.А. Шаховского // Русский архив. 1896. Кн. 1. Вып. 3.

A.A. Šahhovskoi vene teatri ajalookirjutajana

Kokkuvõte

Aleksandr Šahhovskoi (1777-1846) on üks tähtsamaid 19.saj esimese kolmandiku vene teatritegelasi, kes avaldas vene teatri arengule suurt mõju. Võib öelda, et kahekümne viie aasta jooksul juhtis ta Peterburi teatreid, võttis osa teatri repertuaaripoliitika kujundamisest ning kirjutas või tõlkis ise üle saja näidendi. Pärast erru minekut 1830. – 40. aastatel hakkas ta kirjutama artikleid vene teatri ajaloost, mis mõjutasid teatriloo sündmuste tõlgendust.

Šahhovskoi arvamuse kohaselt ulatub vene teatri algus muinsusaegadesse - Venemaa Ristimise ajastusse ning vene teatri allikaks oli kreeka teater. Teine Šahhovskoi kontseptsiooni eripära seisneb selles, et tema arvates enne vene teatri ametlikku rajamist (1756) eksisteeris nn „pärisvene“ või „õige vene“ teater.

Töös järeldatakse, et Šahhovskoi käsitleb peaaegu kõiki tol ajal kättesaadavaid materjale, mis puudutasid teatri ajalugu, kuid kasutab neid valikuliselt või moonutatud kujul, ümbritsedes neid väljamõeldud süžeedega.

Uurimus ongi pühendatud Šahhovskoi puhtmütoloogilise kontseptsiooni kirjeldamisele ja selle ideelise konteksti ja allikate väljaselgitamisele. Töö käigus olid tuvastatud need raamatud ja artiklid, millele Šahhovskoi toetus, kuid millele kunagi ei viidanud (J. Štellin, N. Novikov, N. Karamzin, A. Malinovski jt).

Magistritöö koosneb kolmest peatükist. Esimene on pühendatud Šahhovskoi ideoloogiliste tagamaade väljaselgitamisele, teises kirjeldatakse ühte Šahhovskoi artiklite keskset motiivi – „vene ja vanakreeka teatrite seos“. Kolmandas peatükis võrreldakse Šahhovskoi artikleid nende allikatega ja analüüsitakse tema muutumist „kroonikust“ müüdi loojaks.

Kokkuvõttes tuuakse välja töö tulemused ja selle materjali edasise uurimise võimalikud perspektiivid.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, _____Karina Novaševskaja_____,

(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose _____ „A.A. Šahhovskoi vene teatri ajalookirjutajana“ _____
(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on _____Ljubov Kisseljova_____

(juhendaja nimi)

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 1.06.2016

LISA ...

Lõputöö autori kinnitus

Olen magistritöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelistele seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Eesnimi Perekonnanimi ...Karina Novaševskaja.....

(allkiri)

.....