

ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ИСТОРИЯ РУССКОГО  
ДРАМАТИЧЕСКОГО  
ТЕАТРА



ИНСТИТУТ  
ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
МИНИСТЕРСТВА  
КУЛЬТУРЫ  
СССР

---

---

# ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА



В СЕМИ ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Ю. А. ДМИТРИЕВ, Н. Г. ЗОГРАФ,  
Т. М. РОДИНА, О. М. ФЕЛЬДМАН,  
Е. Г. ХОЛОДОВ  
(главный редактор),  
Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА

МОСКВА «ИСКУССТВО»  
1977

---

**ИСТОРИЯ РУССКОГО  
ДРАМАТИЧЕСКОГО  
ТЕАТРА**



**ТОМ 1**

**ОТ ИСТОКОВ  
ДО КОНЦА  
XVIII  
ВЕКА**

**МОСКВА «ИСКУССТВО»  
1977**

792С

и 90

Автор тома

В. Н. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС

Репертуарная сводка составлена

Т. М. ЕЛЬНИЦКОЙ

И  $\frac{80105-016}{025(01)-76}$  подп.

© Издательство «Искусство», 1977 г.

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В истории русской художественной культуры, в истории духовной жизни русского общества театру принадлежит исключительно важное место.

Постоянный профессиональный публичный театр возникает в России в силу ряда исторических причин лишь в середине XVIII века. Этому рубежу в истории русского театра предшествует, однако, многовековая предыстория — устная народная драма, родившаяся из хороводных игр, творчество народных лицедеев-скоморохов, литургическая драма, драматургические и сценические опыты школьного театра, возникновение полупрофессионального городского демократического театра, наконец, неоднократные попытки создания придворных трупп с участием русских актеров и первые публичные представления в начале XVIII века. Богатая самобытная национальная традиция и усвоение опыта европейского театрального искусства, живая связь с общественными потребностями эпохи позволяют русскому профессиональному публичному театру, возникшему из двух встречных потоков — дворянского просветительства и низового театрального движения, в удивительно короткие исторические сроки достичь художественной зрелости. Уже к исходу первой четверти XIX века русская драматургия и русское сценическое искусство поднимаются до классических вершин: в трагедии — пушкинский «Борис Годунов» и искусство Семеновой, в комедии — Грибоедовское «Горе от ума» и творчество Щепкина. Вслед за тем гоголевская «натуральная школа» вызывает к жизни гуманистическое искусство Мартынова, а гениальный Мочалов потрясает современников, раскрывая в шекспировской трагедии трагедию своего времени. Небывало интенсивное развитие драматической литературы и сценического искусства привело уже в середине столетия к созданию Островским драмы нового типа («пьесы жизни») и к созданию могучей национальной школы реалистического актерского искусства. Этим была подготовлена почва для той революции в искусстве, которую совершили Чехов и Горький, Станиславский и Немирович-Данченко, революции,

которая оказала — и продолжает оказывать — огромное воздействие на весь ход мировой художественной культуры XX века.

Замечательные реалистические традиции русского театра, беззаветное служение великих художников русской сцены передовым общественным идеалам, подлинный демократизм их искусства — все это сохраняет и поныне живое значение в нашей борьбе за утверждение и развитие принципов социалистического реализма в современном советском театре, унаследовавшем художественный опыт русской театральной классики.

Советской наукой сделано немало для изучения и осмысления драгоценного опыта русского театра и русской драматургии. Однако до сих пор не было обобщающей работы, в которой с необходимой полнотой и обстоятельностью был бы прослежен и освещен с марксистских позиций сложный и подчас противоречивый процесс развития сценического искусства и драматической литературы в их взаимодействии от самых истоков вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции. «История русского драматического театра» в семи томах, подготавливаемая коллективом авторов Института истории искусств, представляет собой опыт создания такого рода обобщающего исследования.

Первые попытки написания истории русского театра восходят к концу XVIII века. Уже в 1779 году появляется работа академика Якоба Штелина «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года», а в 1790 году публикуются «Записки, принадлежащие к истории русского театра» археографа и переводчика А. Ф. Малиновского. Обширный труд по истории русского театра предпринимает один из сподвижников Ф. Г. Волкова, выдающийся русский актер И. А. Дмитревский, однако работа его не была издана, а рукопись утеряна. На сведения, почерпнутые из этой рукописи, ссылаются в своих театральных воспоминаниях С. П. Жихарев, С. Т. Аксаков, А. А. Шаховской. В 1864 году драматург, критик и издатель театрального журнала Ф. А. Кони опубликовал статью «Русский театр, его судьбы и его историки», которая, по его словам, была написана на основании рукописи И. А. Дмитревского. В 1883 году вышла, также со ссылками на эту рукопись, «Хроника русского театра», составленная отставным актером, позже помощником режиссера и библиотекарем Иваном Носовым. Обе эти работы полны грубых фактических ошибок.

Среди ранних попыток написать историю русского театра должна быть отмечена «Летопись русского театра», принадлежавшая перу драматурга и театрального чиновника П. Н. Арапова. «Летопись» охватывает историю театра от 1673 до 1825 года и содержит большой фактический материал, однако ее нельзя считать подлинно научной работой. Автор, очевидно, не проверял приводимых фактов, особенно касающихся начального периода становления театра, и допускает серьезные ошибки; последний раздел «Летописи» представляет собой личные воспоминания автора, отсюда

субъективизм оценок, отсутствие сведений о многих первостепенных явлениях, упоминания о событиях маловажных. Также основываясь в значительной степени на личных впечатлениях, составляет А. И. Вольф «Хронику петербургских театров», охватывающую период с 1826 по 1881 год.

Большой интерес к изучению истории русского театра проявляют начиная со второй половины XIX века крупнейшие русские историки и филологи — П. П. Пекарский, И. Е. Забелин, Н. С. Тихонравов, Алексей Н. Веселовский, И. А. Шляпкин, С. К. Богоявленский, В. Н. Перетц и другие. Однако в трудах историков театр рассматривался главным образом с этнографической точки зрения, как одна из форм бытового уклада; ученые-филологи сосредоточили свои интересы не столько на самом театральном искусстве, сколько на драматической литературе; ограниченность компаративистской методологии ученых сравнительно-исторической школы не позволила раскрыть самотыпный национальный характер русского театрального искусства. При этом внимание исследователей привлекает почти исключительно ранний период становления театра в России.

В 1889 году появляется фундаментальный труд П. О. Морозова «История русского театра до половины XVIII столетия». Коллективная «История русского театра» под редакцией В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, задуманная как многотомное издание, свелась к выпуску первого тома (1914), также посвященного начальному периоду истории театра.

Единственной попыткой в дореволюционном русском театроведении дать общую характеристику всего театрального процесса, включая искусство XIX и начала XX века, явилась «История русского театра» Б. В. Варнеке. Эта книга содержит огромный фактический материал, но автор не сумел раскрыть движущие пружины театральной истории, ограничившись эмпирическим изложением фактов и отказавшись от их социального анализа, от осмысления идейной проблематики драматургии и актерского искусства.

Можно без преувеличения утверждать, что театроведение как особая отрасль общественных наук сформировалось лишь в послереволюционные годы. В дореволюционной России не было ни одного научного учреждения, занимавшегося историей и теорией театрального искусства, ни одного учебного заведения, готовящего театроведов. Молодое Советское государство с первых лет своего существования уделяет большое внимание организации науки о театре. Уже в 1918 году учреждается Историко-театральная секция Наркомпроса, в 1920 году в Москве создается Театральная секция ГАХН (Государственной Академии художественных наук), в Петрограде в том же году организуется так называемый «Театральный разряд» Российского института истории искусств (ныне — Ленинградский институт театра, музыки и кино имени А. Н. Островского). В стране формируется целая сеть выс-



ших театральных учебных заведений во главе с Государственным институтом театрального искусства имени А. В. Луначарского в Москве; в большинстве из них создаются театроведческие факультеты, где проводится большая научно-исследовательская работа по истории и теории театра. В 1944 году в Москве организуется Институт истории искусств, ставший одним из центров изучения истории и теории театра.

В борьбе с формализмом, вульгарной социологией, теорией «единого потока» и рецидивами компаративизма постепенно вырабатывается подлинно научный, марксистский подход к изучению театра как одной из специфических форм общественного сознания, тесно связанной со всей жизнью общества и занимающей важное место в идеологической борьбе. Овладение марксистско-ленинской методологией позволило советским театроведам создать капитальные труды и ценные исследования по истории русского театра.

Первая попытка охватить всю историю русского театра, от его истоков до первых лет советского театра, была предпринята В. Н. Всеволодским-Гернгроссом в 1929 году в его двухтомной «Истории русского театра». «Главнейшим достоинством книги Всеволодского, — отмечал А. В. Луначарский в предисловии к этому изданию, — является следующее: это интереснейший опыт применения социологического метода, марксистского метода к истории театра». Эта работа действительно убедительно показывала преимущество социологического метода изучения театра перед эмпирическим, свойственным дореволюционному театроведению. К сожалению, книге во многом повредило вульгарное социологизирование, не позволившее в ряде случаев дать подлинно научное истолкование сложных театральных явлений. Существенным недостатком этого труда было преувеличение роли чисто зрелищного элемента, связанная с этим недооценка драматургии и приравнивание любых видов зрелищ к театральному искусству. В известной степени недостатки эти были свойственны и следующей работе В. Н. Всеволодского-Гернгросса — учебному пособию «Краткий курс истории русского театра», вышедшему в 1936 году.

В 1939 году вышло новое, переработанное издание «Истории русского театра» Б. В. Варнеке. Книга эта, утвержденная в качестве пособия для театральных учебных заведений, являлась полнейшим анахронизмом: история театра рассматривалась в ней, как и прежде, вне общего исторического процесса, вне общественной жизни.

В послевоенные годы изучение истории русского театра значительно расширилось. Вышли в свет ценные сборники материалов и документов, посвященные творчеству и театральным взглядам выдающихся русских драматургов, актеров и режиссеров. Опубликованы монографические исследования о жизни и деятельности крупнейших художников русской сцены XVIII, XIX и XX веков. Процессы становления и развития русского театрального искусства

ва исследуются в таких обобщающих трудах, как «Русский театр от истоков до середины XVIII века» и «Русский театр второй половины XVIII века» В. Н. Всеволодского-Гернгросса, «Русский драматический театр XVII—XVIII веков» Б. Н. Асеева, «Русский демократический театр XVIII века» В. Д. Кузьминой, «Актерское искусство в России» Б. В. Алперса, «Русское театральное искусство в начале XIX века» Т. М. Родиной, «Русский драматический театр первой половины XIX века» С. С. Данилова, «Русский драматический театр второй половины XIX века» С. С. Данилова и М. Г. Португаловой, «Малый театр второй половины XIX века» и «Малый театр в конце XIX и начале XX века» Н. Г. Зографа, сборник «Первая русская революция и театр», «Театр прославленных мастеров» А. Я. Альтшуллера и в ряде других работ. Серьезным вкладом в изучение старинного русского театра явилась серия книг «Ранняя русская драматургия» (XVII — первая половина XVIII века), выпускаемая под общей редакцией О. А. Державиной, К. Н. Ломунова и А. Н. Робинсона и содержащая научно прокомментированные тексты первых русских пьес.

Углубление и расширение исследований по истории русского театра, охватывающих ее отдельные периоды и прослеживающих исторические судьбы крупнейших театральных коллективов, создают предпосылки для написания обобщающего труда, в котором может быть представлен в целом весь процесс развития русского театрального искусства. Решение этой задачи тем более назрело, что последняя работа такого рода — «Очерки по истории русского драматического театра» С. С. Данилова — вышла в свет около трех десятилетий тому назад, в 1948 году. Очерки эти, имевшие целью, по словам автора, «проследить путь, пройденный русской драматической литературой и русским сценическим искусством с отдаленного времени их самобытного зарождения до Великой Октябрьской социалистической революции», несомненно сыграли положительную роль в развитии театроведческой науки. Однако ограниченный объем этого исследования, претендующего на охват всей истории русского театра, вынудил автора сосредоточить внимание лишь на самых крупных фигурах и только на самых заметных явлениях театральной жизни, и притом почти исключительно Петербурга и Москвы. При этом многие существенные звенья театрального процесса оказались очерченными крайне бегло, а порой и вовсе выпали из поля зрения исследователя. К тому же это издание, предназначенное в качестве учебного пособия, было лишено какого бы то ни было научно-справочного аппарата.

Успехи советского театроведения и литературоведения последних десятилетий сделали и возможным и необходимым появление новой и более полной обобщающей работы итогового характера, опирающейся на эти успехи и восполняющей некоторые имеющиеся до сих пор пробелы, работы, которая позволила бы уяснить главные закономерности развития театрального искусства на всем протяжении его дореволюционной истории.

Авторы предлагаемого труда стремились последовательно проводить принцип историзма, рассматривая процесс развития русского театра в тесной связи с узловыми проблемами жизни русского общества, в свете ленинской концепции истории освободительного движения в России. Только такой последовательно-исторический подход позволяет раскрыть внутренние закономерности и противоречия развития театрального искусства; показать его место в художественной и — шире — духовной жизни общества в каждый данный период; обнаружить его многообразные и меняющиеся от этапа к этапу взаимосвязи с другими искусствами и с другими формами общественного сознания.

В «Истории русского драматического театра» предпринята попытка раскрыть динамику становления, борьбы, взаимовлияния и смены различных творческих методов и стилевых направлений — от просветительского классицизма и сентиментализма, через театральные формы романтического типа, к постепенному утверждению и развитию критического реализма и, наконец, к зарождению в недрах зрелого реалистического театра истоков искусства, которому станет принадлежать будущее русского советского театра, — искусства социалистического реализма. При этом особое внимание уделяется кризисным, переломным моментам, когда внутри сложившихся художественных систем начинается вызревание новых тенденций, с которыми связано утверждение в театре новых эстетических принципов и стилистики.

Динамика художественного развития составляет внутреннюю проблематику каждого тома и определяет связь между томами «Истории русского драматического театра».

Следуя ленинскому учению о двух культурах в каждой национальной культуре, авторский коллектив ставит себе задачей проследить сложные перипетии борьбы демократической культуры с культурой господствующих классов на различных этапах истории русского театра. Своеобразие этой борьбы в сфере театра в России состояло в том, что господствующие классы с самого начала взяли театральное дело в свои руки, учредив в столицах императорские театры и сформировав в провинции крепостные труппы. На протяжении многих десятилетий с помощью государственной монополии, административного диктата и жесточайшего цензурного контроля самодержавно-крепостническое государство делало все, чтобы подчинить театр своим охранительным политическим и идеологическим целям. С другой стороны, с самого начала, как, впрочем, и в более поздние времена, деятели русского театра были, как правило, выходцами из самых низов общества, принадлежали к той самой трудящейся и эксплуатируемой массе, сами условия жизни которой, как показано Лениным, неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Парадоксальность ситуации состояла также и в том, что театр, созданный господствующими классами для идеологического воздействия на массы, испытывает, не может не испытывать влияния идеологии

самих этих масс; неотвратимый процесс демократизации зрительного зала столь же неотвратимо ведет и к демократизации самого театрального искусства.

В семитомной «Истории русского драматического театра» принята следующая периодизация:

том 1 — от истоков до конца XVIII века,

том 2 — с 1801 по 1825 год,

том 3 — с 1826 по 1845 год,

том 4 — с 1846 по 1861 год,

том 5 — с 1862 по 1881 год,

том 6 — с 1882 по 1897 год,

том 7 — с 1898 по 1917 год.

Редколлегия исходила из ленинской периодизации освободительного движения, оказавшего определяющее влияние на всю духовную жизнь русского общества, в том числе и на театральное искусство.

Первые тома дают возможность проследить историю театра в период, когда только еще формировалась дворянская революционность. Третий и четвертый тома посвящены истории театра в период с 1826 по 1861 год, охарактеризованный Лениным как дворянский этап освободительного движения. История театра в разночинский, или буржуазно-демократический, период, датируемый Лениным «приблизительно с 1861 по 1895 год», отражена в пятом и шестом томах. И наконец, «движение самих масс» в пролетарский период освободительного движения определяет важнейшую проблематику истории театра в конце XIX и начале XX века, которой посвящается последний, седьмой том.

Рубежами, отделяющими один том «Истории русского драматического театра» от другого, служат главным образом либо крупнейшие события политической истории, сказавшиеся на ходе развития театрального искусства, — такие, как восстание декабристов в 1825 году, революционная ситуация, возникшая на рубеже 50-х и 60-х годов XIX века, либо важные вехи в истории самого театра — такие, как отмена монополии императорских театров в 1882 году, открытие Московского Художественного театра в 1898 году.

Отдавая себе отчет в известной условности предложенной (как, впрочем, и любой другой) периодизации, редколлегия исходила из того, что принятое ею деление материала по томам, охватывающим сравнительно небольшие отрезки истории, дает читателям возможность наилучшим образом ориентироваться в сложной и достаточно пестрой картине развития русского драматического театра и, главное, уловить динамику этого развития.

Этой задаче подчинена и внутренняя структура томов, принятая для настоящего издания.

Введение к каждому тому содержит характеристику общественно-политических условий, идейной проблематики и художественных исканий театра в данный период. Во Введении дается

общая картина театральной жизни, характеристика театральной критики; рассматриваются принципы организации театрального дела, театральное законодательство, формы и методы руководства театрами, драматическая цензура, театральное образование; особое внимание уделяется изменениям в социальном составе зрителей, взаимодействию между зрительным залом и сценой.

История театра неразрывно связана с историей драматической литературы. В главах, посвященных репертуару, драматургия рассматривается главным образом в связи с ее сценическими судьбами. Принимается во внимание не только то, какие пьесы шли в данный период, но и то, как часто они шли, как долго удерживались в репертуаре, какое реальное место занимали на театральной афише. Характеризуются не только наиболее значительные произведения драматической литературы, но и пьесы, хотя и не отличавшиеся большими литературными достоинствами, но занявшие по тем или иным причинам заметное место в репертуаре и сыгравшие определенную роль в творческой биографии крупнейших мастеров сцены; отмечаются не только премьеры, но и возобновления пьес, перешедших из репертуара прошлых лет; рассматриваются не только оригинальные, но и переводные драматические сочинения, в том числе и многочисленные переделки иностранных пьес на русский лад; прослеживается сценическая жизнь произведений отечественной и мировой классики на разных этапах истории русского театра; изучается процесс рождения, эволюции и взаимопроникновения различных театральных жанров, место каждого жанра в репертуаре той или иной поры.

Более полному представлению о репертуаре будет способствовать прилагаемая к каждому тому репертуарная сводка. Репертуарная сводка к первой части первого тома содержит перечень пьес, представленных в придворных, школьных и публичных театрах с конца XVII до середины XVIII века, с указанием точных или предполагаемых сведений о датах представления каждой пьесы. Начиная со второй части первого тома сводка посвящается репертуару основных драматических трупп Петербурга и Москвы с указанием всех дошедших до нас сведений о датах премьеры и каждого последующего представления.

В истории русского театрального искусства исключительно важную роль сыграли, как известно, Александринский театр в Петербурге и Малый театр в Москве. Этим театрам, естественно, уделено особое место. В главах о сценическом искусстве дается характеристика петербургской и московской трупп на всем протяжении их истории, начавшейся задолго до того, как они стали давать спектакли в тех театральных зданиях, от которых и получили свои наименования (Малый — в 1824-м, Александринский — в 1832 году). Из тома в том прослеживаются изменения в составе каждой из этих трупп, причем анализируется творчество не только прославленных корифеев сцены, но и актеров, сыгравших более скромную роль в истории театра и все же привлекавших внимание

своих современников. Таким образом, круг петербургских и московских актеров, чьи театральные портреты читатель найдет на страницах настоящего издания, значительно расширен по сравнению с тем традиционно ограниченным числом имен, которые встречаются в предшествующих трудах подобного рода; многие актеры и роли впервые попадают в орбиту внимания историков театра. Особое место уделено эволюции актерского творчества, преемственности и развитию традиции в искусстве сменяющихся друг друга актерских поколений.

С отменой в 1882 году монополии императорских театров на сценические представления в столицах, в Петербурге и Москве, возникают частные театры; им также будет уделено внимание в соответствующих томах настоящего издания. Особое место в последнем томе займет, разумеется, Московский Художественный театр, явившийся вершиной развития русского театра. Тщательному исследованию будут подвергнуты в этих томах также сложные и противоречивые театральные искания предреволюционных лет.

Авторы «Истории русского драматического театра» стремились дать читателю представление о менявшемся типе спектакля, проследить развитие режиссуры в русском театре от ее зарождения до высших достижений начала XX века в связи с проблемой художественной целостности спектакля и ансамбля, показать эволюцию принципов постановочно-декоративного решения и музыкального оформления.

В предлагаемой работе, в отличие от предшествующих трудов по истории театра, провинциальный театр впервые широко вводится в общую картину развития русского театрального искусства.

История русской провинциальной сцены, если вести отсчет от театра Ф. Г. Волкова в Ярославле, насчитывает более двухсот лет. Аудитория провинциального театра поистине необъятна. Уже в начале XIX века в провинции давали представления десятки провинциальных трупп, к концу же века в городах России функционировало сто семьдесят два театра. Из недр театральной провинции пришли в столичные театры многие корифеи сцены, начиная от М. С. Щепкина, П. М. Садовского, А. П. Ленского, В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, М. Г. Савиной, П. А. Стрепетовой, В. Ф. Комиссаржевской и кончая выдающимися деятелями, ставшими украшением уже советской сцены. Да и среди тех, кто никогда надолго не покидал провинциальные подмостки, было немало замечательных художников, подвижников театра, активно способствовавших расцвету русского сценического искусства.

В последние годы стали появляться работы, посвященные истории отдельных провинциальных театров, однако процесс развития русского провинциального театра в целом рассматривается в настоящем издании впервые.

Во всех томах «Истории русского драматического театра», начиная со второго, провинциальному театру будут посвящены спе-

циальные главы. При этом не ставилась непосильная задача дать некую сумму очерков по всем или хотя бы по большей части театральных городов страны. Перед читателем предстает общая картина состояния театрального дела в провинции в каждый данный период, обрисовываются изменения в социальном составе зрителей, характеризуются наиболее распространенные структурные формы театральных трупп, их репертуар, основные тенденции актерского искусства. Вслед за этим даются более или менее развернутые очерки об отдельных наиболее крупных и характерных для времени театров, а также портреты тех сценических деятелей, которые полнее и ярче других воплотили в себе определяющие черты театрального искусства эпохи.

«История русского драматического театра» не включает характеристику иностранных драматических трупп, работавших в разное время в России, и только в отдельных случаях касается гастролей крупнейших иностранных артистов. Не представилось возможным включить анализ различных жанров музыкального театра, хотя вплоть до первых десятилетий XIX века, как известно, драматический и музыкальный театры еще не вполне дифференцировались и некоторые драматические артисты продолжали выступать в оперном репертуаре.

Не претендуя, разумеется, на создание исчерпывающей картины развития русского театрального искусства на всем протяжении его истории, авторский коллектив надеется, что эта работа сыграет свою роль в общих усилиях по изучению русской художественной культуры с позиций марксистско-ленинского искусствознания.

Первый том «Истории русского драматического театра» составляют работы В. Н. Всеволодского-Гернгросса (1882—1962) «Русский театр от истоков до середины XVIII века» и «Русский театр второй половины XVIII века», подготовленные им в Институте истории искусств и выпущенные в свет издательством Академии наук СССР в 1957 и 1961 годах под редакцией С. Ф. Елеонского. Редколлегия сочла целесообразным включить эти труды выдающегося исследователя ранней истории русского театра в состав настоящего издания, хотя они и содержат отдельные спорные положения; при переиздании сделаны некоторые сокращения и внесены необходимые уточнения фактического характера; дополнены библиографические ссылки, дан ряд примечаний к тексту от редакции.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

---

**РУССКИЙ ТЕАТР  
ОТ ИСТОКОВ  
ДО СЕРЕДИНЫ  
XVIII ВЕКА**







---

ГЛАВА ПЕРВАЯ  
РУССКИЙ ТЕАТР  
ОТ ИСТОКОВ ДО XVII ВЕКА

1

История русского театра изучаемого в настоящем томе периода делится на несколько основных этапов. Начальный, игрищный этап зарождается в родовом обществе и заканчивается к XVII веку, когда вместе с новым периодом русской истории начинается и новый, более зрелый этап в развитии театра, завершаемый учреждением постоянного государственного профессионального театра в 1756 году.

Скудость материала вынуждает исследователя пользоваться методом гипотез в большей мере, чем хотелось бы, ибо без их помощи невозможно нарисовать более или менее стройную картину развития раннего русского театра. Не все здесь покажется бесспорным. К числу дискуссионных относятся вопросы о влиянии греческих причерноморских колоний на театральную культуру восточных славян, о происхождении скоморошества и его роли в создании русского театра, о знакомстве Киевской Руси с театром, о происхождении и времени создания крупнейших устных народных драм, о жанровых разновидностях драматургии городского демократического театра. Может вызвать возражения и метод использования позднейших фольклорных записей для характеристики древнейшей театральной культуры. Думается, однако, что он вполне допустим, так как многие фольклорные художественные образы, представления и приемы достаточно прочны и были близкими народу на протяжении веков.

В разрешении вопроса о происхождении театра большую помощь оказывает ознакомление с ранней театральной терминологией. Термины «театр», «драма» вошли в русский словарь лишь в XVIII веке. В конце XVII века бытовал термин «комедия», а на всем протяжении века — «потеха» (Потешный чулан, Потешная палата, потехи, потешные ребята, ребята тешили и пр.). В народных же массах термину «театр» предшествовал термин «позорище», термину «драма» — «игрище», «игра». Они встречаются еще в «Повести временных лет». В русском средневековье были распространены синонимичные им определения — «бесовские», или «са-

танинские», скоморошьи игры. В церковной и церковно-школьной практике пользовались термином «действие». Столь большое разнообразие названий определяется исторически. Оно связано не только с различием эпох, но и с той или иной социальной средой.

Ранняя театральная терминология чрезвычайно емка и потому недостаточно определена. Так, потехами называли и всевозможные диковинки, привозившиеся иностранцами в XVI—XVII веках, и фейерверки. Потехами называли и воинские занятия молодого царя Петра I. Емкость термина «игрище» раскрывает И. И. Срезневский в своих «Материалах для словаря древнерусского языка». Еще в «Повести временных лет» встречается выражение: «Схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовская игрища». В Новгородской летописи сказано: «Преложю праздничьи ваша в пла и игрища ваша в сетование»; в «Кормчей»: «Не подобает... мнихоу на оуристание коньное въсходити, еже есть игрище». Кирилл Туровский упоминает «срамословие... в пиру... и на игрищах, и на улицах»; патриарх Иоаким обличает «бесовские действия и игрища в навечерие рождества Христова». В одной песне поется:

По игрищам душа много похаживала,  
Под всякие игры много плясывала.

Термин «игрище» обозначает также место действия. Так, в «Златоструе» говорится: «Цркви стоять зарастъше, а игрища оутлачены»; в «Повести временных лет»: «Види бо игрища оутолочена и людии и много множество»; в «Сборнике поучений»: «Дела оставльше, събираются на игрищих»<sup>1</sup>.

Термину «игрище» близок термин «игра» («бесовские игры», «идольские игры», «игры скоморошеские», «пировальные игры» — *scenicus ludos* — «всякое играние, и гусли, и смыки, и сопели, и всякое глумление, и позорище, и плясание»). В этом смысле игрой, игрищем называли и свадьбу и ряжение. До сих пор говорится «играть свадьбу», «играть песню», что вовсе не равнозначно — «петь песню». Совершенно иное значение имеет «игра» в отношении музыкальных инструментов: «игра» в сурны, в бубны, в сопели, в трубы, «игра гудцев» и т. п. Термины «игрище» и «игра» в применении к устной драме сохранились в народе вплоть до XIX и XX веков, что подтверждается записями этнографов и фольклористов.

Искусство русского народа, как и искусство всех других народов, зародилось в недрах производственных процессов. Трудовая основа и трудовые связи искусства многообразны. Одни виды и роды искусства входили непосредственно в трудовые процессы. Таковы трудовые песни, организующие и упорядочивающие коллективные и индивидуальные ритмические движения (например, песни молотобойцев, сеятелей и пр.; одним из позднейших вариантов таких песен является русская «Дубинушка»). Таковы же и некоторые виды плясок (примером могут служить пляски при обмолоте колосьев или при мятье глины ногами). Сюда же можно

отнести маскирование и ряжение на охоте и во время боевых столкновений. Другие виды и роды искусств лишь сопровождают и тем облегчают трудовые процессы; таковы, например, посиделочные песни. Третьи повествуют о труде графически или драматически, воспроизводя эпизоды того или иного производства. Графическое воспроизведение мы наблюдаем, в частности, в «ткацком хороводе», описание и зарисовку которого опубликовал П. В. Шейн<sup>2</sup>. Такой хоровод в 1928 году заснят нами на киноплёнку в деревне Варзуга на Кольском полуострове. Таковы же прядильные танцы «Прялиция-кокорица» или «Звездочка», записанные и снятые нами в 1927 году на реке Мезени Архангельской области. В ткацком хороводе движение воспроизводит навивание нитки, снование и ход челнока; в прядильных танцах воспроизводится ход колесной, так называемой «немецкой» прядки.

Драматическое воспроизведение трудовых эпизодов встречается во многих играх и игрищах, которые с полным основанием могут называться земледельческими, скотоводческими, охотничьими<sup>3</sup>.

Первоначально игрища входили непосредственно в трудовую деятельность человека. По мере совершенствования способов производства общая связь игрищ с трудом не терялась, хотя функции их изменялись. Игрища воспроизводили трудовые процессы, объективно выполняя учебно-воспитательные, тренировочные функции. Такова, например, известная охотничья бизонья пляска. Однако подобные игрища еще не осознавались как произведения искусства, хотя объективно и были ими.

С переходом к земледелию игрища поднимаются на более высокую ступень, так как в стремлении познать природу, ее свойства и явления и их воздействие на хозяйство человек антропоморфизует, олицетворяет их, что требует более высокого сознания, наблюдательности и творческих возможностей, чем при воспроизведении повадок зверей или птиц. Здесь человек должен представить себе круг его действий, наделить его теми или иными качествами, придающими сходство с человеком. В возникающих на этой почве игрищах действовали, с одной стороны, люди, с другой — олицетворенные явления природы. Игрища воспроизводили поэтические повествования — мифы о взаимоотношениях человека и природы.

В процессе своего развития игрища дифференцировались, распадались на родственные и в то же время все более и более отдалявшиеся друг от друга разновидности — на драмы, обряды, игры. Их сближало то, что все они отражали действительность и пользовались сходными приемами выразительности — диалогом, песней, пляской, музыкой, маскированием, ряжением, лицедейством.

Изучение игр приводит к выводу, что они обладают свойством переходить из одной группы в другую. Так, часто игры драма-

тические переходят в спортивные (например, игры в войну или охоту — в ловитки), в орнаментальные (хороводы) — и наоборот. Одни персонажи заменяются другими, отчего игра, например охотничья, переходит в любовную или семейную, причем образ зверя заменяется образом девушки, парня (например, Ящур превращается в Яшу, Олень — в Алену, и т. п.). В некоторых случаях две совершенно различные игры объединяются в одну<sup>4</sup>. Как мы увидим, это встречается и при формировании больших драм («Лодка», «Петрушка», «Царь Максимилиан»). Соответственно меняется и словесная ткань игры или драмы. Столь же распространен переход обряда в игру и наоборот. Такое неустойчивое состояние характерно и для устных народных драм. Иные из обрядовых игрищ, как можно судить по дошедшим до нас записям, справлялись несколько дней и членились на «действия». На «действия» делятся и драмы.

Игрища прививали вкус к драматическому творчеству, так сказать, подготавливали для него полезные навыки, были своего рода центрами, притягивавшими различные драматические сценки, из-за чего исследователи часто смешивали игрищные разновидности, отождествляли их друг с другом. Однако нельзя считать все без исключения игрища, как бы они ни были драматически развиты и разнообразны, явлениями художественного порядка. Игру, драму и обряд отличает в первую очередь их назначение, их функция.

Обряды отпочковались раньше в связи с развитием их магического, а затем религиозного осмысления и заклинательных функций. Близость драмы и игры продолжалась гораздо дольше. Это нашло отражение и в терминологии (драма именовалась то «игрищем», то «игрой»). Но в игре на первом месте стоял игровой процесс, между тем как в драме были сюжет, тема, идея. Игра всегда сводилась к чисто внешней передаче образа. В драме преобладало освоение и выявление исполнителем его внутреннего содержания. Обрядовый же образ, обычно аллегорический, символический, отличался от игрового и драматического своим схематизмом.

Основные моменты трудовой жизни отмечались празднествами. Особенно значительными были земледельческие празднества в дни зимнего солнцестояния, то есть при нарождении нового земледельческого года; после принятия христианства они стали называться «святками». За ними следовали празднества в честь весеннего равноденствия и летнего солнцестояния. На такие празднества стекалось большое число участников и зрителей. Устраивались они, смотря по времени года, на открытом воздухе или в закрытых помещениях. Празднества включали в себя различные действия-игрища: игры, ряжения, маскирования, пляски, песни, игру на музыкальных инструментах. Поэтические олицетворения конкретизировались, в частности, при помощи ряжения и маскирования, а также путем создания «скульптурных» изображений — чучел и кукол.

Укажем несколько примеров. В Самарском крае весна олицетворялась костромой. Она изображалась «высокой девушкой, закутанной с головы до ног в белые простыни», «перевязанной гирляндами цветов и зелени, с кудрявой дубовой веткой в руках»<sup>5</sup>. Русалкой была обычно дородная девушка в белом платье, а чаще просто в одной рубашке, с распущенными волосами, украшенными цветами, с венком на голове. Все это напоминает наряд костромы. Но в руках у русалки бывало помело, ехала она, подобно бабе-яге или ведьме, верхом на кочерге. Местами таким же образом одевался весь девичий хоровод; местами кроме русалки рядили еще маленькую девочку, которая представляла ее дочь. Ярило — это или старик в высоком бумажном дурацком колпаке, украшенном лентами, с бубенцами в руках, пьяный и забавный — если изображался конец весны, или, наоборот, — парень с нарумяненными щеками, как, например, в бывшей Воронежской губернии<sup>6</sup>. В Белоруссии — это девушка верхом на белой лошади, босая, одетая в белую «мантию», с венком на голове (ср. образ костромы и русалки), но притом с «человечьей головой» в правой руке и снопом ржи в левой. Казалось бы, именно весне надлежало воплощаться в образ девушки в белом, с венком цветов. Но на самом деле такая же девушка в белом часто изображала масленицу и купалу. С другой стороны, масленицу часто олицетворял старик (или старик со старухой) в лохмотьях (почти так же изображался в некоторых местностях Ярило). Описание всех этих образов мы находим в фольклорных записях XIX—XX веков. Однако их примитивизм позволяет относить их к числу древнейших.

Сравнительное изучение празднеств свидетельствует о том, что единого представления о явлениях природы тогда еще не было. Потому и олицетворения бывали многообразны. Так, полевой дед представлялся ростом в высоту растущего хлеба летом и в рост недожатых стеблей осенью, леший — в зависимости от леса, в котором он хозяйничал, — то высоким, как дерево, то низким, приземистым, как кустарник, и т. д. Одно и то же явление — скажем, весна — в разных местностях именовалось и изображалось различно. Образ менялся в зависимости от того, какие именно качества олицетворяемого явления имелись в виду. Так, весна называлась «семиком», «семичихой», «русалкой», «ярилой», «костромой», на Украине — «кострубонькой». В названии отражался тот образ, с помощью которого олицетворялась весна. Скульптурные фигуры делались в каждой местности из наиболее распространенного материала (солемы, тряпок, звериных шкурок и пр.). Все эти образы были тесно связаны с земледелием и принадлежат к явлениям художественного порядка, хотя и примитивным.

Игрища первоначально были прямым отражением родовой общинной организации: имели хороводный, хорический характер. В древности в них участвовал весь род. И до нашего времени сохранились три формальные разновидности хороводов: круговая (наиболее распространенная), двухлинейная и однолинейная (са-

мая редкая). Участниками кругового хоровода являлись, видимо, члены одного рода; двухлинейный хоровод воспроизводил столкновение двух родов или двух полов; однолинейный хоровод представлял собой вариант обычного кругового. Хоровод вел всегда один из его участников; круговой — посолонь (то есть по солнцу) и обратно; двухлинейный строился на встречных движениях — схождениях и расхождениях, однолинейный — на змееобразном движении. При том или ином движении хоровода участники его держали корпус по возможности неподвижно, переступая ногами в такт исполняемой песне. Не случайно сохранившиеся хороводные песни отличаются большой четкостью ритма. Хороводы начинались особым «прологом» — «собранием» хоровода под песни «наборные» — и заканчивались особой «концовкой» под песни «разборные». Следует отметить, что старинные наборные песни до нас не дошли и о них мы можем судить лишь по хороводам XIX века. Хороводы истари имели, очевидно, очень большое распространение, но чем ближе к нашему времени, тем реже они встречаются.

В хороводных игрищах было органически слито хоровое и драматическое творчество. Насколько можно судить и по современным хороводам, драматическое действие в них было весьма примитивно, схематично. Это скорее намек на то или иное движение, его знак, чем движение как таковое. Например, свивание венков обозначалось движением правой кисти вокруг указательного пальца левой руки, полоскание венков в воде — качанием руки влево и вправо при согнутом в пояснице корпусе, и т. п. И все же в хороводах находили свое отражение многие явления быта: до позднейшей поры сохранились хороводы трудовые, любовные, семейные, военные, охотничьи и т. д.

Разложение родовой общины и коллективной организации труда вызвало разложение хороводных игрищ. Оно выразилось в постепенном выделении из хора индивидуальных исполнителей — запевал (корифеев) и «лицедеев» (то есть актеров). Таких «актеров» в старинных русских хороводах обычно бывало не больше трех. Они входили в хороводный круг и, в то время как хор пел песню, разыгрывали ее содержание. Эти «актеры» и были, видимо, родоначальниками будущих скоморохов. Разложение хороводных игрищ привело в конце концов к образованию новых игрищных жанров, отличавшихся от первых количественным соотношением хора и диалога. Хорическое игрище характеризовалось преобладанием лирических или лирико-драматических черт, диалогическое игрище — комедийных. Из сочетания этих двух видов сложились игрища промежуточного жанра, в которых комедийные моменты вкрапливались в качестве интермедий в лирико-драматические, и наоборот. Из хороводного игрища в конце концов вышла устная народная драма «Лодка», из диалогического — комедия о Петрушке. Аналогичная дифференциация произошла и в творчестве скоморохов.

К числу старейших относятся, например, весенние игрища, состоявшие из трех «действий», сложившихся вокруг одного образа и развивавших лишь одну тему (встреча, чествование и проводы весны).

Встреча весны начиналась хороводом, в котором «закликали» или «гукали» весну. На холмы взбегали молодые девушки и, обратившись лицом на восток, клали поясные поклоны; при этом пелись песни, в которых описывали приход весны: она едет на золотом коне, пашет сохой землю, сеет хлеб. Само чествование весны было различным в разных местностях. Обычно вокруг весны водили хороводы девушки с венками из цветов на голове. Иногда одна из девушек затем рядилась семиком, надевала худую мужскую одежду с горбом на спине и брала в руки помело, парень рядился в женское платье, брал старое ведро и палку. В таком виде, ударяя палкой по ведру и разгоняя народ помелом, ходили они по деревне и собирали гостинцы <sup>7</sup>.

Похороны весны являлись наиболее устойчивой частью древнего весеннего игрища, сохранявшегося у нас до середины XIX века. За время своего многовекового существования оно освоило черты христианских похорон, что нашло свое выражение в комическом ряжении попом, а иногда попом и дьяконом, а также в пародийном церковном отпевании. Минуя позднейшие наслоения, остановимся на древней основе этого игрища. Собственно похоронам предшествовал последний хоровод. Девушка, изображавшая весну (кострому), плясала в кругу. В песне, сопровождавшей пляску, восхвалялась былая веселость весны и предрекалась ее скорая смерть. Но вот приближалась другая девушка, одетая в белую простыню. Все в ужасе шарахались в сторону со словами: «Смерть, смерть!» Молодежь кидалась защищать кострому. Но смерть ударяла ее веткой (вместо косы), и та замертво падала. Начиналось оплакивание, а затем похороны. Весну клали на доску, скамью, в корыто или в наскоро сколоченный гроб и избирали плакальщиц, которые причитали во время всего траурного шествия. Главную роль среди плакальщиц играла мать весны; ее «роль» была особенно эмоциональной: мать плакала, причитала, металась, бросалась к умершей <sup>8</sup>. Весенние игрища со временем переходили в обряды.

Еще более сложный, «многоактный» облик приняло свадебное игрище. Его старейшим зерном было умыкание, то есть похищение невесты женихом. Еще в Лаврентьевской летописи сказано, что у древлян брака «не бываше, но умыкиваху уводы девиця»; у северян «браци не бываху... но игрища межю селы. Схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовьская игрища, и ту умыкаху жены себе, с нею же кто съвещашеся» <sup>9</sup>. Умыкание в дальнейшем нашло отражение в двухлинейных хороводах и особенно в хороводной игре «А мы просо сеяли», на что прямо указывают и слова песни («А нам надо девицу», «А мы возьмем девицу») и действие (при последних словах крайний парень берет крайнюю девушку и

перетягивает ее на свою сторону). Умыкание отражено и в «перекорах» дружек.

Со временем свадебное игрище настолько разрослось, что праздновалось с перерывами около шести недель. Оно было насыщено песнями, приноровленными буквально к каждому из эпизодов. Украинское и белорусское наименование свадьбы «весілля», то есть «вяселие», «празднество» (польское «веселе»), подчеркивает ее игрищный характер. Многие этнографы XIX—XX веков воспринимали свадьбу как драматическое действо и называли ее «свадебной драмой», тем самым как бы причисляя ее к области художественных явлений.

В свадьбе, как правило, выступали два хора — женский и мужской, представлявшие обычно два брачащихся рода. Первый хор состоял из подруг невесты во главе с ней самой, второй — из товарищей жениха во главе с ним. На свадьбе (именовавшейся в некоторых местностях «сварьбой», то есть ссорой) происходила борьба этих двух хоров — со стороны жениха наступательного, со стороны невесты — оборонительного; первый хор имел характер драматический, второй — комедийный.

Обильно включаемые в игрища песни и диалоги помогали характеристике игрищных образов. Постепенно свадебное игрище, переосмысляясь магически, перерастало в свадебный обряд.

Игрищный характер имели также массовые поминки; они были приурочены к весне и назывались «русалиями». В XI веке славяне «уходили на распутия и отправляли странные игры, чтобы этим успокоить тень умершаго. Они жалобно пели и, надевши маски, бегали по разным местам»<sup>10</sup>. В XV веке содержание понятия «русалии» определялось так: бесы в образе человеческом, «овы бьяху в бубны, друзии же в козице и в сопели сопяху, инии же, возложивши на лица скураты \*, идяху на глумленье человеком и многие, оставивши церковь, на позор течаху и нарекоша те игры русальи»<sup>11</sup>. А московский «Азбуковник» 1694 года уже определяет русалии как «игры скоморошеские». Такова эволюция русалий.

## 2

Зародившись в народной среде при родовом строе, театральное искусство при феодализме культивировалось, с одной стороны, народными массами, а с другой — феодальной знатью; соответственно дифференцировались и скоморохи. Так закладывались предпосылки к развитию двух культур, отражавших идейную борьбу своего времени. Вместе с тем эти театральные культуры несомненно оказывали влияние друг на друга. Господствующие классы имели большие возможности для того, чтобы обеспечить театру быстрее развитие. Кроме того, они могли пользоваться достижениями, перенимать опыт более развитого театра некоторых

---

\* Маски.



других народов. Поэтому культура господствующих классов играла тогда прогрессивную роль в общем развитии театра.

Древнерусское государство было создано для защиты классовых интересов землевладельцев. Расцвет его относится к XI веку. В короткий промежуток времени оно выросло в государство, мощное в экономическом и политическом отношении. Карл Маркс считал, что существовали только два крупных государства раннего феодализма: империя Карла Великого на Западе и империя Рюриковичей на Востоке.

Народные массы всячески сопротивлялись усилению эксплуатации, которую нес с собой феодализм. Смерды восставали против крупных землевладельцев — бояр, городские ремесленники — против купцов и ростовщиков, те и другие — против новой, христианской религии. Недовольством стремились воспользоваться служители языческого культа — волхвы. Религиозные мотивы в этой борьбе переплетались с политическими. Изменения в социально-экономической жизни вызвали изменения и в области идеологической. Вместо родового права стало создаваться новое, феодальное — «Русская правда». На смену складывавшейся при родовом строе, но все еще находившейся в зачаточном состоянии религии Перуна, Велеса, Даждь-бога пришла новая, христианская. Христианство сблизило русскую культуру с византийской, ввело Русь в круг европейских государств.

В условиях широких международных связей осведомленность Киевской Руси о византийском театральном искусстве была вполне естественной. Факты говорят следующее: в 957 году великая княгиня Ольга знакомится с театром в Константинополе. На фресках Киево-Софийского собора последней трети XI века изображены ипподромные представления. Если Владимир Святославич крестился в Корсуни (Херсонесе), то, следует думать, он там мог познакомиться с представлениями библейских драм. В 1068 году впервые упоминаются в летописях скоморохи.

История культуры народов, населявших европейскую равнину СССР, особенно причерноморский край, до славян, недостаточно ясна. Однако не подлежат сомнению их культурные связи с греческими колониями, которые, как известно, жили полноценной экономической, политической и общественной жизнью. В греческих колониях были и театры. Об этом с точностью свидетельствуют древние писатели, а также обнаруженные на камнях надписи<sup>12</sup>. Во II веке н. э., при императоре Адриане, существовала даже передвижная группа актеров, посещавшая Черноморское побережье<sup>13</sup>. Актеры могли проникать и на север. Подтверждает эту догадку изображение греческого музыканта (кифарэда) на стене могильного склепа в Неаполе Скифском, близ Симферополя. Наконец, археологами обнаружены театральные здания в Ольвии, находившейся на великом водном пути из варяг в греки, в Херсонесе и в других колониях. Северные же причерноморские народы вели с греческими колониями оживленную торговлю и даже селились

неподалеку от них (селище близ Ольвии). Поэтому можно не сомневаться, что не только предшественники славян, но и сами славяне были знакомы с греческим, эллинистическим и византийским театром. Однако пока у нас нет данных для более подробного раскрытия этих театральных связей. Надо надеяться, что дальнейшие работы археологов обогатят пока скудные сведения по истории раннего театра на Руси.

Таким образом, можно полагать, что Киевской Руси были известны театры трех родов: придворный, церковный, народный. Остается выяснить, бытовали ли они в Киеве. А если бытовали, то в руках исследователей оказывается еще одно весьма веское доказательство в пользу высокого уровня культуры домонгольской Киевской Руси.

Старейшим «театром» были игрища народных лицедеев — скоморохов. Однако в родовом обществе они выполняли, надо полагать, совсем иные функции, чем при феодализме, содействуя родовому и племенному сплочению.

Скоморошество — явление сложное. Не вполне ясна его ранняя история. Скоморохи не раз привлекали к себе внимание ученых, но при изучении их творчества допускались серьезные методологические ошибки: искусство скоморохов изучалось в отрыве от их произведений, вне общеисторического процесса. Долгое время господствовала культовая точка зрения на происхождение скоморошества. Некоторые ученые, например И. Беляев, А. Пономарев, И. Барщевский, А. Морозов, считали скоморохов своего рода волхвами<sup>14</sup>. Подобная точка зрения ошибочна, ибо скоморохи, участвуя в обрядах, не только не усиливали их религиозно-магический характер, но, наоборот, вносили мирское, светское содержание. Столь же неверна теория зарубежного происхождения скоморохов, введенная в научный обиход А. Н. Веселовским, А. И. Кирпичниковым и их последователями. Исходя из неправильного толкования термина «скоморох» как якобы термина зарубежного, они делали тот же вывод и относительно самой профессии, забывая при этом о самом главном — об органической связи скоморохов с бытом русского народа и о своеобразии их искусства. Позднее была предложена теория национального происхождения термина «скоморох»<sup>15</sup>. Изучение советскими учеными экономики, культуры, и в частности ремесел Древней Руси, дает исследователю ключ к марксистскому изучению истории скоморохов.

Скоморошить, то есть петь, плясать, балагурить, разыгрывать сценки, мог всякий. Но скоморохом-умельцем становился и назывался только тот, чье искусство выделялось над уровнем искусства масс своей художественностью. «Всяк спляшет, да не как скоморох», — говорит русская поговорка. Так постепенно создавалась почва для того, чтобы искусство скоморохов в дальнейшем сделалось их профессией, ремеслом. А. М. Горький писал: «Основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и

кости, оружейники, маляры, портные, портнихи и вообще — ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи»<sup>16</sup>. В одном ряду с перечисленными мастерами стоят и скomorохи.

Первые летописные сведения о скomorохах совпадают по времени с появлением на стенах Киево-Софийского собора фресок, изображавших скomorошьи представления. Вряд ли это совпадение случайно: оно наглядно иллюстрирует жанровые разновидности искусства скomorохов, указывает время, когда они привлекли к себе внимание, и говорит о двояком к ним отношении. Монах-летописец называет скomorохов служителями дьявола, а художник, расписывавший стены собора, считал возможным включить их изображения в церковные украшения наряду с иконами. Но летописные сведения совпадают по времени и с одним из киевских народных восстаний; вряд ли и это случайно, если иметь в виду, что скomorохи были связаны с массами и что одним из видов их искусства был «глум», то есть сатира, которая в дни восстания могла иметь антифеодальный и антиклерикальный характер, — тогда оценка летописца станет вполне понятной. Особого внимания заслуживает с этой точки зрения, правда более позднее (XIII век), свидетельство рязанской «Кормчей». Она именует скomorохов «глумцами», то есть насмешниками. Глум, издевка, сатира и в дальнейшем будут прочно связаны со скomorохами. Очевидно, по мере обострения классовой борьбы скomorохи становятся все активнее в этом отношении.

Насквозь мирское искусство скomorохов было враждебно церкви и клерикальной идеологии. О ненависти, которую питали церковники к искусству скomorохов, свидетельствуют записи летописцев. Так, в «Повести временных лет» говорится: «Дьявол лстить, и другими нравы, всячьскими лестьми превабляя ны от бога, трубами и скomorохи, гуслими и русальи». Летописец с негодованием отмечает успех искусства скomorохов у простого народа в ущерб посещению христианского богослужения: «Видим бо игрища утолочена и людей много множество, яко упихати начнуть друг друга, позоры деюще от беса замышленного дела, а церкви стоять»<sup>17</sup>. Церковные поучения XI—XII веков объявляют грехом и ряжения, к которым прибегали скomorохи: «Москолудство вам братие нелепо имети»<sup>18</sup>.

Особенно сильному преследованию скomorохи подверглись в годы татарского ига, когда церковь, авторитет которой заметно возвысился, стала усиленно проповедовать аскетический образ жизни. Так, митрополит Кирилл в своем поучении 1274 года запрещал ходить «на русалии скomorохов и прочие дьявольские игры». Рязанская «Кормчая» 1284 года осуждала «скomorохов, гоудцов, свирелников, глумцов». Летопись Переяславля Суздальского (XIII век) сетовала на распространение короткого мужского платья: «Начаша... кротополие носити... аки скomorаси»<sup>19</sup>. Никакие преследования не искоренили в народе скomorошье искусство.

Наоборот, оно успешно развивалось, а сатирическое жало его становилось все острее.

Оппозиционный характер творчества скоморохов определялся и их социальной принадлежностью: по данным писцовых книг<sup>20</sup>, скоморохи числились в ремесленниках. Следует заметить при этом, что противопоставление понятий «ремесленник», «ремесло» понятиям «художник», «искусство», не всегда достаточно обоснованное в наше время, было бы тем более ошибочным для эпохи раннего феодализма. А. М. Горький не случайно считал ремесленников «основоположниками искусства». Легендарные Кузьма и Емельян, бывшие некогда кузнецами, считались «святыми» — покровителями сперва кузнецов, а потом и ремесленников вообще<sup>21</sup>. В одной из былин («Вавило и скоморохи») говорится, что они были также покровителями скоморохов.

В Древней Руси были известны ремесла, связанные с искусством: иконописцы, ювелиры, резчики по дереву и кости, книжные писцы. Скоморохи принадлежали к их числу, являясь «хитрецами», «мастерами» пения, музыки, пляски, пантомимы, поэзии, драмы. Но они расценивались лишь как забавники, потешники, «веселые ребята». К тому же их искусство идеологически было связано с народными массами, с ремесленным людом, обычно настроенным оппозиционно к правящим классам. Это делало их мастерами не просто бесполезными, но, с точки зрения феодалов и духовенства, идеологически вредными и опасными. Представители христианской церкви ставили скоморохов рядом с волхвами и ворожеями. Очевидно, сторонники церкви и сложили такие поговорки, как «Бог дал попа, черт — скомороха», «Скоморох попу не товарищ».

Характер выступления скоморохов первоначально не требовал объединения их в большие группы. Для исполнения сказок, былин, песен, игры на инструменте достаточно было только одного исполнителя. До нас дошло несколько скоморошских монологов и диалогов. Можно полагать, что игрища с участием четырех-пяти и более человек — явление позднейшее.

Первоначально и радиус деятельности скоморохов был небольшим. Но позже они оставляют родные места и бродят по русской земле в поисках заработка, переселяются из деревень в города, где обслуживают уже не только сельское, но и посадское население, а порой и княжеские дворы. Вместе с тем городские массы сами выделяют из своей среды скоморохов.

Расслоение в скоморошье среде наблюдалось еще в Киевской Руси.

Известно, что при дворе скоморохи развлекали пением, плясками и игрой на музыкальных инструментах князей Святополка (1015), Святослава Ярославича (1073—1076), Изяслава Мстиславича (1146—1154), Всеволода Мстиславича (1135)<sup>22</sup> и т. д. Больше всех любил веселье, музыку, песни и пляску Владимир Святославич (978—1015). Во время его пиров, как гласят былины, с песнями

и плясками выступали богатыри, которым, таким образом, народная молва приписывала искусство скоморохов. Вот как обращается в одной из былин Владимир Святославич к Добрыне Никитичу:

Ай же, мала скоморошина!  
За твою игру за великую,  
За утехи твои за нежные  
Без мерушки пей зелено вино <sup>23</sup>.

Не вызывает сомнения, что идейное содержание скоморошьих выступлений при дворе отличалось от их выступлений в своей, народной среде. Надо думать, скоморохи привлекались и к парадным придворным представлениям, которые умножились под влиянием знакомства с Византией и ее придворным бытом.

Военные и торговые отношения Руси с Византией общеизвестны. Русь ходила войной на Византию в 860, 911, 941, 944, 969—971, 989 годах. При этом русские князья с войском не раз бывали и в Царьграде. По договору 911 года, упрочивались и расширялись русские торговые отношения с Византией. Значительны были и культурные связи между двумя странами. В 957 году княгиня Ольга с многочисленной свитой совершила дипломатическую поездку в Царьград. Византийский император торжественно принимал ее. По придворному обычаю во время пиршества показывались различные представления, игры, исполнялись пляски, пелись песни. Пиршество сопровождалось также игрой на музыкальных инструментах. Исполнителями были труппы актеров и танцовщиков <sup>24</sup>. Эти представления кроме княгини Ольги смотрела ее многочисленная свита. В течение своего долговременного пребывания в Царьграде Ольга и ее свита посещали торги и ипподромные представления. На ипподромных играх, конечно, бывали и жившие в Царьграде русские купцы; об этих зрелищах говорили киевлянам и заезжие византийские купцы. Когда греческая царица Анна вышла замуж за великого князя Владимира Святославича, она приехала в Киев с большой свитой, в состав которой, вероятно, входили также византийские актеры и скоморохи. Нельзя сомневаться в том, что для обслуживания двора тогда были привлечены и русские скоморохи.

По-видимому, одно из таких представлений изображено на фресках Киево-Софийского собора. Здесь изображены представления нескольких жанров. На одной из фресок нарисованы три пляшущих скомороха — один соло, двое других в паре, причем один из них либо пародирует женскую пляску, либо исполняет нечто подобное пляске «кинто» с платком в руке. На другой — трое музыкантов: двое играют на рожках (сопелях), один на гуслях. Тут же два акробата-эквилибриста: взрослый стоя поддерживает шест, по которому поднимается мальчик. Рядом — музыкант со струнным смычковым инструментом. На фреске представлены также травля медведя и белки или охота на них, бой человека с ряженым зверем, конные ристания; кроме того, ипподром, публичка в ложах, князь с княгиней и их свита <sup>25</sup>. В Киеве, по-видимо-

му, ипподрома не было, но происходили конные ристания и травля зверей. Следовательно, существовало нечто подобное ипподрому, а художник, желая придать своей фреске большую пышность и торжественность, изобразил ипподром, подобный константинопольскому. Однако из этого вовсе не следует, будто на фресках изображены константинопольские представления.

Летопись гласит, что когда князь Изяслав Мстиславич в 1150 году прибыл в Киев, то во дворце был устроен пир, во время которого состоявшие в его свите «оугре \* на фарех \*\* и на скокох играхуть» перед дворцом Ярослава «многое множество. Кияне же дивяхутся оугром множеству и кместьства и комонем их», то есть их искусству и коням, конным ристаниям (джигитовке?)<sup>26</sup>. О том, что конные ристания были в обычае того времени, явствует и из «Кормчей». О характере русских придворных представлений XIII века можно судить также со слов Даниила Заточника. Кем бы он ни являлся по своему социальному положению, за рубежом он не бывал, по национальности был русским и, судя по обстоятельности, с которой описано представление, говорил о том, что видел сам. Обращаясь к князю, Даниил иносказательно писал, что у разных народов потешники снискивают своими выступлениями милость султанов и королей: «Один как орел вскакивает на коня и, рискуя своей жизнью, мчится по ипподрому; другой летает с церкви или с высокого дома на шелковых крыльях; иной нагишом бросается в огонь, хвалясь перед своим царем крепостью своего сердца; иной прорезает себе голени и, обнажив кости своих членов, показывает их царю, являя тем свою храбрость; а иной, вскочив на коня и закрыв ему глаза, бросается в воду с высокого берега, пришпоря лошадь и произнеся: «Фенадрус за честь и милость царя нашего готов отдать жизнь»; а иной, привязав веревку к церковному кресту и опустив другой конец на землю, относит его далеко от церкви и потом бежит долом, держа в одной руке конец веревки, а в другой обнаженный меч; а иной обовьется мокрым полотенцем и борется с диким зверем»<sup>27</sup>. Описание Даниила могло иметь в виду русский двор. Подтверждается это тем, что конные ристания, звериные бои, как было сказано, имели место и на Руси. Вполне возможно, что устраивались здесь и другие представления.

Итак, по-видимому, художник, писавший киевские фрески, лишь на византийский манер оформил представления, которые давались при киевском дворе. Следовательно, представления скоморохов объединили разные виды искусств: и собственно драматические, и цирковые, и «эстрадные». Дифференциация произошла гораздо позже.

Христианская церковь противопоставила народным игрищам и искусству скоморохов искусство обрядовое, насыщенное религи-

---

\* Венгры.

\*\* Кочаки.

озно-магическими и мистическими элементами. Византийская церковь культивировала литургические и библейские драмы, которые духовенство в целях религиозной пропаганды еще в IV веке н. э. стало сочинять и представлять в храмах. Это были или простые инсценировки библейских текстов, или драмы, написанные в традициях античного театра (их нельзя отождествлять со средневековыми европейскими мистериями). Из литургических драм старейшей и потому, возможно, пришедшей к нам вместе с христианством была драма «Умовение ног». Кроме того, судя по барельефу на стене Успенского собора во Владимире, как и по фреске Киевской Софии, можно полагать, что в XVII веке у нас исполнялось «Пещное действо». Но время расцвета литургических драм на Руси относится к XV—XVII векам.

Из библейских драм в Византии были известны: «Диалог о Самовластии», «Пир двенадцати дев» (начало IV века), «Житие Феклы» (V век), «Сусанна» Иоанна Дамаскина (VIII век), «Смерть Христа» Стефана Саббаита (VIII век), «Страждущий Христос» Григория Назианского, «Страсти Христовы» (XIII век) и другие. Хотя представления их и не были канонизованы в качестве частей богослужения, однако давались даже в константинопольском храме Софии. Некоторые местные жители с презрением называли этот храм «театром». Так продолжалось до завоевания Константинополя турками в XV веке. Подобные представления давались и в других странах, находившихся под византийским влиянием, например в Малой Азии. Они давались, наверно, и в византийских колониях на северном побережье Черного моря<sup>28</sup>. Если действительно князь Владимир Святославич крестился в Корсунь, то он мог там посещать богослужения и, возможно, видел представления литургических и библейских драм. Приехав в Киев, Владимир Святославич построил Десятинную церковь, отличавшуюся великолепием и пышностью. Здесь могли исполняться упомянутые драмы, в особенности по большим праздникам, например при «великом освящении», когда, по словам летописей, происходили «радости великие»<sup>29</sup>.

Существование мирского и церковного искусств приводило к тому, что игрища воспринимали черты некоторых христианских обрядов, а христианское богослужение перенимало известные черты игрищ. Так, в игрищах мы встречаем эпизод христианских похорон; народное венчание, выражавшееся в передаче невесты ее отцом жениху и в последующем обведении брачащихся вокруг домашнего очага или стола, контаминировалось с церковным. В русалиях изгнание русалки приурочивалось к так называемой «поминальной неделе», к церковным панихидам по умершим родным и празднованию троицына дня. В то же время в церковную живопись, вопреки христианской идеологии, входили светские, мирские сюжеты. Здесь можно встретить сцены придворного быта, изображения ипподромных ристаний, травли диких зверей, рисунки вьючных животных, наконец, сцены цирковых представлений.

Татарское иго легло на Русь тяжелым бременем. Оно разрушало хозяйство, задерживало прежде бурное развитие русской общественной и государственной жизни, оскорбляло национальное чувство, уничтожало культурные ценности. И все же завоеватели не смогли сломить русский народ. Борьба с угнетателями стимулировала объединение русских земель вокруг Москвы и формирование мощного централизованного государства. Благодаря постепенной консолидации сил русского народа завоевателям был нанесен удар на Куликовом поле в 1380 году. Однако, чтобы окончательно сбросить татарское иго, понадобилось еще не менее ста лет.

Хозяйство и культура Древней Руси в домонгольский период находились на высоком уровне. Их возрождение и бурный рост начались к XV веку. Множилось число городов, увеличивались их размеры, вновь расцветали ремесла и торговля, развивалась городская культура, росла внутренняя и внешняя торговля, восстанавливались утраченные международные связи Русского государства.

Объединение земель вокруг одного центра и развитие торговли способствовали укреплению самодержавной власти. Это нашло внешнее выражение в принятии русским великим князем царского титула. Русский царь стал в известном смысле «наследником» византийских императоров. В публицистических сочинениях Москва стала именоваться «третьим Римом», а придворный церемониал принял торжественный, пышный характер. И в жизни русской церкви наблюдались аналогичные явления. С падением Константинополя высшим блюстителем восточного (православного) христианства стала русская церковь. Внешним признаком ее возвышения было введение пышного устава богослужения и обрядности.

Стремление к роскоши наблюдалось и в быту имущих слоев населения. Одновременно в искусстве феодальной верхушки развивалась страсть к «мудрованию», к философствованию, к аллегорическому истолкованию художественных произведений. У городских масс, наоборот, появляются первые опыты реалистической трактовки бытовой тематики. Все сильнее проникает в живопись интерес к быту, жанру, к внутренней жизни человека. Возникает интерес к эстетическим вопросам, начинаются первые теоретические споры по вопросам живописного и музыкального искусства<sup>30</sup>. Те же черты характеризуют развитие литературы. Вспомним, например, такие произведения, как повести «О путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим», «О новгородском посаднике Щиле», «О Петре и Февронии». В жанровом отношении эти произведения еще близки к житиям святых, но строгий житийный чин в них нарушен бытовыми чертами. В связи с обострением социальной борьбы литература XV—XVI веков в целом характеризуется



заостренной публицистичностью. Таковы, например, сочинения Максима Грека, Ивана Пересветова.

Стоглавым собором (1552) было отмечено новое явление и в жизни скоморохов: они стали объединяться в ватаги, скитаясь по русской земле в поисках заработка. Это нашло отражение в игре «Скоморохи». Имея в виду, что словом «ватага» на нижеволжском плесе до сих пор называют артели, можно полагать, что в XVI веке скоморохи образовывали артели наподобие украинских певческих «гуртов»<sup>31</sup> или объединений узбекских масхарабозов (те и другие, как известно, имели цеховое устройство). В XVI веке скоморохи, как и прочие ремесленники, селились селами, которые получали такие названия, как, например, «Скоморохово», а также в городских слободах<sup>32</sup>. Так, в четырех новгородских пятинах — Деревской, Водской, Шелонской и Бежецкой — было двадцать девять селений с названием «Скоморохово». На протяжении от Ярославля до Вязмы было шесть таких селений. В одной Деревской пятине таких селений было двадцать одно. Что касается городов, то, например, в Новгороде скоморохи жили преимущественно в Загородном и Гончарском концах, на Ростокиной и Яновой улицах, в Лагощинском Заполье, Добрыне и на Варяжской улице. Образуется сословие городских оседлых скоморохов. Оседание скоморохов вызывалось, несомненно, усилившимся спросом на их искусство в городах. К XVI веку относятся документы, свидетельствующие и о том, что искусство служило скоморохам источником заработка: они выступали «выгоды ради», получали «мзду», «гудочную плату»<sup>33</sup>.

Можно думать, что объединение скоморохов в ватаги послужило благоприятной почвой для создания народных драм с большим числом действующих лиц, то есть драм больших жанров. Кроме того, скоморохи по-прежнему участвуют в игрищах и народных бытовых обрядах. Так, «Слово о житии святого Нифонта» (XV век) говорит об участии скоморохов в русалиях<sup>34</sup>. И в XVI веке документы указывают на их участие в поминальных обрядах. В субботу перед троицей «по селом и по погостом сходятся мужи и жены на жальниках и плачутся по гробом умерших с великим воплем и, егда скомрахи учнут играти во всякие бесовские и они от плача преставше, начнут скакати и плясати и в долони бити, и песни сотонинские пети...»<sup>35</sup>.

Свадебное игрище переросло в обряд и стало развиваться двумя путями. С одной стороны, в великокняжеском, царском, боярском быту складывался торжественный обряд, следовавший церковному чину, насыщенный религиозным содержанием, хотя и хранивший элементы народного быта (из летописных описаний великокняжеских и царских свадеб XVI—XVII веков<sup>36</sup> видно, что в них участвовали свахи, тысяцкие, дружки, поезжане, говорились обрядовые речи, молодых обсыпали хмелем, кормили кашей, водили в мыльню, сторожили с мечом и саблей наголо и пр.). С другой же стороны, в народное свадебное игрище проникали элементы не только

церковной обрядности (венчание), но и церемониала из княжеского быта (жених — князь, невеста — княгиня). Вместе с тем в народную свадьбу стали входить в качестве своеобразных интермедий комические сцены дружек, приехавших за невестой и вступающих в полные остроумия, но не всегда скромные «перекоры» с ее родней. Эти перекоры заменили кровавую схватку, имевшую место в старину при умыкании невесты. Они снимали трагический пафос свадьбы, обмирщали обрядность. Два документа позволяют считать, что дружками бывали не только товарищи жениха, но и профессионалы игрищного дела — скоморохи. Так, «Стоглав», ополчаясь против скоморохов, осуждал обычай, состоявший в том, что «как к церкви венчаться поедут, священник со крестом будет, а пред ним со всеми теми играми бесовскими ричут»<sup>37</sup>. А запретительная грамота 1648 года осуждала «на свадьбах бесчинства и сквернословия».

Хотя имеющиеся в нашем распоряжении записи текстов относятся к более позднему времени<sup>38</sup>, тем не менее их система образов восходит к глубокой старине. Когда дружки приходили за невестой, ее родные спрашивали, какие у невесты приметы.

#### Д р у ж к а

А наша княгиня молода,  
Станом она становита,  
Складом она складовита;  
Походочка у ней павиная,  
Поговорка лебединая.  
Она сидит во высоком терему,  
Во девьем порядке,  
Во бабьей беседке,  
В брусовой лавке,  
Под белым шатром,  
Под колодным окном,  
Под белобисерным почелком,  
Под шитым браным платьем,  
Под белой фатой,  
Ручками помахивает,  
Головкой покачивает,  
Своих родителей почитает,  
Нас, молодцов, с пути-дороги ожидает.  
Есть ли у вас такие  
Княгини молодые?

С развитием товарно-денежных отношений упрочилась купля-продажа невесты, напоминающая рыночный торг. В связи с этим возникла необходимость в сватах. В ролях сватов выступали и профессионалы, мастера своего дела — скоморохи. Их остроумные речи в конце концов закреплялись и становились традиционными для целой округи. Сцены сватовства также содействовали обмирщению обряда.

Скомороший характер имели и напутственно-поздравительные тосты-монологи. Сцена сватовства, перекоры дружек, шуточный

тост — все это противостояло лирико-драматическим плачам невесты и песням ее подруг и переводило драматический по своему существу свадебный обряд в комедийный план.

Еще более активным было участие скоморохов в святочных игрищах, которые давали широкий простор драматическому творчеству. Святки постепенно превращались в своеобразные «игрищные праздники». Святочные игрища подводят непосредственно к театру, к комедии: они строятся на развитом действии и распространенном диалоге, отличаются сатирическим характером, в них ярко очерчены образы. Некоторые святочные игрища вошли в народные драмы в качестве интермедий. Таковы сценки с покупкой лошади в кукольном театре Петрушки, старика со старухой и Мадея в вертепной драме и пр. Эти игрища имели подчас своеобразные «прологи», в которых участники спрашивали у хозяев разрешения войти в дом и играть «игру», подобно тому как это затем будет практиковаться при представлении народных драм. Таким образом, святочные игрища занимают промежуточное положение между собственно игрищами и народной драмой.

#### 4

Церковь преследовала скоморохов, обращаясь за содействием к светской власти. Против скоморохов были направлены Жалованная грамота Троице-Сергиевскому монастырю XV века, Уставная грамота начала XVI века. «Бога ради, государь, вели их (скоморохов. — *В. В.-Г.*) извести, кое бы их не было в твоём царстве, и тебе, государю, в великое спасение, аще бесовская игра их не будет», — писал царю Ивану IV митрополит Иосаф. Церковь настойчиво ставила скоморохов в один ряд с носителями языческого мировоззрения — волхвами, ворожеями, колдунами. Так, в Приговорной грамоте монастырского собора Троицкой лавры (1555) запрещалось держать в волости скоморохов и волхвов<sup>39</sup>.

В то же время церковь принимала все меры к утверждению своего влияния. Это нашло, в частности, выражение в развитии литургической драмы. Одни литургические драмы, как уже было сказано, пришли к нам вместе с христианством, другие — в XV веке, вместе с вновь принятым торжественным уставом «великой церкви». На Руси были известны два рода литургических драм — драмы пасхального цикла (например, «Шествие на осляти» и «Умовение ног») и драмы рождественского цикла («Пещное действо»).

«Шествие на осляти» отправлялось в вербное воскресенье (за неделю до пасхи). После литургии начинался торжественный колокольный перезвон. В Москве приводили в Кремль осла или белую лошадь под белым покрывалом. При этом в богослужебный текст вклинивалось пререkanie с владельцем осла. Духовенство выходило на площадь, митрополит (в XVII веке — патриарх) садился боком в особое седло и брал в правую руку крест, а в левую — Евангелие. Осла под уздцы обычно вел сам царь или его ближний

боярин; царь бывал в парадном одеянии, в Мономаховой шапке. На крышу одного из домов специально становился человек, руководивший шествием. Во время процессии по пути митрополита постилали одежды и бросали зеленеющие ветки вербы<sup>40</sup>. В 1620—1630-х годах это делали специальные люди — «постилальники». Они снимали с себя красные кафтаны и постилали их на землю под ноги шествующим. Число постилальников доходило до пятидесяти, а к концу XVII века их было уже до ста человек. Все шествие в целом также становилось пышнее и торжественнее. За митрополитом следовал облаченный во все регалии царевич, далее шло множество бояр; шествие замыкал народ. Процессия направлялась из Кремля к храму Василия Блаженного, где совершалась краткая служба, а затем возвращалась в Кремль. В последний раз «Шествие на ослиати» происходило при царях Петре и Иоанне Алексеевичах, которым патриарх и уплатил за это по 500 ефимков. «Шествие» устраивалось и в других митрополичьих городах. Как видно, кроме целей религиозных «Шествие на ослиати» имело цели политические, а именно публично декларировало превосходство духовной власти над светской.

На четвертый день после «Шествия», в четверг на страстной неделе, исполнялось «Умовение ног». Эта литургическая драма входила в состав богослужения еще в X веке, в ней митрополит вместе со священниками воспроизводил сцену «Тайной вечери». Священники, числом двенадцать, взойдя на особо для этих случаев сооружаемое посреди церкви возвышение, садились по шестеро с каждой стороны помоста. Далее шла инсценировка евангельского текста: архиерей вставал, снимал облачение и, налив воды в таз, который несли перед ним, омывал, а затем утирал ноги священникам. Каждый из священников в знак благодарности целовал ему руку. Наконец он подходил к тому священнику, который изображал Симона-Петра. Начинался диалог, в котором архиерей произносил слова Христа, священник — слова Симона-Петра. Последний отказывался дать омыть себе ноги; архиерей настаивал, говоря, что в противном случае он не будет иметь «части», то есть связи, с ним, с Христом. Тогда священник просил омыть ему и руки и голову; архиерей отвечал, намекая на Иуду Искариотского: «Измовенный не требует, токмо нози умыти: есть бо весь чист, и вы чисти есте, но не вси». Затем архиерей омывал Симону-Петру ноги и всходил на свое место<sup>41</sup>. Интересно заметить, что в одной из рукописей чин описанного действия комментируется гораздо живее, по всем правилам сценических ремарок. Это касается в особенности Симона-Петра.

Но самой драматически развитой и наиболее театральной из всех литургических драм было «Пещное действо»<sup>42</sup>, являвшееся инсценировкой библейского сказания о трех отроках: Анании, Азарии и Мисаиле. Оно отправлялось 17 декабря (перед рождеством). На Руси «Пещное действо» исполнялось, по-видимому, еще в XI веке. Но нам известен чин лишь XVI века, поскольку в древ-

нейшем из найденных у нас списке действия многолетствуется князь Василий Иванович (1505—1533).

Сохранились две отличающиеся друг от друга редакции «Пещного действия» — XVI и XVII веков. Если литургические драмы обычно ограничивались инсценировкой евангельских текстов и содержащихся в них диалогов, то в редакции XVII века было несколько вставных диалогических жанровых сцен, исполнявшихся не на церковнославянском, а на русском бытовом языке. В них явственно проступает воздействие устной народной драмы. Можно полагать, что эти диалоги вели скоморохи.

В субботу против царских врат ставилось сооружение, изображавшее «печь огненную». На крюк от снятого паникадила вешалось изображение ангела, которое поднималось и опускалось с помощью веревки, шедшей из алтаря и перекинутой через блок. В отсутствие молящихся ключарь репетировал спуск ангела, который должен был находиться в зените над центром печи. Печь была разделена на две части полом, к которому с одной стороны вели ступеньки. В верхний ярус входили «младенцы»; в нижнем, непосредственно на церковном полу, ставился горн с раскаленными угольями.

Действо чина XVI века начиналось с того, что «учитель отроческий» шел в алтарь, связывал троих отроков полотенцем и передавал «халдеям», которые вели их к архиерею. Протодьякон зажигал в алтаре свечи и давал их отрокам в руки. Далее начинался диалог между халдеями:

1 - й х а л д е й. То дети царевы, нашему царю не служат, златому телу не поклоняются.

2 - й х а л д е й. И мы ввкнем их в печь, да станем жечь.

В чине XVII века «Пещное действие» в первой части было осложнено разработкой вставных диалогов, которые произносили халдеи. Когда халдеи проводили отроков из алтаря на середину храма к печи, шестие останавливалось и разыгрывалась такая сцена, отсутствовавшая в чине XVI века:

1 - й х а л д е й (*указывая пальмой на печь, к отрокам*). Дети царевы?

2 - й х а л д е й. Царевы.

1 - й х а л д е й. Видите ли сию печь, огнем горячу и вельми распаляему?

2 - й х а л д е й. А сия печь уготовася вам на мучение.

А н а н и я. Видим мы печь сию, но не ужасаемся, есть бо бог наш на небеси, ему же служим, той силен изъяти нас от печи сия.

А з а р и я. И от рук ваших избавить нас.

М и с а й л о. А сия печь будет не нам на мучение, но вам на обличение.

Второй диалог халдеев, предшествующий бросанию отроков в печь, тоже усложнился, две реплики заменены десятью.

1 - й х а л д е й. Товарищ!

2 - й х а л д е й. Чево?

1 - й х а л д е й. Эти дети царевы?

- 2 - й х а л д е й. Царевы.  
 1 - й х а л д е й. Нашего царя повеления не слушают?  
 2 - й х а л д е й. Не слушают.  
 1 - й х а л д е й. А златому телу не поклоняются?  
 2 - й х а л д е й. Не поклоняются.  
 1 - й х а л д е й. А мы вкинем их в печь.  
 2 - й х а л д е й. И начнем их жечь.

Подобные сцены постепенно усложнялись, обогащаясь бытовыми народными выражениями.

По окончании диалогической сцены между халдеями «учитель отроков» передавал их халдеям. Первый халдей брал Ананию под правую руку, второй — под левую, и они вели его в печь. После этого второй халдей обращался к Азарии и со словами: «А ты, Азария, чего стал, — и тебе у нас то же будет!» — Азарию и Мисаила вводили в печь. Тогда приносили горн с горящими угольями и ставили его под печь. Отроки и протодьякон пели стихиры, а халдеи, получив от «певчего диакона» свечи и «трубки с плавучею травою», ходили вокруг печи, бросали траву в горн; она вспыхивала ярким пламенем. Во время пения стиха «Яже обрете о печи халдейстей» ключарь подходил «под благословение» «ангела спущати в печь», халдеи становились по ее сторонам, подняв вверх пальмовые ветви. Затем спускали ангела в печь при «трусевелице зело з громом». Халдеи падали ниц, дьяконы «опалали их огнем», отроки зажигали на венце у ангела три свечи, и его приподнимали слегка вверх. Отроки кланялись ему до земли. Тогда с полу поднимались халдеи, сняв шапки и отложив их и пальмовые ветви в сторону, говорили:

- 1 - й х а л д е й. Товарищ!  
 2 - й х а л д е й. Чево?  
 1 - й х а л д е й. Видиши ли?  
 2 - й х а л д е й. Вижу.  
 1 - й х а л д е й. Было три, а стало четыре, а четвертый гръзен и страшен зело, образом уподобился сыну божию.  
 2 - й х а л д е й. Как он прилетел да и нас победил.

При этом они уныло стояли, опустив головы. Отроки вместе с ангелом трижды ходили кругом печи. Наконец, ангела вторично с громом спускали в печь, халдеи падали на колени, а отроки с пением обходили печь еще раз. Когда песнопение оканчивалось, первый халдей говорил, сняв шапку:

- Анания, гряди вон из печи.  
 2 - й х а л д е й. Чево стал, поворачивайся; не имет вас ни огонь, ни поломя, ни смола, ни сера.  
 1 - й х а л д е й. Мы чаяли — вас сожгли, а мы сами згорели<sup>43</sup>.

Все три отрока выходили из печи и с халдеями направлялись в алтарь.

Любопытно отметить, что «Пещное действо» постепенно сливалось со святочными игрищами. Так, по свидетельству Флетчера

(XVI век), халдеи в течение двенадцати дней на святках бегали по городу переодетые в шутовское платье и делали «смешные шутки»<sup>44</sup>. Олеарий (XVII век) тоже говорит, что халдеями назывались «проходимцы, которые ежегодно получали от патриарха разрешение в течение восьми дней перед Рождеством и вплоть до Крещения бегать по улицам с особым фейерверком, причем они прохожим зажигали бороды и особенно приставали к мужикам. В наше время они зажгли мужику воз с сеном, а когда он стал им сопротивляться, они сожгли ему бороду и волосы на голове; кто желал быть пощажеными ими, должен был платить им копейку... Они были одеты как во время масляничного ряженья, на головах у них были деревянные размалеванные шляпы, а бороды были вымазаны медом, чтобы не быть зажженными огнем, который они разбрасывали... Огонь они делали из особого порошка, который толкли из растения, называвшегося у них плаун. Пламя это изумительно, и очень весело смотреть на него, особенно когда его бросают ночью или впотьмах; им можно пользоваться для разных развлечений»<sup>45</sup>. Эти свидетельства и дают основание полагать, что роли халдеев в «Пещном действе» исполняли скоморохи. На примере «Пещного действия» ясно видно постепенное обмирщение литургической драмы и слияние отдельных ее эпизодов со святочными скоморошьими игрищами.

Петр I упразднил литургические драмы, которые принижали царскую власть («Шествие на осляти» и «Пещное действие»), но сохранил «Умовение ног», тем самым как бы предписывая смирение главе церкви, а следовательно, и духовенству вообще.

Несмотря на использование театрально-зрелищных форм, русская церковь не создала своего театра. Опыт литургических драм прошел, по существу, бесследно для истории театра и дал некоторые результаты лишь с того момента, когда народные массы стали демократизировать литургическую драму, насыщать образы плотью, окружать их бытом, включать в драмы жанровые комические сцены — интермедии. И хотя в XVII веке Симеон Полоцкий пытался на базе литургической драмы создать художественную литературную драму, эта попытка осталась единичной и оказалась бесплодной.



---

ГЛАВА ВТОРАЯ  
РУССКИЙ ТЕАТР  
XVII ВЕКА

1

Новый период русской истории, начавшийся примерно в XVII веке, принес с собой коренные изменения в экономической и общественной жизни. В это время произошло окончательное слияние русских земель, стал складываться всероссийский рынок, создавались экономические предпосылки для формирования русской нации. Начался мощный подъем национального самосознания. Вместе с тем усилившаяся эксплуатация крепостного крестьянства и посадка вызвала долго не прекращавшиеся народные движения. XVII век был веком, по выражению Пушкина, «многих мятежей». По своему размаху и последствиям особенно выделялось крестьянское восстание под предводительством Степана Разина.

Разрешение политических задач, стоявших перед Москвой, тормозилось культурной отсталостью русского народа, вызванной почти трехсотлетним игом татаро-монголов. Все насущнее становилась коренная перестройка жизни русского общества. В передовых кругах развивался интерес к знаниям, к науке, технике, искусству. Сложность и противоречивость общественных отношений и быта отразились в литературе, искусстве и эстетике XVII века.

Развитие нового, светского искусства разрушало художественные каноны средневековья, хотя еще и не порывало с ними. Для искусства XVII века характерно интенсивное развитие светских сюжетов. Живопись становилась более конкретной, жизнерадостной по содержанию. Человек словно праздновал свое освобождение от гнета средневековья. В живописи видное место занял и женский образ, любовная тематика. Художники обратились к изображению пиров, торжественных процессий, плясок, стремились к показу конкретных явлений русской действительности. На картинах все чаще можно увидеть характерные черты русского пейзажа, бревенчатые избы, кладбища с деревянными заборами, рубленые церкви, русские бани, крестьянскую одежду, обряды, лихую тройку и пр. От изображения ликов традиционного «темновидного» цвета художники переходили к изображению



«живоподобному», то есть писали лица естественного телесного цвета, создавали индивидуальные портреты («парсуны»). В защиту портретной живописи писались целые трактаты. Мастера кисти впервые стали подписывать свои произведения.

Существенные сдвиги происходили в поэзии и в музыке. Было сделано два опыта систематизации русского письменного стихосложения. Попытка ввести метрическую систему успеха не имела. Что же касается системы силлабической, то она утверждалась постепенно и окончательно была канонизирована Симеоном Полоцким. Эта система продержалась ориентировочно с 60-х годов XVII века до 30-х годов XVIII века. В XVII столетии развивались светские черты и в области пения, результатом чего было появление особых лирических вокальных жанров — кантов и псалмов. К тому же времени относится деятельность первых русских композиторов, известных по именам: это Василий Титов, Николай Калачников, Николай Бавыкин и другие. Симеон Полоцкий литературно обрабатывал псалтырь («Рифмотворная псалтырь»), Василий Титов писал к ней музыку. Музыка часто сопровождала и театральные представления. Непосредственным результатом развития искусств были теоретические споры на эстетические темы, нашедшие свое отражение в некоторых сочинениях. Особенно остро споры велись по вопросам живописи и музыки. Здесь столкнулись новые взгляды со старыми, завязались длительные и оживленные споры о «живоподобности» в искусстве.

Такова обстановка, в которой русский театр вступил в новый период своего развития. В создании русского театра XVII века, как и ранее, участвовали различные социальные группы. Это были, с одной стороны, народные массы (посад, крестьянство, казачество), с другой — двор и церковь. Ими были созданы театры устной народной драмы, придворный и церковно-школьный.

Сперва возникают устная народная драма и простейшие формы кукольного театра. Несколько позже было заложено основание национальной письменной драматургии, обслуживавшей придворный и школьный театры. Искусство драматурга в ту пору отделяется от искусства актера. Как в музыке, так и в драматургии выделяется роль единоличного автора. Большую просветительскую, организационную и творческую роль в истории русского театра того времени сыграли Симеон Полоцкий, Грегори, Гюбнер и Чижинский.

Прежде чем была найдена законченная организационная форма театра, почти целое столетие ушло на ее поиски. Устная народная драма XVII века развивалась в направлении от «малых» жанров к «большим» (героическая драма, связанная с именами Ермака и Разина, драма типа мистерий о царе Ироде, комедия о Петрушке). Путь развития школьного театра также шел от простейших диалогов к большим пьесам, от библейского содержания к светскому. Русский придворный театр XVII века прошел через несколько этапов.

С 1571 года двор пытался использовать народное искусство скоморохов; затем с 1660 года — драматургию церковно-школьного театра (Симеон Полоцкий); несколько позже (с 1672 года) — драматургию и сценический опыт зарубежного театра (Грегори, Гюбнер), после чего наконец (с 1675 года) укрепились традиции национальной драмы (Чижинский).

На рубеже XVI и XVII веков возрастает роль скоморохов. Однако термин «скоморох» сохраняется преимущественно за музыкантами, плясунами, певцами. По определению «Домостроя», специальностью скоморохов было «плясание и сопели, песни бесовские»<sup>1</sup>. Стоглавый собор констатирует, что скоморохи «играли» на кладбищах. Кроме того, под их музыку плясал народ. Документы свидетельствуют о запрещении скоморохам «играть» по волостям. Так, в XVI веке Сильвестр осуждает «скомрахи и их дела: плясания и сопели»<sup>2</sup>. Грамота 1648 года запрещает пускать в дом скоморохов с домрами, гуслиями, волынками и со всякими играми. В «Наказной памяти» патриарха Иосафа (1636) запрещается «скомрахом на улицах и на торжищах и распутиях сотонинские игры творити и в бубны бити и в сурны ревети и руками плескати и плясати»<sup>3</sup>. «Свирияющими в трубы» или «сопцами», то есть «играчами» на пичальнике, сурне, сопели, дубе, жалейке, называют скоморохов азбуковники XVI—XVII веков. О том же говорят и произведения народного творчества. Так, известная былина-скоморошина «Вавило и скоморохи» точно определяет, что «скоморошить» — это значит петь песни и играть в гудок<sup>4</sup>. Документы XVII века вместе с тем называют рядом со скоморохами «медвежьих поводчиков», дрессировщиков собак, «кукольников», «кобыльников», глумотворцев, бесчинников, сквернословов на свадьбах, «веселых», «потешных» ребят.

В 1628 году патриарх указал, «чтоб с кабылками не ходили»<sup>5</sup>. В 1636 году он подтвердил: «Медведчиком и скоморохом на улицах и на торжищах» сатанинских игр не творить<sup>6</sup>. Адам Олеарий (30-е годы XVII века) рассказывает о русских народных музыкантах, которые явились потешить посольство с лютней и гудком: «Они пели и играли про великого государя и царя Михаила Федоровича; заметив, что нам это понравилось, они сюда прибавили еще увеселение танцами, показывая разные способы танцев, употребительные как у женщин, так и у мужчин». В репертуаре скоморохов Олеарий отмечает также всякого рода комические песни и сценки, которые «показываются молодежи и детям в кукольных театрах за деньги». Он рассказывает, что «плясуны — вожаки медведей имеют при себе и таких комедиантов, которые, между прочим, при помощи кукол устраивают представления». Он так объясняет устройство зарисованного им кукольного театра: «Эти комедианты завязывают себе вокруг тела одеяло и расправляют его вверх вокруг себя, изображая таким образом переносный театр, с которым они могут бегать по улицам и на котором в то же время могут происходить кукольные игры»<sup>7</sup>.

Запретительная грамота 1648 года предписывала, чтобы «скоморохов с домрами и с гусли и с волынками и со всякими игры... в дом к себе не призывали... и медведей (не водили.— В. В.-Г.)... и с сучками не плясали и никаких бесовских див не творили»<sup>8</sup>. «Память», посланная в Сибирь в 1649 году, констатирует, что среди населения «умножилось... всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми... да в городех же и в уездех... сходятся многие люди... по зорям и в ночи чародействуют... медведи водят и с собачками пляшут»<sup>9</sup>. В 1657 году митрополит Иона требует, чтобы не смели «мирские люди тех скоморохов и медвежьих поводчиков с медведьми в дома своя пускати»<sup>10</sup>. Это дает основание полагать, что в XVI—XVII веках происходит отраслевая специализация скоморохов. Аналогичный процесс наблюдается и в истории западных скоморохов (гистрионов, жонглеров).

Интересны документальные данные о том, что скоморохи не только давали кукольные представления, показывали ученых медведей и собак, но и сами рядились и маскировались и в таком виде творили «бесовские игры», «бесовские дивы» (то есть зрелища — от глагола дивиться, смотреть), сопровождавшиеся «празднословием и смехотворением и кощунанием». Но особенно важно, что запретительная грамота 1648 года прямо указывает на «пагубное», с ее точки зрения, влияние скоморохов на массы: «И от тех сатанинских учеников в православных крестьянах учинилось многое неистовство»<sup>11</sup>.

Наряду с возникновением различных скоморошских специальностей наблюдалась и социальная дифференциация скоморохов. Скоморохи появлялись в крестьянской, посадской, стрелецкой, а затем солдатской среде.

Антицерковные и антибоярские выступления скоморохов привлекали к себе внимание царской власти по мере усиления ее борьбы с церковной знатью и боярством. Царь Иван IV широко пользовался услугами скоморохов. Прежде всего он обратился к скоморохам в целях политической борьбы с «князьями церкви». Разгром новгородской епархии сопровождался тем, что царь нарядил архиепископа Пимена скоморохом и в таком виде заставил возить его по городу. Скоморошьи потехи с явно выраженной антиклерикальной окраской происходили и в Александровской слободе. Здесь по указу царя воспроизводился ритуал монастырской жизни, а во время попоек царь и придворные рядились в маски и плясали вместе со скоморохами. Скоморохи участвовали и в придворных свадебных празднествах (так, например, они веселили царский двор и самого царя Ивана IV на свадьбе его дочери Марии).

В 1571 году скоморохи были взяты в придворный штат, чтобы обслуживать зрелища в специальном Потешном чулане. К сожалению, сколько-нибудь точных сведений о характере потех XVI века не сохранилось. Мало сведений об этом дает и первая половина XVII века. Через полгода после воцарения Михаила Романова, в

1613 году, Потешный чулан был заменен Потешной палатой. (Это было первое театральное помещение в России.) Скоморохи вошли в ее штат. Как и в Киевской Руси, придворные представления имели преимущественно цирковой характер. Так, известно, что в 1634 году тешил царя ношением бревен зубами некий Петр Иван-городец, а в 1637—1638 годах его тешили метальники (то есть прыгуны) Макар и Иван Андреевы; в 1619 году рязанец Григорий Иванов впервые показал дрессированного льва<sup>12</sup>. Известны выступления скоморохов и при дворе Алексея Михайловича<sup>13</sup>.

Вслед за царским двором интерес к скоморохам и их искусству проявили в начале XVII века и бояре. Скоморохи находились на службе у бояр Шейдякова (в 1625 году), И. И. Шуйского и Д. М. Пожарского (в 1633 году). Позже, в начале 70-х годов XVII века, скоморохов содержит боярин А. С. Матвеев. До нас дошли даже имена многих боярских скоморохов<sup>14</sup>. Однако скоморохи не могли быть и не были надежными слугами царя и бояр. Можно думать, что в связи с участием скоморохов в восстаниях 1648 года царская власть отступилась от них и подвергла жестоким преследованиям.

Деятельность Потешной палаты замерла, царя Алексея Михайловича на свадьбе вместо скоморохов и шпильманов (дословно: «игрецов», иноземных скоморохов) увеселяли церковные певчие. Грамота 1648 года, направленная против скоморохов, гласила: «Ведомо нам учинилось, что... умножилось в людех... всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми... многие люди, забыв бога... тем прелестником скоморохом последствуют на бесчинное их прелщение сходятся по вечером и во всенощных позорищах на улицах и на полях и богомерзких и скверных песней и всяких бесовских игр слушают...» В грамоте содержался приказ, чтобы «личин на себя никаких не накладывали и кобылок бесовских [не наряжали]... А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тыб те бесовские велел вынимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь»<sup>15</sup>. Аналогичным было содержание грамоты 1654 года.

По свидетельству Адама Олеария, эти грамоты, направленные против скоморохов, исполнялись буквально: музыкальные инструменты и маски скоморохов свозили на берег реки Москвы и там предавали сожжению<sup>16</sup>.

От православного духовенства, преследовавшего скоморохов, не отставали и старообрядцы. Протопоп Аввакум, по его собственным словам, «изгнал» скоморохов с «плясовыми медведями», «с бубнами и с домрами... и ухари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял,— одного ушиб, и паки ожил, а другого отпустил в поле»<sup>17</sup>.

Характерен следующий эпизод из жития другого старообрядческого священника: «Бе же в граде... научением дьявольским множество скоморохов, иже хождаху по стогнам града с бубны и с домрами и с медведьми. Иоанн же непрестанно запрещаше им, да

останутся такового злого обычая и смехотворных игралищ, яже не суть угодна богу и сокрушаше их бубны и домры. Они же, гнева нань и ярости исполняющиеся, бияху божия. И многа страдания от скомрахов онех, яко от слуг сатанинских, подъемляше... Многжды же исхождаше Иоанн противу скомрахов с ученики своими... в ты дни, иже нарицаются святки; понеже тогда множество игр бываше в вечер и в нощи. Того ради Иоанн в вечер позден и в полунощи хождаше по стогнам града и стражахуся с бесовскими слугами, и повелеваше ученикам свои орудия игр бесовских разбивати и сокрушати»<sup>18</sup>.

Вместе со скоморохами, естественно, эволюционировали и сами игрища. Они вызывали все больший интерес среди присутствовавших на праздниках, оказывавшихся на положении более или менее активных зрителей. В связи с этим в игрищах стали усиленно развиваться зрелищные черты; «игрища» перерастали в «позорища».

Разделение на зрителей и исполнителей вызывало необходимость сооружать особые приспособления — сценические коробки, сценические площадки, что впервые было осуществлено в народном кукольном театре; при дворе строились специальные помещения со сценой или эстрадой и зрительным залом.

Таким образом, позорища постепенно становились самостоятельным видом искусства, средством отражения, оценки действительности и воздействия на нее. Все это обуславливало общественное значение позорищ.

## 2

Народные драмы бывали малых и больших форм. Малые формы представляли собой короткие сценки с участием одного, двух или трех исполнителей. Сохранились сценки серьезного и комического содержания. Сложенные еще, вероятно, на заре русской театральной истории, они отличаются динамикой, драматизмом; но бывают и такие сценки, в которых внешнее действие отсутствует. По мере образования народных драм больших форм эти сценки стали входить в них в качестве интерлюдий. Одни интерлюдии закреплялись за определенной пьесой, другие — переходили из пьесы в пьесу. Большие народные драмы первоначально складывались путем нанизывания на единый сюжетный стержень подчас даже далеких по содержанию малых сцен.

Русский народный театр на рубеже XVI и XVII веков был в основном двух видов: театр актера и кукольный. Репертуар кукольного театра оказался исторически гораздо более устойчивым. Объясняется это, очевидно, тем, что театр актера строился на сравнительно большом исполнительском коллективе, между тем как кукольный театр чаще всего обходился одним участником, что обеспечивало большую сохранность традиций. Существовали две разновидности народного кукольного театра: «вертепная»

(стержневая) и «петрушечная» (пальцевая). От каждой из них сохранилось лишь по одной пьесе, хотя в старину репертуар кукольного театра был гораздо обширнее: еще в XIX веке для каждой из его разновидностей насчитывалось по две-три пьесы.

Сейчас трудно определить время создания той или иной народной драмы и социальную принадлежность ее авторов. Задача несколько облегчается лишь в отношении пьес, которые можно было бы назвать «историческими». По своему содержанию и персонажам они связаны с определенной эпохой и историческими фигурами — устные народные произведения обычно создавались, что называется, «по свежим следам событий».

Одним из путей формирования народных драм было перерастание святочных игрищ в позорища, а в дальнейшем — в устные пьесы. Процесс этот ярко прослеживается на примере образования святочной комедии о козе. Поначалу вошедшие в избу коза и медведь (позже заменяемый дедом) просто плясали под песню, в которой выражалось пожелание обильного урожая<sup>19</sup>. Позднее текст песни приобрел заклинательный смысл:

Где коза рогам,  
Там сене стогам.  
Где коза хвостом,  
Там жита кустом<sup>20</sup>.

Другое древнее святочное игрище символически воспроизводило земледельческий миф о смерти и воскресении: коза (в других вариантах старуха) после ряда шутовских реплик и проделок плясала, пока не падала замертво и затем благодаря вмешательству одного из присутствующих оживала и плясала вновь. Дальнейшее осложнение этого игрового сюжета можно наблюдать в одном из позднейших новгородских святочных игрищ, записанном в XIX веке. Медведь здесь заменен дедом, коза — старухой, и игровая сценка приобретает жанровый комический характер.

Комические диалогические сценки создавались, возможно, и на базе свадебных «перекоров» дружек. Даже в XIX веке такие сценки исполнялись то двумя лицами, то одним, говорившим за обоих. Подобные диалоги, исполнявшиеся одним лицом, быстро отрывались от свадебного игрища, и не случайно мы их встречаем в числе сказок в сборнике Афанасьева<sup>21</sup>. От них закономерен переход к комедиям типа «Барин и слуга», сложенным, очевидно, в XVIII веке.

Можно думать, что к числу произведений, предназначавшихся для диалогического исполнения или даже для инсценировки, относятся и сатирические повествования с развитым диалогом, как, например, «Сказание, или Повесть о курае и лисе», а также «Повесть о Ерше Ершовиче». Первая высмеивает ханжество, вторая — взяточничество и корыстолюбие, царящие в судопроизводстве. Близка к ней и повесть «Шемякин суд». Позднее некоторые из них разыгрывались, по-видимому, и на театральных подмостках

актерами. Так, предание говорит, что сказки инсценировались при дворе Анны Иоанновны, а инсценировка повести «Шемякин суд» входила в репертуар ярославского театра Ф. Г. Волкова <sup>22</sup>.

Народная драма складывалась также путем инсценировки песен, наподобие того как это наблюдается в хороводах. Так, даже в XIX веке зарегистрирован случай, когда историческая песня о Кострюке инсценировалась ее исполнителями <sup>23</sup>.

Известны случаи, когда святочные игрища непосредственно включались в комедии. Таково, например, игрище «Кобылка» <sup>24</sup>, которое вошло в кукольную комедию о Петрушке <sup>25</sup>. Таково же святочное игрище «Медведь». Парня, изображающего медведя, наряжают в две черные шубы шерстью вверх. «Медведя» водят на цепи или на веревке вожак с длинной палкой в руках. Войдя в избу, медведь проделывает весь репертуар ученых медведей: после угощения пляшет, вставая на дыбы, задевая палкой присутствующих, и т. д. Вожак приговаривает обычный текст вожаков-медвежатников.

К числу небольших комических бытовых сенок следует отнести и сценку о стариках-гробокопателях. Ее сатирическое острие направлено против царя. С нею слилась другая — сцена с лекарем. Обе сцены бытовали самостоятельно, а также входили в состав пьес, например «Петрушки», «Царя Максимилиана» и «Лодки» <sup>26</sup>.

Наиболее социально острой является комедийная сценка о боярине и челобитчиках, созданная, как можно думать, в период городских восстаний 40—60-х годов XVII века <sup>27</sup>. Подчеркнутый гротеск в исполнении и «глум» позволяют предполагать участие в ней скоморохов. На сцену выходил толстый боярин; на голове у него горлатная шапка из дубовой коры, сам он надутый, чванливый, с оттопыренной губой. К нему идут челобитчики и несут посулы в лукошках — кучи щебня, песку, сверток из лопуха и т. п. Челобитчики земно кланяются, просят правды и милости; но боярин ругает их и гонит прочь. Челобитчики начинают тузить боярина, грозят его утопить. Затем являются двое лохмотников и принимаются гонять толстяка прутьями, приговаривая: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают». То же они проделывают с купцом. Отобрав деньги у последнего, добрые молодцы отправляются «во царев кабак». Представление заканчивалось обращением к толпе:

Эй вы, купцы богатые, бояре тароватые! ставьте меды сладкие, варите брагу пьяную, отворяйте ворота растворчаты, принимайте гостей голых, босых, оборванных, голь кабацкую, чернь мужицкую, неумытую!

Все описанные комедии можно причислить к малой форме.

К числу ранних пьес большой формы относится популярная комедия о Петрушке. Эта комедия наиболее типична для творчества скоморохов. На Украине она называется «Ванька-рю-тю-тю» или «Ванька-рататуй» (испорченное «ратуй», что значит по-ук-

раински «спасай, караул»). В. Н. Перетц полагал, что героя комедии прежде называли Иваном, что комедия получила свое название от этого имени и что истари она так и называлась повсюду. Иван, Иванушка — имя излюбленного героя русских народных сказок; это простой парень, трогательный в своей непосредственности, однако ловкий, сообразительный, умеющий выйти из любого затруднительного положения. Позднейшее же наименование комедии, по мнению В. Н. Перетца <sup>28</sup>, связано с именем известного шута Анны Иоанновны Пьетро Миро (он же Педрилло, Кедрил, Петруха-Фарнос, Петрушка), пользовавшегося любовью не только двора, но и широких масс и фигурировавшего в «народных картинках» XVIII века. За долгие годы своего существования комедия переосмысливалась. Изменились не только имя героя и название комедии, изменился, возможно, и сюжет. Если образ Ваньки был сродни обаятельному образу Иванушки, то Петрушка, не теряя своего обаяния, приобрел черты удалого парня, смельчака, забияки, весельчака Педрилло.

Одну из сцен комедии о Петрушке зарисовал Олеарий, откуда следует, что она бытовала на Руси еще в 30-х годах XVII века. Зарисовка Олеария воспроизводит сцену, по-видимому, положившую начало всей комедии о Петрушке. На рисунке видны четыре фигуры: две по краям, из них одна (левая) никоим образом не человеческая, а другая (правая) лишь с большими оговорками может быть принята за человеческую фигуру. Мы полагаем, что обе эти фигуры — набалдашники распорок. Действующих же фигур — две, по числу рук кукловода: человек, держащий лошадь за хвост, и Петрушка.

В документах, направленных против скоморохов (указ патриарха Филарета, относящийся к 1628 году, и царская грамота 1648 года), ничего не говорится о кукольном театре, хотя и перечисляются различные виды скоморошьего искусства. Однако в этих документах осуждается святочное «хождение» с «кобылками» и «меж себя наряженной бесовской кобылкой» <sup>29</sup>. Из текста трудно выяснить, идет ли здесь речь об одном и том же явлении или о сходных. В первом случае, вероятно, имеется в виду хождение с кукольным представлением «продажи лошади», во втором — ряжение лошадю.

То обстоятельство, что Олеарий зарисовал только одну сцену, вовсе не означает, что ею ограничивалась комедия о Петрушке в XVII веке. Ведь путешественник писал, что давались «разные» представления. Можно предполагать, что в старейшем варианте «Петрушки» кроме этой сцены встречались и другие. На основании двадцати трех проанализированных записей XIX века <sup>30</sup> основными сценами «Петрушки» могут считаться: 1) заявление Петрушки о желании жениться — 20 из 23; 2) покупка лошади — 20 из 23; 3) Петрушка и невеста — 19 из 23; 4) сцена с лекарем — 19 из 23; 5) черт или барбос уносят Петрушку — 18 из 23; 6) сцена с солдатом — 16 из 23; 7) сцена с городовым — 12 из 23. Осталь-



ные сцены, числом двадцать четыре, встречаются в упомянутых двадцати трех вариантах не более шести раз каждая. Появление в комедии позднейших наименований профессий не должно смущать исследователя, так как в фольклоре замены более ранних явлений более поздними обычны (лекарь — доктор, стрелец — солдат, пристав — городской и т. д.). Можно считать вполне вероятным, что кроме сцены с лошадьё в XVII веке могли входить в комедию еще пять упомянутых выше сцен. В таком случае старейшая фабула сводилась к следующему: Петрушка женится на богатой невесте, обзаводится хозяйством (покупает лошадь), лошадь его сбрасывает, лекарь его лечит, Петрушка убивает лекаря, затем по очереди стрельца и пристава, после чего черт уносит его в ад. В позднейших вариантах число убийств значительно возрастает.

А. М. Горький причислял Петрушку к героям мирового эпоса и писал, что «наиболее глубокие и яркие, художественно-совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа»<sup>31</sup>. Петрушка во всех своих поступках — выразитель протеста. Его неиссякаемая веселость, разящее остроумие и сделали его любимцем широких масс, а комедию о нем — самой популярной из всех старинных народных комедий. Дебоши и убийства, совершаемые Петрушкой, ни на минуту не вызывают у зрителей порицания. Однако все дошедшие до нас записи этой комедии оканчиваются тем, что Петрушка жестоко расплачивается за свои преступления. И тем не менее постигающая его «небесная кара» не умаляет оптимизма и силы протеста, которыми насыщена пьеса в целом.

Комедия о Петрушке была создана и бытовала, по-видимому, в городских (посадских, слободских) кругах. Об этом свидетельствуют сцены в трактире, образ приятеля Петрушки — молодого мастерового, пришедшего в город на заработки, скорьь матери Петрушки по поводу того, что сын женится на городской девушке, в то время как ему можно было выбрать невесту в деревне.

### 3

К тому же времени, что и комедия о Петрушке, относится, очевидно, пьеса совершенно иного жанра — народная историческая драма в героическом духе — «Лодка». Это старейшая самобытная русская народная драма, насыщенная мятежным духом, связанная с именем Разина и, подобно разинским песням, имеющая документально-историческое значение. «Лодка» требует особо внимательного отношения исследователя, так как, собственно, это комплекс родственных пьес, известных более чем по тридцати пяти вариантам записей и описаний и содержащих в сумме свыше шестидесяти различных сцен, от двух до четырнадцати в каждой<sup>32</sup>. Это свидетельствует о том, что она пользовалась большой популярностью в народных массах и прошла длинный и сложный путь

развития. Но при всем том из общего числа сцен легко выделить три основные и, по-видимому, старейшие. Это сцена в разбойничьем стане, в лодке и заключительная — с помещиком или в подворье. В разных местностях и в разное время наименования драмы давались в зависимости от того, на какую сюжетную деталь делался акцент. И все же одно-два названия являются основными; это «Лодка» (местами «Шлюпка») и «Шайка разбойников» (местами «Атаман разбойников» или «Разбойники»). Значительно реже пьеса называется по имени главного действующего лица — атамана («Степан Разин», «Ермак», «Владимир Железный», «Атаман Буря» и другие).

Вопрос о времени возникновения «Лодки», о социальной среде, в которой она появилась, долгое время считался неясным. Создана «Лодка» была в низовьях Дона или Волги казачеством, которое на рубеже XVI и XVII веков представляло собой внушительную силу. Это способствовало успешному развитию казачьего устного художественного творчества, которое началось, вероятно, не позже XVI века.

«Разинские» песни начали создаваться по свежим следам движения под водительством Степана Разина самими его участниками. По крайней мере в научной литературе утвердилось мнение, что разинские казаки сложили и распространили песню о взятии Астрахани <sup>33</sup>, что некоторые из песен о Разине, по всей вероятности, возникли в самое ближайшее к эпохе Разина время <sup>34</sup>, что «на древность создания... песен может указывать их зависимость от творчества былинного» и поэтому «нельзя утверждать... о поздней редакции разинских песен ссылками на анахронизмы, которые, конечно, появились позже» <sup>35</sup>, что разинские песни бытуют «в течение двух с половиной столетий» <sup>36</sup>, наконец, что вообще значительная часть исторических песен «возникла как непосредственный быстрый отклик народных масс на совершившееся событие; они представляли творчество, современное событиям, в нем отраженным. Таковы, например, некоторые песни о событиях начала XVII века, часть песен о Разине» <sup>37</sup>. За разинскими песнями признано документально-историческое значение <sup>38</sup>.

«Лодку» к XVII веку относил А. Н. Островский, вставивший отрывок из нее в комедию «Сон на Волге», действие которой происходит в XVII веке. К этому же времени ее относил и А. М. Горький <sup>39</sup>. Наиболее определенным указанием на то, что «Лодка» бытовала в 70-х годах XVII века, является свидетельство современника и, возможно, очевидца Рейтенфельса. Подробно говоря о развлечениях простого русского народа, он замечает, что народ больше всего любит в свободное время разбойничьи представления и шашечные бои; они происходят «на улицах и площадях в Московии» повсеместно <sup>40</sup>. По свидетельству историка казачества М. Харузина <sup>41</sup>, в старину одним из излюбленных развлечений были так называемые «улицы», то есть уличные игры; казаки составляли «шайки» (компании, «труппы»), выбирали атамана

и есаула и ходили по улицам и домам, где и давали свои представления.

Путь, пройденный «Лодкой», может быть разбит на четыре этапа: 1) игрищный, 2) ранний историко-героический, ермаковско-разинский, в композиционном отношении простейший, 3) поздний, осложненный обилием вставных сцен, разбойничий, мелодраматический и 4) театрализованный.

Изучение вариантов устных народных драм «большого» жанра убеждает в том, что «Лодка» — одна из наиболее архаичных. Она еще не порвала с хороводами, с хороводными игрищами. Хорическое начало сказалось здесь не только в изобилии песенного материала, но также в инсценировке содержания песни «Вниз по матушке по Волге» и в том, что ряженные, войдя в дом, спрашивали у хозяев разрешения дать представление, — в некоторых вариантах действие начиналось с того, что казаки образовывали круг, посреди которого становились атаман с есаулом, и вели с ними беседу. Когда игрище оканчивалось сценой нападения на дом помещика или приезда к подворью, то «разбойники» часто со смехом обрушивались на хозяина дома, в котором разыгрывалась пьеса, а он их радушно потчевал. Девушка из подворья, которую изображала одна из присутствовавших, предлагала участникам угощение. Так зрители вовлекались в число участников игрища. «Лодка» не отражает влияния развитой драматургии XVIII века — письменной или устной, сюжетно никак не связана с городским или тем более столичным бытом, текстуально же перекликается с так называемыми «ермаковскими» и «разинскими» песнями и воспроизводит из них некоторые эпизоды. Одним из фактов, определяющих время создания пьесы, является непосредственное участие в ней в качестве действующих лиц Ермака и Разина.

Имена Разина и Ермака заменяют друг друга в различных вариантах «Лодки», что, как известно, наблюдается также и в народных исторических песнях. Одинаковые отчества любимых героев давали основание народной молве считать их братьями, невзирая на хронологическое несовпадение. Но чаще всего очевидно под давлением полиции, имя Разина не фигурирует вовсе и герой драмы остается анонимным. Имя Пугачева совсем не встречается в драме. Некоторые сцены «Лодки» сюжетно близки песням, либо посвященным Разину и Ермаку, либо примыкающим к разинскому циклу или к циклу песен о Ермаке, но существовавшим самостоятельно. Следует ли из этого, что исторические эпизоды из жизни Ермака или Разина поэтически оформлялись раньше в песнях и лишь позднее в драме и что драма является инсценировкой песни? По-видимому, не следует. Ведь песни имеют много эпизодов, не вошедших в драму, а в драме есть сцены, не бытующие в песнях. Это дает основание сделать предположение: или песня и драма не дошли до нас целиком, или (что нам кажется наиболее вероятным) песня и драма складывались в одной среде,

приблизительно в одно и то же время. Связь между песнями и «Лодкой» органична. Как о хороводах нельзя говорить, что они — явление «вторичное», что хоровод «инсценирует» ранее созданную хороводную песню, так и в отношении драмы «Лодка» с ее хорическими элементами нельзя предполагать, что она явилась результатом «инсценировки» какой-то песни. Песня и драматическое действие складывались одновременно.

С именем Ермака связаны три варианта «Лодки»: два под названием «Ермак» и один — «Атаман Буря». Последний принадлежит к числу наименее типичных вариантов, значительно ассимилировавшихся с позднейшими пьесами «Как француз Москву брал» и «Царь Максимилиан». И вместе с тем один из эпизодов позволяет отнести первооснову драмы «Атаман Буря» к XVI веку. Это сцена встречи Ермака с татарами. Документы и песенный фольклор много говорят о ранней деятельности Ермака, о его походах на Казань и Астрахань. Молва о силе Ермака, о его огнестрельном оружии наводила панику на татар. Для борьбы с казаками татарский хан Кучум послал родственника своего Маметкула, а сам укрепился на берегу Иртыша. Маметкул встретил Ермака на реке Тобол и был разбит; но сильно пострадали и казаки. Тогда они собрали круг и стали рассуждать, что им делать. «Братцы, — говорили они, — куда нам бежать? Время уже осеннее, в реках лед смерзается; не побежим, худой славы не примем, укоризны на себя не положим, но будем надеяться на бога... Если бог нам поможет, то и по смерти память наша не оскудеет в тех странах, и слава наша вечна будет». После упорного рукопашного боя татары были разбиты и Маметкул ранен. Вскоре, однако, Маметкул с новым войском напал на казаков. Наконец он был взят в плен и приведен к Ермаку <sup>42</sup>.

Момент боя с Маметкулом (по пьесе: «сыном муллы, братом Магомета»), возможно, и воспроизводится в первой сцене драмы «Атаман Буря» <sup>43</sup>. Сцена близка и к песне о битве Ермака с Ицламбер-Мурзой <sup>44</sup>.

В течение XVII века казачество не раз участвовало в крестьянских восстаниях. В казачье художественное творчество входили соответственно новые сюжеты с новым идеологическим содержанием; в некоторых песнях XVII века образ Разина вытесняет образ Ермака. Создается новый цикл песен, на этот раз уже о Разине. В них встречаются эпизоды, которые, будучи расположены в ряд, в точности передают содержание основных сцен разинской «Лодки» <sup>45</sup>. С этого времени и начинается расцвет «Лодки».

Во второй половине XVIII века «Лодка» отступает от первоначальной редакции и осваивает еще одно историческое событие. В варианте «Лодки», озаглавленном «Шайка разбойников, или Владимир Железный», по-видимому, отразилась крестьянская война на Украине в 1768—1769 годах под руководством Максима Железняка <sup>46</sup>. В XIX веке «Лодка» постепенно превращается в типичную «разбойничью» мелодраму. Сильно содействовали утрате исконного

характера драмы увлечение разбойничьей темой в литературе и драматургии XIX века, а также солдатская среда, в которой бытовала «Лодка»<sup>47</sup>.

Описания «Лодки» Измайловым (1814—1819), Грибоедовым (1818), Гончаровым (20-е годы XIX века), а также более позднее описание, данное Шляпкиным (1889), имеют в виду раннюю, «разинскую», редакцию «Лодки», между тем Тургенев (1853) описывает позднейшую, осложненную<sup>48</sup>. Разные редакции имел в виду и Островский: в «Воеводе» (1865) он использовал раннюю, в «Горячем сердце» (1868) — позднюю. Из этого следует, что, невзирая на происшедшее обновление сюжета, старый не переставал существовать.

Но когда же именно произошло осложнение разинской редакции? Ответ на это в известной мере дает важнейший в истории «Лодки» момент: Пушкин стал писать поэму на сюжет, близкий этой драме. Это произошло в 1821 году. Поэма стала известной узкому кругу друзей Пушкина, но затем он ее уничтожил, сохранив лишь начало («Братья-разбойники»); уцелели также наброски плана поэмы и некоторые отрывки. Сопоставление их с позднейшими вариантами «Лодки» позволяет предположить, что Пушкин или знал позднейшую редакцию драмы, или ввел в раннюю новые сюжетные мотивы (нападение на купеческое судно, любовные похождения атамана).

Определяющим моментом в образовании вариантов была среда, в которой бытовала драма. Изучение «Лодки» затруднено тем, что дошедшие до нас варианты значительно модернизированы, а некоторые из них стилистически близки к «Царю Максимилиану». Однако стиль этот мог сложиться еще до создания драмы «Царь Максимилиан». Обилие вариантов не мешает их объединению в одно семейство, так как сюжетная основа остается неизменной, некоторые сцены встречаются то в одной, то в другой группе вариантов. Но самое главное — характер их един. А он в свою очередь определяется образом главного героя и его сподвижников. Для того чтобы говорить об образе Ермака, слишком мало данных. Но образ Разина по тому, как он выражен в развитии действия «Лодки», остается неизменным. В «Лодке» подчеркнуты лишь те черты в его облике, которыми народ на протяжении более двух столетий наделял своего бесстрашного вождя, идущего войной за народное дело. Атаман храбр, грозен, силен, на милости скуп, месть его жестока, послушания он не допускает. Шашка Разина остра и «не делает промашки». В нем много той удали, которую так ценили казаки и весь русский народ. Разин любит песни. Суровый и грозный, он бывал грустным, скорбел по погибшим товарищам, жалел их; там, где простыми средствами ему не удавалось спасти их, он прибегал к помощи чудес, заставлял оживать погибших. Атаман был способен любить до самозабвения, но он мог пожертвовать любимой женщиной ради казачьего круга, ради общего дела.

Длительная и сложная история развития «Лодки» объясняется связью произведения с любимым народным героем Степаном Разиным, героико-опозиционным характером пьесы, а также исключительной яркостью образов и ситуаций. Не случайно представление «Лодки» запрещалось царской полицией даже в конце XIX и в начале XX века.

Комедия о Петрушке и драма «Лодка» целиком принадлежат фольклору. Однако уже с XVI века в народную драму проникают книжные, в первую очередь библейские, сюжеты. Пьесы на библейские сюжеты приближались к средневековым мистериям. Они исполнялись и актерами и в кукольном («стержневом») театре, в так называемом «вертепе». На Украине вертепная драма известна с конца XVI века (1586), отсюда она перешла в Белоруссию и Великодержавию.

Устройство вертепа ясно указывает на его связь с мистериями. Это ящик (приблизительные размеры  $1 \times 0,6 \times 0,2$  м), открытый с одной стороны, сверху заканчивающийся крышей, чаще всего с куполом, наподобие церковного. На колокольне за стеклышком зажигалась свеча, которая и горела во время всего представления. Открытая сторона ящика была обращена к публике и представляла собой две сценические коробки, поставленные одна на другую. У каждой из них был свой трюм такого размера, чтобы в нем свободно помещалась рука кукловода с куклой. Религиозно-библейские сцены разыгрывались в верхнем этаже, комические бытовые — в нижнем. Планшет обеих сцен имел прорези, по которым ходили стержни с насаженными на них куклами. Прорези шли параллельно рампе и перпендикулярно к ней; их было обычно по две на каждом из планшетов, и в заднике соответственно имелось по две двери, откуда куклы появлялись, туда же они уходили. Для того чтобы скрыть прорези от зрителей, пол покрывался каким-нибудь мехом. Куклы вертепного театра делались из дерева или из тряпок и были неподвижно прикреплены к стержням, проходящим через все туловище книзу; нижнюю часть стержня держал в руке кукловод, средняя часть была скрыта толщиной пола. Куклы, следовательно, могли двигаться только по прорезям и проворачиваться вокруг своей оси; другие движения были невозможны. Двигающихся кукол могло быть на сцене только две, по числу рук кукловода. Кроме них могли находиться на сцене и неподвижные куклы, подолгу остававшиеся на глазах у зрителей. Сам кукловод был скрыт ящиком вертепа. Техника «пальцевого» кукольного театра, как известно, эволюционировала, но «стержневой» вертепный театр прочно сохранял свой архаический вид.

С вертепом тесно связана драма-мистерия рождественского цикла «Царь Ирод»<sup>49</sup>. Она была не единственной русской пьесой этого жанра. Известны еще «Три царя» и «Иосиф Прекрасный», не сохранившиеся до нашего времени. От драмы об Анике-воине дошли лишь отрывки в составе других пьес.

В русской кукольной вертепной драме «Царь Ирод» отчетливо

различаются два варианта: начальный — хорический и более поздний — диалогический. Драма хорического типа состоит из двенадцати хоровых песен, содержание которых пантомимически воспроизводится куклами. Даже в этом первоначальном хорическом варианте «Царя Ирода» намечается отличие вертепной драмы от библейского рассказа, а именно — пристальное внимание к облику царя-тирана и разработка темы его наказания.

В дальнейшем основой драмы о царе Ироде, вразрез с библейским текстом, стало не поклонение младенцу Христу, а обличение жестокости царя-тирана, царя-детоубийцы. Переработки в этом направлении явственно обнаруживаются в позднейшем, диалогическом типе драмы о царе Ироде из репертуара украинского, белорусского и великорусского вертепов. В диалогическом варианте семь сцен из одиннадцати (с 5-й по 11-ю) вместо трех из двенадцати (с 9-й по 11-ю) хорического варианта посвящены характеристике жестокого царя. Зато из состава диалогического варианта драмы совершенно выпали библейские эпизоды — явление ангела Иосифу и бегство Иосифа с Марией и младенцем Иисусом в Египет.

На рубеже XVII и XVIII веков, когда школьный театр обратился к разработке рождественской мистерии, ясно чувствовалось воздействие на него народной вертепной драмы о царе Ироде <sup>50</sup>.

Кукольное представление драмы о царе Ироде всегда сопровождалось интермедиями, которые составляют вторую часть представления. Сюжетно они ни с драмой, ни друг с другом не связаны и состоят из народных бытовых комических сенок. Сатирические и в то же время развлекательные по своему содержанию интермедии содействовали обмирщению представления библейской драмы.

Драма о царе Ироде зафиксирована и в исполнении юношей и детей. От кукольного представления она отличается более развитым диалогом, многочисленностью участвующих (иной раз свыше тридцати), слабым развитием интермедийной части, тяготением к слиянию с драмой «Царь Максимилиан». Следует думать, что одним из существенных стимулов к распространению и сохранности драмы о царе Ироде, в противоположность другим мистериям, был показ жестокого царя-деспота и неизбежности заслуженной кары. Самое же направление переработки библейского рассказа указывало на кризисные явления средневекового религиозного мировоззрения в русской демократической среде XVII века <sup>51</sup>. Этот кризис еще явственнее выразился в создании разнообразных антицерковных сатир, построенных на пародировании Священного писания и богослужения. В области устного драматического искусства появляются сцены пародийного венчания и похорон. Возникнув, вероятно, в XVII веке, они сохранились в составе позднейшей драмы о царе Максимилиане. Часто пародирование церковного обряда сочеталось с обличением пьянства церковников, как это имело место, например, в сатире XVII века «Служба кабаку» <sup>52</sup>.

В первоначальном хорическом варианте «Царя Ирода» тексты исполнялись хором наподобие церковных песнопений. В диалогическом варианте церковные песнопения почти исчезли: в интермедийные сцены вторгался скомороший комический сказ, подобный диалогам халдеев в «Пещном действе». В пародийных драмах распев и речитатив в сочетании с пародийным или бытовым текстом производили впечатление гротеска, карикатуры. Таким образом, и в самой исполнительской системе этих пьес нетрудно проследить процесс обмирщения, чрезвычайно характерный для русской культуры XVII века.

#### 4

Школьному театру принадлежала заметная историческая роль в культурной жизни многих европейских стран. Возникнув в XII веке в гуманистических школах, он первоначально имел лишь учебно-воспитательное назначение. В XVI веке Лютер использовал школьный театр в качестве орудия борьбы с католичеством. Иезуиты в ответ на это обратили театр против лютеранства, а при своей экспансии на Восток — и против православия. Православная церковь в свою очередь использовала школьный театр для борьбы против католицизма. С конца XVI века школьный театр получил широкое распространение на Украине и в Белоруссии. Позже украинское духовенство принесло его в Великороссию — сперва в Москву, а затем и в другие русские города.

Появление школьного театра на Руси было связано с развитием школьного дела в целом. Русская церковь в XVII веке нуждалась в духовенстве, которое было бы в состоянии идеологически противостоять экспансии католической церкви, особенно иезуитам. Кроме того, в духовных школах в XVIII веке до учреждения светских учебных заведений обучались дети дворян. В связи с этим новые школы должны были иметь широкие, разносторонние учебные планы и программы. Оставаясь в ведении церкви и официально ставя перед собой задачи религиозной пропаганды, школьный театр сразу же стал обслуживать потребности правительства, двора и феодальной знати. Библейские сюжеты использовались иносказательно, в публицистических целях.

Основание русскому школьному театру было заложено в XVII веке. В 1656 году по случаю войны с Польшей царь Алексей Михайлович прибыл к войскам в Полоцк. Его двукратное посещение города сопровождалось пышными торжествами. В состав последних входили и «декламации», сочиненные ученым монахом Симеоном Петровским-Ситниановичем — Полоцким (1629—1680), возможно, совместно с учениками полоцкого Богоявленского монастыря, что вообще было в практике школьного театра. Так царь Алексей Михайлович познакомился с новым для него видом искусства.

Симеон Полоцкий окончил в 1650 году Киевскую академию, где декламации по случаю праздников (например, Вирши рождест-



венские) и по поводу современных событий (например, на погребение гетмана Сагайдачного) были известны еще с 1620-х годов. В 30—40-х годах слушателями академии при участии Лазаря Барановича, впоследствии наставника Полоцкого, была разыграна какая-то трагедия об Иосифе Прекрасном. Симеон Полоцкий познакомился с театром в Киевской духовной школе и, по всей вероятности, сам участвовал в школьных декламациях и спектаклях на библейские сюжеты. По окончании академии он ездил за границу для усовершенствования в науках. Несомненно, что там он познакомился с иезуитскими школами, с господствовавшей в Европе рационалистической философией и классицистской поэтикой, которые нашли свое отражение во всей его последующей литературной деятельности. В 1656 году Полоцкий уже оказывается в Полоцке, где принимает монашество и становится учителем братского училища Богоявленского монастыря. К этому времени относятся его первые известные нам опыты декламаций.

Декламации (позднее этот жанр Полоцкий называет «стихами краесогласными») представляли собой пространные лирические произведения, обычно с прологом и эпилогом, исполнявшиеся несколькими лицами по очереди, но допускавшие и монологическую форму исполнения. Иногда речи чередовались с хоровым пением, но элементы диалога отсутствовали. Этот жанр стоит у колыбели зарождающейся школьной драматургии. Теория декламаций была тщательно разработана в сочинениях по поэтике, в которых был вкратце затронут и вопрос об их исполнении. Более сложные декламации исполнялись в зале школьного театра, перед сценой, а на открытой авансцене в это же время показывались живые картины соответствующего содержания. Там же могли выставляться кое-какие бутафорские и подлинные вещи: монументы, победные трофеи, царский трон, лес и т. п. Декламации читались или по памяти, или по написанному тексту. Их исполнение должно было состоять не только в соответствующем смысле интонировании, но и в жестикуляции, чтобы декламаторы не походили на «неподвижные пни»<sup>53</sup>. Декламации, исполненной двенадцатью учениками Симеона Полоцкого в присутствии царя в 1656 году, предшествовало особое вступление — «Предисловие от малых», в котором участники просили снисхождения своей неискренности («немощии суще») и в пышных риторических выражениях величали царя «солнцем светлым» и «европейской звездой». Царя не мог не поразить новый вид искусства. Его привлекли возможности политической пропаганды, которые были в них заложены.

Следующая встреча Симеона Полоцкого с царем произошла лишь в начале 1660 года в Москве. В этот промежуток времени ученый монах продолжал свои драматические опыты. К этому же периоду относятся произведения в новом для Полоцкого и более не повторявшемся у него жанре — «Беседы пастушеские»<sup>54</sup>. Эта бытовая сцена из популярной в школьном театре «Рождественской драмы» была уже не простой монологической деклама-

цией, а подлинным развитым диалогом. Здесь была сделана попытка разработать образы пастухов: один из них был простоват, другой, наоборот, смышлен и сведущ. Однако образы еще не получили законченных очертаний, они даже не имели собственных имен. Таким образом, на примере сочинений Симеона Полоцкого прослеживается постепенный ход развития школьной драмы от простейшей, разбитой на голоса декламации до развитого диалога.

Можно думать, что при первой же встрече с царем Алексеем Михайловичем у Полоцкого зародилась мысль переехать работать в Москву. Он стал изучать русский язык и постепенно отходил от языка украинско-белорусской книжности<sup>55</sup>. В 1663 году Полоцкий уже в Москве. Он поступает учителем в Заиконоспасскую школу, этот зародыш будущей Московской духовной академии, а также обучает царских детей. Популярность Полоцкого растет с каждым годом. Он становится другом и сотрудником наиболее передовых людей своего времени — бояр Матвеева, Хитрово, Ромодановского, Милославского и высших церковных деятелей. Ему доверяются также ответственные политические выступления — против Никона, против раскола, против протопопа Аввакума и других. Полоцкий организует типографию и составляет проект открытой уже после его смерти Московской славяно-греко-латинской академии.

Особенно активно работал Симеон Полоцкий в области поэзии, используя все известные в ту пору поэтические жанры, в том числе и торжественные декламации. Поводом к их исполнению служили церковные и придворные праздники. Декламации Симеона Полоцкого исполнялись в руководимой им школе, в церквях, в частных домах<sup>56</sup>, в дворцовых помещениях — в Коломенском и в Москве.

Полоцкий вводит и популяризирует новое для России силлабическое стихосложение. К поэтическому творчеству и декламации он привлекает детей царя — Федора и Алексея, а также бояр<sup>57</sup>. Даже царь начинает писать стихи. По замечанию биографа Полоцкого И. Татарского, «благодаря инициативе Симеона и его необыкновенной продуктивности в этом направлении при дворе царя Алексея Михайловича образовалась своего рода пиитическая атмосфера, обильно насыщенная дутыми хвалебными стихотворениями, всюду проникавшими и на все налагавшими здесь отпечаток своеобразной торжественности»<sup>58</sup>.

Все более и более входя в русские общественные интересы, Полоцкий пришел к мысли испытать свои силы и в собственно драматическом жанре. К этому он был подготовлен благодаря знакомству с опытом западного школьного театра, с его развитой драматургией, с ее разнообразными жанрами, изощренными поэтическими и сценическими приемами и т. п. Полоцкий легко мог ими воспользоваться, подобно тому как он это сделал при написании известного панегирического произведения «Орел Российский» и в ряде декламаций. Но Полоцкий сознательно избегал этих приемов, ибо учитывал, что они отдалили бы его пьесы от русской

аудитории. Если автор и учел опыт школьной драматургии, то в том жанре, который тяготеет к простейшему изложению действия — к «моралите», к простому поучительству. Перу Симеона Полоцкого принадлежат по крайней мере два драматических произведения. Это «История, или Действие евангельския притчи о блудном сыне» и «Комедия о Навходоносоре царе, о теле злате и триех отроках, в печи не сожженных». Точные даты их написания неизвестны, но косвенные данные для датировки имеются.

В эпилоге к «Комедии о Навходоносоре» говорится о том, что ее исполнители будут

Гбспода молити,  
Да во всем тебе  
Изволит простити,  
К тому да подаст мирно царствовати,  
А противники вскоре побеждати...

В пьесе повествуется об уничтожении гордого «неверного» царя Навходоносора при столкновении с «благоверными» еврейскими отроками. Комедия, как видно, была написана во время или незадолго до войны с Турцией, начатой Россией в 1673 году<sup>59</sup>. «Комедия о Навходоносоре» перекликается с другими пьесами — «Алексеем, божиим человеком», «Юдифью», «Баязетом и Тамерланом», которые были написаны и поставлены в России в связи с турецкой войной.

Комедия о блудном сыне была исполнена не при дворе и не в присутствии царя, а очевидно, в частном доме, ибо в прологе автор обращается лишь к «благородным, благочестивым государям премилостивым». Комедия эта стоит в связи с обычаем посылать молодых дворянских детей за границу для пополнения образования. У всех в памяти был отъезд за границу Воина Ордын-Нащокина в феврале 1660 года, то есть вскоре после первого приезда Симеона Полоцкого в Москву. Воин был сыном одного из крупных русских государственных деятелей XVII века Афанасия Ордын-Нащокина. Посланный с важными поручениями за границу, Воин там остался и находился на службе сперва в Данциге у польского короля, а затем во Франции. Это вызвало негодование царя, приказавшего найти и вернуть его любой ценой или «извести» его. Наконец в 1665 году молодой Нащокин раскаялся и получил прощение царя. Симеон Полоцкий был близок к Ордын-Нащокину — отцу. Можно не сомневаться, что непосредственным поводом к написанию комедии о блудном сыне и послужила история его сына.

В эпилоге говорилось:

Юным ее образ старейших слушати,  
На младый разум свой не уповати,  
Старим, да юных добре наставляють,  
Ничто на волю младых не спущають,  
Найпаче образ милости явися,  
В нем же божая милость вобразися,

Да и вы богу в ней подражаете.  
Покаявшимся удобь прощаете.

Таким образом, автор просил о прощении виновного юноши. Если вспомнить преследования, которым Воин Нащокин подвергался со стороны царя, можно думать, что Симеон Полоцкий пытался этой пьесой смягчить государев гнев. Надо полагать, комедия о блудном сыне предшествовала «Навходоносору». Если так, то она является старейшей русской письменной драмой.

Будучи откликом на случай с сыном Ордын-Нащокина, эта пьеса по своей теме и сюжету имела для того времени более общий смысл. Биограф Симеона Полоцкого считал, что «мысль об отношениях между родительскою властью и волею детей имела особое значение в московском обществе второй половины XVII века»<sup>60</sup>. Пьеса во многом перекликается с повестями XVII века о Горе-Злосчастии и Савве Грудцыне. Юноша, неопытный в жизни и недостаточно устойчивый морально, не в силах противостоять соблазнам и легко поддается их тлетворному влиянию (пьянству, разгулу, азартным играм, распутству). Но его попытка нарушить вековые устои, жить по своей воле терпит крушение; это ведет к раскаянию юноши.

Автор хотел создать пьесу на материале, хорошо знакомом зрителям. Поэтому он и обратился к евангельской притче. Пьеса состоит из шести частей (актов), разделенных на сени (явления): между частями вставлены музыкальные интермедии. Следуя в основном евангельскому тексту, Полоцкий, однако, вводил некоторые новые сцены; такова, например, шестая (последняя) часть, сближающая комедию о блудном сыне с злободневными событиями. Наибольший сценический интерес представляют вторая, третья, четвертая и отчасти пятая части комедии. Вторая часть изображает сцену кутежа. Блудный сын, вырвавшись на волю, грустит, что ему не с кем веселиться, и нанимает слуг, которые принимают участие в кутеже.

Начинается кутеж: вино, карты, зернь. По ремарке автора:

*И тако сядут играти, будут позицати добро  
Блуднаго и проигравати... И напиются.*

З е р н щ и к  
Еще ли, государь, изволишь играти?

Б л у д н ы й  
Подвеселил есмь себе, лучше пойду спать.

З е р н щ и к (к прочим играющим).  
Возстаните, братие, добре послужите,  
Государя своего на постель ведите.

Е д и н о т и г р а в ш и х (речет).  
Встаним, друзи, и пойдем: время почивати,  
Уже благодетель наш изволил престати.

*И тако Блудный сын пойдет, сланяся, а за ним вси.*

В издании, отпечатанном с цельнорезанных досок, эта ремарка разработана подробнее:

*И тако поведут Блудного за завес спать на постелю, и вси около его предстоят, а он слоняется: слуги же, положиа его, полягут различно на лавках и на полу спати; един токмо при кровати Блудного стоит, сохраняя его.*

Не менее динамична и выигрышна в сценическом отношении пятая часть, изображающая возвращение сына в родительский дом и трогательную сцену встречи отца с сыном. Сына одевают в лучшие одежды, на палец «возложат перстень», обувают; ему кланяются. И «пойдут за завесу, и тогда играют органы и прочая, и поют мало».

Каждая из частей заканчивается интермедией, и, наконец, все представление завершается тем, что «ту вси изшедше поклонятся, а мусикия запоет и тако разыдутся гости». Под словом «интермедия» разумелись, очевидно, вокально-музыкальные и танцевальные дивертисменты. Комедия насыщена музыкальными номерами — вокальными и инструментальными. Возможно, что музыкально оформил «Блудного сына» лучший из композиторов того времени — Василий Титов, положивший на музыку и стихотворные псалмы Полоцкого. Нотный материал, к сожалению, не сохранился.

Издание комедии, отпечатанное с цельнорезанных досок, снабжено тридцатью восемью иллюстрациями, представляющими собой ценнейший материал для суждения о сценическом воплощении не только этой комедии, но и вообще современных ей пьес. Иллюстрации сделаны русскими граверами Леонтием Буниным и Григорием Тепчегорским и, надо полагать, довольно точно отразили характер и постановку русского спектакля <sup>61</sup>.

Учитывая, что исполнялись гораздо менее сценичные декламации Полоцкого, можно было бы предполагать, что поставлен был и «Блудный сын», тем более что это первая русская литературная пьеса и автор ее занимал исключительно видное положение, а интерес к театру и потребность в нем были очень велики. Но имеются и определенные сведения о постановке пьесы. Протопоп Аввакум рассказывает, что он приехал из Сибири в Москву в один год с Симеоном Пслѣцким (1663) и застал засилие «римлян», то есть сторонников «латинского» направления в образовании. В особенности он возмущался Епифанием Славинецким и Симеоном Полоцким. А «года с полтретья минув после того (то есть после приезда; следовательно, в середине 60-х годов. — В. В.-Г.) пришли они с Артемоном (Матвеевым. — В. В.-Г.) от царя во юзолище ко мне на Никольский двор». И в беседе с Матвеевым Аввакум сказал: «Заодно с Римом Москва захотела вражить на бога, таковых себе и накликала. Да я не лгу: новых (сторонников латинского образования. — В. В.-Г.) в Москве умножилось, научили своему рукоделию комедию играть» <sup>62</sup>. Сохранилось еще одно свидетельство того, что пьеса ставилась в апреле 1681 года: «Часовник Дм.

Моисеев починавал часы большие, что с действо блудного сына»<sup>63</sup>. Наконец, на титульном листе упомянутого выше издания указано: «Бываемое лета от Р. Х. 1685». Можно предположить, следовательно, что в 1685 году комедия ставилась не раз («бываемое», а не «бывшее»).

Вторая пьеса Полоцкого — «Комедия о Навходоносоре» — представляет не меньший интерес, чем первая. В «Блудном сыне» инсценировался евангельский текст. «Навходоносор» являлся опытом построения пьесы на основе литургической драмы «Пещное действо». «Блудный сын» включал картины семейного быта и завершался нравоучением. «Навходоносор» был пышным спектаклем с выигрышными сценическими эффектами, рассчитанным на представление в присутствии царя и имевшим политические установки.

После краткого обращенного к царю авторского «предисловца», излагающего содержание пьесы и заключаемого музыкой («по сем да играют»), входит Навходоносор с боярами и шестью слугами; позади еще шесть вооруженных воинов. Царь садится на трон и произносит полную бахвальства «тронную речь», которая оканчивается приказанием сделать из золота изваяние царя, а всем подданным поклоняться этому золотому идолу. Все, кто откажется поклониться изваянию, должны быть подвергнуты сожжению в печи. Царь приказывает позвать музыкантов, и начинаются пляски. Когда сооружение статуи и печи окончено, царь повелевает:

Убо есть время, повели трубити,  
И златый образ наш поклоном чтити...

*И начнут трубити и пискати, народи же поклонятся, а трие отроцы не поклонятся, что видя, Амир велит их поимати, глаголя сице:*

Поимите. поимите людей беззаконных,  
Образу царскому ни мало поклонных!

Шесть воинов хватают трех отроков и связывают их.

*И верзнут в пещь, абие же да снидет к ним ангел.*

После реплики ангела Азария или Мисах «начнет глаголати умиленно», затем они поют песнопение, взятое непосредственно из «Пещного действия». Пьеса заканчивается тем, что Навходоносор меняет веру. Под конец было представлено «играние», содержание которого, к сожалению, неизвестно; вероятно, это было «играние» музыкальное.

«Блудный сын» изобиловал жанровыми сценками; в «Навходоносоре» их нет, зато здесь много места уделено инсценировке придворного церемониала. Здесь впервые в русской драматической литературе встречается тронная речь, здесь же впервые дается диалог в форме приказаний и ответов.

«Навходоносор», очевидно, исполнялся на сцене. В прологе говорится:

То комидийно мы хоцем явити  
И аки само дело представи  
Светлости твоей и всем предстоящим,  
Князем, бояром, верно ти служащим,  
В утеху сердец. Здрави убо зрите,  
А нас в милости своей сохраните.

Эпилог обращен к царю:

Пресветлый царю.

Благодарим тя о сей благодати,  
Яко изволи действо послушати,  
Светлое око твое созерцаше  
Комедийное сие действо наше,  
Им же ти негли не угодни быхом  
Яко искусства должна не явихом,  
Разума скудость выну погрешает,  
А ум богатый радостно прощает,  
Тем же смиренно к ногам припадаем:  
Еже простите нам, сие желаем.

Рассмотренные пьесы использовались в публицистических целях, хотя и были написаны на библейские сюжеты. При их создании Полоцкий избегал изоценренных приемов школьного театра, считаясь с запросами русского зрителя, стремился к простоте и естественности. Язык пьес сближался с разговорной речью, библейские образы обмирщались, «лики» начинали приобретать «живоподобный», бытовой характер. Пьесами Симеона Полоцкого начался русский национальный литературный театр. В качестве исполнителей выступали, очевидно, заиконспасские школьники, ученики Полоцкого. Среди учеников были и дети и взрослые (молодежь из Посольского приказа), получавшие под руководством Симеона Полоцкого высшее по тому времени образование. Можно предполагать, что приемы их игры отличались от приемов игры обычных школьных «актеров», по-видимому, тем же, чем и пьесы его от обычной школьной драмы,— большей простотой. Театральная деятельность Симеона Полоцкого, несомненно, сыграла положительную роль в становлении русского театра.

## 5

Симеон Полоцкий не был и не мог быть профессиональным деятелем театра, как не были профессиональными актерами и его ученики. Это понимали близкие царю люди, считавшие, что подлинный театр создать можно лишь при содействии специалистов.

После того как ученики Полоцкого в 1660 году исполнили в Москве новую панегирическую приветственную декламацию, царь тотчас поручил английскому «комиссариусу и резиденту» Ивану Гебдону привезти из-за границы среди прочих специалистов также и «мастеров комедию делать»<sup>64</sup>. Поручение царя Гебдон выполнил как будто удачно. По крайней мере, по свидетель-

ству английского дипломата при русском дворе Карлейля, в 1664 году, в Москве, в отведенном ему доме на Покровке, был показан спектакль, «продолжавшийся несколько часов и доставивший иностранцам большое удовольствие». Вполне возможно, что он был исполнен актерами, привезенными Гебдоном, и что этот спектакль, содержание которого пока неизвестно, не был ни первым, ни последним <sup>65</sup>. Связь Посольского дома с театральными начинаниями при дворе продолжалась и позднее. В 1675 году именно там обучались комедии немецкие актеры пастора Грегори, там производились театральные подготовительные монтировочные работы <sup>66</sup>. В 1699 году в Посольском доме жил актер-кукольник Ян Сплавский, ездивший в 1701 и 1702 годах нанимать актеров в Данциг <sup>67</sup>. Театральное дело развивалось.

Спектакли ставились также и в царских палатах и в наскоро оборудованных комедийных хороминах. Как только был построен Измайловский дворец (он строился с 1665 до 1669 года), в нем начались театральные представления. Документально известно, что бывший царский певчий, одно время обучавшийся латинскому языку у Симеона Полоцкого, Василий Репский под руководством художника Петра Энгlesa в течение трех лет (1669—1672) писал в Измайлове «перспективы и иные штуки, которые надлежат... к комедии», «перспективы и иные вещи, которые были годны к комедиям» <sup>68</sup>. Заметим, что Репский писал декорации гораздо раньше, чем начались спектакли Грегори (17 октября 1672 года), следовательно, для каких-то иных спектаклей.

10 мая 1672 года предполагалась постановка «комедии» в Кремле, в доме тестя царя, боярина И. Д. Милославского. Документ от 10 августа того же года упоминает о существовании «комедийной хоромины» на Аптекарском дворе за Мясницкими воротами <sup>69</sup>. Домашний театр с участием музыкантов был до того же 1672 года и в палатах одного из передовых людей, сыгравших прогрессивную роль в развитии русской культуры XVII века — боярина Артамона Матвеева. Известно, что он содержал музыкантов из своих дворовых людей, которые выступали и перед царем. Познакомившись с театральнo-декорационной работой Репского в Измайлове, Матвеев взял его к себе, и Репский за время с 1672 по 1676 год «у него многожды на комедиях на органах и скрипичах» играл <sup>70</sup>. По свидетельству датского посланника Монса Гея, «после того, что русские оправались от страха, который им причиняли турки (поляки? — В. В.-Г.), этот первый министр (то есть боярин Матвеев. — В. В.-Г.) больше всего был занят тем, что заставлял играть комедии, вплоть до того что сам выступал на сцене (*jusqu' à s'exposer au théâtre*), чтобы между игравшей молодежью был порядок» <sup>71</sup>. Возможно, что именно А. Матвеев посоветовал царю использовать для организации придворного театра в 1672 году специалистов, а затем давал направление придворному репертуару.

Вместе с тем русские дипломаты доносили царю о виденных ими в 1658 и 1668 годах спектаклях во Флоренции и Париже. Можно не



сомневаться, что в Москве велись разговоры о театре, проявлялся к нему повышенный интерес. В итоге царь принял ряд мер к тому, чтобы театр был организован и при русском дворе.

15 мая 1672 года, видимо, под непосредственным впечатлением от спектакля в доме Милославского (10 мая) царь вновь указал, на этот раз полковнику Николаю фан Стадену, ехать в Курляндию к «Якубусу князю», «приговаривать великого государя в службу ... 2 чел. трубачей самых добрых и ученых, 2 чел., которые б умели всякие комедии строить»<sup>72</sup>. Царь, несомненно, подразумевал при этом не актеров (двоих было бы мало), а организаторов дела, режиссеров-педагогов по нашей современной терминологии.

Стаден задержался в Москве и попал в Псков только 2 июля. Поэтому, не дожидаясь результатов его поездки, царь велел подыскать в Москве человека, который мог бы удовлетворить его желание. Алексею Михайловичу указали на пастора московской немецкой кирхи Иоганна Готфрида Грегори, и 4 июня 1672 года царь предписал ему «учинить комедию, а на комедии действовать и из Библии книгу Эсфирь и для того действа устроить хоромину вновь»<sup>73</sup> (старой была, очевидно, вышеупомянутая хоромина в Посольском доме).

Выбор пал на комедию об Эсфире, очевидно, по ряду соображений: библейская история Эсфири была хорошо знакома на Руси; кроме того, тема подсказывалась придворной ситуацией в связи с женитьбой царя на Нарышкиной. И Грегори «волей неволей», «выбирая между царским гневом и милостью», написал вместе с учителем той же школы Рингубером пьесу «Артаксерксово действо», которую в течение трех месяцев они разучили с молодежью по-немецки и по-русски<sup>74</sup>.

Грегори сперва был офицером шведской и польской армии, появился в Москве в 1658 году и первое время состоял учителем московской немецкой школы. Он отличался образованностью и в особенности красноречием. В самом начале 60-х годов Грегори отправился в Вену для получения степени магистра наук. Но так как один из видных иностранцев в России, генерал Бауман, настаивал на том, чтобы Грегори возглавил новую кирху в московской Немецкой слободе, то он был рукоположен в пасторы (1662), после чего возвратился в Москву. Таким образом, с 1658 по 1661 год и с 1662 года он жил в Москве и мог быть непосредственным свидетелем, а быть может, и участником организации московских спектаклей 1660-х годов. Не случайно на него указали в 1672 году царю, якобы именно он может «строить комедии». Д. В. Цветаев допускал предположение о том, что драматические представления бывали и «в школе при Баумановской кирке». П. О. Морозов, не соглашаясь с ним, считал, что в этом случае Грегори «мог бы просто повторить перед государем одну из своих школьных пьес»<sup>75</sup>.

Итак, театральное дело началось в Москве не в 1672 году, а в 1660-х годах.

Первоначально пастору было поручено поставить только один

спектакль. Комедию об Эсфири представили в селе Преображенском 17 октября того же 1672 года. Представление царю очень понравилось, о чем можно судить по тому, как щедро он наградил актеров и пастора Грегори<sup>76</sup>. Опыт оказался удачным и привел к тому, что 16 июня 1673 года была набрана русская труппа<sup>77</sup>. Немецкие спектакли после этого продолжались, чередуясь с русскими.

22 января 1673 года царь указал поставить комедию об Эсфири в Москве «над Оптикою, что на дворце», при этом «в полатах построить как быть комедейному действу», то есть соорудить второе театральное помещение. Но плотники не успели соорудить сцену даже к 29 января — к годовщине свадьбы царя с Натальей Нарышкиной, — в связи с чем спектакль решено было устроить 23 января снова в Преображенском, куда срочно перевезли все театральное имущество обратно из палат над аптекой и из дома Милославского<sup>78</sup>.

Из документов видно, что в сочинении пьес принимали участие Иоганн Пальцер, написавший комедии «Юдифь» и «Товий» («те комидии немецким писмом писал я один»)<sup>79</sup>, Юрий Михайлов Гибнер, или Гюбнер (автор комедии о Баязете и Тамерлане)<sup>80</sup> и Николай Лим (сочинял балеты)<sup>81</sup>. Они же обучали молодежь актерскому искусству. Спектакли под руководством Грегори продолжались с перерывами до его болезни, то есть до января 1675 года (он умер 16 февраля того же года).

Итак, в Москве при царе Алексее Михайловиче театральным делом занимались в Заиконоспасской школе у Симеона Полоцкого; в Посольском доме, в котором состоялся спектакль в 1664 году (дом этот назывался старым Посольским домом и находился на Покровке; в ноябре 1675 года в нем делались декорации для какой-то театральной постановки); в Измайлове; в «комедийной хороmine» на Аптекарском дворе, «что за Мясницкими воротами»; у тестя царя — И. Д. Милославского; в селе Преображенском; над аптекой, «что на дворце»; у А. С. Матвеева; в селе Коломенском.

Спектакли при дворе давались дважды в год — в ноябре и в конце января — начале февраля. Русские актеры играли с 1673 года; русские оригинальные пьесы постепенно завоевывали в репертуаре господствующее положение, а репертуар в целом принимал все более светский характер. Все это было тесно связано с запросами двора, подбиравшего и соответствующих руководителей театра. Ими были: сперва Грегори (1672—1675), затем Гюбнер (1675) и, наконец, Чижинский (1675—1676).

Репертуар русской труппы состоял как из оригинальных, так и из переводных пьес, подвергавшихся творческой переработке. К числу первых, по-видимому, относятся комедии об Адаме и Еве, об Иосифе, о Егории, о Давиде с Голиафом, о Бахусе с Венусом; к числу вторых: комедии о Юдифи, о Товии, о Баязете и Тамерлане. Русские актеры участвовали также вместе с немецкими

в балете «Орфей». Кроме того, по-видимому, только на немецком языке была играна комедия об Эсфири («Артаксерксово действие») <sup>82</sup>.

Идейная направленность перечисленных пьес различна.

Несмотря на то, что большинство пьес было библейского содержания, все они ставились в публицистических целях и были тесно связаны с вопросами политической жизни страны. Комедии об Эсфири, об Адаме и Еве, об Иосифе были религиозно-нравственными, назидательными. В них проповедовалось смирение и осуждалась гордость, что имело иносказательный смысл; пьесы были направлены против строптивного боярства, в защиту смиренного дворянства, а следовательно, в защиту самодержавия. Комедии о Юдифи, о Баязете и Тамерлане имели целью возбуждение военно-патриотических настроений. И только одна из пьес, комедия на мифологический сюжет о Бахусе с Венусом, имела чисто развлекательный характер.

Спектакли придворного театра открылись постановкой «Комедии об Эсфири», или, как ее еще называли, «Артаксерксовым действием». Летописец того времени вкратце изложил содержание пьесы в своей «Хронике»: «Во 181-2-3 годах (то есть в 1673—1675 годах. — В. В.-Г.) на Москве, в Преображенском селе учинена была комедия по библейному писанию древних в подобие бытей ... о царице Евзвирь, како уприси у царя своего весь род свой израилтеский от посечения меча и боярина своего Мардохана от смерти избави, ему же древо приготоуи Аман, боярин царев, по упрошении же царь на том древе повеле Амана обвести пред враты дому его» <sup>83</sup>.

Комедия эта считалась утерянной. Но в 1954 году о ней стало известно в печати: в «Записках Отдела рукописей Библиотеки имени В. И. Ленина» <sup>84</sup> ее русский текст был упомянут в числе новых поступлений, и в том же году в Париже были опубликованы А. Сазоном и Ф. Кокроном <sup>85</sup> русский и немецкий тексты комедии по списку Лионской библиотеки. Московский список — чистовой, «подносный», следовательно, прежде находившийся в библиотеке Алексея Михайловича; Лионский — черновой, некогда принадлежавший, возможно, Рингуберу. Все три текста дефектны; но так как русские тексты в основном идентичны и взаимно дополняют друг друга, за исключением отсутствующего во всех текстах эпилога, то можно считать, что комедия сохранилась. Обнаружение списков этой комедии позволяет гораздо точнее судить о репертуаре придворного театра Алексея Михайловича, тем более что комедия имела программное значение.

Небольшой промежуток времени, отделяющий приказ на имя Грегори сыграть комедию об Эсфири (4 июня 1672 года) от ее первой постановки (17 октября 1672 года), из которого три месяца ушло на разучивание пьесы с актерами, говорит о том, что она вряд ли была оригинальной, — вероятнее всего, авторы взяли за основу одну из пьес, ранее существовавших в немецкой литературе,

подвергнув ее некоторой переработке (возможно, что это был текст из известного сборника 1620 года)<sup>86</sup>. Авторами московского варианта были пастор Грегори и студент Рингубер. Они выполнили царский указ в точности: их пьеса следовала библейской книге об Эсфири лишь с кое-какими отступлениями, связанными с переходом эпического произведения в драматическое, театральное.

«Комедия об Эсфири» состоит из семи действий с прологом и эпилогом. В ней участвовало шестьдесят три человека (таково же было число набранных немецких исполнителей). Среди актеров указаны пять участников «интерсценей», то есть интермедий. Интермедии («любовная сцена между Мопсом и Еленой», «себе угрожающий», «свет удары», «Мопс душит Мышелова») должны были идти, по-видимому, не после каждого действия, но лишь после первого, третьего, пятого и шестого. Однако ни в одном из списков пьесы интермедийных текстов нет. Можно думать, что показывать их перед царской семьей считалось неприличным.

Рингубер писал, что обучал участников «Эсфири» «по-немецки и по-русски». Между тем из архивных материалов видно, что в этой пьесе участвовали только немцы; видно это и из пролога к пьесе, в котором немецкие актеры просят царя быть милостивым к ним, немецким исполнителям, как Артаксеркс был милостив к своим подданным. Сомнительно, чтобы немцы играли не только по-немецки, но и по-русски. Однако, так как русская труппа была набрана только летом 1673 года, очевидно, Рингубер имел в виду участвовавших в постановке нескольких русских актеров «вспомогательного состава» (это могли быть хористы, участники «интерсценей»; в немецком тексте один из них назван по-русски — Мышелов). Можно думать, что пролог и эпилог говорились как по-немецки, так и по-русски<sup>87</sup>.

Русский текст написан частично неравномерно-силлабическим рифмованным стихом. Пролог обращен непосредственно к царю Алексею Михайловичу; в конце пьесы в приветствие Артаксерксу вставлен стих: «Великая Москва с нами ся весели». Этот стих раскрывает и инсказательный смысл пьесы. Идея же произведения точно определяется репликами Амана перед повешением:

О гордость, скоро погибельная сень!  
Друзи и недрузи со всеми мудрецы,  
Рассудите Аманово падение, яко  
Гордость поздно ископается. . . Гордость же  
На образе зде висит!

И. Забелин еще в середине XIX века отметил сходство сюжета «Комедии об Эсфири» с судьбой Натальи Кирилловны Нарышкиной. Пьеса была направлена против царского дворецкого, боярина Хитрово, в защиту воспитателя царицы, боярина А. Матвеева. Правильность мнения Забелина подтверждается в известной мере и записками сына Матвеева<sup>88</sup>. Вместе с тем в «предисловии» высказывалось пожелание царю одержать победу над врагом, из чего

видно, что эта пьеса была, как и некоторые другие, связана также с начавшейся войной с Турцией.

Говоря о переводном репертуаре русской труппы под руководством Грегори, надо прежде всего остановиться на комедии «Юдифь» в связи с ее популярностью. Действительно, эта пьеса сохранилась в нескольких списках<sup>89</sup>. Они восходят к разному времени: списки, опубликованные Н. И. Новиковым и Н. С. Тихонравовым, относятся, без сомнения, к XVII веку; отрывок текста, опубликованный профессором И. А. Шляпкиным в материалах по истории театра царевны Натальи Алексеевны, — к началу XVIII века; текст, изданный П. Н. Поповым, — к первой четверти XVIII века, список Библиотеки Академии наук (опубликован С. А. Щегловой), судя по почеркам, которыми написаны разные части текста и предисловия, в основной своей редакции относится к XVII веку. Эта редакция, по-видимому, может считаться первоначальной, сценической редакцией, так как в ней имеются вымарки и правка, сделанные переводчиком и постановщиком в тексте и в распределении ролей. Здесь есть и заключительная сцена, лишь частично фигурирующая в других списках XVII века. Заметим, что отрывок И. А. Шляпкина сходен с этим первоначальным списком. Содержание пьесы подробно изложено автором рукописной «Хроники» XVII века<sup>90</sup>.

Передав с достаточной точностью содержание серьезной части пьесы, автор хроники не упомянул об эпизодических комических сценах, которые в сохранившихся текстах чередуются с серьезными. Это свидетельствует о том, что комедия о Юдифи шла, по крайней мере в эту пору, с вымарками. Текст комедии XVII века снабжен предисловием, обращенным к царю Алексею Михайловичу и содержащим, между прочим, следующие строки:

Весь христианской род скифетр твой почитает,  
божие бо милостию он всех их защищает  
от врага крестова, лютаго бусурмана,  
да христиан ему одолети несть дано. . .<sup>91</sup>

Здесь имелась в виду турецкая война, начатая в 1673 году. Такая связь пьес на библейский (или житийный) сюжет с современностью типична для театра XVII века.

Русский текст «Юдифи» был не простым переводом, как справедливо указал еще П. О. Морозов, а творческой переделкой. Часть реплик немецкого оригинала была заменена соответствующими отрывками из Библии<sup>92</sup>. Русскому автору принадлежит и заключительная сцена. Переработка текста «Юдифи» могла быть сделана Симеоном Полоцким. Такое предположение подсказывается тем, что в пьесе нашло себе широкое применение свойственное ему использование библейских диалогических сцен. Очень вероятно также, что именно он, будучи наставником царевичей, вымарал грубые комические и любовные сцены.

Комедия о Юдифи, как пьеса «большого спектакля», в композиционном отношении сделана с подлинным мастерством и знанием

сцены. Действие развивается одновременно в нескольких планах: во дворце ассирийского царя Навходоносора, в ассирийском лагере — у полководца Олоферна и в солдатской среде, в еврейском городе Вафулии и в доме Юдифи. Официальная речь придворных перемежается с народным бытовым языком солдат, с лирическими монологами Юдифи, с хоровыми песнями скорби и радости. Полны взволнованности реплики Юдифи, взятые из Библии, в особенности ее молитва перед тем, как она шла на подвиг. Резким контрастом монологам Юдифи звучит разгульная песня пьяных ассирийских солдат.

В списке Библиотеки Академии наук, опубликованном С. А. Щегловой, имеется заключительная сцена, данная полностью (она вставлена — с отметкой «зри» — вслед за последней репликой Ваней: «Зде висит яростная глава того мучителя...»).

Приближенные Олоферна, испуганные вылазкой противника, идут к его шатру.

*С и с е р а.* Внидите и возбудите его, яко изошли мыши из пещер своих. Тогда Вагав вниде в ложницу, увиде мертвеца лежаща и возопи; роздрав одеяние, исходит к войску.

*В а г а в.* Едина жена еврейская сотвори срамоту в дому царя Навходоносора се бо Олоферн лежит на земли безглавен.

*И потом людие иудейстии выходят из града и побивают войско Олофернево. И возвращаются со всеми пресвитеры видети Юдиф, и она же изыдет во сретение им и благословляет ю глаголюще.*

*И о а к и м.* Ты еси похвала Иерусалиму, ты веселие Израилю, ты честь людем нашем, ты победила еси зело мужески, укреплено есть сердце твое, яко чистоту возлюбила еси. И по муже своем никого не веси. Того ради и рука господня укрепи тя и будеши благословенна во веки.

*По сем воспевают стихи.*

В рукописи Библиотеки Академии наук здесь приведена строфа, отсутствующая в других списках:

Воистину человек повеление скорби отвращает,  
Аще ли и грешнику в неверну любовь свою являет.  
Иоафет же вся подает людем тишину,  
Ты, сердцевидец, подаждь царю на враги победу.

Далее идут опубликованные прежде строфы.

Для «Юдифи» наряду с обилием песенных вставок характерно противопоставление героического и комического. К комическим фигурам относятся приближенный Олоферна Вагав, служанка Юдифи Абра и солдат Сусаким. Солдат Сусаким попадает в плен. Его хотят повесить. Развертывается комическая пародийная сцена казни. Ее пародийность подчеркивается в ремарке, описывающей мнимую казнь: «Зде Сусаким о землю ударят, и бьют по ногам и лисьим хвостом по шее ево вместо меча удара, дондеже от того падет и будто мертвец лежит на земле». Затем он поднимается и не может понять, жив он или мертв. «Аз подлинно слышу, что от мене живот отступил из нутренних потрохов в правую ногу, а из ноги в гортань, и правым ухом вышла душа». Найдя одежду и обувь, Сусаким делает вид, что усердно ищет свою голову.

Комические сцены в этой и других пьесах придворного репертуара сближали его с русскими народными комедиями. Они вплелись в серьезную часть пьесы, играли роль интермедий и тем самым снижали приподнятый героический стиль драмы.

Кроме текста пьесы о Юдифи сохранился отрывок написанной к ней музыки<sup>93</sup>. Автором этой музыки был, вероятно, связанный с театром Грегори органист Симон Гутовский; он же, очевидно, сочинял музыку и к другим пьесам придворного театра.

Ко времени Грегори относится также не сохранившаяся комедия на библейский сюжет о Товии, сочиненная, по-видимому, Пальцером. Можно полагать, что это была пьеса в стиле школьного театра.

С приходом Гюбнера, который в начале 1675 года заменил заболевшего Грегори, репертуар придворного театра довольно резко меняется, хотя и сохраняет публицистический характер. Гюбнер был человек иной судьбы, чем Грегори. Первоначально он служил в польских войсках, попал в плен под Смоленском, после чего поступил учителем латинского, немецкого и голландского языков в немецкую школу в Москве. Возглавив театральное дело, Гюбнер отошел от библейской тематики и ставил спектакли светские. Из них известны два: комедия о Баязете и Тамерлане (1675) и балет «Орфей». Это были произведения на сюжеты, взятые из истории и античной мифологии.

Комедия о Баязете и Тамерлане, или «Темир-Аксаково действо», сохранилась частично. Она является переработкой фрагмента трагедии Марло «Тамерлан Великий»<sup>94</sup>. Комедия Гюбнера имела индифферентный политический смысл. Именно в это время Русь вела с Турцией войну за Азов; борьба велась под лозунгом защиты христианской религии от басурманов. Пьеса отличалась от трагедии Марло не только тематически, но и композиционно. Драматическое действие развивается в пьесе Гюбнера вокруг столкновения двух героев — добродетельного (Тамерлан) и злодея (Баязет). Тамерлан выведен защитником христиан и сам представлен чуть ли не христианином.

Действие идет параллельно и симметрично в станах обеих царей. Перед зрителем проходят придворные церемонии, совещания. Большое место уделено инсценированию военных действий, что придает пьесе динамичный характер. Так, например, едва успевает подняться занавес, как батальные сцены уже в полном разгаре. Ремарка указывает на такое сопровождение монолога: «пушечный наряд, гряд и стрельание, [гра]наты и рекеты огненные, молния». Тамерлан в первом явлении видит сон, который предвещает войну. Второе действие начинается смотром войск, Тамерлан появляется на коне. Сцена битвы рисуется эмоционально и динамично. Серьезные сцены контрастируют с комическими, в которых участвуют люди простого звания. В числе действующих лиц выступают два популярных персонажа немецкого театра того времени: Пикельгеринг и Телпел. В первой комической сцене солдаты

задерживают «мужика-лазутчика и снимают с него голову»; обобрав его, они садятся закусить. Но «зде Шикельгеринг у них деньги украдет», затем «вино украдет от них и выпьет» и, наконец, «украдет жаренки». Солдаты этого не замечают, каждый из них подозревает в воровстве другого, и сцена оканчивается потасовкой.

Вторая сцена изображает попойку. Один из солдат «приходит скачучи, имея в руках две кружки вина», и поет песню:

Братья! да возвеселимся,  
Сим вином да утвердимся.

Гюбнер впервые в русском придворном театре ставил и балетные спектакли. По-видимому, это были балеты-комедии, столь характерные для придворных театров XVII века на Западе. За отсутствием в Москве профессионального балетмейстера постановка балетов была поручена инженеру, специалисту по фортификации, Николаю Лиму, который выступал и в качестве главного танцовщика. Балетных спектаклей было поставлено несколько, но до нас дошли более или менее подробные сведения только об одном балете — «Орфее»<sup>95</sup>. В прологе в стихотворно-певческой форме приветствовался царь. После этого Орфей обращался к транспарантным «пирамидам», освещенным разноцветными огнями, и приглашал их танцевать. Затем начинался собственно балет.

Появление оригинальных русских пьес относится к тому времени (1675), когда к руководству театром был привлечен бывший воспитанник Киевской академии Стефан Чижинский. После окончания академии Чижинский служил в полку у гетмана Потоцкого, в течение двух лет преподавал латинский язык в школе киевского Братского монастыря, а затем в Смоленске. Приехав в Москву, он явился к боярину Матвееву и на его вопрос о «комедийных науках» отвечал, что «с комидийное дело его станет». Чижинский был продолжателем традиций Симеона Полоцкого; спектакли при нем шли только русские. Видимо, за предшествовавшие годы русская труппа усовершенствовалась в театральном искусстве.

В конце 1675 года в репертуар придворного театра вошли две комедии, которые резко отличались от ставившихся ранее. Это комедии об Адаме и Еве и об Иосифе. В них обращает на себя внимание прежде всего язык. Пьеса об Адаме и Еве написана чистым русским языком того времени, настолько не похожим на язык комедий «Юдифь» и «Баязет и Тамерлан», что можно с полной уверенностью говорить о ее оригинальном, а не переводном характере. То же надо сказать и о комедии об Иосифе, хотя в ее языке встречаются германизмы. Нельзя думать, что автором этих пьес был Гюбнер, так как их язык слишком отличен от языка комедии о Баязете и Тамерлане. Автором комедий об Адаме и Еве и об Иосифе мог быть сам Стефан Чижинский.

Обе пьесы восходят к школьной традиции. Комедия об Адаме и Еве имеет родственные черты со старинными мистериями, что в



свое время отметил уже П. О. Морозов <sup>96</sup>. Она напоминает так называемые «райские действия», «райские прения» и стоит в связи с современным ей русским трактатом «Против человека, всечестного божия создания, завистное суждение и злое поведение проклятого демона». Подобная близость лишней раз подчеркивает русское национальное происхождение пьесы. Кроме того, обе комедии многое позаимствовали из апокрифов. Интересно отметить, что комедия об Адаме и Еве впервые познакомила русского зрителя с новым для него приемом показа сценических образов — с олицетворениями — и впервые вывела на сцену образы бога-отца и бога-сына, что вообще строжайшим образом возбранялось школьным театром.

Комедия об Иосифе именовалась «малой прохладной» (то есть развлекательной). В ней инсценируется библейская история о продаже Иосифа братьями в Египет. Комедию отличает отсутствие шутовских персон, зато в ней перед русским зрителем впервые развертывается ряд любовных сцен — между женой Пентефрия Вильгой и Иосифом. Одержимая преступной страстью, Вильга, подобно Федре, стремится обольстить юношу. Женщина здесь продолжает оставаться, как и в «Блудном сыне» и в «Адаме и Еве», носителем соблазна, служительницей дьявола; Иосиф называет ее «нестыдливой», «окаянной».

Комедии «Об Адаме и Еве» и «Об Иосифе» были поставлены в конце 1675 года. В январе 1676 года Чижиинский получил указание представить еще две комедии: «О Давиде с Голиафом» и «О Бахусе с Венусом». Комедии эти до нас не дошли, но сохранилась монтировочная ведомость к их постановке <sup>97</sup>, на основании которой можно сделать некоторые выводы. Авторство Чижиинского и состав действующих лиц говорят о том, что пьеса «Давид и Голиаф» была школьной драмой, написанной, однако, без изысканных драматургических приемов, без символических и аллегорических фигур. Действительно, в числе действующих лиц названы: Давид, Саул, Голиаф, десять сенаторов, двадцать воинов, сын Саула Ионафан, шесть его рабов, трое сыновей Иесеевых, два посла, «служилый записной», два «предисловия читателем», князь Авенир. Пьеса «Бахус с Венусом», судя опять-таки по составу действующих лиц, имела, скорее, характер интермедии; участвовали в ней: Бахус, десять пьяниц, десять девиц, Бахусова жена Венера, их сын Купидон, отец-пьяница, шут и прочие. В комедию входили также и танцы.

Кроме спектаклей при дворе в 1675—1676 годах не раз устраивались цирковые зрелища <sup>98</sup>.

Зимой 1676 года Алексей Михайлович скончался, а 15 декабря 1676 года последовал указ нового царя, Федора Алексеевича: «Над Аптекарским приказом палаты, которые заняты были на комедию, очистить, и что в тех палатах было, органы и перспективы и всякие комидийные припасы — все свезть на двор, что бывал боярина Никиты Ивановича Романова» <sup>99</sup>.

Обычно считалось, что пьесы русского придворного театра XVII века принадлежат к так называемым Haupt-und Staat-Sactionen англо-немецкого происхождения. Но внимательное ознакомление с ними убеждает, что репертуар был эклектичным, смешанным. В него входили пьесы как только что названного типа, так и пьесы типа школьных драм, «райских действий» и простейших библейских драм. Наряду с пьесами библейского содержания на сцене шли и светские. В пьесах придворного театра несомненно отразились сдвиги, происшедшие в области эстетической мысли и художественной практики того времени. Патетические сцены в «Адаме и Еве», любовные сцены в «Иосифе» нарушают характер древних библейских повествований; жизнь с ее радостями и страданиями, любовью, жаждой земных наслаждений врывается на сцену; пьесы отличаются сравнительной безыскусностью и простотой.

Кто же были исполнители и каков был облик спектакля в русском придворном театре 1673—1676 годов?

Русская труппа насчитывала от двадцати шести до семидесяти человек. Среди них было десять подъячих; остальные актеры набирались из мещанства. Сами участники представлений называли себя «неискусными и несмышлеными отрочатами», а свое участие в спектаклях — «детским действием». Сохранились имена некоторых русских актеров. Это подъячие Михаил Белянинов, Кузьма Журавлев, Алексей Зверев, Исая Ляпин, Иван Владиславлев и, кроме того, отроки: Василий Мешалкин, Лука Степанов, Тимофей Максимов, Иван, Николай и Родион Ивановы, Тимофей Блисов, Василий Смольский и прочие. Женские роли исполнялись мужчинами.

Актеры обучались у Грегори и его сотрудников — Рингубера, Пальцера, Гюбнера, а затем у Чижинского в специальных закрытых театральных школах в Немецкой и Мещанской слободах. Обучение состояло, вероятно, в простом разучивании ролей и в репетициях. Как видно из документов, к повседневным нуждам актеров относились небрежно. Русским комедиантам постоянно приходилось напоминать о себе особыми челобитными. Жалованье им не выплачивалось месяцами, и они многократно жаловались, что «помирают голодной смертью»<sup>100</sup>.

Разительным контрастом к бедственному положению актеров являлись щедрые затраты на костюмы и внешнее оформление спектаклей. Костюмы действующих лиц соответствовали их ролям. Тамерлан и Баязет выступали в однорядных кафтанах с мишурными кружевами; Давид носил киндячный кафтан, поверх которого надевалась ферязь, а на ней латы «от головы до коленей железа белого»; для Голиафа был шит пестрый кафтан и сделаны латы также до колен, рост и руки были увеличены, большая голова сделана из клееного полотна, украшена накладными волосами и бородой из конского хвоста и гривы, на голове большой шишак белого железа, в руку вложено деревянное копьё. В «Эсфири» платье

белое с золотыми полосками, украшенное шелковой флорой. Десять девиц в комедии «О Бахусе с Венусом» были одеты в пестрые крашенные саяны (безрукавки) с полотняными оплечьями, с такими же рукавами и капорами на головах. Шутовские персонажи ходили в одежде из рогожи и пестряди. На костюмы затрачивались наряду с простыми материалами также и заморские — гамбургское сукно, турецкий волнистый атлас, шамаханский шелк и т. п.<sup>101</sup>. Танцоры были одеты в красные и зеленые кафтаны, поверх которых надевались полотняные латы с двумя рукавами — внутренним узким и внешним широким: через плечо надевалась перевязь из зеленой камки; на ногах — гарусные чулки зеленого и красного цвета и белые немецкие башмаки.

Грим был, по-видимому, весьма примитивным; лица мазали сажей, белилами и румянами; на парики и бороды шли мочала и шерсть, реже конский волос.

Сведения об устройстве театральной площадки, о декорациях и бутафории, к сожалению, отрывочны. Известен длинный перечень материалов, отпущенных на постройку театров в селе Преображенском и над аптекой во дворце. Перечень дает возможность представить себе приблизительные размеры зданий, но от этого не становится ясней расположение зрительного зала и устройство сцены. Сохранилось только одно более или менее определенное описание, принадлежащее перу современника: «На самое представление царь смотрел, сидя перед сценой на кресле; царица с детьми сквозь решетку или, вернее, сквозь щели особого отгороженного помещения, а вельможи — из остальных никто более не был допущен — стояли на самой сцене»<sup>102</sup>. Занавеса, как можно понять из перечня материалов, не было. Декорации были перспективные подвесные. Ремарки, как правило, были крайне лаконичны. Более подробно можно представить себе внешнее оформление комедии об Адаме и Еве. Из текста пьесы явствует, что в раю были прекрасные злаки и цветы, звери и рыбы, красное дерево и сладкие овощи, а из архивных документов, опубликованных С. К. Богоявленским, видно, что деревьев на сцене было шесть с бумажными листьями, окрашенными ярью; листья прикреплялись проволокой, яблоки тоже<sup>103</sup>.

Царь посещал спектакли в сопровождении царицы, царевичей, царевен, а также бояр, окольничьих, думных дворян, думных дьяков, стольников, стряпчих и прочих ближних и «всяких чинов людей»<sup>104</sup>. Спектакли давались в весьма торжественной обстановке. Естественно, что и оформление отличалось богатством, пышностью, сценическими эффектами.

Придворный театр царя Алексея Михайловича не прекратил своего существования после его смерти. Из биографии Симеона Полоцкого известно, что при царе Федоре Алексеевиче он продолжал писать декламации, которые по-прежнему исполнялись его учениками. Так, сохранился ряд «Стихов красогласных» — «во святую и великую субботу», «в похвалу преподобной Евдокии»<sup>105</sup>

и другие. И. А. Шляпкиным опубликованы «Диалоги о премудрости воплощения сына божия»<sup>106</sup>, посвященные царевне Софии Алексеевне и исполненные в Москве в 1682 году. Текст «Диалогов» дает некоторое указание на то, что в исполнении принимал участие священник и диалоги исполнялись, очевидно, в церкви. Вспомним затем, что «Блудный сын» Полоцкого был игран перед 1681 годом и в 1685 году. Затем шли спектакли в 1696 и 1698 годах. В самом конце столетия (1699 год) начались спектакли в Московской академии (основана в 1685 году, открыта в 1687 году). Не прекращалась деятельность народного театра.



---

ГЛАВА ТРЕТЬЯ  
РУССКИЙ ТЕАТР  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

1

Общественное, государственное и культурное развитие России, начавшееся еще в XVII веке и подготовленное всем ходом истории, заметно ускорилось в связи с преобразованиями Петра I. Оно знаменовало наступление нового исторического периода.

Петр вел активную наступательную борьбу против засилья средневековой религиозной идеологии и насаждал новую, светскую. Это ярко отразилось на общем характере и содержании искусств и литературы. Оплотом старой идеологии была церковь — Петр подчинил ее государству, отменил патриаршество, создал синод, состоявший из представителей высшего духовенства на царском жалованье и возглавляемый чиновником. Петр отменил литургические драмы, подчеркивавшие превосходство духовной власти над светской и содействовавшие возвеличению церкви. Он заложил основание светского образования, решительно ломал патриархальный быт, насаждал ассамблеи, а с ними «европейское обхождение», европейские танцы и пр. Встречая сопротивление новизне, Петр I вводил ее насильно. Результаты деятельности Петра в различных областях сказались в разное время, в театре, например, в полной мере лишь в середине XVIII века.

Для популяризации своих преобразований Петр прибегал к самым разнообразным средствам, но особенно серьезное значение придавал методам наглядного, зрелищного воздействия. Именно в этом следует видеть причину широкого насаждения им «потех» (торжественных въездов, уличных маскарадов, пародийных обрядов, иллюминаций и т. п.), а также обращения к театру.

Остановимся прежде всего на так называемых «потехах», в которых агитационно-политическая роль зрелища выступила особенно отчетливо.

Первым опытом организации такого зрелища явилась «огненная потеха», устроенная на Красном пруду в Москве на масленице 1697 года по случаю взятия Азова. Здесь были впервые применены эмблемы, затем обычно вводившиеся в панегирические театральные представления Московской академии. Когда после победы

над шведами и основания Петербурга Петр вернулся в Москву, ему устроили торжественную встречу. Соорудили несколько триумфальных ворот. Одни из них были сооружены «учительным собранием Славяно-греко-латинской академии» и украшены картинами, использовавшимися также в академических панегирических театральными действиями. На триумфальных воротах, устроенных в 1704 году в ознаменование окончательного освобождения Ижорской земли, изображались более изощренные и замысловатые аллегорические картины. Полтавская победа также получила отражение в аллегорических картинах, и в их создании принимала ближайшее участие та же Московская славяно-греко-латинская академия. Академические поэты писали хвалебные оды; на воротах, находившихся близ академии и украшенных при непосредственном участии академических педагогов, фигурировало множество эмблем с соответствующими надписями. Ученики академии в белоснежных одеждах с венками на головах и ветвями вышли навстречу торжественной процессии с пением кантов.

Использование панегириков и кантов сближало триумфальные церемонии с декламациями XVII века, а изысканные аллегии продолжали схоластические традиции школьного театра. С теоретическим обоснованием необходимости аллегорических изображений на триумфальных воротах выступил в 1704 году префект Московской академии Иосиф Туробойский. Целью сооружения триумфальных ворот, по его словам, является «политичная, си есть гражданская похвала труждающимся о целостности отечества своего». Далее автор ссылаясь на обычай всех христианских стран чествовать победителей, обращаясь для сплетения «похвального венца» равно к божественному писанию, мирским историям, поэтическому вымыслу. В 1710 году тот же автор в связи с торжествами по случаю полтавской победы напечатал подробное описание и объяснение триумфальных аллегорий под заглавием «Политико-лепная Апофеосис достохвальные храбрости всероссийского Геркулеса»<sup>1</sup>. Под именем российского Геркулеса разумелся Петр I, а полтавская победа именовалась «преславной викторией над хикуро-подобными дивами — Гордынею, рекше Неправдою и хищением свейским» (шведским. — В. В.-Г.). И. Туробойский в своих сочинениях старался пояснить зрителям систему символов, эмблем и аллегорий, так как, очевидно, сами авторы сознавали, что не все аллегорические изображения общедоступны.

Старинный народный обычай святочного и масленичного ряжения Петр использовал в целях политической агитации в грандиозных уличных маскарадах. Особо выдающимися были московский маскарад 1722 года по случаю Ништадского мира, петербургский маскарад по тому же поводу в 1723 году и, наконец, масленичные маскарады 1723 и 1724 годов. Маскарадные процессии бывали сухопутными (пешие и ездвые) и водными. Они насчитывали до тысячи основных участников, которые группировались по тематическому признаку. Впереди каждой группы шли мужчины, позади

женщины; в каждой группе выделялась своя центральная фигура, все остальные составляли ее свиту. Фигуры имели традиционный характер и переходили из маскарада в маскарад. Костюмировка была как театральной, бутафорской, так и близкой к исторической и этнографической подлинности.

Одни маскарадные фигуры нередко заимствовались из мифологии: Бахус, Нептун, Сатир и пр. Другую группу маскарадных образов 1720-х годов составляли исторические персонажи. Герцог Голштинский на одном из маскарадов «представлял римского полководца Сципиона Африканского (пьеса под этим названием входила в репертуар театра при Петре.— В. В.-Г.) в великолепном парчовом римском костюме, кругом обложенном серебряными галунами, в каске с высоким пером, в римской обуви и с предводительским жезлом в руке»<sup>2</sup>. Можно полагать, что вообще традиционные персонажи маскарадов частью заимствовались из репертуара современного петербургского театра, откуда брались и маскарадные костюмы. Третью группу составляли этнографические персонажи: китайцы, японцы, индейцы, татары, армяне, турки, поляки и т. д. Участники маскарадов этой поры рядились также в костюмы крестьян, матросов, рудокопов, солдат, виноградарей. Рядились также животными и птицами: медведями, журавлями. Все маскированные должны были строго выдерживать свои роли и во время процессии вести себя соответственно маске. Главные участники маскарада располагались в лодках, гондолах, раковинах, на тронах; однажды была сооружена даже точная копия линейного корабля «Фредемакера» с полной оснасткой, пушками, каютами. Все это передвигали лошади, волы, свиньи, собаки и даже ученые медведи<sup>3</sup>.

Роль и значение маскарадов петровской поры не ограничивались внешней развлекательностью. Пышные торжества были средством политической агитации.

Однако более эффективным средством общественного воспитания Петр считал театр. Бассевич, один из современников, близких Петру, писал: «Царь находил, что в большом городе зрелища полезны»<sup>4</sup>. Театр царя Алексея Михайловича преследовал политические цели, но ориентировался на очень ограниченный круг придворных, между тем как петровский театр должен был вести политическую пропаганду в широких слоях городского населения. Это обусловило создание русского общедоступного театра. Петр хлопотал о привлечении в Россию на первое время таких актеров, которые владели бы если не русским, то хотя бы одним из близких к русскому славянских языков. Так, когда в 1702 году в Россию прибыли актеры немецкой труппы, им был задан вопрос, не могут ли они играть по-польски; когда в 1720 году Петр вторично приглашал труппу, то пытался привлечь чешских актеров. Но обе попытки Петра не имели успеха.

При Петре по-прежнему развиваются два основных вида театра: школьный и светский; в эту пору начинают появляться также

пьесы городского демократического театра, широко развивавшегося во второй четверти XVIII века. Продолжает создаваться и устная народная драма.

Установлено, что спектакли игрались еще в ранние годы петровского царствования, например в Измайлове в 1696 году, в академии в 1699 году. В 1698 году устраивались кукольные представления Яном Сплавским. О спектакле в Измайлове 14 января 1697 года сохранились свидетельства современников: «Слова смехотворные в шутки и дела богонеугодные... чинились». При этом Преображенской избы подъячий Иван Герасимов сказывал, что «де он, Иван, был назван в той комедии (то есть в одной из пьес.— В. В.-Г.) Георгием и тому де они смеялись же»<sup>5</sup>. Вероятно, речь идет о спектаклях 1696 года, входивших в празднества по поводу взятия Азова.

Пьесы светского театра петровского времени перенасыщены действием, интрига в них крайне запутанна, героические эпизоды перемежаются с грубокомическими сценами. Усиливается, углубляется обмирщение пьес школьного театра. Они, правда, еще не порывают с библейским и житийным содержанием, но в то же время наполняются элементами современности; широкой волной в них входят символические, исторические и мифологические образы.

Однако между задачами, которые Петр ставил перед светским театром, и живой театральной практикой оказалось большое расхождение. Немецкие труппы не могли играть на понятном для городских масс языке, не могли давать программных публицистических спектаклей. Русский же театр в основном был представлен театром школьным, эстетические пути которого к этому времени резко отошли от традиций Симеона Полоцкого.

## 2

С точностью установить, когда начались спектакли в Московской славяно-греко-латинской академии, пока невозможно. Но можно предполагать, что они вошли в учебный план академии вскоре же после ее открытия. Поводом к возникновению спектаклей было столкновение православной церкви с католической, собственно с находившимися в Москве иезуитами, которые устраивали у себя в школе спектакли на религиозные темы. В ответ на это Лефорт дал спектакль, направленный против католиков (1699). По сведениям иезуитов, вероятно пристрастных, академические спектакли не отличались большими художественными достоинствами: «так как ничего особенного из этого не выходило»<sup>6</sup>, то и обратились к иноземным актерам.

Истории театра начала XVIII столетия посчастливилось в том отношении, что старейшая дошедшая до нас школьная драма 1701 года снабжена подробнейшими ремарками и перечнем исполнителей. Это позволяет с достаточной ясностью воссоздать картину



спектакля Московской академии того времени. Драма озаглавлена: «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным...». Это назидательная пьеса типа моралите. Исполнители ее — студенты академии — «благородные великороссийские младенцы». Пьеса начинается антипрологом, в котором «всего действия вещь и событие иероглифически образне является», то есть объясняется в живых картинах. Сначала появлялся «сластолюбия обраа» с надписью «наслаждает маловременно». Сластолюбец сидит на пиршестве, а над головой его образ муки вечной с надписью «вечно умучает». Надпись эту водружает появляющаяся Смерть. Хор поясняет смысл изображенного. В рукописи сохранились указания на то, что после третьего и седьмого явлений исполнялись интермедии, очевидно музыкальные. Библейская притча о Лазаре перемежается в пьесе с аллегорическими сценами. После пролога следует разговор между Любовью земной, Миром, Сластолюбием и духом Пиролюбия. Сластолюбие появляется на шестиглавом змие. Дух Пиролюбия уступает соблазну и берет из рук Любви земной чашу наслаждений. В это время раздается пение:

Стой, руко! ах! стой, чаши не коснися —  
Се лютым ядом сия наполнися.  
Лютое жало смерти в ней испием,  
В муку успеешь.

Так воспроизводила школьная драма того времени душевные переживания и психологические колебания человека. Вместо бога, которого школьный театр обычно не выводил на сцене, перед зрителями появляется Суд божий. В эпилоге выступает Церковь божия, скорбящая о гибели Пиролюбца и подобных ему, говорит о целительном значении поста. Аллегорическое представление завершалось нравоучением. Постановка пьесы требовала довольно сложных сценических приспособлений. Аллегорические персонажи (Сластолюбие, Истина, Воздаяние и другие) были наделены атрибутами, которые традиционно сопутствовали этим фигурам в живописи.

Другим образцом школьной драматургии начала XVIII века того же жанра является драма Димитрия Ростовского «Кающийся грешник». Она интересна тем, что входила в репертуар ярославского театра Ф. Волкова, а в 1752 году была исполнена ярославцами при дворе. Волков играл в ней, очевидно, главную роль. Пьеса не сохранилась, но известен подробный пересказ ее А. А. Шаховским<sup>7</sup>, который слышал о пьесе от И. А. Дмитревского, игравшего в ней. (Если пересказ отвечает действительности, мы можем говорить о больших постановочных возможностях ярославского театра.)

Грешник стоит с мрачным видом в черной одежде, испещренной наименованиями всех его грехов, которые написаны крупными буквами на лоскутах. Совесть, одетая в белое платье и увенчанная цветами, держит перед ним зеркало; взглянув в него, грешник

отворачивается, но Совесть при каждом его повороте переносит зеркало. Вынужденный таким образом видеть все свои грехи, юноша приходит наконец в отчаяние:

Погибель окаяннм над вся челоуики,  
Ему же не бе в свете толики...

Совесть обличает грешника. В это время в отдалении, озаренный светлыми лучами, появляется его ангел-хранитель. Грешник молит ангела об утешении, но тот неумолим.

Из ада выбегают черти, окружают грешника и поют о том, что он должен вместе с ними царствовать в аду. Черти тащат грешника в ад. Появившееся Правосудие «в виде мужественном», с обоюдоострым мечом в руке, останавливает чертей. Грешник падает на колени и рыдает. По мере его раскаяния ангел приближается к нему. Одежда грешника постепенно теряет черные лоскуты, становится белоснежной. В облаках появляется Надежда, окруженная различными гениями. Облака спускаются на землю; слышен хор. Затем следует «прение» между ангелом и главным дьяволом. Правосудие изгоняет черта в ад, откуда слышны стоны и хор грешников. Совесть, Надежда и Правосудие венчают грешника. Он молится. В облаках является огненный язык, освещающий его голову, и грешник радостно восклицает:

Кто бог велий, яко бог наш.  
Ты еси бог, творяй чудеса.

И хор певчих под музыку повторяет эти слова. Облака спускаются и скрывают всю сцену. Когда же они расходятся, перед зрителями стоят группы поющих ангелов, а душа грешника в виде человеческой гипсовой фигуры поднимается к небу, и ангелы ее принимают. Спектакль оканчивается хором.

Христианско-религиозная назидательность, широкое введение аллегорических персонажей, сложное техническое оформление роднят эту пьесу с предыдущей.

Наряду с пьесами типа моралите русский школьный театр знал большое число пасхальных и рождественских драм-мистерий. Из их числа наибольшей популярностью отличались драмы пасхальные, также позволявшие школьному театру прибегать к изощренным постановочным приемам, что делало их исключительно театральными. Их связь со средневековым театром сказывалась в примитивности композиции; основной сюжет был слабо развит. Инсценировки эпизодов из Ветхого или Нового заветов буквально тонули в массе аллегорических сцен. В действии по большей части участвовали аллегорические и мифологические образы. Связь с мистериями выражалась также в применении двухъярусной сцены и в немногих, но все же довольно ярких бытовых комических сценках. К числу наиболее живых сцен в пасхальных драмах относятся, например, сцены с участием египетского фараона и Иосифа, сцены жен-мироносиц с Марией Магдалиной и пр.

В рождественских драмах заметно влияние народных драм (вертепа), игрищ, прослеживается и связь с бытом.

Заслуживает внимания «Комедия на рождество Христово» (1702), приписываемая Димитрию Ростовскому<sup>8</sup>. В ней развивается легендарный сюжет рождественской драмы: звучит пророчество о Христе; идет сцена пастухов, которым является ангел; далее следуют сцены Ирода с волхвами, идущими поклоняться Христу; сцена волхвов; Ирод совещается с книжниками; испугавшись, что родился будущий царь иудейский, Ирод дает приказ об избииении младенцев; и, наконец, Ирод в мучениях умирает. Эти эпизоды были обрамлены аллегорическими сценами. Имеются в пьесе и обычные для светской драмы того времени тронные речи.

Особый интерес в «Комедии на рождество Христово» представляют сцены пастухов и гибели Ирода. Первая из них носит комический, бытовой характер. Каждому из пастухов даны индивидуальные характеристики. Афоня — молодой, «в старом шубионку, что нам в подпасочки данный». Аврам «пристар», «маленько горбатый, крив на глаз».

Афоня и Аврам отправились в город купить хлеба на ужин, да замешкались, наступила ночь; оставшемуся у овец Борису стало страшно, он бросил стадо и пустился на поиски товарищей.

А в р а м

Борис! чего ты zde, а овцы покинул?

Б о р и с

А ты для чего, в город пошодши, загинул?  
Пришел вечер, я овцы загнал во ограду,  
А сам уже пошел был вас искать ко граду.  
Кое вас там так долго лихо удержало?

А в р а м

Не покручинься, братец: зайшел на кружало,  
За алтынец винишка и с парнишком испив.

Б о р и с

От ведь я догадался! А мне то не купив?

А в р а м

Никак, купил и тебе: как веть не купить?  
Малец, вынь мя с кошели. На, зволишь ли испить?

Б о р и с

Нутко сядьте ж и сами поразу напьемся.  
Хлеба купили ль?

А ф о н я (*говорит*)

Есть.

Б о р и с

Гораздо подкрепемся.

А ф о н я

Вот тебе хлеб, вот тебе соль, вот и калачи!  
Кушай, старичок, здоров, а на нас не ворчи.

А в р а м

Да кушаймо ж поскоряя, пора итти к стаду,  
Штоб иногда какой волк не влез во ограду.

*Запоют ангели, а они забудутся, кусь в рот.с. Думают долго, один на одного смотрит, не скоро в небо.*

А в р а м

Што, брат? Где же так гетак поют хорошонько?  
Еще я так не слыхав; ты слышишь, Афонько?

А ф о н я

Я вже слышу и вижду, ей, птички высоко.  
Смотрете. Едбак ваше не досмотрить око:  
Ты стар, ты на глаз хром. Вот в гору смотрите!

. . . . .

Б о р и с , А в р а м

Е! е! е! видим, видим.

А ф о н я

А што, правда птички?

А в р а м

Брат! кажется, робятка стоят не велички?

А ф о н я

Судари! и хто видал ребят с крылами?  
Птицы то залетели межи облаками:  
Етак бы хорошенько робята не пели,  
Смотри, смотри: не видно, вот и полетели.

Приведенная сцена выделяется своим ироническим, можно сказать, панибратским отношением к религии, живым разговорным языком, бытовыми образами пастухов, обрисовкой правдивых черт скудного крестьянского уклада. Натуралистическими подробностями насыщена и картина гибели Ирода.

Итак, библейские сюжеты в школьной драме подвергались своеобразной обработке, постепенно обмирщались, вбирая в себя бытовой материал.

Особую группу пьес школьного театра начала XVIII века составляли панегирические драмы; в них политические намеки и восхваления Петра отгесняли на второй план религиозную основу сюжета. Таковы, например, «Страшное изображение второго пришествия господня» (1702), в котором осуждалась политика польского короля Августа, или «Торжество мира православного» (1703), в котором прославлялась победа российского Марса — Петра над Злочестьем — шведами. 11 июня 1702 года Стефан Яворский писал по этому поводу начальнику Посольского приказа Головину: «Ныне... в честь верховных и в похвалу милостивейшего нашего монарха в Московской академии уготовливаются диалоги; в действо же сим производиться когда народне (то есть публично. — В. В.-Г.), или вашего к нам желаемого прибытия ожидати»<sup>9</sup>.

В феврале 1705 года была поставлена пьеса «Свобождение Ливонии и Ингерменландии...», написанная в честь завоевания Прибалтики в 1703—1704 годах. Торжественным аллегорическим действием «Божие уничижителей гордых... уничижение»<sup>10</sup> была ознаменована (февраль 1710 года) в Московской академии полтавская победа. В ее основу положено библейское предание о

победе Давида над Голиафом. В пьесе появлялись хромя Швеция (намек на хромоту Карла XII, раненного перед полтавским сражением в ногу) и Измена — аллегорическое воплощение Мазепы. Пьеса состояла из двух частей: первая показывала «единых гордых», вторая — «противников или изменников». Каждой части предшествовала пантомима («предидействие кроме словес»). Аллегория становилась зрителям особенно ясной во второй части, в которой действие развертывалось одновременно в двух планах: на сцене в драматическом представлении (возмущение Авессалома против отца своего Давида, победителя Голиафа) и на прозрачном экране «через умбры» (от латинского *umbra* — тень), то есть на теневых картинах. В этих картинах зритель видел, как «орел российский... льва хромя (лев — герб Швеции. — В. В.-Г.) со льявты ловит и льявты половил пособием божиим, лев же хром беже». Пьеса заключалась по обычаю школьной драмы особым эпилогом. В антрактах спектакля разыгрывались интермедии, но содержание их, к сожалению, неизвестно.

Пьесы такого рода по своей поэтике не отличались от современной им панегирической литературы в целом и от «потех», о которых речь шла в начале главы. Для этой драматургии характерно широкое применение аллегорий и обилие схоластических украшений. Такие персонажи, как Самоволие, Гордыня, Отмщение, Идолослужение, Ярость, Мир, Правда, Суд и им подобные, вплетались в действие, чередуясь с библейскими образами (Иисус Навин, Моисей), историческими лицами (Александр, Помпей, Нерон) и мифологическими образами (Беллона, Марс, Фортуна и другие). Мысль автора с трудом угадывалась в поэтических и риторических нагромождениях. Действующие лица и сценические положения переходили из одного произведения в другое. И сами пьесы страдали однообразием. Тексты панегирических школьных действий начала XVIII века не сохранились, но до нас дошли их развернутые программы, написанные высокопарным, архаизированным языком<sup>11</sup>.

Этим произведениям противостоит драма одного из сподвижников Петра I, крупнейшего деятеля в области культуры и литературы, оратора и публициста Феофана Прокоповича (1681—1736). В биографии Прокоповича есть некоторые черты, сближающие его с Симеоном Полоцким. Оба они учились в Киевской академии, завершили свое образование на Западе и не раз подвергались за это нападкам со стороны реакционного православного духовенства.

Эстетические взгляды Прокоповича нашли яркое выражение в курсе пиитики, который он читал в Киевской академии с 1704 года. Он сознательно отступал от схоластической эстетики, возражал против злоупотребления аллегориями и мифологией. Прокопович говорил: «Христианский поэт не должен выводить языческих богов или богинь для какого-нибудь дела бога нашего или для обозначения добродетелей героев; он не должен вместо муд-

рость говорить Паллада... вместо огня — Вулкан». Прокопович резко осуждал излюбленные формалистические приемы версификации, построенной на анаграммах, параллельных стихах, стихотворных эхо. Он боролся против авторов, сочинявших стихи в форме яйца, кубка, пирамиды, звезды, круга и т. п., называл подобные произведения «пустяками, ребяческими игрушками, которыми мог забавляться грубый век». Прокопович обращался к сочинениям Аристотеля, Сенеки, Плавта, Теренция и других античных писателей. Знаком он был и с произведениями французских классицистов. Так, Прокопович читал в польском переводе «Сида» Корнеля и «Андромаху» Расина.

Важную роль отводил Прокопович поэтическому художественному вымыслу. «Взявши событие, — писал он в своей «Пиитике», — поэт не допытывается, как оно произошло, но рассмотревши оное, излагает, каким образом оно могло бы совершиться. . . Создает ли поэт целое событие или только способ его происхождения, он главным образом и единственно должен наблюдать... чтобы в определенных и единичных личностях изображались добродетели и пороки общие. Описывает поэт подвиги известных лиц, это делает и историк; но историк излагает их так, как они были, — поэт, как они должны были быть». Замечателен патриотический призыв Прокоповича к писателям, драматургам и ораторам обращаться к темам отечественной истории, чтобы «узнали, наконец, пустейшие, благоговеющие только перед своими баснями враги наши, что не бесплодны доблестию наше отечество и наша вера». «Столько славных дел нашего отечества забыты совершенно и, что оно совершило до сих пор, едва что передано памяти потомства»<sup>12</sup>.

Эстетические принципы Прокоповича получили яркое воплощение в созданной им трагедокомедии «Владимир» (полное заглавие: «Владимир, славенороссийских стран князь и повелитель, от неверия тми в свет евангелский приведенный духом святым от рожества Христова 988, нине же от православной Академии Могилеанской и Киевской на позор российскому роду от благородных российских сынов, добре зде воспитуемых, действием, еже от пиит нарицается трагедокомедия, лета Господня 1705 июля 3 дня показаний»). Это лучшая из всех школьных драм.

Хотя Прокопович сохранил традиционную композицию (пролог, пять актов, эпилог) и иносказания, вводил олицетворения и не чуждался религиозной назидательности, однако элементы нового выступают в его пьесе гораздо отчетливей, чем в панегирических действиях Московской академии.

Вместо случайного сцепления аллегорических, исторических или библейских картин в его пьесе впервые стройно, динамично и последовательно развивается сюжет, риторический пафос вытеснен подлинным темпераментом оратора-публициста; «междувброшенные действия» (комические интерлюдии), разыгрывавшиеся в некоторых школьных драмах, заменены органическим вплетением в спектакль комического элемента. В пьесе соблюдены единства

действия и места. Новшеством был и самый жанр пьесы, определенный Прокоповичем вслед за Плавтом как «трагедокомедия». Под этим термином, по разъяснению самого автора, он разумел драматическое произведение, где «вещи смешные и забавные перемешиваются с серьезными и печальными и лица низкие со значительными».

Трагедокомедия «Владимир» тесно связана с ораторской деятельностью Феофана Прокоповича, и в частности с его «Словом на день святого Владимира», произнесенным незадолго до написания пьесы. «Владимир» — произведение иносказательное. Под борьбой Владимира с языческими жрецами подразумевалась борьба Петра с представителями церковной реакции. Подчеркивая связь пьесы с задачами современности, Прокопович в заключительном хоре вкладывает в уста апостола Андрея предсказание о победе России над Швецией. Пьеса заканчивается панегириком в честь гетмана Мазепы, в то время еще не изменившего Петру. Летом 1705 года, когда исполнялась драма Прокоповича, Мазепа по приказу Петра шел на соединение с войсками польского короля Августа для совместных военных действий против Карла XII.

Таков был идейный смысл пьесы. Что же касается ее сюжета, то в его основе лежала «брань духовная», то есть душевная борьба Владимира перед принятием христианства, выраженная в небывало длинном монологе в сто восемнадцать стихов. Монолог этот построен с большим ораторским мастерством и наполнен глубокой патетикой. Владимир готов креститься, но не будет ли это значить, что он кладет свой княжеский венец к ногам греческих владык? Не значит ли, что он идет к ним в ученики? Или, быть может, его заподозрят в страхе перед могуществом греческого императора? Но разве не все равно, рассуждает Владимир, что будут говорить злые люди? Ведь людская хула и слава — это дым. А разве человек не должен всю свою жизнь учиться? Потом его мысли обращаются к давним привычкам и привязанностям. У него триста жен, а Христово учение призывает к борьбе с похотью... И Владимир кончает свои рассуждения обращением к богу с просьбой о помощи. Не креститься ли тайно? Но нет. Пусть все знают о нем: он идет исповедовать Христа, идет, повинувшись воле бога, овладевшего всем его существом.

В драме Феофана Прокоповича с большой силой написаны сцены, полные глубоких размышлений, нежной лирики и вдохновенной патетики. Образцом может служить заключительный монолог апостола Андрея. Полон темперамента и открывающий пьесу монолог тени Ярополка.

Наряду с образами Владимира, Мечислава, Ярополка, Философа и Храбра в пьесе выступают языческие жрецы Жеривол, Курояд и Пияр — комические персонажи, отрицательные свойства которых разъясняют их имена. Особенно интересна сцена, в которой жрецы призывают на помощь своих богов; те являются и «со жрецами поюще скажут». Жрецы — бессовестные, сознатель-

ные лгуны: они требуют обильных жертв в виде всяческой живности и сами поедают их. Особенным прожорством отличается главный жрец — Жеривол, который, как показывает его имя, способен съесть целого вола. Жрецы узнают, что Владимир собирается принять христианство, приходят в отчаяние и зывают к богам. И в ответ на призыв появляются Бес мира, Бес хулы, Бес тела. Бес мира успокаивает их. Жрецы надеются, что не все еще потеряно, и начинают вместе с бесами кружиться в пляске.

Для суждения о действенности и остроте сатиры Прокоповича показателен следующий факт: враг Феофана Прокоповича Маркел Радышевский писал в доносе, что Феофан священников российских выводит под именами жериволов, называет их лицемерами и идольскими жрецами<sup>13</sup>. Реакционное духовенство негодовало, узнав себя в комических персонажах трагедокомедии.

Немало нового внес Прокопович и в разработку силлабического стиха, которым написано его пьеса. Тринадцатисложный силлабический стих основного текста сменяется порой восьмисложным (песни жрецов Курояда и Пияра), а иногда стихом разносложным (в хоре Прелести, например, длина стихотворной строки колеблется от пяти до тринадцати слогов). Кроме того, Прокопович охотно применял переносы и такое рассечение длинной тринадцатисложной строки в диалогах, при котором начало ее содержит конец реплики одного персонажа, а конец строки — начало реплики другого. Все это придавало силлабическому стиху Прокоповича ритмическое разнообразие, а его исполнению — разговорную интонацию. Кроме «Владимира» Прокопович написал также небольшие пьесы диалогического характера.

Необходимо отметить, что школьный театр не только создавал новый репертуар, но и пытался приспособить к своим нуждам пьесы времен царя Алексея Михайловича, невзирая на их стилистическое отличие. Комедия о Юдифи была возобновлена (по видению, Стефаном Яворским) на сцене школьного театра в Московской славяно-греко-латинской академии как отклик на полтавскую победу, о чем свидетельствует пролог о посрамлении гордости. В первой части пролога эта мысль иллюстрируется кратким повествованием о подвиге Юдифи, во второй — примером, взятым из современной действительности: уничтожением гордости шведского короля Карла XII и почти полным уничтожением его войск в бою под Полтавой.

Ныне же сподобихамся очыма зрети  
Како шведская гордыня посрамися  
И вся арьмея его до конца потребися.

Этот новый пролог «Юдифи» перекликается со школьной драмой 1710 года, написанной на тему о полтавской «виктории»: «Божие уничтожителей гордых... уничтожение».

Школьный театр, узаконенный Духовным регламентом, еще в Петровскую эпоху стал распространяться и в провинции, даже в Сибири. В 1702 году в Тобольск был назначен митрополитом Фи-



лофей Лещинский, бывший некогда учеником Киевской академии. Известно, что он, «охотник до театральных представлений... славные и богатые комедии делал и, когда должно на комедию зрителям собиратца, тогда он... в соборные колокола на собор благовест производил, а театры были между Соборною и Сергиевскою церквами к взвозу, куда народ собирался»<sup>14</sup>. В 1705 году во время представления ветром сорвало с собора крест, суеверная часть населения не замедлила приписать это наказанию божию «на творящих игрища комедианские», и спектакли были приостановлены. Впрочем, они возобновлялись при преемниках Филофея в 30-х годах XVIII века и после 1743 года, когда в Тобольске вместо славяно-латинской школы была основана семинария.

Школьный театр выработал строго нормативную теорию драматургии и исполнительского искусства. В своей основе они были едины для школьного театра всех стран. Основосложниками поэтики являлись известные иезуиты Понтан и Скалигер. Что же касается искусства исполнения, то оно следовало искусству ораторскому и восходило к Квинтилиану; его правила излагались в «риториках». Вот что говорилось об искусстве декламации, или, как говорили тогда, о «произвещении», в одной из анонимных русских риторик XVII — начала XVIII века: «Произношение гласа полезно есть ритору до ушеса слышателей воздвизает, произношение же движения полезно есть, да очеса воздвизает... Тем же толико знаменованье гласа у риторов есть, елико знаменованье сердечных, сиречь страстей. Яко зело воздвизаются гласом какова убо речеточец требует воздвижения сердца от слушателей, такового той страсти приличного долженствует употреблять гласа»<sup>15</sup>.

Эстетика исполнения была нормативной. Так, в гневе должен был звучать «глас острый, жестокий, часто усекаемый», то есть прерывистый; в печали — голос плачевный, не грубый, не громкий, медленный и ослабевающий; в страхе слова произносятся следовало тихо, на низком голосе и прерывисто, словно заикаясь; в веселом состоянии — произносить «пространно», приятно, мягко, весело, в меру громко, прерывая речь восклицаниями. Жесты должны были соответствовать словам: в гневе и ревности им надлежало быть обильными и быстрыми, брови насулены, все тело выпрямлено и напряжено; при этом жестами злоупотреблять не следовало, чтобы не уподобиться сумасшедшему или пьяному. В печали и умилении жестов должно быть мало, и им полагалось быть замедленными, голове — смиренно склоненной, временами должны были появляться слезы. В страхе телу полагалось быть сжатым, бровям — приподнятыми, словно при вопросе. Для выражения радости и любви жест должен быть свободным, выражение глаз и всего лица светлым, улыбающимся, однако скромным, не уподобляясь «ладье, колеблемой ветром»; пальцев ломать или сжимать не следовало. Говоря о нижестоящих, следовало руку снизить, о вышестоящих — руку поднять, о находящихся вблизи

— руку протянуть. Мимика лица — основное выразительное средство; она главным образом и передает «движение сердца».

В «Амфионе», русской пиитике 1692 года, даются краткие указания о расположении актеров на сцене: «Главное действующее лицо должно делать посреди сцены до остановки два-три шага; второстепенные же действующие лица должны стоять по сторонам»<sup>16</sup>.

К изложенной теории драматического искусства следует добавить рассуждения об актере деятеля Виленской школы Сарбевского; возможно, они были известны и в Москве. «Трагедия, — говорит он, — требует действия свободного, строгого, сильного, особенно в последних актах — 4-м и 5-м... Трагический актер в котурнах должен выступать совершенно особою походкой: с приподнятой осанкой, с известными, несколько возбужденными движениями груди и всего тела; голос должен быть особенно звучным, полным, сильным; каждое слово должно произноситься выразительно, изящно, царственно. Актер комический в низких башмаках должен выступать обыкновенною походкой, говорить обыкновенным тоном, с умеренными телодвижениями, голосом большею частью не напряженным, но обыкновенным. Мим (очевидно, актер интермедии. — В. В.-Г.) к непринужденности беседы прибавляет еще вольность в походке и телодвижениях и в высшей степени разнообразен, разнуздан и забавен»<sup>17</sup>.

Известны также наставления деятеля украинского школьного театра Г. Конисского, предназначенные для актеров, участвующих в хоре: «Хор же есть танец, приноровленный к пению... В хоре могут быть вместе многие лица, но все они считаются за одно... Хор полагается после акта и выражает значение предметов и перемены счастья». Но под хоровым танцем следует разуметь «не веселое движение тела, происходящее от восторженной души, каковой танец трагедия едва ли допускает, но некоторую художественную и стройную поступь и телодвижение, приспособленное к тому, что поется»<sup>18</sup>. Сохранилась зарисовка расположения хора в русской трагедокомедии «Иосиф патриарха»<sup>19</sup>. К сожалению, по зарисовке нельзя составить себе представление о том, как хор должен был двигаться по сцене. В «Поэтике» Сарбевского говорится: «Хотя движения хора в отдельных случаях разнообразятся, однако, вообще, хор всегда должен двигаться с востока на запад или с запада на восток, причем хористы, образуя круги и полукруги, разнообразными способами взаимно пересекают пути движения друг друга». Для того чтобы актеры могли ориентировать свои передвижения, пол сцены расчерчивался параллельными и перпендикулярными к рампе линиями.

Школьный театр придавал огромное значение оформлению спектакля, главным образом декорациям.

Представление, по словам Сарбевского, должно «воссоздавать действия не только словами и речью, но также жестами, интонацией, движениями по сцене, выражением настроений, наконец, при помощи музыки, машин и обстановки... Если все это созда-

ется или регулируется искусством, то это же применимо и к освещению, при каком дается спектакль, так как соответственно разнообразным требованиям, в зависимости от настроений то печальных, то приятных, искусственный свет можно усиливать и уменьшать»<sup>20</sup>.

Сцена украинского и русского школьного театра имела следующее устройство: если спектакли давались в церковном помещении, то декоративным фоном служили иконы. Сцена бывала и двухъярусной, наподобие средневековой мистериальной, использовалась также открытая сцена с завесой позади, и, наконец, спектакли давались в классной комнате без декораций, лишь с одной задней «запоной», за которую могли уходить действующие лица. По Сарбевскому, сцена школьного театра должна быть покатой, расширяющейся по направлению к зрителю. Декорации должны были состоять из четырехгранных теллари (призм) и задних холщовых завес. Машины, описываемые Сарбевским, крайне примитивны: это рычаг с противовесом для подъема персонажей и люк в полу для их спуска. Персонажи спускались «с неба» при помощи железных «проножек», прикрепленных к кушаку. Проножки маскировались писаными облаками, световыми эффектами. О костюмах русского школьного театра нет точных сведений. Некоторое представление о них помогают составить иллюстрации к «Комедии притчи о блудном сыне». По-видимому, употреблялись обычные, но несколько стилизованные русские бытовые костюмы.

Школьный театр оказал большое влияние на развитие русского городского демократического театра XVIII века.

### 3

Петр не был удовлетворен школьным театром. Религиозный по своему характеру, этот театр в эстетическом отношении был слишком замысловатым и сложным для рядового зрителя. Петр же стремился организовать театр светский, доступный городским массам. Учрежденный им театр, несмотря на кратковременность своего существования, сыграл важную роль в развитии русской театральной культуры.

В 1698—1699 годах в Москве находилась труппа актеров-кукольников. Возглавлял их венгр Ян Сплавский. Кукольники давали представления не только в столице, но и в провинции. Известно, что в сентябре 1700 года некоторые из них были посланы «для показания комедиальных штук»<sup>21</sup> на Украину, а Ян Сплавский — в волжские города, включая Астрахань. И вот в 1701 году царь дает тому же Сплавскому поручение отправиться в Данциг для приглашения на русскую службу комедиантов.

В Данциге Сплавский вступил в переговоры с одной из лучших немецких трупп того времени, возглавляемой актером Иоганном Кунстом и непосредственно связанной с известным реформатором немецкого театра Фельтеном. Соглашение было достигнуто, но

труппа побоялась ехать в Россию. Пришлось за актерами посылать вторично. На этот раз, летом 1702 года, Кунст и его актеры в количестве восьми человек прибыли в Москву. Согласно заключенному договору Кунст обязывался, «яко верному рабу надлежит, его царского величества всеми вымыслами и потехами увеселять и для того всегда бодр, трезв и готов быти»<sup>22</sup>.

Покуда велись переговоры с труппой, долго обсуждался вопрос о том, где и как устроить театральное здание. Предполагалось оборудовать под театр старое помещение во дворце над аптекой, затем Расстригины палаты на берегу Неглинной у Тверской улицы и, наконец, решили выстроить здание на Красной площади. Временно же под спектакли был приспособлен большой зал в Лефортовом доме в Немецкой слободе. В конце 1702 года постройка комедийной хоромы на Красной площади была завершена. Она имела в длину 18, в ширину 10 сажен (36×20 м), освещалась сальными свечами. Техническое оснащение было по тому времени роскошным: много декораций, машин, костюмов. Спектакли в комедийной хороме начались, вероятно, на святках 1702/03 года.

Так как в намерения Петра входило создание общедоступного театра на русском языке, то Кунсту 12 октября того же 1702 года отдали в обучение русских юношей в числе десяти человек из подьячих и купеческих детей<sup>23</sup>. Несколько позже их стало уже двадцать. При этом указывалось, чтобы их учили «со всяким прилежанием и поспешением, чтоб им те комедии выучить в скорых числах», а самому Кунсту наказывали, «чтоб он их комедиям всяким учил с добрым радением и со всяким откровением»<sup>24</sup>. В том же году один из современников писал, что русские уже дали «несколько небольших представлений» в доме в Немецкой слободе<sup>25</sup>. По документам известно, что какая-то комедия шла 23 декабря 1702 года<sup>26</sup>. Так начал свое существование русский общедоступный театр.

Спектакли шли дважды в неделю, немецкие представления чередовались с русскими. Это продолжалось в течение года с лишним, то есть до смерти Кунста (1703), когда немецкая труппа в основном была отпущена на родину, а вдове Кунста и актеру Бендлеру поручили продолжать обучение русских актеров. Однако они, по-видимому, не могли справиться с заданием, и в марте следующего 1704 года во главе театрального дела становится Отто Фюрст (Фиршт), по специальности золотых дел мастер<sup>27</sup>. Но и он не сумел справиться с делом. Между Фюрстом и его русскими учениками постоянно возникали недоразумения. Ученики, по существу, ратовали за национальный театр и потому жаловались на своего принципала, что он-де «русского поведения не знает», «нерадив в кумплиментах» и «за недознанием в речах» актеры «действуют не в твердости»<sup>28</sup>. За весь 1704 год поставлено было всего три комедии. Актеры просили выбрать руководителя театра из их собственной среды и продолжать дело на новых началах, иными словами, хотели освободиться от иностранной опеки. Но Фюрст оставался во

главе дела вплоть до 1707 года. При нем спектакли сначала по-прежнему шли попеременно на русском и на немецком языках. Немецких актеров добирали, вероятно, из числа московских жителей; среди них, например, была жена придворного лекаря Пагенкампа. С 1705 года спектакли, наконец, шли только на русском языке.

Чтобы увеличить число зрителей, в 1705 году был опубликован указ: «Комедии на русском и немецком языках действовать, и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть в указанные дни в неделю, в понедельник и четверг, и смотрящим всяких чинов людям российского народа и иноземцам ходить повольно и свободно без всякого опасения, а в те дни ворот городских по Кремлю, по Китаю-городу и по Белому городу в ночное время до 9-го часу ночи не запирают и с проезжих указанной по воротам пошлины не имеют, для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно». Тем не менее на спектакли ходило мало народу; иной раз в зал, вмещающий сорок пять человек, собиралось лишь двадцать пять зрителей. К 1707 году представления полностью прекратились и театральное здание было велено разобрать (впрочем, оно просуществовало вплоть до 1735 года) <sup>29</sup>.

В чем же заключалась причина неудачи театра Кунста — Фюрста и его кратковременного существования, несмотря на поддержку правительства?

Петр I хотел видеть в театре злободневные, политически заостренные спектакли. Едва успел Кунст приехать в Россию, как получил приказ исполнить пьесу на взятие города Орешка (Шлиссельбурга). Кунст ответил, что «никакой комедиант на свете вовсе новую невиданную и неслыханную комедию в неделю на письме изготовить и в три недели оказать и действовать не может». Тем не менее он добавил, что «любви же ради и униженной должности против царского величества... то на ся принимаю и совершу» <sup>30</sup>, и запросил «для удобного подлинника дать ему на письме, каким поведением тот город взят»: Кунст рассчитывал найти в военной реляции подробное описание взятия Шлиссельбурга. Но реляция оказалась, видимо, недостаточно красочной, и он со своей задачей так и не справился <sup>31</sup>. В конце 1704 года по другому аналогичному случаю был дан Фюрсту указ: «Велите комедиантам учинить комедию торжественную на русском и немецком языках, и чтоб они оную изучили к пришествию великого государя к Москве конечно». Фюрст известил, что «комедия новая триумфальная на немецком и русском языках у него к пришествию великого государя будет готова» <sup>32</sup>. Это была «История явная Тамерлана, хана татарского, как победил салтана турецкого Баязета» <sup>33</sup> (пьеса на тот же сюжет шла при дворе царя Алексея Михайловича и также имела политический иносказательный смысл). Пьесу Фюрст представил в Посольский приказ 30 ноября. Однако неизвестно, состоялась ли ее постановка.

Эти примеры со всей очевидностью свидетельствуют о несоответствии театра Кунста — Фюрста той роли, которая ему предназначалась. По словам Бассевича, Петр требовал репертуара, в который входили бы пьесы «трогательные», но «без этой любви, всюду вклеиваемой», и фарс «без шутовства»<sup>34</sup>. пьесу без любовной интриги, не очень печальную, не очень серьезную и вместе с тем забавную. Но самое главное, чего добивался Петр при создании публичного театра, — это его доступности. Репертуар же театра Кунста — Фюрста состоял в основном из иностранных пьес, правда, несколько переработанных для русского зрителя. И все же сюжеты пьес, сценические положения, инсценируемый быт казались русскому зрителю чуждыми.

Мы не располагаем исчерпывающими сведениями о русском репертуаре театра Кунста — Фюрста, но шесть пьес сохранилось, в том числе четыре пьесы полностью. При несомненном единстве театрального стиля они относятся к различным жанрам. «Сципио Африкан» (полное название: «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския») представляет собой пьесу историческую, героическую, повествующую о борьбе сильных страстей и чувства долга. Сюжеты других трех пьес («Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его», «Принц Пикель-Гяринг, или Жоделет, самый свой тюремный заключенник» и «Комедия о Франталшее, короле Эпирском, и Мирандоне, сыне его, и о прочих») взяты из частной интимной жизни. Любовная тема в них осложняется разными перипетиями: то неистовой ревностью и кровавыми расправами, то шутовскими проделками, то традиционной темой неопознанных детей, отцов, братьев и возникающим отсюда мотивом кровосмесительства.

«Сципио Африкан» был переделан из ученой драмы Лознштейна, «Честный изменник» — из трагедии Чиконьини, «Пикель-Гяринг» — из пьесы Томá Корнеля, в свою очередь переделавшего пьесу Кальдерона, «Дон Педро» — переработка трагикомедии Де Виллье. Кроме того, Кунсту принадлежит заслуга первого ознакомления русского зрителя с произведениями Мольера; в репертуар его театра входили: «Комедия о докторе битом» («Доктор принужденный») и «Комедия Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» («Амфитрион»).

Из всех названных пьес наиболее подходила к требованиям Петра трагедия «Сципио Африкан», так как в ней трактовался вопрос о борьбе личных интересов с общественными, государственными. Победа оказывалась на стороне последних. Трагедия была полна сентенций политического характера: «Всегда подобает отечества пользу своей собинной представить» и т. п. Трагические сцены чередовались с комическими, хотя и не нарушали единства сюжета. Комическую роль играл «издевательский слуга» по имени Эрсил. Исполнялись и вокальные номера. Совсем в другом роде «Комедия о Франталшее, короле Эпирском, и Мирандоне,

сыне его, и о прочих»<sup>35</sup>. Это вселая пьеса, сюжет которой построен на любовных перипетиях, причем в каждой паре влюбленных оказывались брат и сестра. Такой сюжет, по-видимому, показался непристойным. Можно думать, что комедия «О Франталпее» как раз и принадлежала к числу тех пьес, которые вызвали протест Петра. Это же относится, очевидно, и к пьесе «Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его», написанной на тему о супружеской чести и ревности. Автор пьесы не пожалел красок для изображения любовных сцен. О любви говорится в самом галантном, прециозном тоне; любовный диалог строится с помощью парных симметричных реплик. Весь трагизм пьесы сводится в сущности к тому, что, по мнению мужа, любой факт, в том числе и измена жены, существует только в сознании людей, которым он известен, и что, следовательно, стоит удалить тех, кто знает о случившемся, как исчезает и самый факт. Жена герцога изменила ему с маркизом. Узнав об этом, герцог убивает по очереди всех, кто непосредственно или от третьих лиц знал об измене. Мораль пьесы поясняется автором: «Человек, носящий благородное имя, необходимо должен приносить чести подобные жертвы». Последняя из названных пьес — комедия «Принц Пикель-Гяринг, или Жоделет, самый свой тюрьмовый заключник», или иначе «Скоморох принц Пикель-Гяринг»<sup>36</sup>. Представляя собой дважды переработанную комедию Кальдерона, пьеса сводилась к рассказу о шутовских проделках Пикель-Гяринга. Это был, по существу, балаганный фарс, родственный скоморошьим игрищам, что и подчеркивалось в заглавии. Петр I имел в виду именно такие произведения, когда писал, что нужны пьесы без излишнего шутовства.

Интересен дошедший до нас перевод «Жеманниц» Мольера под заглавием «Драгая смеянья». Перевод этот обнаружен в бумагах Петра, относящихся к 1708 году; писан он тем же почерком, что и другие бумаги, составленные шутом царя — «самоедским королем». Перед первым действием есть такое указание: «Презентуемая пред королем самоедским»; перед вторым действием: «Соделанна в Новеграде (то есть в Петербурге.— В. В.-Г.) пред королем самоедским». Кто именно был переводчиком — неизвестно. Важно, что пьеса является не только переводом, но и переделкой; об этом свидетельствуют расхождения текста с оригиналом. Тексту предшествуют два, по числу действий комедии, указания на сценическое оформление, а к одному из них приписана целая сцена, отсутствующая у Мольера.

Первое действие комедии предваряется следующей ремаркой. «Театрум долженъствуует быты жывонапысан и украшен цветами багряновыдными; коронамы, лукамы и всем строеныем трымъ-фальным града Парыжы, окружающе грады и весы. Музыка долженъствуует быты добрая, сладкослушательна, сладковыдна, же плясаньем двоих девыц, прышедъших зъ инъиных стран, подобающеся всем народом окрест стоящым». Перед вторым действием пьесы написано: «Театрум есть украшенное реками, островами,

градами и цветами удовольствием. Нептун со всем своим двором и со немфами, т. е. дочерьми морскими, и со прочими своими богине скачуще и веселящися купно с богом вторым морским Тритоном и поюще миротворения со музыканты».

Пьесам инѳгда предшествовала живая картина с песней, раскрывающей ее содержание, что напоминает антипрологи школьной драмы.

Изображаемые в этих и подобных пьесах драматические положения и психологические переживания были мало понятны русским исполнителям. Можно представить себе, как трудно приходилось актерам и как мало полезного мог извлечь для себя зритель.

Переведенные и переработанные пьесы очень скоро вызвали подражания. В числе рукописей, оставшихся после Кунста в Посольском приказе, имелись две, автором которых был русский актер Семен Смирнов; это комедии «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце, перечневая, шутовская» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью, перечневая, шутовская». Тексты до нас не дошли. Обычно полагают, что «перечневые» комедии были импровизационными. Но под термином «перечневая» надо, скорее, понимать либретто, программу.

Деятельность двух видов театра начала XVIII века — школьного и светского общедоступного — не прошла бесследно в истории театрального дела в России. На смену закрывшемуся общедоступному театру (1706—1707) в столицах стали один за другим возникать театры для различных слоев населения. В 1707 году начались русские спектакли в селе Преображенском у сестры царя Натальи Алексеевны, в 1713 году — в селе Измайлове у вдовы Иоанна Алексеевича — Прасковьи Федоровны.

После того как спектакли в театре на Красной площади прекратились, театральные костюмы были отосланы в село Преображенское, а в 1709 и 1711 годах туда же переслали переведенные на русский язык пьесы кунстовского репертуара<sup>37</sup>. У царевны Натальи образовалась целая театральная библиотека, в состав которой вошли, кроме того, пьесы школьного репертуара<sup>38</sup>. Царевна и сама сочиняла пьесы. Бассевич свидетельствовал, что она сочинила «две-три пьесы, довольно хорошо обдуманнные и не лишнные некоторых красот в подробностях; но за недостатком актеров оне не были поставлены на сцену»<sup>39</sup>. У другого современника, Вебера, читаем: «Великая княжна и сама сочиняла по-русски трагедии и комедии, заимствуя для них сюжеты из Библии или из обыкновенных всedневных приключений»<sup>40</sup>. После смерти царевны Натальи Алексеевны «все книги комедиантские» из ее театра в 1717 году были свезены в амбар. К 1723 году от театральной библиотеки Натальи Алексеевны осталось «разных комедиантских действ, письменных, в пол-дeсть, в кожаном переплете — 2. Такие же письменные в бумажном переплете, в пол-дeсть — 15 книг; действие «О Георгии и Плакиде». Тетрадь письменная



в пол-десть, по которой действовано в комедии «О страдании святых мученик Ксенофонта и Марии»— 7 тетрадей; «Хрисанфа и Дарии»— 2 тетради; «Адриана и Наталии»— 3 тетради; «Июлиана»— 3 тетради; «Евстафия Плакиды»— 3 тетради; «Павла и Иулиании»— 3 тетради; «Искупление человека от падения его»— 3 тетради; «Изъявление комедии действующей от ревности православия», тетрадь, печатанная церковными литерарами»<sup>41</sup> (пьеса из репертуара московского школьного театра того времени). Профессору И. А. Шляпкину удалось найти сверх того отрывки тринадцати комедий: «Комедия св. Екатерины», «Комедия Хрисанфа и Дарии», «Действо о святей мученице Евдокии», «Комедия Петра Златых Ключей», «Комедия Олофернова», «Комедия пророка Даниила», «Комедия о италиянина маркграфе и о безмерной уклонности графини его», «Комедия Олундина», «Комедия Рождеству», «Комедия Андрея Первозванного», «Комедия о прекрасной Мелюзини, яже бысть во Франции», «Комедия о богородице», «Комедия Варлаама и Иоасафа»<sup>42</sup>.

Некоторые из названных пьес входили в репертуар театра Натальи Алексеевны. Нельзя, конечно, думать, что он был обширен. Но, несомненно, на сцене театра ставились комедии на темы не только библейские или житийные, но и светские, как, например, инсценировки рыцарских романов в духе пьес театра Кунста — Фюрста. В их число входила и «Комедия Петра Златых Ключей».

С переездом Натальи Алексеевны из села Преображенского в Петербург туда же перевезли и театральное имущество, поместившееся в первом построенном в городе театральном здании, а летом — в ее дворце на Каменном острове<sup>43</sup>. В спектаклях участвовали «10 актеров и актрис... природные русские»; спектакли, бывшие публичными, «смотреть волен был всякий». Спектакли посещал и Петр I. 26 февраля 1715 года в его походном журнале отмечено: «Изволили в Петербурх пополудни в 3 часу и в 6 изволили пойти к государыне царевне Наталии Алексеевне в комедию». Вебер присутствовал на спектакле, в котором «было выведено на сцену одно из последних стрелецких возмущений»; в пьесе «была изображена неудачность восстаний и всегда несчастный конец их». Действие прерывалось Арлекином, который «вмешивался со своими шутками туда и сюда в продолжении представления»; в прологе выступал «оратор», который рассказывал «о содержании и ходе пьесы»<sup>44</sup>. Что это была за пьеса — пока остается неясным.

Театр при дворе царицы Прасковьи Федоровны в селе Измайлове функционировал с 1713 года. Организовала его и руководила им дочь вдовствующей царицы Екатерина Ивановна. По словам современника, она была «удивительно веселого нрава; много шутила... много говорила в оправдание театра, впрочем, называла его детской забавой и не считала его достойным присутствия именитых зрителей, хотя им и потчивала их». «Театр устроен был очень изящно». Впрочем, «не совсем хороши» оказались костюмы актеров, и так как пьеса состояла из множества сцен, то занавес бес-

прерывно опускался и зрители оставались в темноте. Спектакли, на которые допускалась публика, шли на русском языке, но репертуар театра установить нельзя. Известно лишь, что представлялись «совершенные пустяки», то есть, по-видимому, фарсы. В качестве актеров выступали «княгини и благородные девицы», а также дворцовые служители. В одном из спектаклей девица «княжеского рода» играла роль генерала, а родная дочь маршала вдовствующей царицы исполняла роль супруги того самого актера, который был бит перед представлением, на сцене же играл роль короля <sup>45</sup>.

В 1720 году Петр сделал новую попытку пригласить в Россию из-за границы труппу актеров, владеющих одним из славянских языков, в надежде, что они скорее усвоят русский язык. Он приказал «нанять из Праги компанию комедиантов таких, которые умеют говорить по-славянски (по-словацки? — В. В.-Г.) или по-чешски» <sup>46</sup>. Переговоры велись с известным актером Иоганном Эккенбергом, который еще до того, в 1719 году, приехал в Петербург <sup>47</sup>. Но в распоряжении Эккенберга находилось всего двенадцать актеров, из которых только четверо, да и то годных лишь для исполнения интермедий, говорили по-чешски. Правда, Эккенберг обязывался в течение года научить играть по-чешски и остальную часть труппы. Пришлось пойти на уступки, и в 1723—1724 годах в Петербурге снова появляется Эккенберг. Он открыл свои спектакли 27 ноября 1723 года в заброшенном и отдаленном от центра театре Натальи Алексеевны. Вскоре выяснилось, что, кроме придворных, старый театр за дальностью расстояний никто не посещал. Понадобилось строить новый театр на углу Невского и Мойки — «прекрасный и просторный со всеми удобствами для зрителей». Труппа состояла из десяти-одиннадцати человек. Но театр Эккенберга также не оправдал затрат и надежд. Труппа «была плохо снабжена костюмами», репертуар представлял собою «сбор плоских фарсов, так что кое-какие наивные черты и острые сатирические намеки совершенно исчезали в бездне глупых выходов, чудовищных трагедий, нелепого смешения романтических изысканных чувств, высказываемых королями или рыцарями, и шутовских проделок какого-нибудь Gean Potage, их наперсника» <sup>48</sup>, — писал Бассевич. Труппа Эккенберга играла в Петербурге недолго, по-видимому, один сезон: осенью 1724 года она была уже в Вене.

Значительную роль в формировании городского демократического театра сыграли спектакли учеников Московского госпиталя, во главе которого стоял известный в ту пору доктор Бидлоо. Нуждаясь в молодежи, знающей латинский язык, он стал принимать к себе учеников Московской славяно-греко-латинской академии. Бидлоо «неведомо какую своею властью, потаенно словено-латинских школ что ни лучших учеников к себе призывает и записует в анатомическое учение» <sup>49</sup>, — жаловалась академия. Невзирая на запрещения духовного и светского начальства, с 1719

по 1722 год из академии в медицинскую школу перешло сто восемь учеников. Юноши принесли с собой не только необходимое знание латыни, но и опыт участия в школьных спектаклях академии. Госпитальный школьный театр помещался в сарае и посещался как русскими, так и иностранцами; состав зрителей был в основном демократический; среди них наблюдалось «очень мало особ значительных».

Репертуар Госпитального театра отличался разнообразием. Известно, что там ставились исторические и панегирические действия и интермедии. Здесь шла, например, драма на исторический сюжет — «История царя Александра и царя Дария»<sup>50</sup>. Под именем Александра, очевидно, разумелся Петр I. Пьеса состояла из восьми действий, исполнявшихся в течение двух дней подряд, между действиями разыгрывались интермедии, оканчивающиеся потасовками (возможно, это были комедии о Гаере).

Другая известная пьеса из репертуара Госпитального театра — «Слава российская» Ф. Журовского, представленная по случаю коронавания Екатерины I<sup>51</sup>. Третьей является пьеса, вероятно, того же автора — «Слава печальная», поставленная в 1725 году, вскоре после кончины Петра I<sup>52</sup>. Это типичные панегирические пьесы, построенные по обычным правилам школьной драматургии XVIII века, но они отличаются от школьных действий начала столетия большей ясностью политической мысли, стройностью сюжета и простотой языка. В 1742 году в госпитале ставилась пьеса, возможно, из репертуара придворного театра Алексея Михайловича, «Баязет и Тамерлан».

Я. Штелин описывает одну из виденных им в этом театре комедий. То была комедия на тему «благовещения девы Марии». Когда по ходу действия к Марии явился ангел и возвестил ей о зачатии, она с негодованием ответила ему, что она-де не женщина легкого поведения, и предложила ему поскорее удалиться, так как в противном случае выругает его как следует<sup>53</sup>. Возможно, что здесь же шла драма о Юдифи в новейшей редакции, опубликованная П. Поповым. Идеологически близок к «Юдифи» «Акт о преславной палестинских стран царице ...»<sup>54</sup>, ставившийся, вероятно, в том же театре.

Госпитальный, как и светский петровский, театр был общедоступным и пробуждал интерес к театру в городских массах. В Госпитальном театре традиции устной народной драмы сочетались с традициями школьного и светского театра петровского времени

Если сравнить русские спектакли школьного и светского театров, то ясно обнаружится различие их эстетических позиций. Первый, органически связанный со школой, опирался на сложную, тщательно разработанную, восходившую к античности теорию; второй не был вооружен теоретически, и его эстетика целиком определялась театральной практикой. Первый являлся театром статичным, риторическим, декламационным; второй — динамич-

ным, полным движения, резких контрастов. Школьные драмы пестрели мифологическими и историческими сопоставлениями, аллегориями, символами и эмблемами, понимание которых без особых знаний было невозможно. Светский театр противопоставлял условной сценической выразительности приемы грубого натурализма, чередующегося с изысканностью. Но оба театра имели и общие черты: пьесы были сюжетно перенасыщены, серьезные сцены чередовались с комическими — то интерлюдиями, занимавшими по отношению к основному сюжету самостоятельное положение, то сценками, тематически связанными с сюжетом драмы. Привнесение комических сцен было уступкой народным массам, на которые спектакли, собственно, и были рассчитаны.

Петр высоко ценил театр как средство политической пропаганды и придавал большое значение его просветительской роли. Начиная с Петровской эпохи на протяжении всего XVIII века политико-воспитательная тенденция стала ведущей в русской драматургии.

#### 4

Интерес к театру, пробудившийся при Петре I в разных слоях городского населения, приводит во второй четверти XVIII века к созданию театральных организаций как в столицах, так и в провинции. Их разнообразие отражает рост и дифференциацию общественных запросов и театральных вкусов. В России второй четверти XVIII века бытовали театры: придворный, школьный, городской демократический и устный народный. Театры царевны Натальи Алексеевны и царицы Прасковьи Федоровны были придворными, но в то же время и публичными.

С 1730-х годов театр при царском дворе становится закрытым. Посещают его кроме членов царской семьи придворная аристократия и иностранные дипломаты, и притом бесплатно, по приглашению билетов. Ко двору теперь одна за другой приглашаются иностранные труппы; русские же драматические спектакли идут лишь изредка. В 1731 году при дворе выступает итальянская опера. В 1733 году приезжает труппа итальянской комедии масок, пробывшая в России около полутора лет. В мае 1735 года приглашается новая многочисленная итальянская труппа, состоявшая, по существу, из четырех разных коллективов: комедийного, интермедийного, оперного и балетного; во главе ее стоял капельмейстер и композитор Арайя. В связи с этим профессор Я. Штелин писал, что оперой «называется действие, пением отправляемое... Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира и златые веки собственно в ней показываются»<sup>55</sup>. Придворный оперный театр должен был содействовать укреплению и прославлению самодержавия.

Русский двор приглашает из-за границы в 1740 году немецкую труппу Каролины Нейбер, ставившую трагедии Корнеля, Расина, Готшета и других. В 1742 году немецкую труппу сменила французская под руководством Сериньи, имевшая в своем репертуаре пьесы Мольера, Детуша, Реньяра, Вольтера.

Сведения о русских спектаклях при дворе не полны и недостаточно точны. Известно, однако, что двор одно время пытался приспособить к своим нуждам школьную драматургию. Подробности сохранились лишь о постановке одного спектакля — школьной драмы об Иосифе. Кроме певчих к участию в этой комедии были привлечены кадеты Сухопутного шляхетного корпуса, пажи, придворные карлы, калмыки и пр. Кто помогал в организации и постановке спектаклей — неизвестно, но дошедшая до нас монтировка «Иосифа» была составлена с поразительной обстоятельностью<sup>56</sup>. Изучение этой монтировки показывает, что постановка была сложна, отличалась пышностью, применением машин. В то же время использовались такие натуралистически примитивные приемы театра Кунста — Фюрста, как использование пузыря с красной жидкостью для изображения крови и т. д. Костюмы шились то на французский манер, на «фижбиках», то есть на фижмах, то наподобие национальных (например, костюмы египтян делались на манер турецких).

Комедия об Иосифе была, вероятно, уже не первой пьесой, поставленной по-русски на придворном театре. Кроме того, и сама она ставилась не один раз. На это указывает реестр участников, где сказано: «ныне быть» такому-то, то есть состав исполнителей менялся от спектакля к спектаклю. В комедии фигурировали олицетворения и библейские персонажи. Олицетворения по обыкновению имели в руках и на платьях различные эмблемы (лилия в руках у Чистоты, голова Медузы, а также змеи в руках и на голове у Злости и т. п.). Интересны сценические эффекты, примененные при постановке. Сон Иосифа изображался сквозь «полотно», то есть на транспаранте. На полотне показывались семь тучных и семь тощих коров, изображалась сцена жатвы — «как хлебы жнут, молотят, в житницы собирают и носят, а Иосиф надсматривает». На полотне же видно было, как «снопы братние, отцовы и мачехины его снопу кланялись, а сверх полотна небо и одиннадцать звезд, и к его ногам преклонялось солнце своими лучами». Кроме того, описано, как сделать ров, «где Иосифа посадить, и овец сделать шесть и коз шесть из бумаги, да одного козла сделать таким образом, как живого, с шерстью. Под горлом пузырь, который бы налит был красным вином. Как заколют, чтобы вино вместо руды вышло, а было бы не видеть на колесах».

По словам А. Ф. Малиновского, при императрице Анне ставились также при участии «придворных обоюго пола особ, в разговор приведенные некоторые русские сказки, как то: «Финисно ясно соколово перышко», «Яга-баба» и проч.». В этих постановках главные роли играли обер-гофмаршал Шепелев, Воронцовы, Апрак-

сины, Брюсова и другие. «Великолепие декораций, машинное искусство в произведении чудесных перемен и очарований, которыми такого рода повести преисполнены, заменяли правильность действия и доставляли не малое удовольствие зрителям»<sup>57</sup>. Отсутствие документальных подтверждений, однако, не позволяет отнести к этим сведениям с полным доверием.

На рубеже 1730—1740-х годов спектакли давались и в доме царевны Елизаветы Петровны под Москвой, в селе Покровском, и в Петербурге на Смольном дворе. «Действие исполняемо было... певчими (известно имя одного из них — Ивана Петрова. — *В. В.-Г.*) и придворными девицами, для забавы государыни царевны, из которых, кроме придворных, никого на тех комедиях не бывало». Одну пьесу написала в 1730—1731 годах фрейлина царевны Шепелева. «Означенная комедия имелась не малая, а именно в той комедии написанные речи говорены были от персон около тридцати»; из них известны: Юпитер (его роль играл Петров) и принцесса Лавра в образе богини<sup>58</sup>.

Хотя школьный театр в 1720—1740-х годах и приходил в упадок, однако в нем зарождались новые тенденции. Так, известно, что Тредиаковский, еще в бытность студентом Московской славяно-греко-латинской академии, в 1723—1726 годах написал драмы, содержание которых было целиком взято не из Библии или житий, а из античной мифологии и истории. Это не сохранившиеся до нашего времени драмы «Язон» и «Тит, Веспасианов сын»<sup>59</sup>. В честь вступления на престол Петра II в Московской академии шла комедия «Об Езекии, царе Израильском» (1728), сочиненная преподавателем риторики Исаакием Хмарным. Здесь библейскому сюжету придавалось аллегорическое истолкование. Первое действие показывало зрителям библейскую историю Езекии, а во втором — эта же история комментировалась современными русскими событиями<sup>60</sup>.

О постановке в это время школьных панегирических действий известно только, что восшествие на престол Елизаветы Петровны было отмечено в 1742 году в Новгороде торжественной постановкой драмы Одровонж-Мигалевича «Стефанотокос», что значит «в венце рожденный». В пьесе иносказательно изображалась судьба Елизаветы Петровны и оправдывался дворцовый переворот 1741 года<sup>61</sup>. Согласно требованиям школьной пиитики пьеса состояла из антипролога, пролога, пяти действий и эпилога. В четвертое действие была вставлена пьеса об Эсфири, дававшая автору возможность ввести резкое обличение засилья иноземцев при Анне Иоанновне и Анне Лесопольдовне и, в частности, под именем Амана изобразить ненавистного Бирона. Пятое действие показывало победу Стефанотокоса над врагами. По его приказу Верность, Мужество и Воин схватывают Злобу, Зависть и Лукавство, налагают на них «тяжкие узы» и возводят Стефанотокоса на престол. Пьеса завершается апофеозом. Слава летит по всей вселенной, возвещая наступление золотого века, и четыре части света явля-

ются поклониться Стефанотокосу и прославить его. Тогда же в Твери был поставлен панегирический школьный спектакль с интермедиями между актами <sup>62</sup>.

Широкое развитие театрального дела имело два важных следствия; учреждение театрально-музыкальных учебных заведений и формирование театральной мысли. 15 мая 1738 года была основана танцевальная школа, в которой преподавалось и драматическое искусство; 10 января 1740 года — школа музыкальная; было указано ввести в придворной певческой капелле обучение певчих итальянскому пению.

В 1730-х же годах печатались статьи, посвященные теории и истории театра. Так, в том же году, когда Россию посетила первая итальянская комедия масок (1733), в «Примечаниях на ведомости» появилась анонимная статья на тему «О позорищных играх, или комедиях и трагедиях» <sup>63</sup>. В 1733—1735 годах печатались сценарии шедших в Петербурге итальянских комедий. В 1738 году в тех же «Примечаниях на ведомости» печатался большой исторический очерк об опере («Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера») Я. Штелина; в конце очерка говорилось об опере в России <sup>64</sup>. Годом позже в «Примечаниях» появились две статьи: «О пользе театральных действий и комедий к воздержанию страстей человеческих» и «О немых комедиантах у древних» <sup>65</sup>. Эти статьи оказали влияние на развитие русского театра 1740—1750-х годов.

## 5

Придворному театру противостоял частный публичный театр городских демократических кругов; к ним причислялись люди, которые, «не быв дворяне или хлебопашцы, в художествах, в науках, в мореплавании, в торговле и ремеслах упражняются» <sup>66</sup>. Они назывались также людьми «средней статьи», «средним родом государственных жителей», «людьми разных чинов» — разночинцами. Создаваемые ими театры отличались в репертуарном и в организационном отношениях. Их репертуар состоял из «гисторических» комедий, инсценировок рыцарских романов и разнообразных комедий и интермедий. Инсценировки рыцарских романов и исторических повестей были рассчитаны на более культурного зрителя, чем интермедия фривольного содержания с потасовками и бранью. Первые обычно ставились в частных домах в центре города. Вторые — в сараях и наскоро сколоченных дощатых балаганах. Различие театров росло по мере углубления социальной и имущественной дифференциации и к середине XVIII века привело к организации целой сети театров стационарных и передвижных, временных.

Городской демократический театр был доступен самому широкому зрителю. Его репертуар, актерская игра, вещественное оформление спектаклей, внешний вид и убранство помещений резко

отличались от репертуара и оформления придворного театра. Городской театр в те годы не был еще организационно оформлен. Зародившись в петровское время, демократический театр быстро развивался и вскоре достиг расцвета. Этот театр — непосредственный предшественник государственного публичного театра в Петербурге и университетского — в Москве. Ему принадлежит большая историческая роль в деле развития театрального искусства в России. Ведь именно в его недрах созревало русское национальное профессиональное актерство, именно он обслуживал во второй четверти века все слои городского населения.

По словам Я. Штелина, в «былое время», то есть, очевидно, еще при Петре I, в качестве исполнителей выступали придворные конюхи, игравшие для «простонародья». «За отсутствием театрального помещения, они представляли где придется. Когда стемнеет, они вывешивали в слуховое окно бумажный фонарь и трубили в охотничьи рога, что означало, что в этот вечер в этом доме будут происходить игрища, то есть комедии. Каждый зритель платил от 1 до 4 копеек»<sup>67</sup>. Последующие сведения относятся к 1731 году, когда в Москве исполнялся «Акт о Калеандре и Неонильде», и к 1738 году, когда в Пензе, возможно, исполнялась комедия о «Графе Фарсоне»<sup>68</sup>. Более или менее систематические сведения относятся к концу 1740-х и к 1750-м годам. Так, в 1747 году купец Иван Лукин организовывал «комедии» в Петербурге<sup>69</sup>. В 1740-е годы в Москве на масляной Ванька Каин представлял «игру» «О царе Соломоне»; труппа его состояла из тридцати комедиантов<sup>70</sup>. На святках 1749/50 года в Москве шли спектакли труппы Кондратия Байкулова. Одновременно с ним играла в Москве же труппа в двадцать человек под управлением канцеляристов В. Хилковского и И. Глушкова. 7 января 1750 года шла комедия в Ярославле в доме купца Гр. Серова<sup>71</sup>. Очевидно, в том же году в Ярославле начались спектакли труппы Ф. Волкова.

О широком распространении городского демократического театра свидетельствует указ 1750 года. Он гласил: «По прошением здешних обывателей, которые похотят для увеселения честные компании и вечеринки с пристойною музыкою или для нынешнего предыдущего праздника русские комедии иметь, в том позволение им давать и воспрещения не чинить, токмо с таким подтверждением, что... на русских комедиях в чернеческое и прочее касающееся до духовных персон платье не наряжались и по улицам в таком же и в прочем приличном х комедиям ни в каком, наряжась, не ходили и не ездили»<sup>72</sup>.

Из пьес, шедших в городском демократическом театре, кроме вышеупомянутых, документально известны: «Аполлонский арт», «Эсфорский арт»; акты: «О храбром неаполитанские земли герцоге Фридрихе», «О Кире, царе Перском, и о Скифской царице Томире», «О Леандре и Лювизе», «О Ипполите и Жулии»<sup>73</sup> и другие. Сохранилось также большое число рукописных интермедий. Тогда эти инсценировки обычно назывались «гисторическими всякими прили-



чувствующими действительными публичными комедиями», что объясняется широким использованием исторических имен и квазиисторических событий. Сюжеты заимствовались преимущественно из рыцарских романов, реже — из исторических повествований. Хотя расцвет этих пьес относится ко второй четверти XVIII века, однако можно утверждать, что некоторые инсценировки были сочинены еще в самом конце XVII века. К числу инсценировок начала XVIII века П. Морозов относит пьесы «О Евдоне и Берфе», «Об Индрике и Меленде», «О Кире, царе Перском, и о Скифской царице Томире». Сюда же следует отнести инсценировку романа о Петре Златых Ключей. Забелин опубликовал документ, свидетельствующий, что в 1693 году царевичу Алексею Петровичу была поднесена рукописная книга «Петр Златых Ключей» с иллюстрациями и «речами»<sup>74</sup>. Возможно, что это был первый опыт диалогизированного изложения романа. И. А. Шляпкин в своей работе о театре царевны Натальи Алексеевны приводит отрывок, очевидно, из этой же книги, относящейся к 1709—1717 годам<sup>75</sup>.

Рыцарские романы стали популярными на Руси особенно в XVIII веке. Они переписывались, переходили из рук в руки, их читали, ими зачитывались. По определению современника, это были сочинения, в которых «о амурах, то есть для любви женской и храбрых делах для оных учиненных, баснями описано». В них повествовалось «о храбрых богатырях и кавалерах заблудящих», которые «ездя по всему свету без всякого рассуждения в чужие дела вмешиваются и храбрость свою показывают»<sup>76</sup>. Видную роль в романах играли разбойники, убийцы, монахи и монахини, короли и королевы, герцоги и герцогини, пажы, сенаторы и т. д. Будучи драматически развитыми, романы отличались сложным, запутанным сюжетом, обилием персонажей и событий. Для рыцарских романов характерно сочетание черт эпических с драматическими, изобилие диалогов, детальные описания поведения персонажей. Этот эпико-драматический стиль наложил свой отпечаток и на инсценировки. В них, кроме того, можно без труда различить черты светского театра петровского времени и школьной драмы. Но связь со школьной драмой постепенно ослабевала, инсценировки приобретали чисто светский характер. С появлением классицистской литературы рыцарские романы стали выходить из моды в дворянских кругах, но продолжали пользоваться популярностью в демократических. В интересах этой части городского населения, надо полагать, рыцарские романы и стали переноситься на сцену<sup>77</sup>.

В инсценировках рыцарских романов говорилось о высоких героических чувствах, долге, чести, о торжестве правды над злом, о любви, верности, о прочности семейных уз и т. п. Герои русских рыцарских инсценировок индивидуализированы. Наряду с добродетельным и благонравным юношей, нежным и несколько безвольным в личной жизни, хотя и доблестным, храбрым на поле битвы (Индрик), выступает герой, который, будучи увлечен страстью, нарушает данное любимой девушке слово (Петр, Калеандр). Рядом

с ним действует юноша порой грубый, гордый, заносчивый, вспыльчивый, но мужественный (Фарсон). Из женских образов выделяются целомудренные, скромные, верные и любящие девушки (Магилена, Меленда), а также девушки храбрые, отважные, проникающие в темницу ради спасения любимого человека (Леонарда, Неонильда). Встречаются среди героинь и авантюристки, которые не брезгают никакими средствами для достижения своих целей.

О характере сценического действия и о структуре пьес городского демократического театра можно судить по многочисленным авторским и режиссерским ремаркам. Каждому явлению автор обычно предпосылал описание хода действия, давал указания режиссерского характера, обращал внимание и на вещественное оформление и на сценическое поведение отдельных персонажей. Свои указания автор, как правило, делал на полях против соответствующих реплик; в певческих номерах указывался мотив, на который следовало исполнять песню.

Административным и художественным руководителем театра был «модератор» (по «Акту о Калеандре и Неонильде») или «медиатор». Являясь «режиссером», он вместе с тем произносил прологи и эпилоги, давал звонки для поднятия занавеса, приглашал публику на следующее представление и т. п.

Городской демократический театр не знал единств классицистского театра. Декораций, по-видимому, почти не было. На место действия указывали детали мебелировки или реплики действующих лиц. Действие развивалось на двухпланной сценической площадке: то на «большом» (переднем) театре, то на «малом» (заднем), который отделялся от переднего задергивающимся занавесом; боковые декорации именовались «шпалерами» и представляли собой щиты. Драматурги демократического театра ясно представляли себе пьесу в ее сценическом исполнении; еще яснее видели ее режиссеры. По сравнению с театром школьным и придворным демократический театр был гораздо динамичнее.

Охарактеризуем несколько наиболее интересных рыцарских инсценировок. Одной из самых ранних была инсценировка романа о Петре Златых Ключей. В нем повествуется о молодом королевиче, отправляющемся в чужие края знакомиться с жизнью других народов. (Эта тема была злободневной на рубеже XVII—XVIII веков, особенно в связи с заграничными путешествиями Петра I.) В пьесе говорится о любви и верности, преодолевающих все препятствия. Инсценировка, как и роман, имела длительный и прочный успех, а история о Петре Златых Ключей вошла в фольклор и нашла отражение в народных картинках. В инсценировке принимают участие олицетворения и мифологические персонажи — Зависть, Купидон, Венера, однако только в антипрологе, что характерно для данных инсценировок. Сын французского короля Вольфгана (Волхвана) Петр заслужил звание «первого французского кавалера». Узнав о существовании прекрасной неаполитанской королевны Магилены, он отпрашивается у родителей путе-

шествовать. Приехав в Неаполитанское королевство, Петр принимает участие в придворном турнире в честь Магилены, побеждает всех рыцарей, получает звание первого неаполитанского кавалера и чин «кавалера Златых Ключей». Король назначает Петра состоять при Магиле. Магилен и Петр влюбляются друг в друга. Но вдруг приходит из Франции известие, что отец Петра при смерти. Молодой герой вынужден ехать на родину. Магилен соглашается тайно ехать с ним при условии его скромности в пути. Но рыцарь не сдержал своего обещания, за что и был наказан: ворон уносит у спящей Магилены перстни, подаренные Петром. Князь кинулся вдогонку. Магилен же, пробудившись и не найдя подле себя Петра, подумала, что он погиб, решила принять схиму и соорудить монастырь во имя Петра и Павла. В монастырь приезжает отец Петра и делает вклад с просьбой молиться о его погибшем сыне: ведь некий рыболов, поймав в море кита, нашел в его чреве три золотых перстня, принадлежавших Петру. В это время появляется юный герой. Петр и Магилен узнают друг друга. Все оканчивается брачным торжеством.

К раннему времени относится также инсценировка романа об Индрике и Меленде. В пьесе — две сюжетные линии. Первая из них близка по содержанию и по некоторым сценическим положениям только что описанной. Но в пьесе есть и другая сюжетная линия, которая редко встречается в демократической драматургии: злой королевский советник плетет сеть интриг. В конце пьесы он получает заслуженное наказание. (Этот мотив будет использован впоследствии в других рыцарских пьесах и в классицистской трагедии Сумароковым.) Необходимо отметить также связь пьесы с фольклором. Меленда и Индрик изливают свое горе в «плачах», напоминающих русские народные «плачи». Введены в пьесу и олицетворения.

По-видимому, к петровскому времени относится также драма «О царице и львице» (полное заглавие: «Акт о преславной палестинских стран царице, всюду славно прекрасно сияющей Дияне, како от злобныя ехидны, свекрови своей, за истинную правду во изгнание разлучени, многая и ужасная восприя бедствия и како всещедрого всемогущего бога десницею, яко неповинно страждущая, паки от печали свободися»). Пьеса, вероятно, входила в репертуар Госпитального театра. Даты ее написания и представления устанавливаются припиской, сделанной на рукописи: «7320 году августа 1 дня начал учить детей; задатку взято 6 рублей 50 коп.»<sup>78</sup>. С. А. Щеглова права, когда предполагает описку в упоминаемой дате, ибо в переводе на наше летосчисление получилось бы, что пьеса относится к 1812 году. Между тем почерк рукописи, силлабический стих, сходство с другими драмами начала XVIII века позволяют датировать ее Петровской эпохой. Очевидно, следует читать «1712». Отнесение пьесы к Госпитальному театру подтверждается тем, что пьеса разучивалась с детьми (надо понимать: с юношами) за особую плату. Если бы это была пьеса школьного или

светского театра Кунста — Фюрста, то такого учителя не пришлось бы нанимать. Наконец, в эпилоге говорится, что пьесу играли «на сем нашем сценическом феатре», и просят зрителей на следующий день посетить театр вновь. Очевидно, речь идет не о школьных спектаклях, которые давались сравнительно редко. Связь пьесы «О царице и львице» со школьной драмой несомненна. В антипрологе, например, участвуют Благодетие, Злочетие, Злоба и Смирение, а, как известно, в более поздних инсценировках олицетворения отсутствуют. Содержание пьесы взято из романа XVI века о римском цесаре Оттоне.

Очень интересна по своей драматической композиции инсценировка романа о «Калеандре и Неонильде». Это огромная пьеса, исполнявшаяся на сцене в течение трех дней подряд. Время и место ее действия — Древняя Греция. Заглавие, сохранившееся в рукописном тексте («Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом, и о мужественной Неонильде, цесаревне трапезонской, скомпанованы в Москве 1731 году июля в 16 день»), указывает, возможно, и на дату представления. Сохранившийся список является сценическим, о чем свидетельствует обилие всевозможных ремарок. Из них мы узнаем, что спектаклями руководил особый «медератор», произносивший также прологи и эпилоги, в которых излагалось содержание пьесы и отдельных актов.

«Акт о Калеандре» отличается перегруженностью и запутанностью действия, множеством действующих лиц, среди которых встречаются персонажи квазиисторические, мифологические, а также и олицетворения. Как явствует из содержания пьесы и из речей медератора, в задачу автора входило показать «любовь и дружбу в человецех», доказать, что «радость вселенная все превосходит», «малейшая искра пламень разжигает великий» и «во всеконечное разорение приводит, чего надлежит всякому поистине остерегаться». Пьеса не была лишена назидательности, но отличалась от школьных действ чисто светским характером. Автор инсценировки говорит в прологе: «Сладко слышать истории в древние времена содеющие, сладчайшее же того зрети сценическим изображением соделованное действие».

В первых одиннадцати явлениях действует старшее поколение персонажей (цесарь трапезонский Атигрин — дед Неонильды, греческий царь Целюдор, его сын Полиартес — отец Калеандра и т. д.). Начиная с двенадцатого явления участвует младшее поколение, к которому принадлежат основные герои — Калеандр и Неонильда. Прежде чем привести их к счастливому браку, автор нагромождает невероятное количество самых разнообразных приключений, вводит массу эпизодических персонажей и сцен, не раз отвлекается в сторону, заставляет зрителя и читателя предполагать трагический исход, оплакивать безвременно погибшего героя и т. п. На сцене появляются короли, цари и султаны, каждый из них хвалится своей мощью, у каждого из них дочь, или сестра, или сын, которые непременно влюбляются в одного из героев или

в одну из героинь. Главным предметом искушения является Калеандр, который, невзирая на данное Неонильде слово, несмотря на свыше предначертанное соединение с нею, изменяет ей, что является причиной всех злоключений главных героев и задерживает их соединение. В этом морализующий смысл пьесы. Чувство любви трактуется весьма упрощенно. В начале того или другого явления сообщается, что такой-то или такая-то «желают в любви пребывать». Кроме многочисленных любовных сцен изображаются бракосочетания, сопровождаемые «пением и триумфом»; сцены с переодеваниями, например, в целях освобождения заключенного из темницы; сцены поединков, в которых один за другим падают сраженными отрицательные персонажи, незаконные претенденты на руку красавицы. Страдающие героини удаляются на берег моря, в лес, где бродят, жалуясь на свою судьбу.

Фабульную линию во втором действии можно уловить еще сравнительно легко, но в третьем благодаря введению новых лиц, новых ситуаций и конфликтов следить за нею становится трудно. Пьеса оканчивается благополучно: добродетель торжествует, злодеи наказаны, все препятствия преодолены. Любящее женское сердце героини прощает храброму герою его измены, и их союз увенчивается браком. Такова судьба Калеандра и Неонильды.

К инсценировкам рыцарских романов близка также пьеса «О Кире, царе Перском, и о Скифской царице Томире». Она представляет особый интерес потому, что, во-первых, ее содержание заимствовано не из рыцарского романа, а из повествования Геродота о походе Кира на Скифию, во-вторых, потому, что две ее постановки известны достоверно. Пьеса ставилась московской частной труппой Байкулова в 1749 году; а в несколько иной редакции — семинаристами в Великом Устюге в 1790 году. На этот раз она была возобновлена в связи с празднованием победы над шведами, что и нашло отражение в предисловии к заключительной «похвале». Возможно, и ранее пьеса ставилась в ознаменование побед русского оружия.

Пьеса дошла до нашего времени в двух вариантах. Первый был опубликован П. Морозовым по рукописи Центрального государственного архива древних актов<sup>79</sup>, второй находится в Рукописном отделе Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде<sup>80</sup>. Оба варианта отступают от рассказа Геродота в деталях; в основном же инсценируют историю гибели Кира. В бою со скифами Кир убил сына царицы Томиры, захватив его хитростью: он велел своим войскам отступить и оставить на месте обоз, в котором имелось много вина, с расчетом, что скифское войско польстится на добычу и напьется пьяным. Так и случилось. Сын Томиры был схвачен и убит. Томира печалится о сыне, но, воодушевляемая Фортуной, Надеждой и Купидоном, решает дать персам генеральный бой. Она поднимает в своем войске воинственный дух, воины клянутся отомстить за ее сына. В ходе сражения Кир пленен. Торжествующая Томира произносит знаменательные слова:

«Или не довлекло тебе свое государство, что захотел похитить еще мое царство!» Пленника казнят.

Сходные в основном варианты пьесы отличаются лишь тем, что события, изложенные в одном из них в диалогической форме, в другом разъясняются с помощью ремарок. Второй вариант, между прочим, содержит несколько песенных номеров, которых нет в первом: после казни Кира Томира приглашает всех присутствующих на сцене веселиться. «Вы же, музыцы, воспойте песни пречестны!» — говорит она, и далее следуют песни, которые продолжают традицию стихотворной лирики первой трети XVIII века.

Инсценировки рыцарских романов и исторических повествований родственны друг другу в литературном и театральном отношениях. Известна лишь одна инсценировка, стилистически отличающаяся ото всех прочих. Это опубликованное В. Д. Кузьминой «Действие в персонах о короле Гишпанском»<sup>81</sup>. «Действие» представляет собой пьесу, рассчитанную на зрителя, близкого тому, который наслаждался, глядя на проделки арлекина и гаера. Не случайно гаер участвует в «Действии». Другой инсценировкой, в которой он участвовал, был «Акт о Сарпиде, Дуксе Ассирийском». Можно думать, что образы арлекина и гаера были связаны с определенными актерами, а следовательно, и труппами. Отсюда возникает предположение, что рассматриваемая ниже группа гаерских интермедий и эти две инсценировки входили в репертуар одной и той же труппы. Из всех инсценировок «Действие» наиболее близко народным массам. Не случайно В. Д. Кузьмина предполагает, что пьеса близка и к устной народной драме того времени — «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф». «Действие» примитивнее других подобного рода пьес. Но имелась ли какая-либо историческая повесть или рыцарский роман, который послужил «Действию» оригиналом, неясно. Вероятнее всего, сюжет компилятивен.

Наряду с пьесами героического характера широкое хождение получают комедии, представленные несколькими театрами. Малые комедии именовались различно: «интерлюдиями», «интермедиями», «пролюдиями», а также «посредствиями», «междоречиями», «междувыброшенными забавными игральщами» и просто «игральщами»<sup>82</sup>. Надо, однако, заметить, что все эти наименования условны; они не характеризовали эстетического своеобразия пьес. Значительное место среди «интермедий» занимали литературные обработки сюжетов устных народных пьес, что наглядно свидетельствует о непосредственной связи городского демократического театра с устным народным.

Комедии можно подразделить на интерлюдии школьного и интермедии балаганного театров. Кроме того, следует выделить особо комедии, вобравшие в себя элементы иностранного демократического театра и литературы. В их число входят комедии о герликине, гаере (так стали называться прежние скоморохи) и шутах. Эти комедии обычно также носят название «интермедий». Все они

дошли до нас в рукописных сборниках, позже частично опубликованных. В сборниках комедии распределены главным образом по группам, от четырех до семи пьес в каждой, бывают группы, насчитывающие одиннадцать пьес<sup>83</sup>. Интермедии каждой группы сходны по содержанию, языку и подбору действующих лиц. Кроме того, каждая группа писана одним почерком. Вероятно, комедии исполнялись именно группами и одними и теми же актерами. Каждая из групп составляла целый самостоятельный спектакль, так как лишь некоторые из интермедий сопровождались авторской ремаркой, согласно которой после них закрывается занавес<sup>84</sup>. Так, в «междоречиях», опубликованных Н. С. Тихонравовым, по окончании последнего междоречия есть пометка: «ту треба закрывати» — очевидно, занавес. Следовательно, между промежуточными сценками занавес не закрывался. Интермедии родственны русским народным новеллистическим сказкам, переводным жартам и фацециям, а также народным картинкам («забавным листам»).

В целом интерлюдии и интермедии городского демократического театра возникли независимо от школьного театра. Наоборот, комедии, бытовавшие в народном театре, продолжавшие традиции устных народных комедий, сами иногда использовались школьным театром. Русская школьная драматургия знала «интермедиумы», состоявшие из вокально-музыкальных и плясовых номеров. Таковы интермедиумы в пьесах Симеона Полоцкого и в панегирических драмах Славяно-греко-латинской академии (1702—1710 годы). В дальнейшем школьный театр обходился, по-видимому, некоторое время без музыкальных интермедиумов; еще позже их место заняли интерлюдии<sup>85</sup>. Родство между интерлюдиями школьного и интермедиями народного театров определялось принадлежностью студентов к демократическим слоям, а также и их обыкновением ходить в праздники и каникулы по городам, селам и деревням с театральными представлениями в поисках заработка. Интерлюдии обычно имеют сатирический характер; старейшие из них относятся к петровскому времени.

В школьных интерлюдиях рисуются образы раскольников, попов, дьячков, подьячих, астрологов, школяров, крестьян. Раскольники изображаются противниками петровских реформ, ревнителями старой «брынской» веры. В лице астрологов осмеивается наука, оторванная от жизни. Глядя в небо, астрологи не видят того, что делается у них под ногами; занимаясь предсказыванием будущего, они в настоящем то и дело попадают в смешное положение. Вывод таков:

Лучше под ноги прилежно смотреть,  
Землю орати, неже в звезды зрети.

Подьячим в интерлюдиях достается за лихоимство, взяточничество, пьянство. Подьячий жалуется на то, что пьянство поубавилось, стало меньше драк, от которых был большой доход. Подьячие интермедий превосхищают аналогичные образы в комедиях

А. П. Сумарокова. Реакционное православное духовенство критикуется здесь не менее остро. Осмеивается его темнота и ненависть к просвещению. Попы печалются, что мало умирает людей и становится меньше похорон, панихид, поминок, молебнов, а следовательно, уменьшаются их доходы <sup>86</sup>.

Комедии, которые правильнее всего назвать «балаганными», имеют то явно сатирический, то просто развлекательный характер. К числу сатирических можно причислить комедии, направленные против дворян. Таковы сценки «Барин и слуга», аналогичные устным и народным комедиям. Они относятся к середине века. Это дает основание полагать, что аналогичные устные народные сценки относятся к более раннему времени. Барин (шляхта, дворянин) жалуется на свою бедность, на голод; его слуги также голодают, живут милостыней. Барин поочередно зовет их, но слуги приходят на зов неохотно, грубят барину.

Между шляхтой и одним из слуг завязывается диалог в духе известных устных народных диалогов и диалогических комедий «Барин голый и слуга новый» <sup>87</sup>. В варианте интермедии вместо слуги фигурирует херликин. В другой интермедии господин велит своему слуге делать только то, что он напишет ему на записке. Но вот господин упал в яму, взывает о помощи, бранит слугу за то, что тот его не вытаскивает, а слуга спокойно отвечает, что, мол, этого в записке не было <sup>88</sup>.

Против дворян направлен и сатирический куплет одной из интермедий:

Что в моем шляхетстве и что в наряде,  
Коли нет ничего у меня в кармане!  
Правду говорят люди,  
Что по пословице буди,  
Черт ли и в титуле,  
Коли пусто в шкатуле!

Балаганные комедии, рассчитанные на широкого демократического зрителя, посетителя ярмарок, торжищ и народных гуляний, отличаются характерным составом действующих лиц, своеобразным содержанием. В действии участвуют главным образом мелкие торговцы разных национальностей: белорусы, евреи, цыгане, греки. Они торгуют, играют в карты, надувают друг друга, ссорятся между собой. Грек, мошенник и ярыга играют в карты, дело кончается дракой. Грек торгует вином, приходит бедняк, пьет, но денег не платит, закладывает шапку, приходят раскольник, цыган, еврей и баба, все они пьют и сообща колотят грека; раскольник покупает шапку, продавец дает ему шапку худую, начинается ссора; приходит цыган и прогоняет их <sup>89</sup>. Крестьянин торгует шапку у жуликоватого продавца, платит ему втридорога; приходит второй крестьянин, просит первого дать ему померить, надевает шапку на голову и уходит, третий крестьянин смеется над наивностью пострадавшего <sup>90</sup>. Цыган разговорился со стариком крестьянином; недовольный ответами крестьянина, цыган говорит



ему: «Учну тебя, старого черта, возить», а крестьянин ему отвечает: «А я и рад на тебе ездить». Такова же концовка интермедии о шляхте и слуге<sup>91</sup>. Среди известных нам интермедий одна перекликается с игрой в «кобылку» и со сценой из комедии о Петрушке (в них обыгрывается эпизод продажи лошади). Это еще одно свидетельство прочной связи городского театра с традицией устной народной драмы.

Участие в интермедиях представителей различных народностей давало авторам возможность широкого использования национальных говоров и акцентов. Этим как бы восполнялась незамысловатость сюжетов, этим же подчеркивались «реалистические» тенденции интермедий, стремление авторов к бытовому правдоподобию. Грек, например, говорит так: «Грека я богата, в кости, в шашки, в карты знаем, как дать мата...» Белорус (литвин) цокает: пойдзем, дзедина, не ворцы, науцьсь... Еврей сюсюкает и часто повторяет поговорку «цорны год». Цыган вставляет всюду слово «чхабей» или «чхаве», в его речи заметны украинизмы. Лексарь говорит по-латыни.

Удачно воспроизведены выкрики продавцов:

Кто тут спрашивал подовых, господа честные!  
Вот у меня куды хорошие какие!  
То здесь пироги горячи,  
Едят голодны подьячи,  
Вот у меня с лучком, с перцем,  
С свежим, говяжим сердцем,  
Масло через край льется.  
И подлить еще довольно найдется.  
Теперь только испечены,  
Куды как воложно начинены!  
То пироги сдобны, то скляны —  
Покушайте, господа дворяны<sup>92</sup>.

Особую группу составляют интермедии, в которых ведущая роль принадлежит арлекину или гаеру<sup>93</sup>. Возникновение этих интермедий относится, по-видимому, ко второй четверти XVIII века, так как образы арлекина и гаера тесно связаны с итальянской комедией, с которой Россия познакомилась в оригинале и в немецкой интерпретации в 30—40-х годах XVIII века. Интермедии, объединяемые ведущим образом арлекина (херликина) или гаера, различны по своим сюжетам, но в большинстве из них разрабатывается адюльтерная тема. Устроителем любовных дел или вершителем расправы является обычно гаер. Участвует в некоторых из комедий и персонаж итальянской народной комедии Панталоне. При первом выходе на сцену гаер иногда говорит монолог, аналогичный тем, которые встречаются в русских народных драмах. Арлекин и гаер были, по-видимому, любимейшими персонажами балаганных комедий, и потому драматурги демократического театра находили им место и в героических пьесах. Таковы, например, «Акт о Сарпиде, Дуксе Ассирийском, о любви и верности», а также «Действие о короле Гишпанском»<sup>94</sup>. Впоследствии

арлекин и гаер перешли в русский балаган и предстали в образах балаганных дедов. Они наложили свой отпечаток на представления кукольников (Петрушка) и раешников.

От малых комедий «шутовские» отличаются своим объемом, композицией, они состоят из ряда объединенных друг с другом малых комедий.

Такова, например, «Шутовская комедия»<sup>95</sup>. Шут, состоящий в лекарских помощниках, сватается к дочери Панталоне Касенке (очевидно, Kätzchen). Между тем шута мучают подозрения, что его возлюбленная прежде состояла в связи с мельником. В конце концов шут и Касенка венчаются. Вскоре у них рождается сын, притом сразу взрослый. Сын заявляет о своем желании стать доктором, чего в конце концов и добивается. Шут, потрясенный всем происшедшим, притворяется умершим, а затем, ко всеобщему удивлению, встает из гроба. Этим комедия и оканчивается. Любопытно отметить, что духовное завещание шута местами совпадает с текстом «Службы кабаку» и обрядом рукоположения в члены Всешутейного собора. Так как шут и его сын занимаются врачеванием, то невольно возникает предположение, что комедия эта связана с Московским госпитальным театром. В своем завещании шут упоминает пруд у реки Яузы, «недалеко от пороховой мельницы», что также позволяет считать комедию московской. Сцена, в которой шут притворяется умершим, но неожиданно для присутствующих встает из гроба, сближает комедию с известным анекдотом из жизни шута Балакирева. Все сопоставления дают основание полагать, что комедия была сочинена в петровское время. Но в дальнейшем комедия эволюционировала. Так, в ней появились маски итальянской народной комедии — гишпанец, Панталоне, доктор. Их появление относится, вероятно, ко времени императрицы Анны, когда при русском дворе играла итальянская комедийная труппа. В таком виде текст комедии и дошел до нас.

Другая комедия связана с именем придворного шута Анны Иоанновны Педрилло (он же Петруха, Петруха-Фарнос, Фарнос)<sup>96</sup>, славившегося своими шутовскими проделками. Среди них обращает на себя внимание следующая. Шут был женат на некрасивой женщине. Это дало повод к грубой шутке со стороны Бирона, который спросил его, правда ли, что он женат на козе. Оскорбленный шут не растерялся и ответил: «Да, и на днях она должна родить» — и тут же пригласил Бирона прийти к роженице с поздравлениями и подарками. По приказу императрицы поздравлять отправился весь двор. А Педрилло между тем положили на постель и рядом с ним разряженную козу. Каждый из придворных должен был одарить мнимую роженицу<sup>97</sup>. История эта воспроизведена на редкой гравюре того времени<sup>98</sup>. Выступая на сцене, Педрилло по обыкновению, сохранившемуся почти до нашего времени в цирковой практике, покрывал лицо мукой, за что и получил прозвище Фарнос («фарина» по-итальянски «мука»). Образ Педрилло пользовался большой популярностью и неоднократно воспроизво-

дился на народных картинках. Подписи под рисунками характеризуют стиль его остроумия. Например, на одной из картинок Педрилло изображен в польском костюме со скрипкой в руках. Подпись воспроизводит его выходной монолог:

Почтенные господа.  
Я приехал к вам музыкант сюда.  
Не дивитесь на мою руку,  
Что я имею у себя не очень пригожу.  
А зовут меня молодца Петруха Фарнос,  
Потому что у меня большой нос.  
Три дни надувался,  
В танцевальные башмаки обувался,  
А как в танцевальное платье совсем облокося,  
К девушкам и приволокося.  
На шее я ношу поношенную тряпицу,  
А сам наигрываю в скрипицу...<sup>99</sup>

С именем Педрилло связана и сатирическая комедия «Кедрил-обжора», исполнявшаяся еще во второй половине XIX века и рассказанная Достоевским в «Записках из Мертвого дома» (в имени Кедрил нельзя не видеть испорченное имя Педрилло). Кедрил встречается также на одной из лубочных картинок, где он фигурирует в качестве слуги короля Брамбеуса. Наконец, свою лепту Педрилло внес и в комедию о Петрушке.

Знакомство с рассмотренными выше русскими комедиями и интермедиями позволяет утверждать, что к моменту появления комедий А. П. Сумарокова традиция национальной комедиографии в России уже определилась.

## 6

Городской демократический театр был предпринимательским. Предприниматели принадлежали к демократическим кругам, но все же организуемые ими театры не были театрами народными в полном смысле этого слова. Это, несомненно, чувствовалось городскими массами и тем более крестьянами, которые приходили в столицы на отхожие промыслы. Художественные запросы народа в большей мере, чем городской театр, удовлетворяла устная народная драма. Демократической прослойкой, которая особенно пристрастилась к театру в XVIII веке, были солдаты. Солдатская масса, как известно, в своей значительной части состояла из крестьянства. Солдаты столичных полков на протяжении всего XVIII века принимали участие в деятельности частных демократических трупп, были в курсе театральных начинаний Шляхетного корпуса, участвовали то в качестве музыкантов, то в качестве статистов в придворных спектаклях. Были знакомы они и с классицистской драматургией. Об этом свидетельствует А. Т. Болотов. В 1756 году в его полку служил один унтер-офицер, который знал наизусть трагедию «Хорев». Исполнением некоторых отрывков из трагедии он увеселял офицеров и их семейства и даже обучал любителей

декламации. Список трагедии он подарил Болотову<sup>100</sup>. Зимой 1765 года, во время польского похода, в свободное время солдаты разучивали пьесы и играли спектакли. В репертуар входили, между прочим, классицистские комедии («Скупой» Мольера)<sup>101</sup>. По свидетельству С. П. Жихарева, одной из любимых пьес солдатского репертуара в конце XVIII века была трагедия Сумарокова «Димитрий Самозванец».

Появились в солдатской среде и свои драматурги. Известны три солдатские пьесы, относящиеся к XVIII веку, — одна устная и две письменные: первая создана под несомненным воздействием солдатской среды, две другие целиком солдатские. Первая — это наиболее популярная устная народная драма «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф».

«Царь Максимилиан» был создан, по-видимому, в первой четверти XVIII века. По поводу источников этой драмы существует несколько предположений. П. О. Морозов считал, что «Царь Максимилиан» восходит к одной из школьных драм<sup>102</sup>. Если предположение Морозова верно, то, скорее всего, это была драма, сочиненная учениками Димитрия Ростовского, «Венец славопобедный мученику Димитрию», представлявшая собой инсценировку «Жития» Димитрия Солунского. В. Каллаш указывал на «Житие Никиты» как на вероятный источник драмы<sup>103</sup>.

В «Житии Никиты» повествуется о конфликте между царем Максимилианом и его сыном Никитой. Отец был язычником, сын принял христианство; об этом донесли отцу. Отец предлагает сыну поклониться «кумирическим богам». Сын отвечает, что эти боги бессильны, и разбивает изваяния богов. Боги безмолвствуют. В наказание отец велит привязать сына к столбу и бить его. Затем Никиту соблазняют «скверной девицей» — он не поддается соблазну. Никиту кладут на горящий одр — одр покрывается вместо огня травой. Царь приказывает воинам сбросить его с горы, но воины отказываются это сделать и обращаются в христианство. Житие оканчивается тем, что Никита обращает в христианство всех жителей города. Кроме совпадения имени царя (Максимилиан), степени родства героев (отец и сын) и мотива поклонения «кумирическим богам», между драмой и житием Никиты нет ничего общего.

В ростовской драме также фигурирует царь Максимилиан, поклоняющийся языческим богам, но вместо сына царя выступает солунский воевода Димитрий. Царь посылает его воевать против христиан. Димитрий, будучи христианином, размышляет: «Лучше ли бояться царя земного или небесного» — и решает проповедовать христианство. Царь, узнав, что Димитрий — христианин, убеждает его возвратиться к идолопоклонству, но, не успев в этом, «ярится» и приказывает заключить воеводу в темницу. Против Димитрия направляется войско. Он разбивает царских воянов, но самого его казнят. «Тщеславие» Максимилиана хвалится, якобы «вся подсолнечная трепещет о мучительстве его,

наипаче же с убиением христиан», но «Слава» Димитрия поражает «Тщеславие» копьем и величает «достопобедника Христова». В этой пьесе сходства с «Царем Максимилианом» больше, чем в «Житии Никиты». Здесь совпадают имя (Максимилиан), основной конфликт, военные действия против царя, заключение героя в темницу, казнь героя.

По своему основному сюжету «Царь Максимилиан» сходен и с народной драмой о царе Ироде, светской перелицовкой которой он является. Известен ряд контаминированных вариантов этих драм; к тому же обычно эти роли — Ирода и Максимилиана — играл один актер. Но наиболее вероятно, что драма является плодом самостоятельного народного творчества, использовавшего, однако, мотив и приемы школьной и народной драматургии: ростовской драмы «Венец славопобедный мученику Димитрию», народной драмы о царе Ироде, а также инсценировок рыцарских романов.

В нашем распоряжении имеется свыше тридцати публикаций и записей пьесы, позволяющих установить основной сюжетный стержень<sup>104</sup>. Все они представляют разные варианты, различные трактовки одного и того же сюжета. В основе лежит конфликт между царем Максимилианом и его непокорным сыном Адольфом. Царь грозен и жесток; во многих вариантах он женат на «кумирической богине». Максимилиан принуждает своего сына поклониться «кумирическим богам». Но сын не соглашается изменить вере отцов, презирает кумирических богов, готов «топтать их ногами». В некоторых вариантах он уходит от отца и сближается с разбойниками и даже строит военный корабль, желая идти войной против отца. Отец творит грозный суд, приговаривает сына к заключению в темнице, а затем к смертной казни. Адольфу отрубают голову. Но на этом драма не оканчивается. Далее следует ряд «штурмований» (поединков) царя с Мамаем и другими лицами; впрочем, эти сцены играют чисто эпизодическую роль; имеются и вставные сцены интермедийного характера. Заканчивается драма в различных вариантах разное: либо царя постигает заслуженная кара и он умирает, либо, наоборот, он торжествует и его славословят.

В драме, вероятнее всего, отражен известный конфликт между Петром I и его сыном Алексеем. О том, что создание драмы относится к XVIII веку, свидетельствует широкое использование многих приемов и мотивов драматургии того времени, а именно: выходной монолог; тронная речь царя; совещание его с придворными; сцены поединков, широко распространенные в рыцарских романах; сочетание сцен серьезных с комическими; мифологические персонажи и т. д.

Вот, например, выходное обращение царя Максимилиана:

Здравствуйте, почтенные господа,  
Вот и я прибыл сюда!  
За кого вы меня принимаете?  
За царя ли прусского,

Или за короля французского?  
Не есть я царь прусской,  
Не есть я король французской,  
Есть я сам грозный Максемьян...

(Подобные выходные монологи встречаются в «Комедии о Навходоносоре царе» Симеона Полоцкого, в «Юдифи», в драме «Баязет и Тамерлан», в «Комедии на рождество Христово», в драме «Венец славопобедный мученику Димитрию» и других.)

Сцены поединков, в которых участвуют Максимилиан, Аника-воин, Мамай, Марс и другие, заимствованы, очевидно, из рыцарских романов и их инсценировок (см., например, драму «Петр Златых Ключей»). В текст «Царя Максимилиана» были включены также народные комические сценки (например, о гробокопателях, о докторе), фрагменты драмы об Анике-воине и его борьбе со Смертью, поэтические произведения XVIII века. Об участии солдат в создании драмы говорит знание ее авторами военного церемониала, а также характерный язык драмы. И все же нет ни одного конкретного указания на бытование «Максимилиана» в XVIII веке. Самое раннее сведение, и то косвенное, указывает ориентировочно 1810 год.

За время своего существования драма эволюционировала. Так, известны варианты, в которых вместо царя Максимилиана фигурирует Александр I по своем возвращении из Парижа. На подъеме революционного движения 1905 года в рабочих кругах пьеса оканчивалась тем, что зрители стаскивали царя с трона. Драма эта живет в народных массах и в наше время. Бытуя столько времени, и притом в различных демократических слоях, пьеса осмысливалась по-разному, что и привело к обилию вариантов. В одних вариантах выражались антицаристские настроения, в других высказывалась, наоборот, приверженность сильной царской власти. Автор, а за ним и зрители сочувствовали в одних случаях Максимилиану, в других — казненному Адольфу. Идейный смысл в каждом из вариантов, вообще говоря, определялся заключительной сценой.

Интересны также две небольшие вполне оригинальные диалогические пьесы солдатского театра. Первая из них известна в двух списках и в заголовке содержит некоторые детальные указания: «Разговоры, бывшие между двух российских солдат, случившихся на галерном флоте в кампании 1743 года. Имена солдатам: Симон Иолкин, Яков Алферов»<sup>105</sup>. Вторая называется просто «Разговором» и воспроизводит эпизод Семилетней войны, именно битвы при Кунерсдорфе (1759)<sup>106</sup>. Оба диалога свидетельствуют о большой осведомленности их авторов в военно-политической ситуации. Вероятнее всего, авторами были солдаты столичных, быть может гвардейских, полков. Рукопись диалога 1743 года, находящаяся в Библиотеке имени В. И. Ленина, не имеет ремарок. О ходе действия мы узнаем из реплик собеседников. Но в списке той же пьесы в Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина часть реп-

лик выделена из текста и взята в скобки наподобие ремарок. Отличаются в списках и фамилии действующих лиц.

В этом списке в конце имеется многозначная приписка: «Здесь беседа Яковлева с Симоном, из которых первый яко вопрошал, второй же против отвечал самым простейшим наречием, без свидетельства словес и без красноречная бывше делная между ними, яко разговорная баснь». В этой приписке автор, видимо, хотел охарактеризовать действующих лиц: Симон наивнее, многого не понимал, во многом сомневался и потому «будто спрашивал»; Яков же старше, осведомленнее, рассудительнее. Автор давал указания и на характер исполнения: диалог предписывалось вести без каких бы то ни было декламационных или ораторских прикрас, деловито, как в простом разговоре («яко разговорная баснь»), без инсценировки упоминаясь в репликах действий («без свидетельства словес»). Пространный диалог ведется на корабле, который участвует в боевых действиях во время русско-шведской войны. Действие в пьесе время от времени то замедляется воспоминаниями беседующих, то ускоряется. Оба солдата пристально следят за ходом событий. «Смотри, брат!» — попеременно говорят они друг другу. А события действительно происходят самые разнообразные и многочисленные: флот встречается с неприятелем, неприятельский флот обращается в бегство, являются парламентарии для переговоров, заключается мирный договор и т. д.

Диалог 1759 года в отличие от первого диалога снабжен сценическими ремарками. Одна из них особенно интересна: «Король слез с лошади и взял знамя, солдат уговаривает, чтоб они стояли, и обещает им за год не в зачет жалования». В ремарке описывается не только ход действия, но также указывается участие статистов и применение импровизации. Вторая ремарка — «Поутру» — начинается собою новое явление или даже новый акт. Диалог ведут в основном двое: король и фельдмаршал. Сперва шансы на победу были на стороне немцев. Но вскоре счастье им изменило, и разбитая немецкая армия обратилась в бегство. Король и фельдмаршал в панике. Они пытаются задержать армию, но их усилия оказываются тщетными. Возникает опасение, что русские возьмут Берлин. Остается заключить мир.

Оба диалога написаны народным разговорным языком и изобилуют яркими образными выражениями. Они насыщены негодованием против немецкого засилья, против Бирона и Миниха. Немцы-де грабили русскую землю, а над русскими солдатами и офицерами издевались, считали их дураками и скотами, морили голодом и норовили либо казнить, либо в ссылку отправить. В конце диалога высказывалась уверенность в том, что императрица Елизавета Петровна откажется от пристрастия к иностранцам. Те же надежды возлагались на наследника — внука Петра I Петра Федоровича.

Диалоги вообще представляют собой один из простейших и изначальных устных народных драматических жанров. От народа он был позаимствован школьным театром. Рассмотренные диалоги

берут свое начало, вероятно, также из народного творчества. В собрании Д. А. Ровинского имеются две «народные картинки», воспроизводящие эту сцену, и под ними подписан аналогичный текст, но рукопись академической библиотеки, судя по почерку, гораздо старше, чем картинки; таким образом, есть все основания говорить о том, что рисовальщик использовал ранее бытовавшую диалогическую сцену<sup>107</sup>.

7

С середины XVIII века основным направлением русского театра становится классицизм. Основоположником русской классицистской драматургии был Александр Петрович Сумароков (1717—1777), сыгравший исключительно важную роль в истории русского театра<sup>108</sup>.

А. П. Сумароков начал свое творчество с лирики. К драматургии он обратился лишь в 1747 году, но с этого времени вплоть до середины 60-х годов был ведущим «репертуарным» драматургом.

Пьесы, написанные Сумароковым в 1740—1750-е годы, создавались в разных условиях и с разными целями. Трагедии «Хорев» и «Гамлет» писались в пору, когда русского постоянного театра еще не было. Трагедии 1750—1751 годов «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира» и первые комедии он писал в те годы, когда уже действовал кадетский придворный театр, следовательно, когда драматург мог учитывать исполнительские силы, постановочные средства конкретного театра и требования его зрителей. Пьесы же после 1752 года Сумароков писал для театра с учетом мастерства таких актеров, как Ф. Г. Волков, И. А. Дмитриевский, А. Дмитриевская, Я. Шумский, А. Попов, Гр. Г. Волков.

За эти годы менялась политическая обстановка, эволюционировало миросозерцание автора; соответственно менялись тематика, содержание его пьес. О переработке текстов своих произведений Сумароков писал 25 января 1769 года: «А сколько я в нынешний в год учинил нового плода, при сем прилагаю роспись; а этого налгать на себя нельзя, ибо вся публика тому всегдашний свидетель. Роспись: «Хорев» исправлен и издан со многими отменами. «Синав» также. И стали они втрое лучше прежнего. «Семира» также, «Ярополк» также, которые и в печати не были. И стали лучше...»<sup>109</sup>.

Знакомясь с исправлениями, сделанными Сумароковым, мы видим, что они имели разный характер: в одних случаях это замена отдельных выражений более удачными, менее архаичными; в других — исправления стихов, иногда — сокращения; но встречаются изменения и идеологического характера. Сумароков исходил при этом из идейно-эстетических соображений и считался с конкретными возможностями труппы и требованиями зрителя.

Редакции, опубликованные в печати в 1768 году, — это редакции сценические. Автор вносил исправления от постановки к постановке. Исправления делались в ранее написанных трагедиях



и писались новые. Их смысл состоял в постепенном переходе от изложения просветительских идей в общей форме к борьбе за просвещенный абсолютизм. В трагедиях неизменно переплетались две сюжетные линии — политическая и личная, любовная. Политическая с годами выходит на первый план, что так явственно уже в «Семире» (1751), в которой любовная линия развивается без участия главного героя — Оскольда.

Все это, вместе взятое, вызывает необходимость членения драматургии Сумарокова с учетом развития общественной мысли, театрального искусства и театрально-организационного дела.

Самой ранней пьесой Сумарокова была трагедия «Хорев» (1747). В первой редакции политические высказывания только изредка вкладывались автором в уста Хорева:

Те люди, что давать закон произведенны,  
Закону своему и сами покоренны...

В редакции 1768 года эта мысль уже развита в целый монолог Кия:

О бремя тяжкое порфиры и короны!  
Законодавцу всех трудяй его законы.  
Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,  
И превращается в тиранство строга власть...  
Потребно множество монарху проицанья...  
И, естли хочет он во слове быти тверд,  
Быть должен праведен, и строг, и милосерд,  
Уподоблятися правителям природы,  
Как должны подражать ему ево народы.

Политическая острота пьесы за время с 1747 по 1768 год, как видим, усилилась. Связь «Хорева» с российской действительностью несомненна: в трагедии отражалось отношение автора к Елизавете Петровне, а позже к Екатерине II. Образ властителя Кия, под которым, по-видимому, разумелась императрица, нарисован в положительных тонах: это чтимый народом монарх, любящий брат, доверчивый человек: впрочем, именно его излишняя доверчивость, неумение разбираться в людях и фактах являются источником несчастий. Образу властителя противопоставлен добродетельный, отважный Хорев, младший брат Кия.

В первой же своей трагедии Сумароков разворачивает тот конфликт, который станет основным для большинства его трагедий: конфликт между чувством и разумом, между любовью и долгом, обычно долгом общественным, государственным. Такие трагедии должны были воспитывать гражданские чувства в представителях дворянства. Конфликт этот в трагедиях Сумарокова в конце концов сводится к одному выводу, имеющему общественно-воспитательное значение: если побеждает личное, человек становится его жертвой и гибнет, если побеждает долг, то человек морально торжествует, даже если и гибнет физически.

В «Хореве» развивается любовная интрига: Хорев любит Оснельду, но она — дочь врага. Следовательно, любовь Хорева пре-

ступна. Оснельда в плену. Она стремится вернуться к отцу, но Хорев не может ей в этом помочь без согласия на то Кия. Попытка получить согласие отца Оснельды на ее брак с Хоревом не имеет успеха. Ее отец подступил с войсками к стенам Киева. Хорев должен идти сражаться против отца своей возлюбленной. Приближенный боярин клеветает на Хорева, обвиняя его в измене. Подозревая, что виной этому Оснельда, Кий казнит ее. Между тем Хорев разбивает вражеское войско и приводит пленного отца Оснельды. Узнав о гибели любимой девушки, он впадает в отчаяние:

На что победа мне? наследственна держава?  
Погибни все теперь — величество и слава.

Хорев не в силах преодолеть душевных мук, «личное» побеждает, и он кончает самоубийством.

Второй трагедией Сумарокова был «Гамлет» (1748), написанный на сюжет, взятый из знаменитой трагедии Шекспира. Но Сумароков отошел от произведения Шекспира, и не только потому, что не знал английского языка и воспользовался французским пересказом сюжета де Лапласа. Сумароков искал сюжет, который помог бы в иносказательной форме ответить на злободневные вопросы, волновавшие русскую аристократию того времени. Гениально разработанная Шекспиром сложная, глубоко философская тема зазвучала под пером русского драматурга как тема чисто политической борьбы незаконно отстраненного от престола наследника против узурпатора.

Клавдий и Полоний с ведома Гертруды убили Гамлета-отца. Отец является Гамлету во сне, призывает его к мести. Повинуясь велению отца, Гамлет предупреждает свою мать о готовящемся мщении Клавдию: «Скажи ему, что я к его готовлюсь казни». Гертруда полна раскаяния и презрения к Клавдию. Принц любим в народе, в нем видят отпрыска царского рода, законного наследника престола; Гамлет с оружием в руках готов идти на своих врагов. Тем временем Полоний, желая выдать свою дочь Офелию за Клавдия, составляет заговор против принца и его матери; он поручает рабам убить их. Но приверженцы принца поднимают на его защиту народные массы. (Заметим, что здесь впервые вводится автором тема народного восстания.) Происходит кровавая схватка — и заговорщики повержены. Гамлет настигает Клавдия и убивает его. Полоний кончает жизнь самоубийством. Гамлет появляется перед любящим его народом.

Сюжет осложнен темой взаимной любви Гамлета и Офелии. Гамлет повинуетя долгу и решает мстить за смерть отца его убийцам, в том числе Полонию. Офелия умоляет пощадить ее отца. Чувство любви готово победить, но приходит известие, что Полоний закололся. Сумароковская редакция центрального монолога Гамлета «Быть или не быть» также отступает от Шекспира: глубокая философская тема опрощается, ибо поводом к рассуждению о жизни и смерти является лишь любовь Гамлета к Офелии.

Трагедия Шекспира в переработке Сумарокова должна была оправдать в глазах зрителя дворцовый переворот, возведший на престол Елизавету Петровну. Для придворных кругов иносказательный смысл трагедии не мог остаться непонятым. Таким образом, до 1750 года между Сумароковым, пока единственным дворянским драматургом, и императрицей еще не было заметных расхождений.

Отойдя в «Гамлете» от русского национально-исторического сюжета, Сумароков в трагедии «Синав и Трувор» (1750) возвращается к нему и переносит действие в Новгород, во времена Рюрика. На престоле Синав — «добродетельный, великий, достойный власти» князь. Обличая политическую обстановку, предшествовавшую княжению Синава, Сумароков весьма прозрачно говорит о России до воцарения Елизаветы Петровны и сравнивает умиротворяющую роль Синава с наступившим мирным царствованием Елизаветы:

Настала тишина; и в воздаянье сил,  
Которыми сей князь напасти прекратил,  
Единоголосно все на трон ево желали  
И, умолив ево, венцем его венчали...

Далее, однако, звучит знаменательная реплика, содержащая напоминание и предостережение: «Он нами царствовать над нами возведен».

Реплика вызвана тем, что, получив престол, Синав резко изменился, предавшись любовным страстям, а ведь «тиранство от любви не раз уже бывало». Образу Синава-тирана противопоставлен его пылкий, благородный брат Трувор. Его связывают узы любви с Ильменой, на которой насильственно хочет жениться Синав. Подозревая, что Ильмена любит другого, Синав выпрашивает у Трувора, кто этот соперник. Благородно и мужественно Трувор называет себя. Синав в ответ оскорбляет его, называет «преступником истины», «рушителем дружбы и братства», «врагом честности», «бездельником». Трувор с оружием в руках кидается на Синава и хочет кровью смыть нанесенное ему оскорбление, но поединок предотвращается Ильменой. Синав отправляет Трувора в ссылку, думая, что в отдалении его соперник скорее забудет Ильмену. Но влюбленные не в силах преодолеть свои чувства. Они лишают себя жизни.

Автор пользуется случаем преподать советы императрице:

От скверных лъстивых уст ты уши отвращай  
И в утеснении невинных защищай.  
Храни незлобие людей чти в чести твердых.  
От трона удаляй людей немилосердных:  
И огради ево людьми таких сердец,  
Какое показал имея твой отец.  
Превозноси людей ко правде прилепленных,  
Разумных и честных, искусством укрепленных...

Образы монарха Синава и Трувора (в 1750 году) даны на этот раз совсем иными, чем сходные образы в «Хореве» (в 1747 году):

Синав изображен тираном, не считающим ни с чем при достижении своих желаний. Благоразумие его покидает, человечность также. Трувор изображен не только пылким любовником, но и героем. В трактовке этих образов отразилось обострение оппозиции дворянства и самого Сумарокова к императрице, к «самодержавству».

Ярко разработан в «Синаве и Труворе» любовный сюжет, в чем, несомненно, и заключалась одна из причин, создавших трагедии популярность. Написанная благозвучными стихами, она полна чувствительных, нежных, лирических красок. Наибольшего эмоционального напряжения и мастерства Сумароков достигает в монологе Синава, в сцене его покаяния. Именно об этом монологе Сумароков писал Дмитревскому в 1768 году:

Дмитревской! Что я зрел! Колико я смущался,  
Когда в тебе Синав несчастный унывал...

Узнав о смерти Трувора и Ильмены, Синав в отчаянии: он стал тираном. Он считает себя виновником их смерти и понимает, что его раскаяние бесплодно. Народ на их стороне, народ презирует его. Синав хочет покончить с собой. У него отнимают меч. Он падает без чувств. Когда Синав приходит в себя, ему кажется, что все бегут от него. Он видит окровавленного брата. «Где я, скажите мне!» — восклицает Синав, призывая на себя небесную кару.

Еще резче осуждает Сумароков тираническую сущность самодержавия в своей четвертой трагедии — «Артистоне» (1750). Драматург опять переносит действие в отдаленные страны и времена. Тем не менее картина русской придворной жизни и образ императрицы вырисовываются еще ярче. Придворных автор изображает интриганам, живущими личными, корыстными интересами. Наставления и даже угрозы монарху продолжают звучать и в «Артистоне»:

И я ево одна на троне утвердила...  
Мной Дарий, царствуя, принял все к силе меры,  
Мной спидет с трона он...—

говорит дочь царедворца Федима. Политические намеки в трагедии очевидны.

В следующем, 1751 году Сумароков пишет трагедию «Семира», наиболее художественно совершенную из всех его пьес. Борьба главных героев в «Семире» целиком перенесена в плоскость политическую, на первый план выдвигается тема отечества.

Князь Олег завоевал Киев и пленил бывшего киевского князя Оскольда. Пылкие патриотические речи Оскольда поднимают верный ему народ. Но планы Оскольда становятся известными Олегу, который предлагает ему выбирать между повиновением и смертью. Оскольд кратко отвечает: «Смерть». Его сковывают, он должен быть казнен; но Оскольду удается бежать, стать во главе войска и пойти против Олега. Полки Оскольда снова разбиты. Он не может этого снести и вонзает в себя меч. Умирая, он поручает свой народ

милости победителя. По преданию, роль Оскольда прекрасно исполнял Ф. Волков.

Как видно из всего сказанного о Сумарокове, его классицистские трагедии отличались политической целеустремленностью, драматической собранностью, лаконизмом. Автор не давал сюжету разрастаться, развивал его линии экономно и в одном направлении. Из трагедии в трагедию Сумароков переносил политические сентенции, сценические ситуации, драматургические приемы и концовки. Число действующих лиц в трагедиях Сумарокова ограничено, что, возможно, зависело от малочисленности тогдашнего исполнительского состава; однако не это решало вопрос. Большое число действующих лиц отвлекало бы зрителя от основной идеи. Тем же обуславливалась ясность языка драматурга: он не хотел, чтобы витиеватые приукрашения речи мешали ему донести свою мысль до читателя и в особенности до зрителя.

Главных персонажей в пьесах Сумарокова было три: тиран, герой-любовник и молодая героиня. Взаимоотношения в этом треугольнике таковы, что герой и героиня связаны беззаветной любовью, но тираны препятствуют их соединению. Трагический конфликт — в борьбе чувства с долгом, преимущественно гражданским долгом, но в иных случаях и кровным, семейным. Сюжет осложняется подчас вмешательством лукавых царедворцев. Властители у Сумарокова, по существу, добродетельны. Они тиранствуют либо под влиянием личной, обычно любовной страсти (таковы Синав, Дарий), либо под влиянием коварных царедворцев (Кий), либо, наконец, потому, что их к тому побуждают обстоятельства (Олег в «Семире»). Молодой герой и молодая героиня выступают у Сумарокова в качестве жертв. Образ героя эволюционирует — от пассивного Хорева к волевому мужественному Оскольду. Герой пассивен в тех случаях, когда он «любовник»; но когда он движим общественным долгом, как Гамлет, мстящий за отца, или особенно Оскольд, сражающийся за свой народ, — он герой в полном смысле слова. Мастер любовного диалога, Сумароков был не меньшим мастером патриотической, общественной патетики. Разнообразны у Сумарокова и женские трагические образы. Он наделяет их большим обаянием. Это или кроткие, нежные лирические «любовницы» (Офелия), или мужественные, волевые героини (Семира). Но каждый раз перед нами женщина высоких нравственных качеств, способная на самопожертвование, прямая и чистая. Рисуются Сумароковым и образы женщин-злодеек (такова Федима в «Артистоне») и женщин добродетельных по натуре, но заблудших, поддавшихся соблазнам (Гертруда в «Гамлете»).

Характер трагедий Сумарокова с особой яркостью вырисовывается на фоне трагедий Ломоносова и Тредиаковского, авторов, не участвовавших в дворянской оппозиции. Однако такое сравнение отнюдь не снижает высокого патриотического духа и художественных достоинств первой трагедии Ломоносова «Тамира и Селим» (1750). В предисловии к ней Ломоносов писал, что ее сюжетом яв-

ляется «позорная гибель гордого Мамай», убитого «от своих» в Крыму после проигранной на Куликовом поле битвы с русскими. В трагедии он дал картину морального и политического разложения среди татар.

Мамай бежит с поля битвы, но, появившись в Крыму, хвастливо рассказывает о якобы одержанной им над русскими победе, рассчитывая получить руку дочери крымского хана Тамиры, а вместе с нею и военную помощь, чтобы объединенными силами ударить на врага. Ложь раскрывается. Мамай погибает от руки своего соперника, багдадского царевича Селима, любимого дочерью хана. В пьесе звучит полный патриотических чувств рассказ о блестящей победе полков Дмитрия Донского и других русских князей, объединившихся для освобождения Руси. Этот рассказ занимает центральное место в трагедии. Ломоносов русифицировал некоторые черты татарского быта. Так, он заменил татарский свадебный обряд умыкания русским народным обрядом: хан спрашивает у дочери, согласна ли она идти за Мамай, автор вводит свадебный «плач» невесты. Трагедия Ломоносова была сыграна лишь два раза и только на сцене кадетского придворного театра. Две другие трагедии — «Дейдамия» Тредиаковского (1750) и «Демофонт» Ломоносова (1752) — поставлены на сцене не были.

Ранние комедии Сумарокова, так же как и его трагедии, имели злободневный смысл. Борьба на литературном фронте между Сумароковым, Ломоносовым и Тредиаковским со всей остротой развернулась к 1750 году. В том же году Сумароков впервые стал писать комедии и за один 1750 год написал их четыре: «Тресотиниус», «Чудовищи» («Третьейский суд»), «Пустая ссора» («Ссора у мужа с женою») и «Нарцисс» («Нарт»), из которых первые две имели боевой, острый литературно-полемический характер: они были направлены против Тредиаковского. В «Тресотиниусе» Тредиаковский даже выведен в заглавной роли. Тресотиниус говорит нарочито славянизированным, книжным языком, читает тяжеловесные стихи своего сочинения и ведет диспут на тему о том, какое написание буквы «т» правильно: одноножное или треножное. Близок к Тресотиниусу образ Критициондиуса в комедии «Чудовищи». Здесь Сумароков полемизирует с взглядами Тредиаковского на драматургию вообще и в частности на трагедию «Хорев». «Нарт» был направлен против И. И. Шувалова.

Если трагедии Сумарокова полны иносказаний, намеков, то в комедиях он пользовался «подлинниками», то есть списывал свои образы непосредственно с реальных лиц. Тредиаковский говорил, возмущаясь, что комедия «Тресотиниус» сочинена только для того, чтоб ей быть «убийственною чести сатирою или лучше, новым, но точным пасквилом... для убийения чести в некотором человеке»<sup>110</sup>. Тредиаковский в свою очередь ответил пространной критикой на первые две трагедии Сумарокова и на комедию «Тресотиниус». Сумароков откликнулся на критику. Литературная борьба разгорелась.

Будучи энергичным борцом за русскую национальную культуру, Сумароков выступил против галломании, свившей себе гнездо при дворе. В «Чудовищах» и «Пустой ссоре», давая гротескное, сатирическое изображение галломана-петиметра Дюлижа, героя обеих комедий, он разоблачает его антипатриотические взгляды. «Для чего я родился русским! — говорит Дюлиж. — О натура! Не стыдно ль тебе, что ты, произведя меня прямым человеком, произвела меня от русскова отца...», «Я не только не хочу знать русския права, я бы русскова и языка знать не хотел. Скаредной язык!», «Ты русской, а не я; ежели ты мне едак вперед скажешь, так я тебе конец моей шпаги покажу». И все свои реплики Дюлиж пересыпает переделанными на русский лад французскими словами, вроде «меритрирую» вместо заслуживаю, «флатируете» вместо льстите, «мепризирую» вместо презираю и т. п.

Распространено мнение, будто Сумароков заимствовал сюжеты своих комедий у Мольера, Гольберга и других иностранных драматургов. В значительной мере это справедливо, но на самом деле он использовал творчество этих авторов лишь в той мере, в какой оно помогало ему драматически оформить свои непосредственные наблюдения над русской действительностью. Сумароков не просто осмеивал пороки «отдельно от лиц». Заимствуя свои образы из жизни, подчас рисуя «подлинники», он наделял их плотью и кровью. Созданные Сумароковым отрицательные образы весьма характерны для своего времени. Значительно дальше от жизни положительные образы его комедий. Несправедливо и то мнение, что фарсовый характер ранних комедий Сумарокова целиком позаимствован у иностранного театра, ибо в своих комедиях он в основном продолжил традиции русских устных и письменных народных комедий и интермедий первой половины XVIII века.

Сохранилось очень любопытное сведение о том, что Сумароков посещал представления народного театра. Так, один актер 1830-х годов рассказывал со слов своего деда, актера городского демократического театра середины XVIII века, о том, как однажды Сумароков «забрел в балаган послушать, как народ русский тешился его стихами... Тогда представляли нечто из «Синава», и лишь Гостомysl загремел: «Наполнен наш живот (то есть жизнь. — В. В.-Г.) премножеством сует», как гаер откуда ни взялся, выскочил и, не дав Гостомыслу договорить последнего полустушишья, перехватя первые слова, гаркнул перед публикой: «Наполнен наш живот и щами и пирогами». Все зрители захохотали, а его превосходительство г. сочинитель, сказывают, сильно осерчал и в ту же минуту вон из балагана»<sup>111</sup>.

Характерно, что в репертуар городского демократического театра входили не только трагедии Сумарокова. В этом же театре Сумароков наблюдал проделки арлекинов и гаеров, видел образы подьячих, хвастливых воинов, пронырливых слуг.

Остановимся подробнее на связи комедий Сумарокова с городским демократическим театром. Очень характерна, например,

сцена потасовки и неузнавания в «Чудовищах». Один из судей приказывает Арликину, исполняющему обязанности вахмистра при судебном разбирательстве, отнять у подьячего шпагу и сковать его. «Арликин хочет с него снять шпагу, а он противится и, вырвавшись, бежит, а Финист (судья.— В. В.-Г.) и Арликин за ним, а Хабзей (подьячий.— В. В.-Г.) бежит в другую сторону; Додон (судья.— В. В.-Г.) и Финист ушли, а Арликин, гоня Додона, сорвал большой ево с него парик и надел на себя». Арликин говорит: «Вот и я судья теперь...» «Дюлиж и Критициондиус, с разных вшед сторон, Арликина не узнавают. Дюлиж вынимает стекло и смотрит на него, а Критициондиус смотрит в долгую зрительную трубку. Арликин смотрит на них в кулаки, то на тово, то на другово, кулаки переменяя». Эта сцена сродни популярным русским интермедиям первой половины XVIII века. Из шутовских комедий Сумароков заимствует также образ «хвастливого воина»<sup>112</sup>.

В комедии «Тресотиниус» «офицер-самохвал» Брамарбас выступает с репликами: «А я — Капитан, который был на 60 баталиях, на 60 приступах, в 60 партиях... Некогда пришло мне в лоб пушечное ядро, хотя и на излете, которое меня с места не здвинуло, а я, ево ухватив, бросил назад и им человек с десять побил; в другоредь остановил я один целый полк. Третье мое дело, одним взмахом ссек я 20 голов. Четвертое мое дело — кулаком проломил я городскую стену. Пятое мое дело...» Но стоило одному из персонажей вынуть против него шпагу, как он струсил.

Образы подьячих в комедиях Сумарокова сродни их образам в народных комедиях. В «Тресотиниусе» подьячий запрашивает подаяния на семью, а судебные бумаги готов писать в чью угодно пользу. В «Чудовищах» выведены чиновники: двое судей и подьячий, промышляющий лжесвидетельством. В комедии «Приданое обманом» выведен подьячий — драчун и пьяница, который говорит особым «канцелярским» языком: «Высокоблагородный и высокопочтенный господин Доктор! вы это учинили против государственных прав, понеже вышеозначенную чарку по силе регламента выпить подлежало мне нижепоименованному, а не вашему высокопревосходительству». Впрочем, для изображения подьячих и «самохвалов» Сумароков мог и не заглядывать в старые интермедии: подьячие и самохвалы встречались ему на каждом шагу в быту.

В первых комедиях Сумарокова отражение русского дворянского быта было еще сравнительно слабым. И тем не менее обрисованная в них среда, отдельные образы и сценические положения предвещали развитие сатирической бытовой комедиографии.

Среди ранних его комедий наиболее удачными в этом смысле были «Пустая ссора» и «Приданое обманом». В композиционном отношении они не отличаются цельностью, представляя собою ряд отдельных, слабо связанных друг с другом сцен. Но они выделяются своей красочностью, жизненностью и ясной сатирической направленностью. Непосредственно из наблюдений над бытом взяты Сумароковым такие образы, как муж и жена — предшественники четы



Простаковых, образы недорослей — предшественников Митрофанушки, а также петиметров. В комедиях «Чудовищи» и «Пустая ссора» выведены властная жена и муж-простак, находящийся у нее под башмаком. Жена ссорится с мужем из-за жениха их дочери. Ссора доходит до рукоприкладства и судебного разбирательства. В комедии «Приданое обманом» изображается муж-ростовщик — невежда, лентяй, обжора, к тому же кликуша и суевер. «Я вчера весь день ужом и жабой метался, — рассказывает он, — ...кукушкой куковал и кошкой мяукал, и медведем ревел, и волком выл, и собакой лаял». А все из-за того, что объелся: «Захотелось мне соленой поесть белужины; велел принести звено рыбы; и чашу из кислых щей ботвинья; ел сколько душе угодно было, а, как лишь только наелся, пришел жар и в голову шум; ошалел я: стал метаться и кликушей кликать. Ночь я всю не спал; миновалось кликушество; однако скорбь моя умножилась и смерть моя приближается». В комедии «Пустая ссора» зарисован образ дворянского недоросля Фатюя. Все эти образы были глубоко жизненны, отражали дворянский быт того времени, о чем свидетельствуют современники: Болотов, Фадеев, Свербеев, Сербин, Маркович и многие другие <sup>113</sup>.

## 8

Русский театральный классицизм имел свои национальные черты, определявшиеся особенностями развития русской национальной культуры. Он был моложе классицизма французского, так как стал складываться лишь в конце 1740-х годов, то есть в пору, когда на Западе классицизм уже вступил во второй, просветительский этап развития. Русские классицистские трагедии и стали проводниками просветительских идей: выступали в защиту патриотизма, гражданственности, чести, святости долга, морали. В своем большинстве они имели оппозиционный политический смысл и были направлены против деспотизма русского самодержавия, пропагандировали просвещенный абсолютизм. Это порождало широкое использование метода иносказаний, хорошо известного и ранее фольклору, басенной поэзии, школьной драматургии, «прологам» к серьезным операм и самой опере. Этот своеобразный эзоповский язык был ясен дворянским оппозиционерам, они прекрасно понимали истинный смысл трагедий, скрываемый за иносказаниями исторических сюжетов.

Иные черты характеризуют классицистскую комедию. Сюжеты, взятые из жизни современной мелкодворянской среды, близость к повседневным интересам рядового человека, сатирическое отношение к личным и общественным недостаткам — все это приближало комедию к действительности. Этому способствовал и простой, близкий разговорной речи диалог и внешнее оформление спектакля.

Русский театральный классицизм, следуя в основном за Буало, театром Вольтера и Мольера, вместе с тем опирался на традиции

отечественного театра. Это в особенности ярко сказалось на ранних трагедиях, которые использовали, упорядочили и изложили новым поэтическим языком идеи, чувства, сюжеты драматургии городского демократического театра — именно «гисторических» пьес и инсценировок рыцарских романов, в которых трактовалась борьба чувства с долгом, широко разворачивались сцены придворного быта, козней и интриг, сочетались мотивы политические с мотивами романтическими (см., например, «Действие о князе Петре Златых Ключах», «Акт о Сарпиде, Дуксе Ассирийском», «Комедию об Индрике и Меленде»). Ранняя классицистская комедия использовала некоторые образы комедий устной народной драмы и городского демократического театра при характеристике слуг и описании их дурачеств.

Со школьной драмой классицистский театр связывало следование античной поэтике. Тредиаковский в молодости написал первые свои трагедии «Язон» и «Тит», несущие на себе несомненное влияние школьных драм. Сюжетно к школьной драме «Алексей, божий человек» близка и драма Сумарокова «Пустынный».

Параллельно с развитием театральной практики развивалась и теория театра. Так, не случайно Сумароков свои первые драматические произведения писал почти одновременно с «Эпистолой о стихотворстве».

Теория поэзии и, в частности, драмы, разработанная деятелями школьного театра, к середине XVIII века уже устарела и не годилась для поэзии и драматургии, построенных на классицистской основе. Переход от старой теории к новой связан с именем Тредиаковского, перу которого принадлежит «Рассуждение о комедии вообще»<sup>114</sup>.

Это сочинение в значительной степени имело эклектический характер, сочетало идеи Буало и Роллена с учением иезуитов Брюмоа и Ропена. «Рассуждение» Тредиаковского сыграло свою роль и, несомненно, повлияло на Сумарокова. Но, по-видимому, не меньшее влияние на драматурга имело и рассуждение неизвестного автора «О позорищных играх, или комедиях и трагедиях»<sup>115</sup>. Автор его, хорошо знакомый с поэтикой Аристотеля, Буало и с иезуитскими теоретиками, был, однако, достаточно самостоятельным; он стремился дать теоретическое объяснение всем театральным жанрам, которые бытовали в то время и с которыми русскому зрителю пришлось или предстояло познакомиться.

Автор утверждал, что театр должен служить «не только к увеселению и ободрению ума, но также к поощрению разума и к отвращению подлых помышлений». Отношение театра к действительности он определял так: «В позорищах всегда некоторое достопамятное и со многими случаями соединенное приключение... натурально представляется». «Сие представление делается живыми персонами, сколько возможно состоянию ума и тела представляемых лиц в речах и поступках подражать должныствуют». Делались выводы в отношении языка и внешнего оформления. Язык «без

сомнения... есть наименее способный, который зрители наилучшим образом понимают»; поэтому «речи и изображения замышления располагаются, сколько возможно, по состоянию особ и их склонности ума». Речь действующих лиц должна быть согласована с сутью диалога и не уклоняться от нее, как часто это встречается в быту. Театральный костюм должен во всем соответствовать эпохе и «состоянию в позорище показываемых лиц». Декорации должны «великое сходство с тем местом иметь, на котором говорящие лица представляются, и для того одной театр, как часто помянутые лица на другом месте находиться будут, переменять и по тому месту располагать должно. Таким способом показывается театр иногда княжескими палатами, иногда некоторою особою камерою, иногда площадью, иногда пустынею, иногда темницею и проч.». Монолог автор считает противоестественным. Словом, необходимо, чтобы «везде нечто правде подобное находилось». Определения драматургических жанров давались следующие: «Трагедия делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, чтобы вложить в зрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзению ею... чего ради, дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою, надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно не имело каких успехов, всегда б на конец быть в поправлении».

По Сумарокову, в задачу трагедии входит изображение «плача и горести». Что же касается комедии, то она не должна ставить своей задачей бездумное развлекательство и пользоваться грубым комизмом народных игр:щ:

Для знающих людей ты игр:щ не пиши;  
Смешить без разума — дар подлый души.  
Не представляй того, что мне на миг приятно,  
Но чтоб то действие мне долго было внятно.  
Свойство комедии, издевкой править нрав;  
Смешить и пользоваться прямой ее устав.

Спустя двадцать шесть лет он говорит:

Для знающих людей не игр:щца пиши <sup>116</sup>.

Стараясь теоретически отмежеваться от игр:щ, Сумароков в своих ранних комедиях, однако, продолжал их традицию. Это дало повод полемизировавшему с ним В. И. Лукину считать его комедии «на старые наши игр:щца весьма похожими» <sup>117</sup>.

Какие же образы должны быть предметом сатирического осмеяния? Сумароков пишет:

Представь бездушнова подьячего в приказе,  
Судью, что не поймет, что писано в указе.  
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,  
Что целый мыслит век о красоте волос:  
Который родился, как мнит он, для амуру,  
Чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру.  
Представь латынщика на диспуте ево,  
Который не соврет без «ерго» ничево.

Представь мне гордова, раздута как лягушку,  
Скупова, что готов в удавку за полушку,  
Представь картежника, который, спявши крест,  
Кричит из-за руки, с фигурой сидя, рест.

Классицисты следовали в драматургии правилам трех единств.  
Сумароков писал:

Старайся мне в игре часы часами мерить;  
Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,  
Что будто не игра то действие твое,  
Но самое тогда случившись бытие...

В требованиях правдоподобия действия и вещественного оформления Сумароков был солидарен с автором анонимного рассуждения «О позорищных играх».

Замечательны требования простоты и искренности в стихах Сумарокова:

Мне стихотворная приятна простота...  
И не бренчи в стихах пустыми мне словами,  
Скажи мне только то, что скажут страсти сами <sup>118</sup>.

Язык и стихотворная речь пьес Сумарокова и Ломоносова значительно более совершенны по сравнению с языком и стихом русской драматургии первой половины XVIII века. Новый быт, новые идеи, новый круг интересов, понятий, представлений властно требовали иных, чем прежде, языковых выразительных средств.

Первые попытки в этом направлении были сделаны Третьяковским. Но деятельность его была противоречива. Он как будто стремился сблизить литературный язык с простым, «природным» русским разговорным языком, однако высказывался против использования языка деревенских мужиков, сапожников, ямщиков. Третьяковский в основном ориентировался на язык тех, «которые или хорошее имеют воспитание, или при дворе обращаются, или от знатных рождены, или в науках и в чтении книг с успехом упражнялись» <sup>119</sup>, то есть заботился больше всего о языке аристократической интеллигенции, хотя в его работах встречались и языковые «подлости» и замечалось пристрастие к «славенщизне». Слог Третьяковского по сравнению с разговорным языком был высокопарен и в высшей степени затруднен синтаксически.

Теоретическое обоснование стилей русского национального литературного языка XVIII века принадлежит Ломоносову. Разновидности литературного языка он определял в зависимости от словарного состава. Ломоносов выделял в языке следующие группы: 1) слова церковнославянские, хотя в разговоре не употребляемые, но вполне всем понятные, 2) слова, общие и русскому и церковнославянскому языкам, 3) слова русские, не известные в церковнославянском языке, но принятые в разговорной речи культурного общества, и, наконец, 4) слова простонародные. Сообразно с этим Ломоносов различал в литературном языке три стиля — высокий, средний и низкий. Высокий — для возвышенной поэзии:

од, героических поэм и трагедий, для всего того, что «от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышается»; притом если в местах, «где потребно изобразить геройство и высокие мысли», нужно пользоваться высоким стилем, то «в нежностях должно от того удаляться». Средний стиль, применимый в дружеских письмах, сатирах, элегиях, строился на словах первого и третьего родов. Наконец, третий, низкий стиль пользовался словами третьего рода и мог применяться в комедиях и при изложении простых тем <sup>120</sup>.

Живая практика, однако, оказалась гораздо сложнее, стили смешивались, и вообще язык художественной литературы все больше приближался к разговорному, в литературный обиход входили местные говоры, мещанское и крестьянское просторечие. В комедиях 60—70-х годов создавался даже особый «облагороженный» крестьянский язык, за основу которого брался преимущественно северный говор.

Образцами «великолепного» высокого героического стиля являются трагедии Ломоносова «Демофонт» и Тредиаковского «Дейдамия» на гомеровские сюжеты. Значительно более простым был язык драматургии Сумарокова.

Между Ломоносовым, Тредиаковским и Сумароковым возникла острая полемика о языке. Сумароков, имея в виду Ломоносова, писал в одной из своих статей: «Никак не возможно, чтоб была ода и великолепна, и ясна: по моему мнению, пропади такое великолепие, в котором нет ясности». Тредиаковский же упрекал Сумарокова в отсутствии «великолепия», в том, что его «высокий» стиль кажется «низким». Сумароков заявлял, что «природное чувства изъяснение изо всех есть лутчее», осуждал затрудненную синтактику: «Языка ломать не надлежит; лучше суровое произношение, нежели странное слов составление» и т. д. Но Сумароков выступал и против использования в литературном языке просторечия. Он держался середины («совершенство есть центр, а не крайность» <sup>121</sup>) и ориентировался на живую устную речь дворянской интеллигенции. Особенно следует отметить, что Сумароков стремился индивидуализировать речь своих комедийных персонажей, использовать ее в качестве одного из средств характеристики образов <sup>122</sup>, чем значительно облегчал работу актеров.

Серьезное влияние на классицистское актерское искусство оказало также усовершенствование системы стихосложения.

«Высокие» произведения по требованиям классицистской эстетики следовало писать стихами. Но старая силлабическая система казалась неблагозвучной. Она требовала существенного преобразования. В качестве новатора русского стихосложения выступил Тредиаковский. Он добивался чередования ударений при соблюдении определенного числа слогов в стихе. Он говорил: «Всю я силу взял сего новаго стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличнаго... Поэзия нашего простаго народа к сему меня довела... Самое дело у самой нашей природной,

наидревнейшей оной простых людей поэзии»<sup>123</sup>. Таким образом, обращение Тредиаковского к системе «тонической» (собственно — «силлабо-тонической») вытекало из стремления приблизить стихосложение к основным свойствам языка «простых людей». Тредиаковский так понимал создаваемую им систему: «Стихи и число слогов, свойственное языку нашему, иметь будут и меру стоп с падением, приятным слуху». По существу, новая система представляла собой улучшенную старую силлабическую.

Реформа стиха, начатая Тредиаковским, была продолжена Ломоносовым. В «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) он изложил свои основные принципы: стих должен отвечать национальным особенностям языка; система стихосложения не должна обеднять возможности, предоставляемые языком, и при реформировании стиха следует действовать осмотрительно; героические сюжеты надо излагать в стихотворной форме, трагедии, в частности, — шестистопным ямбом (так называемым александрийским стихом); сюжеты простые — излагать прозой.

Свои трагедии Сумароков пишет александрийским стихом; однако он вводит и разностопный стих в драме, опере, в драме-балете и т. д. Сумароков приближает систему стихосложения к народной. Интересно заметить, что в 1775 году он сочинял трагедию без рифм, незавершенную и не сохранившуюся<sup>124</sup>.

## 9

Чтобы понять значение такого выдающегося события в истории русской национальной культуры, как учреждение государственного профессионального общедоступного театра, необходимо поставить его в связь с общим ходом развития русской культуры XVIII века.

В 1725 году была учреждена Академия наук; в 1732 году состоялось открытие в Петербурге Сухопутного шляхетного (то есть дворянского) корпуса. В 1755 году по плану М. В. Ломоносова в Москве был открыт первый в России университет с двумя гимназиями — дворянской и разночинной (третья — крестьянская — не была разрешена правительством); в 1757 году состоялось открытие Академии художеств. В ряду просветительских мероприятий стоит и учреждение государственного профессионального публичного театра 30 августа 1756 года. Значение Академии наук, университета, театра и т. д. как культурных центров исключительно велико.

Потребность в просвещении росла буквально с каждым годом, но возможности ее удовлетворения задерживались преимущественно тем, что не хватало научных и педагогических сил. Поэтому как в школы, так и в Академию наук приходилось первоначально привлекать иностранцев. Но отношение к иностранцам при преemниках Петра приняло уродливые, антинародные формы: при русском дворе расцветает космополитизм. При Анне Иоанновне все высшие государственные должности были отданы в руки немцев.

Громадную роль в росте национального русского самосознания сыграл М. В. Ломоносов — ученый мирового масштаба, первый русский академик, поэт и драматург. Он утверждал, что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов российская земля рождать», что русский народ способен к усвоению «высоких знаний». Против галломанов, стыдившихся русского происхождения, презиравших родной быт и язык, ополчился и А. П. Сумароков уже в своей ранней комедии «Чудовищи» («Третейский суд»). В эпистоле «О русском языке» писатель восставал против тех, кто «ругает свой язык и по-французски бредит». И сюжеты большинства своих трагедий Сумароков заимствовал, наперекор классицистской эстетике, не из античности, а из русской истории.

Ратуя за просвещение дворянства, Петр I заботился и о создании разночинной интеллигенции. После учреждения Академии наук разночинцы получили доступ в открытую при ней гимназию, в гимназию при Московском университете, в Казанскую гимназию. Они дали России XVIII века своих ученых, поэтов, писателей, театральных деятелей, художников, архитекторов, музыкантов. Но дворянство принимало все меры к тому, чтобы подчинить их своей идеологии, «одворянить». Так, например, ярославских актеров отдали для пополнения образования и воспитания в дворянское закрытое привилегированное учебное заведение, приблизили ко двору. Однако разночинцы далеко не всегда становились верными слугами двора и дворянства. Так, например, Ф. Г. Волков учился в Шляхетном корпусе, получил дворянское звание, руководил русским придворным драматическим театром после отставки Сумарокова, участвовал в дворцовом перевороте 1762 года, был близок ко двору двух императриц. Однако под конец своей жизни он воспользовался коронационными торжествами Екатерины II, для того чтобы, отказавшись от классицистских изобразительных средств, обратиться в организованном им маскараде к традициям народных игр и при их помощи популяризовать в народных массах демократические по тому времени идеи.

Но в середине века прогрессивная мысль развивалась преимущественно в дворянских кругах. А. П. Сумароков в своих пьесах, а также одах, притчах и баснях боролся против деспотизма русского самодержавия, критиковал и стремился воспитывать дворянство.

Середина XVIII века характеризуется расцветом нового русского искусства. Для архитектуры того времени характерны сооружения дворцового типа в стиле барокко, богатые, пышные, праздничные, разукрашенные колоннами, скульптурными фигурами и орнаментами, с расписными потолками. В литературе, где преобладала стихотворная форма, ведущими жанрами были ода и трагедия.

Наряду с русским театром при дворе были организованы иностранные театры. В 1740-х годах начались гастроли немецкой труппы Каролины Нейбер, французской труппы Сериныи. Репертуар обеих

трупп был классицистским. Но между ними существовало не только национальное различие: труппа Нейбер следовала традициям Корнеля — Расина, между тем как труппа Сериньи — традициям Вольтера, то есть традициям классицизма эпохи Просвещения. В ее репертуар входили трагедии Вольтера и комедии Мольера, Реньяра, Ла Шоссе. Таким образом, за короткий промежуток времени эти две труппы показали русскому придворному зрителю, по существу, весь лучший классицистский репертуар того времени, в чем их большая заслуга. Что же касается исполнительской системы, то и труппа Сериньи долгое время играла еще в старых приемах (реформа сценической игры во Франции относится только к 1754 году). В 1759 году делались попытки пригласить в Петербург лучших французских актеров: Клерон, Лекена и Превиля <sup>125</sup>.

Космополитические тенденции русского двора сказались и в особом покровительстве частным иностранным труппам даже демократического направления. Так, в Петербурге и Москве систематически с 1742 года играли немецкие труппы антрепренеров Зигмунда, затем Гильфердинга и еще позже Сколари. Немецкий публичный театр давал свои представления в зданиях, построенных на средства Гильфердинга в Петербурге и в Москве; периодически труппа посещала Ригу. Эти труппы возвращали зрителя к старому немецкому театру, сочетавшему традиции Фельтена и его последователей Кунста и Эккенберга-Манна с традициями итальянской народной комедии. В 1757 году в Петербурге, а с 1759 года и в Москве стала выступать комическая оперная труппа Локателли; будучи на положении труппы придворной, она вместе с тем давала публичные спектакли. Комическая опера противостояла придворной «серьезной» опере и была ее опасной соперницей. Успех у широкой публики она имела громадный. Молодежь неистово аплодировала спектаклям, посвящала примадонне хвалебные стихи <sup>126</sup>. Приверженцы «серьезной» оперы ворчали: «Опера-буфа всех перековеркала» <sup>127</sup>. Пристрастие двора и придворной аристократии к иноземному театру стоило казне 50 тысяч рублей в год только на содержание трупп, не считая накладных расходов (сумма по тому времени очень значительная). Пристрастие императриц к иностранному театру встречало сочувствие в дворянских верхах. Но, кроме того, одной из главных побудительных причин к посещению иностранных театров было опасение, как бы «не затеряться при дворе».

Большая роль, которую начинает играть в эти годы в жизни страны купечество, вынуждала правительство распространить на него некоторые дворянские привилегии. В частности, указ от 15 июня 1751 года разрешал допускать в театр «знатное и чужеземное купечество... только бы одеты были негнушно, в шлафроках без мантилий, без платков и без капоров, но в прочих пристойных к тем шлафроках убранствах». Допуск купечества в драматический театр и на оперные представления стал практиковаться



систематически с 1756 года. Однако для размещения купечества отводился все же верхний ярус.

Подводя итог, можно сказать, что, в то время как демократические слои создавали свой театр, дворянство вплоть до середины XVIII века не имело своего национального театра и не стремилось его создать.

Дворянский театр возник в учреждении, подготавливавшем кадры дворянской интеллигенции, — в Сухопутном шляхетном корпусе, что во многом и определило характер театра. Шляхетный корпус имел уже при своем основании (1732) ярко выраженный классовый характер и был закрытым учебным заведением. Кадеты принимали живейшее участие в придворной жизни, особенно в придворных празднествах. Они систематически выступали при дворе со стихотворными поздравлениями своего сочинения (известны такие выступления 1735, 1736, 1737, 1738 годов). С 1735 года кадеты выступали и в балетных дивертисментах. Якоб Штелин писал, что при дворе ставились итальянские интермедии с балетом, в котором обыкновенно танцевали кадеты Сухопутного шляхетного корпуса и посторонние молодые люди, обучавшиеся у кадетского танцмейстера Ланде. Когда в марте 1736 года при дворе состоялось первое представление оперы «Сила любви и ненависти» и в составе балетной труппы не оказалось достаточного числа исполнителей, к участию были привлечены кадеты. В 1737 году балетмейстер Ланде писал об одном из своих учеников, что он «имел честь танцевать на театре» в летнем дворце императрицы «с кадетами, учениками моими, балеты моей инвенции, которые милостиво похвалены были». В корпусных ведомостях 1738 года уже значится «балетный» класс, в котором обучались восемь кадетов<sup>128</sup>.

Кадеты привлекались также к участию в придворных драматических спектаклях. До нас дошла неоднократно публиковавшаяся монтировочная ведомость комедии об Иосифе, игранный при дворе в 1735 году, с перечислением участвовавших в ней кадетов. Комедия шла не один раз, при этом кадетам за участие в спектакле платилось 20 рублей каждому<sup>129</sup>. В Шляхетном корпусе для упражнения во французском языке устраивались также французские спектакли. Известно, что кадеты в январе 1748 года играли трагедию Вольтера «Заира», повторенную затем при дворе<sup>130</sup>.

Бывший кадет корпуса А. П. Сумароков и его товарищи «оставили между собою общество любителей русской словесности. В праздничные дни и часы свободные читали они друг другу первые опыты сочинений своих и переводы»<sup>131</sup>. Это общество и явилось колыбелью русской классицистской драматургии, в дальнейшем — театра, колыбелью поэтического и драматического творчества основоположника русской классицистской драматургии Сумарокова. По словам старейших историков русского театра, в частности П. И. Сумарокова, племянника драматурга, театр Шляхетного корпуса начался с того, что на рождественских святках в декабре 1749 года кадеты сыграли «Хорева» у себя в корпусе. Факт

этот документально не подтверждается, хотя как будто и вполне правдоподобен. П. И. Сумароков писал, что «приглашенный на представление автор едет на зов, воображая видеть детское игрище, простое чтение стихов; но сколь велико было его изумление, когда он в обителе юношей нашел воображаемый им храм российской Мельпомены. Вне себя от радости, провожаемый рукоплесканиями, он легит к графу Разумовскому, у которого служил адъютантом. Граф доносит немедленно государыне...»<sup>132</sup>. Однако известно, что до конца 1749 года императрица, А. Разумовский и его адъютант А. Сумароков были в Москве и описываемый факт вообще мог бы относиться разве только к началу 1750 года.

Основание русскому кадетскому и придворному театру положил указ императрицы от 29 января 1750 года: «Приготовиться кадетам, о которых генерал-адъютант господин Сумароков... вручил реестр, представить на театре две русские трагедии. И чтоб для затверждения речей были от классов и от всяких в корпусе должностей до великого поста уволены, и под смотрением оных трагедий автора объявленные драмы выучены»<sup>133</sup>. В реестре Сумарокова перечислены фамилии семнадцати кадетов. Из записи «Камерфурьерского журнала» видно, что первый спектакль состоялся 8 февраля 1750 года. Играны были трагедия «Хорев» и комедия «Нарт» («Нарцисс»)<sup>134</sup>. Таким образом, в одну неделю успели приготовить две пьесы. Факт вполне возможный, так как кадеты могли разучивать эти пьесы еще в корпусе. Пьесы были невелики по объему, с небольшим количеством действующих лиц, а кадетов-исполнителей оказалось более чем достаточно. Открывшийся в феврале 1750 года придворный кадетский театр существовал до 7 февраля 1752 года.

В создании этого театра важнейшая роль принадлежит А. П. Сумарокову — не только как драматургу, но и как театральному педагогу. Он учил кадетов, которые в 1750 году были привлечены к исполнению трагедии при дворе. Когда же в 1755 году ярославцы и певчие из корпуса прибыли во дворец для участия в придворных спектаклях, то их в свою очередь учили бывшие кадеты — ученики Сумарокова: Мелиссино, Свистунов и Остервальд. Таким образом, Сумароков в известной мере явился основоположником школы актерского искусства в создавшемся придворном, а затем и общедоступном классицистском театре.

К сожалению, непосредственных высказываний Сумарокова по вопросу о его педагогическом методе почти не сохранилось. Можно лишь привести строки из «Эпистолы о стихотворстве», в которых поэт предостерегает актера от «несмысленного впеваания гласом диким» того, что «дерзостно невежа сочинит». К 1769 году относится высказывание Сумарокова о том, что «язык французский с нашим в декламации, как снег с огнем или хотя немного и поменьше»<sup>135</sup>. Эти суждения позволяют сделать вывод, что Сумароков требовал осмысленности исполнения, удерживал от подражания французской напыщенной декламации.

Сведения о характере театрального образования того времени вообще скудны. По традиции, идущей от духовных школ-академий и семинарий, в светских школах, в том числе и в Шляхетном корпусе, преподавались поэтика и риторика. В классе поэтики занимались сочинением пьес, в классе риторики — их исполнением. Риторический характер классицистских трагедий способствовал использованию ораторских приемов исполнения. Светские сочинения по риторике, относящиеся ко времени зарождения классицистского театра (к 1748 году), как и более ранние, духовные, рекомендуют правила, имеющие прямое отношение к актерскому искусству.

Так, в «Риторике» М. В. Ломоносова сказано: «Много способствует к возбуждению и утолению страстей... ежели он сам (ритор.— В. В.-Г.) ту же страсть имеет, которую в слушателях возбудить хочет, а не притворно их страстными учинить намерен, ибо он тогда не токмо словом, но и видом и движением действовать будет» (§ 97). Большое внимание Ломоносов уделял живости исполнения: «Искусный ритор (актер.— В. В.-Г.) при возбуждении и утишении страстей должен стараться, как бы подобные случаи так живо слушателям в слове изобразить, чтобы они предлагаемое дело как перед глазами ясно видели». Следуя принципам нормативной эстетики, Ломоносов подробно описывает, какими приемами надо возбуждать или умерять ту или иную страсть в слушателях. Он рекомендует соотносываться с составом аудитории и ее восприимчивостью к тем или иным приемам воздействия, учитывая возраст, пол и культурный уровень слушателей <sup>138</sup>.

Однако пример игравшей в те годы в Петербурге французской труппы, несомненно, оказывал более сильное влияние, чем правила риторики. Во Франции господствовала в то время «расиновская» система напевной декламации, близкой к оперному речитативу. Этой системе противостояла «мольеровская», отличавшаяся большей естественностью. Последователями первой были знаменитые актрисы Шанмеле и Дюкло, последователями второй — не менее знаменитые Мишель Барон и Лекуврер. Но до выступления энциклопедистов школа Мольера оставалась в тени. Господство школы Расина было поколеблено лишь в 1750—1754 годах актерами Клерон и Лекеном. Французская труппа, игравшая в Петербурге, приехала в Россию в 1744 году и, вероятнее всего, играла в старой манере. Кадеты следовали, очевидно, требованиям той же школы.

Театральные увлечения двора влияют на возникновение ряда театров в дворянских аристократических кругах. К их числу относятся театры при дворе украинского гетмана К. Г. Разумовского в городе Глухове и у князя А. М. Черкасского в Москве.

19 декабря 1751 года в Глухове «ввечеру, в доме гетманском» играли «Изюмскую ярмарку» («La foire de Hisim»). Можно думать, что это была комическая опера или комедия на местную тему (город Изюм расположен сравнительно близко от Глухова). Затем

спектакли шли 12, 26 и 30 января 1752 года. Руководил театром Г. Н. Теплов, а в качестве актеров выступали певчие. В 1753 году спектакли были перенесены в московский гетманский дом, так как Разумовский со своим двором отправился в Москву на время пребывания там императрицы<sup>137</sup>.

Театр князя А. М. Черкасского помещался в его доме на Никольской улице; позже этот дом перешел к графу П. Б. Шереметеву, женившемуся на дочери Черкасского. К Шереметеву перешел и театр в Кускове, ранее принадлежавший тому же Черкасскому. Эти театры начали действовать во время пребывания Елизаветы Петровны в Москве в 1742 году. В Кускове у Шереметева были театры: «разборный», «домашний» и «воздушный», или «зеленый». Здесь шли небольшие комические оперы. Первые сведения о шереметевском театре относятся к 1755 году, но существовал он, по-видимому, и раньше<sup>138</sup>. Театр строили по плану архитектора Ф. Аргунова. Театр Шереметева был крепостным. Шереметев имел свой театр также и в Фонтанном доме в Петербурге.

Кроме того, устраивались любительские спектакли в дворянских домах. Репертуар этих театров в точности установить невозможно.

О репертуаре придворного кадетского театра до нас дошли достаточно полные сведения. Всего в 1750 году кадетами было сыграно семнадцать спектаклей (из них четырнадцать трагедий); в 1751 году — десять спектаклей (из них девять трагедий); в 1753 году — пять спектаклей (три трагедии). А за все время — тридцать два спектакля (из них двадцать шесть трагедий). Кроме того, в 1751 году и в день празднования коронации Елизаветы Петровны шестьдесят кадетов участвовало в представлении оперы<sup>139</sup>. Три поставленных кадетами комедии принадлежали перу Сумарокова; шли они в общей сложности пять раз. Главное же место в репертуаре театра занимали трагедии. При этом наибольшее число раз шла трагедия «Синав и Трувор» (упоминается семь раз); далее «Хорев» (три раза), «Артистона» и «Семира» (по одному разу); «Семиру» поставили под конец кадетских спектаклей — 21 декабря 1751 года; «Гамлет», по-видимому, только репетировался, но игран не был. Дважды была показана трагедия Ломоносова «Тамира и Селим».

Изучение репертуара убеждает в том, что «Синав и Трувор» был вообще долгое время наиболее популярной пьесой Сумарокова. Напротив, «Артистона» никогда более не ставилась, а «Гамлет» и «Семира» давались очень редко, несмотря на то, что «Семира» — одна из лучших пьес драматурга. Факт этот объясняется, вероятнее всего, идейным содержанием названных трагедий. Дело в том, что «Гамлет» мог пониматься не только как оправдание дворцового переворота 1741 года, но и как осуждение его в связи с судьбой отстраненного от престола Иоанна Антоновича. Ведь Елизавету Петровну зрители могли отождествлять не с Гамлетом, а с Клавдием или Гертрудой. На это обратили внимание, вероятно, только

на генеральной репетиции, что и сыграло решающую роль в сценической истории «Гамлета». Аналогичной была и судьба «Семиры».

К моменту появления «Семиры» зритель уже привык угадывать в трагедиях Сумарокова их иносказательный смысл. И если императрица могла считать себя довольной тем, что уподоблялась просвещенному монарху Олегу и что попытка восстания потерпела неудачу, тем не менее ей не могло нравиться, что Олег выведен поработителем, тираном целого народа («Пленяет и тиран, когда судьбе угодно»), да и тема борьбы за отторгнутый престол не могла не казаться ей опасной. Ведь Елизавета получила престол силой оружия, а в темнице сидел Иоанн Антонович. Не могла она сочувствовать и тому, что образ героя, поднявшего меч на монарха, был положительным и симпатии зрителей несомненно оказывались на его стороне. Таким образом, из всех трагедий, написанных Сумароковым в эти годы, три имели острый политический смысл — «Гамлет», «Артистона», в особенности же «Семира»; трижды драматург обличал тиранические черты самодержавия. И мы полагаем, что именно поэтому «Гамлет» только репетировался (15 ноября 1750 года), «Артистона» шла всего один раз (в октябре того же года) и «Семира» также один раз (21 декабря 1751 года).

Оппозиционный характер трагедий Сумарокова, по-видимому, встревожил императрицу, и она сразу же приняла решительные меры. Вслед за постановкой «Артистона» она решила реорганизовать театр; очевидно, с этой целью 4 декабря 1751 года Елизавета Петровна отправилась смотреть спектакль «разных команд служителей»; но труппа ей, вероятно, не понравилась, так как императрица ее не использовала. После постановки «Семиры» Елизавета почти сейчас же (3 января 1752 года) указала вызвать в Петербург Ф. Волкова с его ярославской труппой.

#### 10

О том, как Елизавета узнала о ярославцах, точных сведений нет; по-видимому, через экзекутора Игнатьева, ездившего по сенатским делам в Ярославль, где он пробыл с 16 декабря 1750 года ориентировочно до 10 марта 1751 года. Впрочем, в своем донесении о поездке Игнатьев ни словом не обмолвился о театре Волкова. Возможно, как свидетельствует П. И. Сумароков, Игнатьев сообщил об этом театре генерал-прокурору Н. Ю. Трубецкому лично, а тот уже доложил императрице<sup>140</sup>.

Версия эта вполне правдоподобна, хотя слух о театре мог дойти до двора и другим путем. Ярославль был крупным по тому времени торгово-промышленным, культурным и даже в известной мере театральным центром; так, известно, что представления давались не только у Волкова, но и у других жителей; например, 7 января 1750 года спектакль шел в доме купца Григория Серова.

По именно Ф. Г. Волков и его театр успели уже заслужить известность.

К сожалению, у нас нет точных данных для суждения о том, насколько велико было влияние волковского театра в середине XVIII века. Однако один факт заслуживает особого внимания. Речь идет о том, что земляк Волкова, сын ярославского священника Герасим Лебедев (родился в 1719 году, то есть мог лично знать Волкова) по примеру Волкова устроил в Калькутте театр на бенгальском языке и, по его собственному выражению, «подобно своему земляку Федору Волкову, малевал ширмы» для этого театра<sup>141</sup>.

Волковский театр первоначально был домашним, позднее он стал профессиональным: давались регулярные платные представления и уже в особом здании. Это произошло, возможно, в связи с указом от 21 декабря 1750 года, узаконившим частные театры. Так как исстари святки были излюбленным временем устройства игрищ, ряжений, представлений, то, вероятно, театр Волкова и начал свое существование на рождественских святках, то есть в конце декабря 1750 года. К сожалению, в делах ярославской провинциальной канцелярии не сохранилось никаких данных о волковском театральном начинании.

Живя в волжских городах Костроме и Ярославле и не будучи дворянами, актеры волковской труппы могли быть хорошо знакомы с устной народной драмой своего времени, с искусством скomoroxов, былинных сказителей, народных певцов, сказочников. Из народных драм в годы их детства уже существовали «Людка», «Петрушка», «Царь Ирод», создавался «Царь Максимилиан», народные комедии, интермедии.

Кроме того, в Ярославле до 1742 и с 1747 года существовала духовная семинария, как и в Ростове Великом, где в начале века прославился драматург Дмитрий Ростовский. Следовательно, ярославская молодежь не могла не знать школьного театра, тем более что в труппе Волкова были двое юношей «из церковников», присланных Ростовской духовной консисторией для определения в писцы, — И. Дмитревский и А. Попов. Из числа пьес Дмитрия Ростовского особой известностью пользовались «Рождественская драма», состоявшая из двух частей — серьезной и комической, комедия «Венец славопобедный мученику Димитрию», написанная к именинам Дмитрия Ростовского его учениками, комедия «О покаянии грешного человека», вошедшая в репертуар волковского театра. По словам А. А. Шаховского, Ф. Волков имел собственноручно писанный им сборник пьес Дмитрия Ростовского<sup>142</sup>. О приемах исполнения школьных драм известно, что их «серьезные» торжественные части читались в манере церковного распева (псалмодии) или церковного ораторского искусства, комические же сцены исполнялись в манере народной, бытовой.

Особое влияние на характер актерского искусства ярославской труппы имел «первый актер российского театра» Ф. Г. Вол-

ков. Он выделялся среди своих товарищей громадным дарованием, мастерством и образованностью.

Ф. Волков родился в Костроме в 1728 году <sup>143</sup>. В 1735 году он переехал с семьей в Ярославль к отчиму. Учился Ф. Волков сперва дома, а в двенадцать-тринадцать лет его послали для обучения купеческому и заводскому делу в Москву, где он пробыл по крайней мере до 1749 года <sup>144</sup>. В Москве Ф. Волков, несомненно, познакомился с театром. Здесь в эти годы продолжал действовать театр при Московском госпитале, еще с петровского времени выступали городские частные труппы на святках, время от времени давались также представления немецкого театра Зигмунда — Сколари.

В 1742 и 1749 годах, когда в Москве находился двор, с ним приезжала придворная итальянская оперно-балетная труппа, ставившая оперы «Милосердие Титово», «Евдоксия венчанная» и «Селевк». Тогда же с двором приезжала французская труппа. Давались спектакли также в Московской славяно-греко-латинской академии и в двух семинариях <sup>145</sup>. Таким образом, осведомленность Волкова в театральном искусстве была несравненно большей, чем у его сотоварищей. Кроме того, Федор вместе с братом Григорием снова приезжал в Москву в 1752—1754 годах и опять мог видеть спектакли только что названных московских трупп. В апреле-мае 1754 года Ф. Волков ходил в петербургский немецкий театр, в котором тогда играла какая-то частная русская труппа, для «научения трагедии» <sup>146</sup>.

Указ о вызове «купца Федора Григорьевича, сына Волкова, он же Полушкин, с братьями Гавриилом и Григорием, которые в Ярославле содержали театр и играют комедии, и кто им для того еще потребны будут... и принадлежащего им платья... для скорейшего оных... привозу» был отдан 3 января 1752 года <sup>147</sup>. С их вызовом торопились; императрица, как видно, хотела организовать театр поскорее, до великого поста, когда давать спектакли уже не разрешалось. Заслушав указ, сенат 5 января откомандировал в Ярославль сенатской роты подпоручика Дашкова, с тем чтобы он «в самой скорости» привез Федора Волкова «с братьями и кто еще для того, как из купечества, так из приказных и прочих чинов надобен». По приезде Дашкова в Ярославль Ф. Волков был 12 января вызван в провинциальную канцелярию и показал, что «к игранию комедий» ему нужны сверх его братьев Гавриила и Григория канцеляристы ярославской провинциальной канцелярии Иван Иконников и Яков Попов, «пищик» (то есть писец) Семен Куклин, присланные из Ростовской консистории в ярославскую провинциальную канцелярию для определения в пищики из церковников Иван Дмитревский и Алексей Попов, ярославский посадской человек Семен Скочков и жительствующие в Ярославле из «малороссийцев» Демьян Галик и Яков Шумский — всего, вместе с Федором Волковым, одиннадцать человек <sup>148</sup>. Для переезда из Ярославля в столицу по показанию Ф. Волкова понадобилось девят-

надцать ямских подвод, шесть саней, шесть рогож и пятьдесят сажень веревки. Театральная кладь оказалась, очевидно, солидной. Можно предположить, что и ярославский репертуар был не маленьким. Отъезд назначили на 13 января.

Выписав ярославцев, императрица, видимо, не решалась вполне довериться слухам о качестве труппы, да и при дворе мнения об этой труппе могли расходиться. Колебания увеличивались по мере приближения актерского поезда к Петербургу. В самую последнюю минуту, 20 января, Елизавета Петровна распорядилась перехватить ярославцев по пути, в Славянке, и везти их не прямо в Петербург, а в Царское Село <sup>149</sup>. При этом предписывалось никоим образом не пропустить ярославцев, «смотреть не дремным оком» и по их прибытии срочно уведомить императрицу. Она хотела познакомиться с труппой до появления актеров при дворе, для чего дважды ездила в Царское Село — 21 и 24 января. Первый раз Елизавета в этот же день вернулась в Петербург, во второй — задержалась до 27 января <sup>150</sup>.

Актеры пробыли в Царском Селе до 3 февраля <sup>151</sup>. С полным основанием можно полагать, что за это время они играли перед императрицей. Как можно судить по дальнейшим событиям, труппа ей понравилась, хотя и не вся в равной мере. П. И. Новиков в «Опыте исторического словаря», очевидно со слов Дмитревского, писал, что в труппе увидели «превеликие способности... хотя игра их и была только что природная и не весьма украшенная искусством» <sup>152</sup>. Однако репертуар, можно думать, не понравился, и труппе приказали срочно приготовить одну, а быть может, и две трагедии, вероятнее всего, «Хорева» и «Синава и Трувора» или только одну из них. Лишь когда ярославцы подготовили пьесу, их доставили в Петербург.

Между тем, решив, что труппа не подходит для придворного театра, Елизавета Петровна 22 января, на следующий же день после дебюта ярославцев в Царском Селе, указала использовать ее в «партикулярном» театре, предназначив под спектакли помещение частного немецкого театра на Большой Морской улице <sup>153</sup>, а не одну из придворных сцен <sup>154</sup>. Ярославцы приехали в Петербург 3 февраля. Здесь им, по-видимому, дали возможность познакомиться с игрой кадетов: 4 февраля была сыграна «на российском языке трагедия». А 6 февраля, как записано в журнале дежурного генерал-адъютанта, императрица «соизволила иметь выход в немецкую комедию, где представлена была на российском языке ярославцами трагедия». Это и был их петербургский дебют <sup>155</sup>. Второй спектакль ярославцев состоялся в воскресенье 9 февраля, после чего наступил великий пост. Впрочем, 18 марта в придворной обстановке они сыграли «Комедию о покаянии грешного человека», которую единственно достоверно можно отнести к их ярославскому репертуару <sup>156</sup>. Запрет устраивать представления во время великого поста нарушили, очевидно, учитывая назидательное содержание пьесы.



К лету 1752 года императрица окончательно отказалась от намерения использовать труппу и поэтому решила ее распустить. Однако Федора Волкова, Ивана Дмитриевского и Алексея Попова оставили в Петербурге. Остальных же, «ежели похотят», указали отправить обратно в Ярославль<sup>157</sup>. Императрица не сумела оценить замечательного таланта Якова Шумского. Несмотря на это, Шумский и Григорий Волков изъявили желание остаться в Петербурге. Прочие актеры возвратились в Ярославль.

Оставшимся пятерым актерам предоставили под спектакли новое помещение в доме опального графа Головкина, на 3-й линии Васильевского острова, где прежде жили певчие, а позже, в 1756 году, обосновался театр под руководством Сумарокова (дом затем был перестроен, в нем ныне помещается Академия художеств)<sup>158</sup>. Помещение приспособили под театр, и с конца того же 1752 года дом стал официально именоваться «Российским комедиантским домом»<sup>159</sup>. В Головкинском доме продолжались «партикулярные» спектакли театра. Однако вскоре императрица вернулась к мысли организовать придворный театр. Несмотря на то, что Сухопутный шляхетный корпус был учреждением сословно замкнутым и закрытым, туда 25 февраля 1752 года отдали учиться назначенную для участия в будущем театре разночинную молодежь, а именно семь певчих «для обучения... французскому и немецкому языкам, танцевать и рисовать, смотря из них, кто в которой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерциций воинских»<sup>160</sup>. В указе не упомянуто, какую цель преследовало их обучение в корпусе, но два соображения говорят в пользу того, что имелась в виду именно организация театра: во-первых, определение певчих в корпус хронологически связано с приездом ярославцев, во-вторых, певчих обучали лишь тем предметам, которые могли их «облагородить», содержать же их предписывалось наравне с кадетами. Очевидно, предполагалось, что певчим следовало раньше всего получить внешний лоск, необходимый для участия в трагедиях.

Через полгода, 8 сентября, вышел указ об отдаче в тот же корпус «двух комедиантов», живших в Смольном дворце, — И. Дмитриевского и А. Попова: «Жить, обучать и содержать, как о присланных певчих повелено», то есть «во всем против кадетов», и обучать их тем же предметам<sup>161</sup>. Но вместо кадетского мундира певчих и комедиантов велели одеть в штатское платье, «а шпага и прочей амуниции не давать» (шпага считалась знаком дворянского достоинства). Таким образом, певчие и комедианты не только в отношении изучаемых предметов, но и внешне должны были отличаться от кадетов-дворян. Этот факт очень важен для уяснения психологии будущих актеров и отношения к ним окружавшей среды. Об обучении певчих театральному делу заговорили более чем через год после их поступления в корпус: 17 июня 1753 года было предписано избрать одну трагедию и разучить ее с таким расчетом, чтобы приготовить постановку к возвращению двора из Москвы, то есть к началу 1754 года<sup>162</sup>. Обучать певчих актерскому искусству

должны были поручики Мелиссино и Остервальд, а через некоторое время и Свистунов, ранее участвовавшие в кадетской труппе.

Выбрали трагедию «Синав и Трувор». В ней были заняты певчие Евстафий Григорьев, Петр Власьев и ярославцы Иван Дмитриевский и Алексей Попов; заметим, что двух последних привлекли к участию лишь по инициативе упомянутых учителей ввиду интереса, проявленного ярославцами к театру, и по причине малой одаренности певчих. Трагедия была подготовлена к декабрю 1753 года.

Театральное дело, таким образом, налаживалось. Тем временем братья Волковы были взяты ко двору в Москву. Но 8 февраля 1754 года состоялся царский указ об определении их в тот же корпус и на тех же основаниях, что и певчих и их двух сотоварищей<sup>163</sup>.

В официальной переписке Волковы именовались и сами себя именовали «московскими», в отличие от «ярославских комедиантов» Дмитриевского и Попова. Очевидно, Волковы играли в Москве. Для выяснения характера актерского искусства Ф. Волкова очень важно уточнить, в каких именно спектаклях он выступал во время пребывания двора в Москве. Во-первых, Ф. Волков мог участвовать в оперных постановках: в корпусных ведомостях об успеваемости Ф. Волкова указывается, что он хорошо играл на клавино-кордах и пел итальянские оперные арии. Этому он мог научиться, вероятнее всего, именно в 1753—1754 годах. Вспомним, что о знакомстве Ф. Волкова с итальянскими актерами писали Н. Новиков и А. Малиновский<sup>164</sup>. Во-вторых, Ф. Волков мог участвовать в спектаклях московских городских частных трупп, бывших в те годы не редкостью. Наконец, в 1753—1754 годах в Москву приезжала труппа украинского гетмана Разумовского во главе с Г. Тепловым. Возможно, что Волковы не только познакомились с этой труппой, но и играли с нею.

Подготовленная в Шляхетном корпусе трагедия была представлена молодой труппой 2 июня и 6 сентября 1754 года. Видимо, на этот раз они понравились императрице, что и решило участь труппы: с января 1755 года ее перевели из корпуса во дворец, где актеры стали готовить под руководством А. П. Сумарокова репертуар для придворного театра. В марте двое певчих — Власьев и Григорьев — и четверо ярославцев «трагедии и прочее на театре уже представляли», поэтому последовало распоряжение их «в классы ходить не принуждать, а когда они свободу иметь будут и в классы для обучения наук ходить пожелают, то им в том не препятствовать». Прочих же певчих, которые «явились к представлению при дворе трагедий неспособными», указали по-прежнему обучать наукам в классах под «неослабным смотрением»<sup>165</sup>. Сохранились сведения о трех спектаклях, поставленных труппой: 9 февраля 1755 года при дворе шел «Хорев», 17 февраля — на немецкой сцене, следовательно, за деньги для вольного зрителя, шла какая-то комедия<sup>166</sup>, и в 1756 году (когда именно — неизвестно) также при дворе игралась комедия Сумарокова «Приданое обманом». Спектакли ставились как при дворе, так и для вольного зрителя.

В ту пору было два типа театров: придворные, содержавшиеся на казенный счет, и партикулярные, вольные, содержавшиеся на частные средства и доходы от сборов. Лишь комическая опера Локателли занимала промежуточное положение: за получаемые от казны семь тысяч рублей в год она давала для двора часть спектаклей бесплатно. Остальные спектакли были платными, сборы с них шли в пользу предпринимателя. В этой связи становится ясным опубликование указа от 30 августа 1756 года об учреждении, казалось бы против ожидания, не придворного, а общедоступного театра. По-видимому, при дворе происходила борьба между сторонниками того и другого театра. И есть основание полагать, что Сумароков стоял за театр придворный, а Волков и его сподвижники — за общедоступный; это, по крайней мере, подтверждают последующие события.

## 11

Учреждение российского театра 30 августа 1756 года имеет громадное значение для истории русской национальной культуры. Как мы уже знаем, русский театр к середине XVIII века прошел длинный и сложный путь. Если сравнивать театр 1756 года с предшествовавшими ему театральными начинаниями XVII — начала XVIII веков, то бросается в глаза резкое принципиальное различие между ними. Театр 1756 года стал учреждением государственным, иными словами, государство признало художественно-просветительную роль театрального искусства. Театр стал профессиональным, что обеспечило ему мастерство актерского состава. Театр стал постоянным. Театр имел возможность пользоваться не только художественно и идейно значительной национальной, но и переводной классической драматургией. Наконец, театр был организован как театр публичный; выйдя из дворцовых покоев, он получил возможность обратиться к самым широким слоям городского населения, стал явлением общественным в подлинном смысле этого слова.

Под театр отводилось помещение не в Адмиралтейской части, где жили привилегированные сословия, а на Васильевском острове, заселенном тогда разночинцами по преимуществу, в доме графа Головкина. Таким образом, театр должен был обслуживать в основном массового городского зрителя, служить одним из средств дворянского идеологического воздействия на городское население. Правительство решило взять в свои руки не только придворные театры, но и общедоступный, обеспечить наблюдение над ним как в административном, так и в идеологическом отношении. На содержание общедоступного театра было назначено пять тысяч рублей в год, то есть 25% той суммы, которую стоил двору французский театр, и 20% суммы, отпускаемой на придворный оперно-балетный театр. Из этой суммы тысяча рублей шла на жалованье директору Сумарокову. Следовательно, на все другие расходы,

В том числе на жалование актерам, на шитье костюмов и прочее, оставалось только четыре тысячи рублей. А так как сборы от постановок целиком поступали в казну, то театр, труппа, в сущности, обрекались на нищенское существование<sup>167</sup>. Беря плату за вход, театр не был заинтересован в ней. Таким образом, юридическое лицо театра оказывалось неопределенным, а положение двойственным. Это сказалось буквально на следующий же день после издания указа.

Трудностей было немало и в организационный период, то есть еще до открытия театра. Началось с ведомственной переписки. Затем предстоял отбор и формирование труппы. Сумароков только 24 октября обратился в корпус с требованием отправить к нему актеров, и лишь 1 ноября к нему было направлено одиннадцать человек: четверо ярославцев и семеро певчих<sup>168</sup>. Но не все певчие оказались способными к сценическому искусству; поэтому Сумароков отобрал только троих: Евстафия Григорьева, Луку Иванова и Прокофия Приказного. Остальных он отправил обратно в корпус под тем предлогом, что нет свободных мест<sup>169</sup>. Однако через некоторое время в «Петербургских ведомостях» появились объявления, приглашавшие в труппу актрис и актеров<sup>170</sup>. Желавшим предлагалось явиться к актерам Ф. Волкову и Дмитревскому. Очевидно, они и заведовали труппой. Итак, в состав труппы при открытии театра входило семь человек. Последующие сведения о составе труппы относятся только к 1759 году, когда театр опять стал придворным; за это время его состав пополнился, между прочим, и женщинами. В балетном театре русские танцовщицы участвовали с 1738 года, но на драматической сцене русская актриса появилась, по-видимому, лишь в 1757 году. В августе 1759 года в петербургской труппе уже состояли актрисы Елисавета Билау, Аграфена Дмитревская (жена Дмитревского)<sup>171</sup>. В мужской состав входили Ф. Волков, Гр. Волков, И. Дмитревский, А. Попов, Я. Шумский, Н. Михайлов, И. Соколов. Всего в труппе стало одиннадцать человек. В то же время в театр в качестве копииста был взят будущий известный писатель и драматург А. Аблесимов<sup>172</sup>.

День начала спектаклей в точности неизвестен. О нем можно судить только по косвенным данным. Так, известно издание комедии Сумарокова «Приданое обманом» 1756 года, на титульном листе которого указано, что комедия была играна придворными актерами. 5 января 1757 года Сумароков жаловался, что подьячие брали сборы в казну; позже, что масленица в том году «до последних дней» прошла «без представления от русского театра за неимением платья»<sup>173</sup>. Публика, очевидно, неохотно посещала отдаленный от центра театр, поэтому Сумароков просил разрешения играть на сцене Оперного дома в дни, свободные от французских спектаклей. 30 апреля 1757 года ему разрешили ставить русские спектакли по четвергам «в Оперном доме, когда опер, французских комедий и интермедий представлено не будет, то есть в те дни, когда театр празден будет»<sup>174</sup>.

Между тем по записям камер-фурьеров и по «Драматическому словарю» (1787) известно, что в январе-феврале 1757 года спектакли изредка давались и на придворной сцене, а именно «Гордость и бедность» Гольберга в переводе Кропотова шла в придворном театре в январе; «Семира» репетировалась при дворе в «аудиенц-камере» 1 февраля и исполнялась в Оперном доме 6 февраля; при дворе на Малом театре была играна комедия и трагедия 5 февраля; в субботу 8 февраля в Оперном доме была представлена «русскими актерами для народа за деньги» трагедия «Синав и Трувор». Затем 5 мая в Оперном доме игралась «для народа вольная трагедия русская за деньги». Трагедия же «за деньги» игралась в Оперном доме 12 мая. Следовательно, вопреки свидетельству Сумарокова, спектакли во время масленицы шли не только открытые, но и закрытые.

Сохранилась афиша, извещавшая, что «пятого дня сего месяца будет представление русской трагедии «Синава и Трувора», а после оной трагедии будет играна малая комедия. Представление будет в Оперном доме (на Малом театре.— В. В.-Г.). Вход по билетам. В партер и в нижние ложи билетам цена 2 рубля, а в верхние ложи 1 рубль»<sup>175</sup>. По-видимому, в афише речь шла о спектакле, состоявшемся 5 февраля. Из этого следует, что представления, начатые в доме Головкина, в январе были перенесены в Малый театр и в Оперный дом, а с 30 апреля стали даваться по четвергам также на сцене французского «большого театра, что у летнего дому», то есть у летнего двора<sup>176</sup>. Представления могли также даваться в другие дни, свободные от спектаклей местных трупп.

Постановка первых спектаклей затруднялась отсутствием гардероба, удобной сценической площадки и денежных средств. Уже в апреле А. П. Сумароков писал И. И. Шувалову, что «лето настает, а деньги в театральной кассе исчезают», что на его пути «тысячи препятствий» и никто не может требовать, чтобы русский театр основался, «ежели толики трудности не пресекутся». Но затруднения не были устранены, и в январе 1758 года Сумароков снова писал Шувалову слезную жалобу. Превратившись из стационарной в передвижную, русская труппа иногда не знала, на какой из площадок предстоит ей играть — «там Локателли, а здесь французы»; только в час дня директора уведомляли, где на следующий день ей можно будет играть. В антрактах должен был выступать оркестр, но по средам бывали маскарады, и музыканты уставали. С осени сборы не превысили пятисот рублей, а с момента организации театра больше двух тысяч рублей истратили на гардероб. В ответ на жалобы Сумарокову разрешили оставлять сборы в кассе театра дополнительно к пяти тысячам рублей, но это опять его не удовлетворило: «Мне збирать деньги вместо дирекции над актерами и сочинения и неприбыльно, и непристойно, толь и паче, что я и актеры обретаемса в службе и в жаловании ее величества, да и с чином моим, милостивый государь, быть сборщиком не гораздо сходно... я сам себя стыжусь, я не антрепринер; дворянин

и офицер и стихотворец сверх того». Сборы к тому же не возмещали и пятой доли расходов, спектакли не окупались. Всего этого, конечно, и следовало ожидать. Но Сумарокова, несомненно, волновало иное: он хотел, чтобы театр стал придворным. «И я, и все комедианты, — писал он в 1758 году, — припадая к стопам ее величества, всенижайше просим, чтобы русские комедии играть безденежно. (Это могли себе позволить только театры придворные. — В. В.-Г.) А сбора, чтобы содержать театр, быть не может»<sup>177</sup>.

Особенно остро стоял вопрос о гардеробе. В январе 1758 года Сумароков писал: «Одно римское платье, а особенно женское, меня довольно мучило и мучит; то еще хорошо, что от великой княгини пожаловано». К 19 мая дело не двинулось вперед: «В четверг представлению на российском театре быть нельзя ради того, что у Трувора платья нет никакого... А другой драмы, твердя «Синава и Трувора», не вытвержено»<sup>178</sup>. Сохранились монтажные документы, относящиеся к гардеробной части, в которых сообщалось о шитье «римских» костюмов<sup>179</sup> (очевидно, для «Синава»).

Три платных представления не только не окупились, но принесли убыток. К кому бы ни обращался Сумароков с жалобами, все ему отвечали, что-де «русский театр партикулярпой»; а Сумароков считал, что «ежели партикулярной, так лучше ничего не представлять»<sup>180</sup>.

Со дня учреждения театра и до его перехода в придворное ведомство было сыграно всего семнадцать или восемнадцать трагедий, двадцать четыре или двадцать пять комедий и одна драма. Как видно, в репертуаре общедоступного театра значительно преобладали комедии. С 1756 до 1759 года появились переводные комедии Мольера; оригинальная русская комедия Сумарокова «Приданое обманом» (1756); его же трагедия «Димиза» (1758) и драма «Пустынный» (1757); две оперы — «Цефал и Прокрис» (1755) и «Альцеста» (1758). Вновь пришедший массовый зритель повлиял на изменение репертуара: увеличилось общее количество спектаклей, сократилось число трагедий, возросло число комедий, родились новые жанры.

Новое положение театра повлияло и на творчество самого Сумарокова: он, а вслед за ним и Херасков стремились пойти навстречу требованиям этого зрителя и стали писать не только трагедии, но драмы и оперные либретто. Однако опыт Сумарокова в области создания героической оперы не привился: ни национального сюжета, ни национальной музыки в его распоряжении не было, использовался лишь русский текст да в представлении участвовали русские певцы (певчие) и первая русская певица Шлаковская. В дальнейшем (с 1772 года) развивалась лишь комическая отечественная опера.

Прежняя линия развития сумароковских трагедий нашла продолжение в его «Димизе» (названной позже «Ярополк и Димиза»). В ней автор вернулся к теме царской власти, показав столкновение

двух взглядов на нее. Борьба разных политических точек зрения заканчивалась в первой редакции трагедии (1758) милостивым прощением Острозора (Ярополка), поднявшего руку на Владисана; во второй редакции добавлены строки, звучавшие как наставление царям:

В л а д и с а н

А я уже того не позабуду век,  
Что я хотя и царь,— такой же человек,  
И что я множество зря смертных под ногами,  
Такая ж, как они, пылинка пред богами.

Желание Сумарокова включить русский театр в число придворных было наконец удовлетворено 6 января 1759 года. На театр ассигновали семь тысяч рублей, и «русского театра комедиантам и прочим» приказано было состоять «в ведомстве придворной конторы и именоваться придворными»<sup>181</sup>. С этого момента театр временно перестал быть общедоступным, его общественная роль изменилась. Чтобы закрепить положение театра в качестве придворного, Сумароков использовал политическую ситуацию. Победоносное продвижение русских войск в Восточной Пруссии и разгром армии Фридриха II под Франкфуртом дали ему повод написать либретто к двум официозным панегирическим спектаклям: к прологу «Новые лавры» и к балету «Прибежище добродетели» (собственно, это был не балет, а, скорее, драма с балетным дивертисментом в конце). В этих спектаклях участвовали все русские актерские силы: придворные певцы, певчие, оркестр, балетные и драматические артисты. В пьесах патриотические монологи по случаю одержанной победы сочетались с восхвалением императрицы Елизаветы Петровны, под скипетром которой находят себе приют науки, искусства и добродетели. Но Сумароков не преминул вновь давать наставления императрице. В патриотических монологах Истина, Минерва, Аполлон и Нептун указывали на те качества, которыми монарх должен обладать.

Хотя русский театр и стал придворным, но расчеты Сумарокова не вполне оправдались: драматург оказался в подчинении у начальника придворной конторы графа К. Е. Сиверса. Не прошло и года, как отношения между ними испортились. Свое недовольство Сумароков объяснял тем, что, во-первых, Сиверс несведущ в театральных делах; во-вторых, что театром правит не он, а его подьячие — «клопы», влезшие в платье Мельпомены; в-третьих, что он, Сумароков, русский и не хочет терпеть бесчестия от немцев: «Для чего, милостивый государь, и мне не быть таким же членом здешней академии... какой г. Тауберг и г. Штелин... а я русский. Или русскому стихотворцу пристойно членом быть ученого собрания в немецкой земле, а в России немцам?» Сумароков решил на крайнее средство. Зная свои заслуги перед русским театром, считая себя человеком незаменимым, он стал просить избавить его от Сиверса или уволить его, Сумарокова, в отставку. Он грозил также, что, уйдя в отставку, не станет писать для театра:

он-де не «Бонекки какой-нибудь» (Бонекки был оперным либреттистом при русском дворе). «При театре стихотворцем остаться я не желаю и работать, когда я лишусь моей должности, истинно я по театру не буду, поверьте мне, я клянусь в этом честию моей... а ежели буду сочинять, скажите всему свету, что я, как бесчестный человек, преступил мою клятву»<sup>182</sup>.

С момента основания театра Волков и Дмитриевский помогали Сумарокову в руководстве театральными делами. По мере того как недовольство Сумароковым возрастало, именно на них стали смотреть как на его возможных преемников. Узнав об этом, Сумароков заявил, что его-де, Сумарокова, заслуги перед театром «больше, нежели то, что Волков шишаки сделал» (а Волков действительно отличался и по бутафорской части), и зависеть от Волкова и Дмитриевского ему «не гоже».

Сумароков, конечно, никак не рассчитывал, что заявление об отставке будет принято. Он был убежден в своей победе. Но при дворе думали иначе: театральное дело у Сумарокова не ладилось, он наскучил императрице своими непрерывными жалобами и распрями с руководством придворной конторы, а самое главное, росли оппозиционные настроения драматурга. Последнее подтверждается тем, что в 1759 году он демонстративно посвятил свой журнал «Трудолюбивую пчелу» Екатерине Алексеевне, стоявшей в оппозиции к императрице. Посвящение начиналось строками:

Умом и красотой и милостью богиня,  
О просвещенная великая княгиня...

Императрице становилось ясным, что Сумароков не годился в руководители придворного театра, и поэтому 13 июня 1761 года было указано Сумарокова «по его желанию» уволить, а «за его труды в словесных науках, которыми он довольно сделал пользу, и за установление российского театра производить жалованье»<sup>183</sup>.

Отставка Сумарокова имела и принципиальные последствия: с его уходом русский театальный классицизм терял своего лидера, что предвещало конец господству классицизма в театре. «Сумароковский» период в истории русского театра подходил к концу. Пройдет еще несколько лет, и появятся новые драматурги и театральные деятели, новые эстетические взгляды определят путь развития русского театального классицизма и русского театра в целом.

Годом позже, чем в Петербурге, профессиональный театр возник и при Московском университете.

Москва истари слыла театральным городом. Именно здесь при Иване IV был заведен Потешный чулан, а в 1613 году устроена специальная Потешная палата. Затем появились театры при дворе царя Алексея Михайловича, при Славяно-греко-латинской академии, общедоступный театр на Красной площади при Петре I, театры царевны Натальи и царицы Прасковьи, а также Госпитальный театр. В Москве с 1731 года начались спектакли городского демо-



кратического театра. Москва привыкла к театру, любила его, нуждалась в нем. Поэтому организация театра при таком культурном центре, как Московский университет, явилась совершенно закономерной. В Москве не было ни двора, ни гвардии, ни высших правительственных учреждений. Здесь жили представители старых дворянских фамилий, не состоявшие при дворе или отстраненные от придворной и административной деятельности. В Москве широко развивались торговля и промышленность, видную роль играли торговое и промышленное купечество и разночинство. Москва была демократичнее Петербурга. Сравнительно с петербургскими учебными заведениями более демократический характер имел и Московский университет с двумя гимназиями при нем.

Во главе университета стояли дворяне — бывшие питомцы Шляхетного корпуса, но среди педагогов оказалось немало разночинцев. Университет готовил молодежь преимущественно к гражданской службе. По проекту Ломоносова, в задачу университета входило создание «национальных достойных людей в науках», содействие просвещению, с распространением которого в «простом народе суеверие, расколы и тому подобныя от невежества ереси истребятся»<sup>184</sup>. Учебный план университета отличался по тому времени универсальностью. В цикл преподаваемых предметов входили и искусства — музыка, пение, танцы<sup>185</sup>. Экзамены по искусствам походили «на празднество, к которому приезжали семейства профессоров, учителей, студенческих и ученических родственников, родственниц и знакомых»<sup>186</sup>.

Велико значение Московского университета в культурном развитии не только Москвы, но и России в целом. Сыграл он заметную роль и в истории русского театра.

«В вакационное время в классах устроен был... театр, на коем играны были питомцами комедии и оперы...»<sup>187</sup>. «По ближайшему средству наук изящных с искусствами... приобщалось к ним и драматическое искусство, еще младенчествовавшее в России: оно обращено было на пользу и удовольствие юных питомцев университета, открывало им новое поприще к развитию их способностей в декламации и мимике, в переводах, подражании и сочинении»<sup>188</sup>. Готовиться к театральным представлениям начинали с лета, но показывались они лишь на святках и масленице. Участвовали в постановках как студенты, так и гимназисты (они же первое время исполняли и женские роли). Сцена устраивалась в больших парадных сенях главного университетского здания. Деньги на организацию спектаклей собирали среди педагогов, студентов, учеников и служащих. За многие годы деятельности университетский театр накопил богатый гардероб; впоследствии костюмы были проданы в Петровский театр<sup>189</sup>.

Первое документальное сведение об университетском театре относится к 1757 году, когда в «Московских ведомостях»<sup>190</sup> появились объявления, приглашавшие в состав формирующейся труппы актрис. Когда именно начались представления в универси-

тетском студенческом театре — установить трудно. Д. И. Фонвизин в «Чистосердечном признании» рассказывает, что, побывав в числе нескольких гимназистов в январе 1760 года в Петербурге, он был восхищен театром, который увидел в первый раз отроду. «Действия, произведенного во мне театром, — вспоминал он, — почти описать невозможно: комедию, виденную мною («Генрих и Пернилла». — *В. В.-Г.*), довольно глупую, считал я произведением величайшего разума, а актеров — великими людьми»<sup>191</sup>. (Студенческие спектакли Фонвизин, по-видимому, не считал за настоящий театр.) Рассказывая о своей школьной жизни, он также ни разу не упоминает о студенческом театре, хотя, по словам проф. П. И. Страхова, Фонвизин был в числе участников спектаклей.

Историк Московского университета С. П. Шевырев писал, что И. И. Шувалов, стоявший во главе университета, намеревался построить университетский публичный театр и даже разрешил для этой цели взять заимообразно из университетских сумм десять тысяч рублей<sup>192</sup>. Однако студенческий театр долгое время имел закрытый характер и публичным, профессиональным стал лишь с 1759 года. Историк И. М. Снегирев сообщает, что между университетом и содержателем итальянской комической оперы в Москве Локателли было заключено соглашение об объединении их театров<sup>193</sup>. Это подтверждается объявлениями об университетских спектаклях в «Московских ведомостях» и обращением университета в московскую полицмейстерскую канцелярию. Оно, правда, относится к апрелю 1761 года. В нем университет просил прислать полицейскую охрану во время спектаклей в доме Локателли, «находящемся под протекциею университета»<sup>194</sup>.

Объединение театров состоялось, несомненно, в обоюдных интересах: университет не имел опыта ведения театрального дела, а Локателли важно было заручиться высоким покровительством университета. К этому времени Локателли построил театр (на месте, где теперь находится Казанский вокзал)<sup>195</sup>. Открыт он был 29 января 1759 года<sup>196</sup>.

К числу пьес, шедших, по-видимому, еще в университетских стенах, относится первый драматический опыт Хераскова «Венецианская монахиня» (1758) — пьеса, сразу же определившая идеологическую линию московского театра. Это была так называемая «буржуазная», «мещанская» трагедия, существенно отличавшаяся от классицистских трагедий Сумарокова, посвященная изображению жизни и личных переживаний частного человека и не касавшаяся злободневных политических вопросов. И хотя в те же годы в Москве шли также трагедии «Хорев», «Синав и Трувор», однако они терялись в большом числе комедий Мольера, Лэграна, Руссо, Гольберга и других авторов.

Репертуар московского театра определялся кругом интересов смешанной по своему социальному составу московской публики. Театр интересовал москвичей как учреждение прежде всего просветительское, чем определялись и художественное направление,

и жанры, и манера игры актеров. Здесь и классицистские трагедии звучали и воспринимались, конечно, иначе, чем в Петербурге. Московский театр с самого начала стал отличаться от петербургского и репертуаром и актерским искусством.

Студенческая молодежь с энтузиазмом занялась театром; это вызвало недовольство университетской Конференции: «Лучшие ученики и студенты шли в актеры, а классы пустовали». Но, кроме того, Конференции приходилось разрешать ряд новых, вызванных организацией театра вопросов. В драматическую труппу вошли три студента и семь учеников. Начальство предполагало содержать их за счет театральных сборов. Девятнадцать разночинцев были отданы на содержание и обучение Локателли, который, очевидно, собирался использовать их в своих оперно-балетных представлениях. Музыке вокальной и инструментальной он обучал десять человек, декорационной живописи — двух и танцам — шесть человек <sup>197</sup>.

В 1760 году театр вступил в полосу расцвета. Спектакль шел за спектаклем, в «Ведомостях» печатались афиши и анонсы. Но, к сожалению, пора благополучия скоро миновала. 16 января 1761 года состоялся указ о переводе части труппы в петербургский Российский театр. Нельзя сомневаться в том, что это мероприятие было вызвано желанием императрицы пополнить силы петербургской труппы. Отобраны были, конечно, лучшие актеры и актрисы (имена их пока в точности неизвестны); это не могло не быть серьезным ударом для московского театра. Шувалов все же сохранил театр в ведении университета <sup>198</sup> и руководство им оставил за Херасковым <sup>199</sup>. Спектакли шли по-прежнему два раза в неделю; университет заботился о присылке полицейских нарядов в дни представлений. Однако дела Локателли шли все хуже и хуже. На рубеже 1761—1762 годов известны только два спектакля: шла русская комедия с балетом «Пустые божества» и итальянская опера. «Наша опера в худом состоянии... и Локателли в худых обстоятельствах. А наконец, я думаю, что и вовсе опера наша исчезнет» <sup>200</sup>, — писала графиня Воронцова. В августе 1762 года театр Локателли уже пустовал, а в декабре Шувалов докладывал Сенату, что русский театр был «неожиданно пресечен» <sup>201</sup>. Серьезную роль в этом сыграли, вероятно, болезнь и смерть Елизаветы Петровны, брожения времени Петра III и дворцовый переворот 1762 года, а затем приезд в Москву в связи с коронованием Екатерины II не только иностранной, но и русской придворной труппы. К тому же все московские актеры и актрисы были отвлечены участием в уличном маскараде «Торжествующая Минерва».

В 1758 году состоялось открытие разночинной гимназии в Казани, которая положила начало казанскому театру. Воспитывавшийся в эти годы в гимназии Г. Р. Державин вспоминал, что гимназисты учились «представлять на театре бывшие тогда в славе сумароковские трагедии» <sup>202</sup>. Казанский гимназический театр был реорганизован в публичный писателем и драматургом М. Верев-

киным. Публичный театр открылся 26 апреля 1760 года представлением комедии Мольера «Школа мужей». «Театр, — писал Веревкин, — такой, что желать лучшего не можно: партер, обитый красной красею, в 12 лавках состоящий, поместил в себя 400 человек; в парадисе такая была теснота, что зрители картиною казались. Актерам надавали денег столько, что я их теперь в непотыдное платье одеть могу»<sup>203</sup>.

Судьба казанского театра в последующие годы неизвестна. Показательно, что, будучи первоначально закрытым, театр ставил трагедии Сумарокова. Позднее же, став публичным, он начал свою деятельность не с трагедий, а с комедий. Веревкин, очевидно, учел запросы зрителей.

## 12

Обратимся теперь к актерскому искусству.

Актеров ярославской волковской труппы обучали в Петербурге классицистскому искусству в Шляхетном корпусе. Но прежде усвоенные театральные навыки не могли не сказаться на приемах их игры. Приемы исполнения ярославцев, и особенно Ф. Волкова, отличались от искусства кадетов, учеников Сумарокова. Игра Волкова при его появлении в столице казалась, по словам Н. И. Новикова, «только что природной». После же учреждения театра дарование Волкова раскрылось «в полном сиянии, и тогда-то все увидели в нем великого актера... он упражнялся в сей должности до конца своей жизни с превеликою о себе похвалою». Подытоживая сведения о Волкове как об актере, Новиков писал: «Театральное искусство знал он в высшей степени»<sup>204</sup>. Я. Штелин добавлял, что Волков одинаково хорошо играл трагедии и комедии и имел «бешеный» темперамент, а племянник А. П. Сумарокова, П. И. Сумароков, говорил, со слов своего дяди и Дмитревского, что голос у Волкова был «чистый», «гармонический» и что, «несмотря на средний рост и некоторую полноту, заключал он в себе много величественного и благородного»<sup>205</sup>. Об особенностях актерского искусства Волкова говорят его позднейшие биографы. М. Н. Макаров<sup>206</sup> свидетельствует, что Волков не знал искусства декламации (следует понимать — декламации классицистской), а А. Ф. Малиновский<sup>207</sup> полагал, что Волков, «заимствуя от итальянских речитативов, несмотря на отменность игры своей, подвержен был сему несовместному с истинным искусством пороку», то есть произносил стихи нараспев.

Если принять во внимание, что декламацией в XVIII веке вообще называли актерское искусство, то можно полагать, что биографы имели в виду какие-то отступления Волкова от канонов классицистской эстетики, легко объяснимые пройденным им путем. Он распевал стихи, очевидно, не на французский лад. Что именно имел в виду Малиновский, указывая на итальянцев, сказать трудно, но знакомство Волкова с итальянским оперным исполнением

документально подтверждается учебными ведомостями кадетского корпуса: в них указывается, что Волков хорошо пел итальянские арии. Вероятнее всего, итальянцы тут были ни при чем, а волковский распев был сродни традиционному распеvu героических жанров русского фольклора, а также демократического и школьного театров.

Такова самая общая характеристика волковской игры. Какие же роли он исполнял?

На основании распределения ролей в двух пьесах Сумарокова известно, что Волков играл роль Марса в прологе «Новые лавры» и роль Американца (Индейца) в «Прибежище добродетели». Кроме того, Новиков и Сумароков сообщают, что Волков играл роль Оскольда в «Семире»<sup>208</sup>. Далее идут лишь более или менее основательные предположения: так, имея в виду, что Дмитревский в 1768 году «по-новому» играл роль Синава<sup>209</sup>, следует предполагать, что он исполнял ее и при жизни Волкова, а следовательно, Волков мог исполнять в этой трагедии роль Трувора. Из сопоставления этих ролей с другими ролями в этих же пьесах можно считать, что Волков занимал амплу молодых героев и что, следовательно, в его репертуар входили такие роли, как Хорев, Гамлет, Ярополк и Пустынник. Кроме того, очевидно, он играл роль Кающегося грешника в школьной пьесе Димитрия Ростовского. Какие роли он играл в классицистских комедиях, мы не знаем; во всяком случае, ампла комика занимал Шумский.

Искусство Волкова несомненно созрело на сумароковском репертуаре, под его влиянием. И Сумароков с момента появления ярославцев учитывал особенности их актерских дарований, писал роли для них, в частности для Волкова. Следовательно, ярославцы в свою очередь влияли на драматургию Сумарокова.

Роль Оскольда в «Семире» явилась не только лучшей ролью Волкова, но и его «лебединой песней»: он выступил в ней в последний раз на сцене 29 января 1763 года. Оскольд — благородный, гордый, пламенный трибун и вождь, беззаветно преданный своему народу и своей стране, побежденный и плененный пришлым князем Олегом, не мог примириться с этим, боролся за свой народ и за себя и погиб в неравной борьбе.

Роль Американца в драме-балете «Прибежище добродетели», написанной для Волкова, сходна с ролью Оскольда. Европейцы завоевали Америку; вождь индейцев лишен власти и изгнан в пустыню, где содержится под стражей. Победители подозревают, что он утаил золото, и за это собираются отнять у него жену и убить его. Американец хочет лишиться себя жизни, но у него нет оружия. Жена дает ему кинжал; он вонзает его себе в грудь. Вырвав кинжал из груди любимого мужа, закалывается и жена. «Гений» произносит приговор европейцам-колонизаторам, угнетателям других народов:

Мучительница ты, Европа, всей природы,  
Бесчеловечные в тебе живут народы.

Роль Марса в «Новых лаврах» имеет иной характер. Она сводится к одному большому патетическому монологу, в котором Марс рассказывает о победе, одержанной русскими войсками при Франкфурте. Разностопный ямб содействует эмоциональной выразительности монолога и свидетельствует о мастерстве автора, требующем не меньшего мастерства и от исполнителя.

Прогрессивные идеи, заложенные в драматических произведениях Сумарокова, особенно же в ролях молодых героев, борющихся против тиранов и гибнущих от их рук, благодаря таланту и мастерству Волкова получали чрезвычайно сильное звучание. Это определяло общую идейную направленность спектаклей.

Пьесы Сумарокова, особенно его трагедии, крайне бедны ремарками, что объясняется риторическим, статичным, декламационным характером классицистского трагического театра. Но даже эти немногочисленные ремарки помогают воссоздать характер спектакля. В пьесах Сумарокова имеются указания, относящиеся и к вещественному оформлению. Основное действие происходило обычно за кулисами; на сцене о нем только говорилось. Трагедийные актеры играли стоя; на сцене, кроме кресла, не было никакой мебелировки, никаких аксессуаров. Из бутафории и реквизита применялись лишь немногие предметы: кинжалы, мечи, кубки, письма.

Значительно обильнее и разнообразнее ремарки в комедиях, отличавшихся большей динамичностью.

Зрелищная сторона спектаклей была различной в разных жанрах. Если в трагедиях лишь вкратце указывалось, что действие происходит в Киеве или Новгороде «в княжеском доме», то есть соблюдалось единство места, то в операх и балетах каждая новая картина происходила в новом месте.

В «Цефале и Прокрисе» театр представлял «Минервин храм и пред ним площадь; двери храма растворяются: видна молния и слышен гром; Цефал вихрем подымается на воздух и уносится из глаз»; затем изображается «прекрасная при горах, рощах и источниках долина», слышится «пресильный шум ветров», «прекрасная пустыня» превращается в «преужасную», затем «театр представляет рощи в близости города Афин», «Аврора нисходила с небес». В «Альцесте» зритель видел то сад, то храм, то ад.

В драме-балете «Прибежище добродетели» «во время игранья неотрывно следующей терцету хоральной музыки, покамест не начнется пение, театр переменяется и представляет великое пространство моря. Добродетель приближается ко берегам России. Вдруг море превращается в приятное жилище. Является великолепное здание на седми столпах, знаменуя утверждение седми свободных наук, которые в державе сей употребительны. Российский орел, огражденный толпою гениев, в светлых облаках является и распростертыми крылами изображает наукам в области сей покровительство. Радость и удивление владычествуют сердцами обитателей, которые восхищены ревностным усердием и с благо-

дарностью устремляются торжествовать сей благополучный день и в совершенном счастье веселятся, что жилище их есть «Прибежище добродетели».

В прологе «Новые лавры» театр представляет Санкт-Петербургские роши, в которых нисшедшие с Олимпа и объятые облаками боги беседуют, увеселяя именем и благословенною державою е [е] и [мператорского] в[еличества]. Под конец же «во время пения облака закрывают богов, а потом расходятся и открывают храм славы. Во храме видима сидящая Победа с лавровою ветвию и Россияне, собравшиеся торжествовать день сей. Начинается ими балет. Россияне окружают Победу. Потом слышно необыкновенное согласие музыки. Является Российский на воздухе орел. Россиянин приемлет пламенный и к себе других Россиян созывает воспалит благоухание. Нисходит огонь с небеси и предваряет предпринятие их. Орел ниспускается и из рук Победы приемлет лавр. Балет продолжается». По существу, это сложная, тщательно разработанная феерия.

Следует лишь иметь в виду, что авторские ремарки далеко не всегда и не полностью реализовывались декораторами.

В живописном отношении декорации выдерживались в стиле барокко, отличавшемся громоздкостью, пышностью, обилием деталей. Из множества деталей лишь ничтожное количество оказывалось нужным автору и использовалось актерами. Декорации в драматических спектаклях писались проще оперных. Некоторое представление о них мы получаем по фронтиспису первого издания трагедии «Хорев». Декорации были подвесными, «перспективными». Они состояли из задней завесы и боковых кулис, соединяемых падами наподобие буквы «П». Для лица, сидящего в первых рядах кресел посреди зрительного зала, все написанное на заднике и кулисах сливалось воедино и казалось представленным на одном полотне. Тщательно соблюдался закон перспективы. Выдающимся мастером таких декораций был служивший при русском дворе художник Дж. Валериани. Известны и его ученики — русские мастера живописи: братья Бельские, Фирсовы, Смирнов, Михайлов, Максимов и другие. До нас дошло около тридцати эскизов театральных декораций, подписанных Валериани. Для нас особый интерес представляют те эскизы, которые с наибольшим вероятием относятся к русским спектаклям. Такова, например, декорация к балету «Прибежище добродетели».

Вопрос о театральных костюмах русского драматического театра этого времени до сих пор казался неясным. Предполагалось, что они не отличались от костюмов французского театра, в котором персонажи мифологические одевались в современные французские дворянские костюмы. По крайней мере известная монтировка комедии об Иосифе 1735 года упоминала костюмы на «фижбиках» (на фижмах), то есть à la française. Известно также, что Дмитревский играл Дмитрия Самозванца в пудреном парике с косой. Казалось бы, и в промежутке между этими двумя постановками

театральный костюм не менялся. Однако более подробное изучение материалов приводит к иному заключению.

Имеются точные указания Сумарокова, что для Синава и Трувора делались костюмы «римские». Такими костюмами снабдила театр из своего гардероба жена наследника Екатерина Алексеевна. Римские костюмы, очевидно, должны были подчеркивать нормандское происхождение обоих князей. Сохранилась также монтировка, представляющая собою список изготовлявшихся римских костюмов, по-видимому, для оформления того же «Синава и Трувора». Имеются три эскиза театральных костюмов, головных уборов и гримов к «Хореву» и «Синаву и Трувору», сделанные рукой Сумарокова на титульных листах тех же пьес. Известны и два гравированных фронтисписа: один к первому изданию «Хорева», другой к первому изданию «Тамиры и Селима»; на них изображены сцены из трагедий. Художник несомненно имел в виду театральные костюмы, бывшие тогда в употреблении, или, наоборот, театр следовал этим рисункам. Эскизы Сумарокова в точности совпадают с изображениями персонажей на фронтисписе к трагедии «Тамира и Селим»; на головах у героев нечто вроде чалмы с перьями в виде султанов и кафтаны (или епанчи) наподобие русских боярских. Что же касается «Хорева», то на фронтисписе изображены костюмы и головные уборы наподобие запорожских. Наконец, опубликована выписка из дел Шляхетного корпуса этого времени (подлинника нам найти не удалось), в которой говорится о том, что шились театральные костюмы «казацкие»<sup>210</sup>. Речь, очевидно, идет о костюмах к «Хореву». Все это позволяет с уверенностью говорить, что театральные костюмы в русской трагедии того времени были не *à la française*, но стремились каким-то образом приблизиться к историческим.

Комедийные костюмы были современными городскими, и потому никаких особых указаний о них нет ни в архивных документах, ни в рукописных материалах, ни в мемуарах, ни в перечнях действующих лиц.

Во время антрактов в русском театре играл оркестр. К сожалению, ни его состав, ни репертуар не известны.

В середине XVIII века существовало несколько типов театральных зданий. Были интимные театры в дворцовых покоях, обычно переносные; они, так сказать, «вставлялись» в какой-нибудь зал и предназначались для небольшого круга придворных зрителей. Именовались они «малыми», или «комнатными», театрами «в покоех». На таком театре, например, 18 марта 1752 года ярославцы играли перед императрицей и ее приближенными комедию «Кажущийся грешник». Были интимные театры императрицы и двора с амфитеатром, но без лож и без ярусов. Они вмещали до трехсот человек, имели обширную сцену, приспособленную под большие постановки. Летние интимные театры делались в садах; так, «Зеленый театр» был, например, у П. Б. Шереметева в 1750-х годах в Кускове. Осуществлять на садовых театрах сложные постановки



не представлялось возможным. Наконец, были большие многоярусные театры, рассчитанные на большое число зрителей и, что самое главное, на смешанный их состав. Зрители размещались по рангам и чинам.

Рассматриваемый период истории русского театра заканчивается организацией уличного маскарада «Торжествующая Минерва» (1763). Он был последним созданием безвременно умершего Ф. Г. Волкова. Уличными маскарадами широко пользовался Петр I для популяризации своих политических мероприятий и побед, одерживаемых русскими войсками. Задумав устройство коронационного уличного маскарада, Волков продолжил традицию петровского времени, однако наполнил свой маскарад совершенно новым содержанием. На печатном либретто маскарада значится: «Изобретение и распоряджение маскарада Ф. Волкова». Подготовка маскарада началась, по-видимому, еще в июле 1762 года<sup>211</sup>. Самое наименование маскарада говорит о том, что имелось в виду прославление Екатерины II, покровительницы наук и искусств. Поэтому основное внимание было как будто сосредоточено на заключительной части, в которой следом за Юпитером, восседающим на колеснице, двигался «Златой век» в виде Астреи, также восседавшей на колеснице. Хор голосов пел о воцарении Астреи, а с нею о наступлении золотого века в России, во время которого реки будут течь «молоком и медом». Затем двигался Парнас с музами и Аполлон на колеснице, хор поэтов и земледельцы с сельскохозяйственными орудиями. Мир сжигал в облаках военное оружие. И, наконец, все шествие завершалось появлением Минервы и Добродетели с их «соследователями» — науками, искусствами, законами, философией. Над колесницей торжествующей богини наук и искусств Минервы парили Победа и Слава. Хоры пели о том, что на русский престол села богиня Афина-Паллада, что русский народ должен уподобиться афинянам, и приглашали к ликованию воздух, землю, воду и российские народы.

Но это была лишь одна, — панегирическая часть маскарада. Начиналась же процессия с сатирического показа общественных пороков. Впереди шли пересмешник Момус в сопровождении храброго дурака-забияки Пустохвоста, слуги Педанта; они несли «завиральные книги». Далее следовал Бахус, окруженный пьяницами, корчемниками, «крючками», откупщиками, целовальниками; еще далее шествовало «действие злых сердец»; Обман с прожектерами, колдунами и гадальщиками в образе цыган и цыганок; Невежество на осле в сопровождении Праздности, Злословия и хора слепых; взяточники и крючкотворы, хромая Правда на костылях, Взятки, Кривосуд, Взятколюб и Обдиралов, сеющие крапивное семя, и обобранные ими лица. Далее — Спесь «с павлиньим хвостом и нарцисами» с надписью «Самолюбие без достоинств», Мотовство и Бедность, Карты, Картежники, Венера с купидонами, Скупость. Образы античные чередовались с русскими национальными. В честь каждой маски пелись сатирические хоры.

Среди этих красочных образов, олицетворявших общественные пороки, была маскарадная группа, изображавшая «превратный свет». Она символически обозначалась «летающими четвероногими зверьями и вниз обращенным человеческим лицом» с надписью: «Непросвещенные разумы». В эту группу входили трубачи на верблюдах, верховые, едущие задом наперед, карета, в которую посажена лошадь, вертопрахи с обезьяной, карлы рядом с великанами, старик в люльке и кормящий его ребенок, старуха, играющая в куклы и сосущая рожок, свинья с розами, оркестр, в котором осел пел, козел играл на скрипке, и пр.

В изданном либретто маскарада было напечатано стихотворное пояснительное описание, принадлежащее перу М. М. Хераскова:

В изображении своем превратный свет  
Нам образ жития несмысленных дает,  
Которы, напоясь невежества отравой,  
Не так живут, как жить велит рассудок здравый:  
Они дают вещам несвойственный им вид  
И то для них хвала, что умным людям стыд.

Кроме образов, только что описанных, Херасков назвал еще разбогатевшего откупщика, сидящего в карете и превосходящего глупостью лошадь, бабу «нарядом госпожу, поступками свинью, водящую дружбу с ослом; детей, непочтительных к своим родителям» и пр. Эти образы, по-видимому, должны были участвовать в процессии, но не были допущены цензурой в печатное описание маскарада.

Вещественное оформление маскарада дополняло смысл исполняемых песен и произносимых слов.

Идейный смысл маскарада раскрывается в хорах, сопровождавших каждую из маскарадных групп. Они написаны Сумароковым<sup>212</sup>, за что он получил особое денежное вознаграждение. Хоры написаны стихом, близким к народному, обычно именуемым «раешным». Первый хор — хор сатилов — связывает маскарад с разгульным празднованием масленицы. Пьяницы гордились тем, что приносят пользу государству, помогая выплачивать в казну кабацкий сбор, карманники утешались тем, что от их дела не страдает государство, ябеды, приказные, откупщики старались доказать свою общественную полезность. Хор невежд воспевал жизнь без забот и труда: «Лучше есть и пить и спать, нежели в уме копати» и т. д.

Но особого внимания заслуживают хоры к «превратному свету». Они известны в двух вариантах. Один — более короткий, напечатанный в либретто; другой — значительно более распространенный (в нем девяносто два стиха), не вошедший в либретто, но напечатанный Новиковым в Собрании сочинений Сумарокова. Точных указаний на то, который из них был исполнен на маскараде, нет ни в архивных документах, ни в мемуарной или эпистолярной литературе. Однако попытаемся ответить на этот вопрос.

В варианте, опубликованном в самом либретто, поется о том, что из-за моря приплыла собака и прилетевший соловей стал расспрашивать собаку о том, как живут за морем. Собака отвечает:

Многое хулы там достойно,  
Я бы рассказать то умела,  
Естьли бы Сатиры петь я смела:  
А теперь я пети не желаю,  
Только на пороки я полаю.

И далее идет продолжительный лай: «Хам-хам»<sup>213</sup>.

Хор этот резко выпадает из общего контекста. Это озлобленный ответ на запрещение «петь сатиры», обращенный не к «превратному свету», а к тем, от кого исходило запрещение. Совершенно несомненно, что этот хор более позднего происхождения, что он вставлен вместо другого, ранее сочиненного, но запрещенного. Остается решить, было ли запрещено его только печатать или и исполнять также? Вероятнее всего, он был запрещен к печатанию, но мог быть исполнен. Однако важно, что он входил в первоначальный план и определял основной замысел маскарада в целом.

Кажется несомненным, что Херасков, описывая маскарад, имел в виду именно этот хор, но обошел молчанием наиболее острые слова и выражения.

В научной литературе было высказано предположение, что хор сочинен Ф. Волковым<sup>214</sup>. Впрочем, автор этой гипотезы не пришел к какому-либо окончательному выводу. Независимо от того, кем был написан «хор», важно, что мысли, касающиеся крестьян, не походили на те, которые встречались в журнале «Трудолюбивая пчела» всего несколькими годами раньше; важно, что при разработке либретто маскарада Волков сотрудничал с Сумароковым; наконец, важно, что Волков этот текст принял.

Факт сотрудничества Волкова с Сумароковым важен потому, что как раз в это время отношения между Сумароковым и Екатериной испортились: она не приняла сочиненного им «Слова» на ее восшествие на престол. Сумароков стал еще решительнее в оппозицию. Таким образом, Волков объединялся с лицом, оппозиционно настроенным и явно враждебным Екатерине. Говорить о влиянии Волкова на идейное содержание хора правомерно, потому что его содержание не похоже на предшествующие высказывания Сумарокова о крестьянстве в «Трудолюбивой пчеле». В своих лекциях по истории русской литературы Н. С. Тихонравов говорил об идейном влиянии Волкова на Сумарокова. Думается, оно сказалось в особенности при составлении распространенного хорового текста. Взгляды Сумарокова на крепостничество были противоречивы.

Интересен также вопрос о составе участников маскарада. Из документов известно, что Волков привлек к нему фабричных рабочих, комедиантов частных трупп, разночинцев, полковых и частных музыкантов, школьников, студентов университета и Духовной академии и пр. По свидетельству А. Т. Болотова<sup>215</sup>,

«песня и голоса оных (хоров. — В. В.-Г.) так всем полюбились, что долгое время и несколько лет сряду увеселялся ими народ, заставляя вновь их петь фабричных, которые употреблены были в помянутые хоры и научены песням оным». Удачный подбор напевов, очевидно, содействовал агитационному назначению хоров. Закончился маскарад празднеством в Головинском придворном театре на реке Яузе.

Историческое значение начального и организационного периодов истории русского театра состоит в том, что они подготовили почву для создания постоянного государственного профессионального публичного театра. Факт этот по своему значению равен учреждению Академии наук, Московского университета, Академии художеств.

Театр был создан народом. В своем историческом развитии он прошел два основных этапа: начальный, игрищный, относящийся к средневековью, и второй — более зрелый, начавшийся в XVII веке вместе с новым периодом русской истории. В устной народной драме, вышедшей из недр хороводных игрищ, театр воспевал народных героев, их смелость и отвагу, рассказывал о расправе трудового народа с боярами и купцами, в своих сатирических комедиях высмеивал феодалов и церковников. В народной драматургии оформились драматические жанры, развивавшиеся в дальнейшем, — героическая драма, драма типа мистерий, сатирическая комедия, интермедия, интерлюдия.

Одновременно с народной драматургией складывалось и совершенствовалось искусство народных лицедеев — скоморохов.

Народному театру противостояли театры церковный и придворный. Но ни зрелищно-драматические черты церковной обрядности, ни литургическая драма, входившая в состав богослужения, не сыграли сколько-нибудь серьезной роли в развитии русского театра. Другой, более поздней (XVII—XVIII века) разновидностью церковного театра был театр духовных школ. Его теория восходила к античному театру, тематика в основном была религиозно-назидательной, эстетика — нормативной. Его драматургия знала два основных жанра: драму и комедию (собственно, интерлюдия), продолжавшую линию развития устной народной комедии. С подчинением церкви государству в начале XVIII века школьный театр, пользуясь методом иносказаний, приспособлял библейские сюжеты к освещению современных ему политических событий. Школьные театры с начала XVIII века организовывались кроме столиц в провинции, развивая в массах интерес к театральному искусству и потребность в нем. Они оказали влияние на развитие светского городского демократического театра.

При дворе также пользовались услугами скоморохов. В 1660-х годах их сменили деятели русского школьного и иностранного светского театров. Располагая большими возможностями, двор

стал культивировать более развитые театральные формы и при содействии иностранцев воспитывать русские актерские силы, выходявшие из народной среды. Придворный театр отличался пышностью и богатством. В его задачи входила популяризация в придворных кругах политики самодержавия, а также развлечение двора.

Дальнейшее развитие придворного театра начинается с 1730-х годов, когда в России систематически выступали первоклассные итальянские, немецкие и французские труппы. Они оказали несомненное положительное влияние на развитие русского театрального искусства.

В противовес театру придворному развивается театр общедоступный. Впервые он был организован Петром I. Выполняя задачи просветительские, петровский театр первоначально должен был содействовать пропаганде и популяризации правительственной политики. В эстетическом отношении он продолжал некоторые традиции придворного театра XVII века. Одной из заслуг общедоступного театра является то, что он знакомил русского зрителя с драматургией Запада.

Правительственный общедоступный театр наряду со школьным оказал большое влияние на развитие театрального дела не только в столицах, но и в провинции. Опираясь на его завоевания, городской демократическое население создавало свои театры. Их репертуар составляли сатирические комедии (интермедии), также продолжавшие линию развития устных народных комедий, и героические драмы, состоявшие в основном из инсценировок рыцарских романов. Один из таких театров был организован в Ярославле Ф. Волковым. Значение городских демократических театров велико: они были распространены в провинции, способствовали развитию отечественной драматургии и готовили актерские силы, затем профессионализировавшиеся. Преемником и в то же время антагонистом городского демократического театра был театр, учрежденный в 1756 году. Основоположниками его были драматург Сумароков и актер Волков.

Классицистская драматургия, проникнутая идеями просветительства, патриотизма, гуманизма, была самой передовой по тому времени. Классицистская драматургия пленяла театрального зрителя логической стройностью развития действия, борьбой больших страстей, высокими моральными качествами героев, остротой сатиры. Актер Волков, выйдя из народных масс и унаследовав традиции народного искусства, опираясь на классицистскую драматургию, своим творчеством определил дальнейшее развитие русского актерства.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

---

**РУССКИЙ ТЕАТР  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XVIII ВЕКА**





---

## ВВЕДЕНИЕ

### 1

Учреждением государственного публичного профессионального театра был закончен организационный период русского театра.

Во второй половине XVIII века дальнейшее развитие русского театра шло путем упорной борьбы, непосредственно связанной с русской передовой общественной мыслью, нашедшей наиболее яркое выражение в деятельности Радищева и его предшественника Новикова. Жизнь театра в этот период в значительнейшей степени определялась также деятельностью Фонвизина и Дмитревского. 60-е годы XVIII века были переломными в экономическом и общественно-политическом развитии России. Постепенно в недрах феодально-крепостнической системы формировался капиталистический уклад, росла внешняя и внутренняя торговля. Роль «среднего рода государственных жителей» — купечества и разночинцев — возрастала.

Рассматриваемое время было ознаменовано рядом важных политических событий как в самой России, так и за границей. Крупнейшими из них были крестьянская война под предводительством Емельяна Пугачева, американское освободительное движение и Французская буржуазная революция. Влияние их на развитие мировой, и в частности русской, общественной мысли было велико.

Крестьянское движение в России XVIII века достигло своего апогея в 70-х годах. С выступлением Пугачева оно стало угрожать самой основе феодально-помещичьей системы. Положение осложнялось тем, что за Пугачевым шли не только крестьяне, но и казаки, работные люди уральских заводов, мещанство, часть приходского духовенства. Правительство и дворянство были охвачены паникой; на борьбу с крестьянским движением посылались большие военные силы. Для подавления движения были приняты жесточайшие меры; к 1765 году относится указ, по которому помещикам разрешалось ссылать крестьян на каторгу по своему произволу; к 1767-му — указ, по которому крестьянам запрещалось подавать жалобы на помещиков. Таким образом, крепостные отдавались помещикам в полную кабалу. В 1775 году для усиле-

ния дворянской власти на местах было разработано положение о губерниях.

В это время намечается расслоение среди крестьян. Во-первых, помещичья дворян, барские слуги, старосты, приказчики, дворецкие, поставленные в более благоприятные по сравнению с остальными крепостными экономические и бытовые условия, теряют связь с основной массой крестьян и даже враждуют с ними; во-вторых, из крестьянской среды постепенно выделяются крестьяне оброчные, выкупающие себя, отпускаемые на волю; наиболее предприимчивые из них занимаются торговлей, заводят свои фабрики и заводы.

Волновалось не одно крестьянство: в 1771 году в Москве вспыхнул «чумный бунт», в котором выразился протест городских масс против угнетения. Жесточайшими мерами он был подавлен.

Крестьянская война усилила уже наметившийся раскол дворянства; в массе своей дворяне были оплотом правительственной реакции, однако часть их, тогда еще весьма незначительная, становилась на сторону народных масс; часть дворян включалась в просветительское движение.

В 1764 году офицер Мирович пытался освободить содержавшегося в Шлиссельбургской крепости бывшего императора Иоанна Антоновича и вновь провозгласить его императором; в 1762-м были раскрыты заговоры Гурьева, Хрущева; в 1768-м — заговор Опочинина. Группа дворян во главе с Н. И. Паниным пыталась ограничить власть Екатерины II и усилить роль дворянской аристократии. В 1771 году поднял восстание на Камчатке некий Бенъовский. Замышлялся новый дворцовый переворот. Хотя дворяне подчас и искали союза с купечеством, они возмущались получением дворянского звания за выслугу лет, ростом числа людей, входивших в «случай», то есть фаворитов императрицы, которые, занимая высшие должности, оказывали решающее влияние на государственную политику, беззастенчиво грабили казну и получали в дар громадные земельные угодья с тысячами крепостных.

В 1762 году дворянство добилося отмены обязательной службы. Обострение социальных отношений вызвало необходимость уточнить социальные права каждого из сословий. В 1767—1768 годах этим и занималась Комиссия для составления нового уложения. При этом дворянство стремилось получить еще большие привилегии. Результатом работы Комиссии было составление особых «записок» о «высшем», «среднем» и «низшем» родах государственных жителей. Высшим, естественно, было дворянство, низшим — крестьяне; к среднему сословию были причислены люди, «которые обитают в городах и, не быв дворяне или хлебопашцы, в художествах, в науках, в мореплавании, в торговле и ремеслах упражняются». К «среднему» сословию относились и актеры.

Политическим актом, возвысившим положение дворянства, была Жалованная грамота 1785 года, по которой «благородный корпус» получил сословную организацию — депутатские собрания,



решавшие все дворянские дела, избиравшие дворянских предводителей по губерниям и уездам. Это усилило общественное значение и власть дворян на местах даже в какой-то мере в ущерб власти губернаторов.

Развитие промышленности и торговли подняло значение купечества. И в Комиссии для составления нового уложения купечество добивалось права владения крепостными. В том же году, что и Жалованная грамота дворянству, была опубликована Грамота городам, разрешавшая «среднего рода градским жителям» иметь свою организацию — «шестигласную» городскую думу, ведавшую всеми городскими делами. Особым почетом и привилегиями пользовался разряд «именитых людей».

В 1778 году Екатерина выпустила в свет выдержки из Наказа под названием «Российской апофегмат», предназначенные для того, чтобы указывать путь развития русской общественной мысли, русской литературе. И вот пышным цветом распускается панегирическая поэзия. Петров объявляется чуть ли не преемником Ломоносова. Некоторые писатели и драматурги, прежде стоявшие на либеральных позициях, переходят в реакционный лагерь, иные уходят в масонство, представлявшее собой явление сложное и противоречивое. Так, среди масонов одни предавались мистицизму, другие искали пути к нравственной и политической свободе; к числу масонов принадлежали Н. И. Новиков и А. Н. Радищев. Екатерина боялась масонов и преследовала их.

Одновременно с этим, особенно к началу 80-х годов, возросли оппозиционные настроения по отношению к правительству. Русская прогрессивная мысль находила поддержку в европейском просветительстве, во французской буржуазной революции, в американском освободительном движении. В письмах, которые писал Фонвизин во время своего пребывания во Франции в 1777—1778 годах, чувствовалось, по словам Белинского, «начало французской революции»<sup>1</sup>. В 80-х годах приближение революции стало еще более ощутимым. В России следили за развертыванием французской революции с напряженным вниманием. Екатерина, демагогически защищавшая «просвещенный абсолютизм», была ее последовательным и ярким врагом. В прогрессивных кругах французская революция встречала сочувственный отклик. Некоторые русские дворяне сражались на баррикадах в Париже и присутствовали на заседаниях Конвента<sup>2</sup>. О сочувствии революции говорится во многих письмах и мемуарах современников.

Русская прогрессивная общественная мысль нашла свое наиболее яркое выражение в просветительстве, которое было родственно европейскому просветительству и в то же время отличалось от него в связи с особенностями исторического развития России. Тяжелейшее положение русского крепостного крестьянства, общая культурная отсталость, деспотизм самодержавия, дворянская диктатура, беззаконие, казнокрадство, взяточничество, низкопоклонство перед Западом — такова была действительность, в

борьбе с которой выростала русская прогрессивная общественная мысль.

Русское просветительство XVIII века делится на два этапа: первый, имевший либеральный характер, связан с именами Новикова и Фонвизина и второй — революционный — связан с именем Радищева. Просветительство XVIII века в России было явлением сложным. Волков, Дмитриевский, Сумароков, Николев не могут стоять рядом с Новиковым и Фонвизиным, не говоря уже о Радищеве, и тем не менее их можно отнести к числу русских просветителей. Русские просветители XVIII века до Радищева, ненавидя крепостное право, мечтали вовсе не об его отмене, а лишь о его смягчении. Просветителем-революционером был только Радищев.

Говоря о русском просветительстве — о литературе, драматургии и журналистике XVIII века, — следует начать с Новикова<sup>3</sup>. Николай Иванович Новиков (1744—1818) до активного выступления Радищева был вождем русского просветительства, русской литературы и журналистики последней трети XVIII века. Несомненно его влияние и на идейное развитие русского театра.

Новиков учился в гимназии при Московском университете вместе с Фонвизиным. Его издательская деятельность началась в 1766 году. Затем он участвовал в Комиссии для составления нового уложения в качестве «содержателя дневной записки», то есть секретаря. Работая в Комиссии, Новиков познакомился с трагическим положением крепостного крестьянства и воспринял передовые демократические идеи. Когда же в 1769 году Екатерина обратилась к русским писателям с предложением принять участие в создании сатирической литературы и сама стала издавать журнал «Всякая всячина», Новиков активно выступил против «улыбательной» сатиры, характерной для «Всякой всячины», и стал издавать сперва журнал «Трутень», а после того как тот был закрыт, «Пустомелю» (1770), «Живописца» (1772—1773) и «Кошелек» (1774)<sup>4</sup>. В отличие от сатиры Екатерины «на пороки» сатира Новикова была сатирой «на лица». Что именно в этих журналах принадлежало перу самого Новикова, не вполне ясно; но несомненно, что в обличительном направлении журналов отражалось мировоззрение их издателя. В журналах Новикова принимали участие все передовые писатели и драматурги того времени, в том числе Фонвизин и Радищев. Многие страницы были посвящены крестьянскому вопросу. В «Пустомеле», используя популярный прием иносказания, Новиков напечатал повесть «Завещание Юнджена, китайского хана, к его сыну», в которой недвусмысленно призывал Екатерину отречься от престола. Его единомышленниками в этом вопросе были Фонвизин, Сумароков, Майков, Дмитриевский, М. Попов.

Журналы Новикова, как известно, закрывались один за другим. В 1772 году Новиков выпускает в свет «Опыт исторического словаря о российских писателях», в 1773—1775 — «Древнюю рос-

сийскую вивлиофику», в 1776-м — «Повествователя древностей российских». В 1779 году он арендует типографию Московского университета и издает «Московские ведомости». В «Прибавлениях к «Московским ведомостям» Новиков систематически знакомит русского читателя с ходом французской революции. 80-е годы — время наиболее интенсивной просветительской деятельности Новикова. Правительство Екатерины продолжает его преследовать; у него отбирают типографию. Екатерина даже выступает против него в своих пьесах, ставя знак равенства между Новиковым и масонами и появившимся тогда в России известным авантюристом, «колдуном» и «чародеем» Калиостро. В 1792 году Новикова арестовывают. В царствование Павла он был освобожден, но вышел из заключения больным стариком.

В драматургии 60-х годов появляются новые образы и темы, а старые трактуются уже несколько по-иному. Был создан особый жанр — «крестьянская» комическая опера. Выступления в защиту крестьян можно было найти еще в «Трудолюбивой пчеле» Сумарокова (1759), прозвучали они и в уличном маскараде «Торжествующая Минерва» (1763), в речах депутатов Комиссии для составления нового уложения.

Связь между наиболее прогрессивными высказываниями в Комиссии и в сатирических журналах XVIII века несомненна. По представлениям реакционных кругов работа Комиссии вселяла «дух неподданства и разврата в грубые и бессмысленные души» — надо полагать — крестьян; под его влиянием якобы распространялись «несправедливые слухи», идущие от «крестьянских, однодворческих, старых служб и других низких чинов депутатов», которые «по разезде своем» «семена сии злыя и в отдаленнейшие области России распространяли»<sup>5</sup>.

Эпиграфом к первому журналу Новикова — «Трутень» — была цитата из Сумарокова: «Они работают, а вы их труд ядите», установившая преемственную связь журнала Новикова с «Трудолюбивой пчелой». Самые замечательные сатирические очерки и статьи в журналах Новикова относятся ко времени, непосредственно предшествовавшему крестьянской войне. Хотя ни один из этих очерков не поднимается до революционной идеологии «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, для своего времени они были весьма радикальны. Следует помнить, что от «Путешествия» их отделяет почти двадцать лет. Противоречия этих сатирических статей обуславливались социальной ограниченностью авторов, а также цензурными соображениями, необходимостью либо недоговаривать мысли до конца, смягчать их, либо пользоваться особым эзоповским языком.

Наиболее существенным для последней трети XVIII века был вопрос о крестьянстве, о крепостном праве; в современной литературе, журналистике, драматургии он разрешился по-разному.

Екатерина во «Всякой всячине» лицемерно соболезновала страдания крестьянства. «О всемогущий боже! — солидаризировался с ней автор одной из статей, — всели человеколюбие в сердца людей твоих (то есть помещиков. — В. В.-Г.)!» В то же время Екатерина рисовала положение крестьянства в сусальных тонах, уверяя, что редкий крестьянин за обедом не ест курицу, и умиляясь «сельскому счастью». Пожелания Новикова крестьянам на новый год были компромиссными: «чтобы ваши помещики были ваши отцы, а вы их дети»; господа должны быть «отцами своих детей, а не тиранами своих рабов». Внимание приковывает иная точка зрения. Потрясающая картина нищеты и бесправия встает из отрывка «Путешествия в \*\*\* И \*\*\* Т\*\*\*» и в повести «Горькая участь», опубликованных в новиковских журналах. Отвратительную картину помещичьих поборов и жестокости рисуют «Копия с отписки» и «Письма к Фалалеев». Как бы итогом всего этого являются «Послание слугам» и «Речь о существе простого народа».

В драматической литературе крестьянская тема не нашла столь серьезного и глубокого разрешения. Первым драматургом, создавшим образы крестьян в своих пьесах, был Фонвизин («Корюк»), за ним последовали Лукин, Сумароков и другие. Пьесы на крестьянские темы стали появляться лишь с начала 70-х годов. Например, комическая опера М. Попова «Анюта». Некоторые пьесы связаны непосредственно с крестьянской войной: комедия Веревкина «Точь в точь» (1774), комические оперы Николева «Розана и Любим» (1776) и Державина «Дурочка умнее умных» (после 1775 года). За ними следуют комические оперы «Несчастье от кареты» Княжнина (1779) и «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова (1779), затем «Кофейница» Крылова (1783) и «Ямщики на подставе» Львова (1787, издана в 1788 году). Но наиболее радикально крестьянский вопрос был поставлен не в комической опере, а в комедии («Недоросль»).

Образы купцов впервые выведены Лукиным. Его купцы — преимущественно ростовщики. Внимание литературы к «среднему роду» людей заметно возросло в связи с деятельностью Комиссии для составления нового уложения. Купечество тогда еще не оформилось в класс, но все же в Комиссии оно выступило с рядом требований — о предоставлении ему исключительного права владеть фабриками, о равных правах с дворянством на владение крепостной рабочей силой. Среди купечества стало расти стремление «одворяниться». Купеческая молодежь старалась подражать дворянам, общаться с ними, купеческие семьи стремились родниться с дворянскими. Правда, среди купцов были и люди, проникнутые сословной гордостью, уверенные в полезности своего сословия для государства. Все это нашло отражение в комедиях и комических операх, изображавших купечество. К числу наиболее значительных «купеческих» пьес относятся: обличительная комическая опера Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор» (1779), комедии «Дворянящаяся купец» Кольчева (1780), «Купецкая компа-

ния» Чернявского (1780), «Смешное сборище, или Мещанская комедия» Благодарова (1787), анонимная комедия «Перемена в нравах» (1789). Лучшей из них является комедия Плавильщикова «Сиделец».

Иногда в комедиях и комических операх появлялись образы ремесленников и «рабочих людей»; однако при этом не ставились и не разрешались никакие социальные проблемы. К числу таких пьес можно отнести анонимную комедию «Переплетчик, или Яким Правской» (издана в 1792 году), комические оперы «Сбитеньщик» Княжнина (издана в 1787 году), «Ямщики на подставе» Львова, «Рудокопы» Державина.

Наконец, видное место в литературе занимали образы чиновников. В целом отношение к ним авторов было отрицательным. Подьячие и приказные встречались еще в устных и письменных комедиях и интермедиях; их обличал Сумароков в комедии «Чудовищи» и в журнале «Трудолюбивая пчела», Новиков и Эмин в своих сатирических журналах, Чулков в романе «Пригожая повариха» и в «Пересмешнике», Левшин в «Русских сказках», Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву». Редкая комедия или комическая опера обходилась без сатирического изображения чиновников. Классический образ советника мы видим в фонвизинском «Бригадире», чиновников рисовали Лукин, Веревкин, Матинский, актер Соколов в комедии «Судейские именины» (издана в 1781 году). Наиболее беспощадно обличал их Капнист в комедии «Ябеда» (1796, издана в 1798 году).

Однако во всех этих пьесах преступному мелкому чиновничеству противопоставлялись честные, добродетельные высшие чиновники — представители сената, наместничества. Нельзя не заметить и того, что у обличаемых авторами чиновников были весьма благонаправленные, скромные и умные дочери, обычно носившие имя Софья, что значит «мудрость», поклонниками которых оказывались не менее добродетельные, честные, умные молодые люди с многозначными фамилиями Добролюбовых, Прямыковых и т. п. Возможно, что добродетельная молодежь сознательно противопоставлялась злонравному старшему поколению; в этом сказывалась вера драматургов в облагораживающую силу воспитания и образования, в возможность формирования «новой породы людей».

## 2

Господствующим направлением в литературе и театре XVIII века был классицизм. Однако в последней трети века начинают складываться новые течения. Их формирование в значительной мере определялось быстрым развитием всей русской культуры. За короткие десятилетия наверстывалось то, что на Западе развивалось чуть ли не в течение столетий. Поэтому становление русского классицизма по сравнению с западным было запоздалым, а его господство — непродолжительным. Появление сентиментализ-

ма, реализма и романтизма происходило не в исторической последовательности: наблюдалась своеобразная чересполосица.

Процесс формирования новых направлений начался с проникновения в классицизм отдельных черт сентиментализма: чувствительности и натуральности. Сентиментализм был подготовлен общим развитием русской национальной культуры, распространением прогрессивных демократических идей. Он сложился в самом конце XVIII века в творчестве Карамзина, но отдельные черты этого направления проникали в русскую литературу начиная с 60-х годов. Становление сентиментализма в драматургии, особенно в репертуаре и актерском искусстве, было ускорено воздействием западноевропейского сентиментализма, оформившегося раньше, чем в России; его непосредственными проводниками были переводные репертуарные пьесы Лилло, Дидро, Руссо, Бомарше, Мерсье, Коцебу и других авторов. Так начиналась «первая глава в истории русского сентиментализма»<sup>6</sup>. Не меньшее значение имело пребывание в России иностранных писателей: Дидро, Ленца, Клингера, Коцебу и французского актера Оффрена. Возникают новые жанры: «мещанская трагедия», «жалостная» комедия, «слезная» драма, комическая опера («Венецианская монахиня» Хераскова, 1758; «Пустынник» Сумарокова, 1757; «Корион» Фонвизина, 1764; «жалостные, благородными мыслями наполненные» комедии Лукина — с 1765 года). В 1770 году в Москве была поставлена драма Бомарше «Евгения». Серьезную роль в развитии сентиментализма на русской сцене сыграла деятельность Дмитревского как актера и переводчика.

Сентиментализм отказывался от эстетических канонов классицизма: от старого разграничения жанров, от трех единств, от стихотворного языка и т. д. В актерском искусстве сентиментализм выражался усилением чувствительности. Актер должен был вызывать сочувствие, жалость, умиление по отношению к положительным добродетельным персонажам; особенно трогательно разыгрывались сцены раскаяния и прощения. В то же время актер подчеркивал аморальность и жестокость отрицательных образов.

Что же касается реализма, то расцвет его как художественного направления относится к XIX веку. Однако реализм начал складываться значительно раньше. Благодарной почвой для его развития была сатирическая комедия. Реализм воплощал наиболее прогрессивные идеи времени и прокладывал себе путь в борьбе с классицизмом и сентиментализмом. Для рассматриваемого периода характерно использование в искусстве «подлинников», как их назвал Фонвизин, то есть конкретных единичных явлений, фактов, лиц, с которых драматург и актер «списывали» создаваемые ими образы. Однако использование подлинников, естественно, ограничивало возможности реализма. Вместе с тем создавались произведения, реалистические в своей основе. И уже в 1760—1800 годах перед русским театром встал вопрос о различии между внешней натуралистической, протокольной фиксацией единичных явлений дей-

ствительности, с одной стороны, и ее творческой переработкой. отбором явлений и их обобщением — с другой. В борьбе с классицизмом и сентиментализмом реализм утверждал многогранность художественных образов и их психологическую сложность (таков, например, образ бригадирши в комедии Фонвизина «Бригадир»). Для сценического искусства этих лет характерны первые опыты показа социальной среды, что осуществлялось, в частности, введением ансамблевых бытовых сцен (например, в «Бригадире»). Реализму было свойственно стремление к объективному и конкретному отражению действительности в искусстве; отстаивание реализма как художественного направления было борьбой за критическое отношение к феодально-крепостнической действительности; уже на первом этапе развития реализм приобретал «критический» характер (обличительный реализм Фонвизина). В театре борьба за реализм еще в большей степени, чем за сентиментализм, была тесно связана со стремлением создать русскую национальную драматургию, отражать действительность с прогрессивных позиций. Что же касается романтических тенденций, то почвой для их развития в театре были инсценировки рыцарских романов в репертуаре городского демократического театра, «слезные» драмы Хераскова и особенно Коцебу. Первым представителем «бури и натиска» на русской сцене был А. С. Яковлев (дебютировал в 1794 году).

Под воздействием элементов сентиментализма и реалистических тенденций классицизм менял свое лицо. В трагедиях коронованные герои уступали место простым смертным. Трагические образы становились сложнее, человечнее, в них усиливался эмоциональный элемент. Язык трагедий становился гармоничнее. Стихотворная форма заменялась прозаической. Драматурги старались избегать риторичности, искали новых выразительных средств, стремясь усилить эмоциональное воздействие трагического спектакля. Вводились новые сценические эффекты: действие разворачивалось ночью, звучали гром, набат, грохот разрушаемых зданий. На сцену выносились эпизоды народных восстаний, о которых в классицистских трагедиях только сообщалось, ритм действия осложнялся, темп его убыстрялся. Если на предшествующем этапе в центре внимания трагедии был образ просвещенного монарха, противопоставляемый образу тирана, то в 60-х — начале 70-х годов центральной стала тема захвата власти незаконным претендентом на престол, злодеем-тираном безвестного рода. В 80-х годах трагедия приняла ярко выраженный тираноборческий характер и в пору появления «Путешествия из Петербурга в Москву» ставила вопрос о государственном строе — республиканском и монархическом, революционно разрешая его («Вадим Новгородский» Княжнина). В трагедиях все чаще звучала тема «блага общества».

Одной из характерных черт русской классицистской трагедии XVIII века было то, что она являлась в основном политическим жанром и служила рупором оппозиционных правительству идей

и настроений дворян; оппозиция росла по мере усиления реакционной политики Екатерины — Потемкина. Открыто выражать свои мысли становилось небезопасным для авторов, приходилось прибегать к эзоповскому языку. Наиболее популярным, распространенным был язык иносказаний, намеков. В трагедии их впервые применил Сумароков. В его ранних трагедиях должны были пониматься иносказательно ведущие образы и ситуации. Так, за образами князей-тиранов стояли образы императриц Елизаветы и Екатерины II; придворные козни и интриги ассоциировались с современной русской придворной жизнью («Артистона»). Однако в классицистских трагедиях иносказания имели довольно общий характер, зачастую авторы запутывали сценические ситуации, «притворствовались». Такой прием декларировался, например, в трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец». Шуйский, которому приходилось вести сложную игру при дворе Лжедмитрия, говорит своей дочери:

Не мни, чтоб истину злодею я открыл...

Противоречити ему не можем смело.

Обман усилился на трон его венчать,

Так истина должна до времени молчать...

Обманывай его, притворствуй, сколько лъзя...

Державин откровенно признавался: «Будучи поэт по вдохновению, я должен был говорить правду; политик или царедворец по служению моему при дворе, я принужден был закрывать истину иносказанием и намеками».

Менялся в эту пору и облик комедии. Дифференцировался самый комический жанр: наряду со старой сатирической комедией складывалась «жалостная» комедия. В связи с проникновением реалистических тенденций формировалась комедия бытовая. Комедийные образы становились более жизненными, обобщенными, типическими. Вводились ансамблевые бытовые сцены: на глазах у зрителей пили, ели, играли в карты, охотились, работали, покупали и продавали товар, рассуждали о самых обыденных вещах.

Так же как и классицизм, в связи с изменениями исторической обстановки эволюционировал и сентиментализм. В конце XVIII века существовал, с одной стороны, активный, революционно-демократический сентиментализм Радищева, насыщенный чертами реализма, а с другой — дворянский сентиментализм Карамзина.

К началу рассматриваемого нами периода в России было еще слишком мало драматургов, писательский опыт был невелик. Приходилось прибегать к творческому освоению зарубежной драматургии. Однако это могло быть полезным, только если осваивались пьесы идеологически близкие, понятные и полезные русскому зрителю. Освоение западной драматургии шло несколькими путями: путем переводов, путем «склонения» переводимых пьес на русские нравы, путем заимствований и, наконец, путем подражаний.

Переводами на русский язык иностранных драматических произведений самых разнообразных жанров занималось большинство



писателей и драматургов того времени. Наряду с Фонвизиным можно назвать много имен: Нартов, Свистунов, А. Волков, Елагин, Дмитриевский и другие. Переводные пьесы обогащали репертуар, но это не создавало национальной драматургии.

Широкое распространение получил метод «склонения», основоположником которого был Елагин. Еще в 1755 году, печатая ряд своих переводных статей в «Ежемесячных сочинениях», он писал: «Что до перевода моего касается... известно, что он вольный, что я по своему рассуждению многое к содержанию его прибавил и многое, что мне ненужным показалось, выкинул»<sup>7</sup>. На этой основе и сложились принципы, сформулированные Лукиным в предисловии к комедии «Награжденное постоянство» (1765). «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранное речение в таких сочинениях, которые должны изображением наших нравов исправлять не столько общие виды всего света, но более частные нашего народа пороки; и неоднократно слышал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по несколько на наши нравы подходящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталиною и Кладиною и гогорят речи, не наши поведению знаменующие... Как может русскому человеку, делающему подлинную комедию, прийти в мысли включить в нее нотариуса или подьячего для сделания брачного контракта, вовсе нам неизвестного!» И далее: «Многие зрители от комедии в чужих нравах не получают никакого поправления. Они мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают». «Что же к исправлению... потребно? Мне кажется, переделывание на свои нравы для представления на театре»<sup>8</sup>.

Еще более распространенным был метод «заимствования», родственный «склонению», но приближающийся и к методу «подражания». Княжнин в «Отрывке из толкового словаря» писал, что подражание часто бывает слишком наивным и не дает еще права подражателю называться автором данного произведения. При этом себя он не считал подражателем. Между тем как сам Княжнин, так и многие его современники не только подражали иностранным авторам, но и заимствовали подчас образы, ситуации, фрагменты диалога и т. д. Нельзя, впрочем, забывать того, что заимствования и подражания мы найдем и у писателей XIX века. Ремесленному заимствованию или подражанию противостоит творческое освоение подлинника. Хотя русская драматургия второй половины XVIII века и прибегала к склонениям, подражаниям и заимствованиям, в целом она, особенно в лучших своих образцах, стремилась отражать и отражала российскую действительность.

Особый интерес в русской драматургии представляют первые опыты создания положительных образов. В подавляющем большинстве и положительные и отрицательные образы были схематичны и односторонни; полноценные, сложные реалистические характеры почти отсутствовали. Сатирико-обличительная комедия главное внимание уделяла разработке отрицательных образов. Гротеск-

ной характеристике отрицательных образов противостояла идеализация положительных персонажей, которых авторы наделяли благородными чертами. Одни из них боролись с невежеством, злонаправием и проповедовали добродетель, другие, особенно молодые девушки, скромные, почтительные к старшим и чувствительные, были жертвой невежества и злонаравия; завязывалась борьба за их освобождение из-под власти отрицательных персонажей; эта борьба и составляла фабульную основу пьес. Важную роль в комедиях играли резонеры, излагавшие положительную программу автора. Активная роль слуг, столь явная в переводных комедиях, по мере развития национальной комедиографии снижалась. Как в драматургии в целом, так и в творчестве отдельных драматургов развитие образов и их трактовку актерами можно проследить с достаточной ясностью.

Представление о борьбе художественных направлений этого времени и ее социальных корнях не будет полным, если не учитывать отношения ведущих драматургов к устному народному творчеству, к фольклору, к песням. Одни из них обращались к крестьянскому фольклору, другие — к городскому, как более «приятному» для горожан; одни широко пользовались народными поговорками и пословицами, другие этого избегали, одни применяли местные народные диалекты, другие — нет и т. п. Отношение к устному народному драматическому творчеству, то есть к игрищам, также не было одинаковым: Сумароков и Лукин отзывались о них с презрением; выступая против Сумарокова, Лукин критиковал его за игрищный характер некоторых его комедий. С другой стороны, Новиков в журнале «Юселек» поместил пьесу неизвестного автора (Е. Р. Дашковой?) под названием «Народное игрище»; одновременно вышла в свет отдельным изданием пьеска из мещанского быта, тоже анонимного автора, под названием «Игрище о святках». В 1748 году в «Эпистоле о стихотворстве», а затем в 1774 году в «Наставлении хотящим быть писателями» Сумароков писал:

Для знающих людей ты игрищ не пиши:  
Смешить без разума — дар подल्या души.

Как видим, он считал игрище явлением, чуждым образованным людям, то есть дворянам, достоянием «подлых душ», «лишенным разума» и только смешным. Так низко оценивая игрища, Сумароков тем не менее продолжал их традиции в своих первых комедиях. На это последнее обратил внимание Лукин. В предисловии к комедии «Пустомеля» (1765) он писал, имея в виду Сумарокова: «Читал я некогда комедии, на старые наши игрища весьма похожая», а в предисловии к комедии «Награжденное постоянство» продолжал свою мысль: «Есть еще много таких же комедий, которые единственно только смех рождают, а пользу ни малюя, хотя точное намерение писцов комических при начале зрелищ на том и основывалось и хотя оному все, рассудок имеющие, до ныне сле-

дуют. А когда зрители только смеяться желают, то могут их и наши игрищи равномерно утешить, с тем еще прибавлением, что увидят они в оных русские характеры и услышат слова вовсе им незнакомые, но притом потребные для познания силы, пространства, а иногда и красоты природного своего языка». Иными словами, Лукин тоже понимал игрища как национальный народный комедийный жанр, рассчитанный на смех, на развлечение, определял их как жанр «смехотворный», лишенный сатирических черт. Лукин называл «веселую» комедию «игрищем», противопоставлял ей комедию «характерную, жалостную, благородными мыслями наполненную»<sup>9</sup>. Впрочем, он полностью не отвергал игрищного жанра, видя в нем некоторые достоинства.

Игрищами называли тогда также представления городского демократического театра. В полемике с Екатериной и Лукиным Новиков в предисловии к журналу «Пустомеля» писал, что «самое лучшее средство комедию превратить в игрище» — это шить Талии гаерское платье, в руки вместо маски дать вызолоченный пузырь с горохом, заставить обезьяну, сопровождающую Талию, как можно больше «коверкаться» и смешить народ, а также «читать Л. (Лукина. — В. В.-Г.) комедии, которых она терпеть не может»<sup>10</sup>. Львов назвал свою комическую оперу «Ямщики на подставе» «игрищем невзначай». Вместе с тем многие классические комедии Мольера, Детуша, Леграна воспринимались рядовым русским зрителем как комедии смехотворные, то есть как игрища. Публика пользовалась любым случаем, чтобы посмеяться. Об этом писали и Лукин и Новиков<sup>11</sup>.

Литературно-сценический язык в драматургии XVIII века претерпел определенную эволюцию. В 60—70-х годах литературный язык соответствовал канонам господствующего направления — классицизма. Как и раньше, классицистская драматургия различала два литературных «штиля»: высокий — для трагедий и низкий — для комедий. Низкий стиль был близок к разговорному языку; в нем допускались простонародные слова. Язык «жалостных» комедий и драм отличался как от языка трагедий, так и от языка сатирических и обличительных бытовых комедий. В языке «жалостных» комедий заметны зачатки выпренности, которая затем станет характерной для перифрастического языка Карамзина и его последователей. Нормализация речевых стилей, созданная Ломоносовым, рушилась. Литературный язык и в поэзии и особенно в прозе приближался к разговорной речи. Кроме того, с приходом на сцену представителей новых социальных групп потребовалась социальная индивидуализация речи, а с развитием комедии характеров — согласование речи с образом персонажа в целом. Наконец, показ в пьесах крестьян из разных местностей потребовал использования местных диалектов. Подобные процессы можно было наблюдать в практике устной народной драмы (например, в народных комедиях и интермедиях) и в ранних комедиях Сумарокова. Но тогда это не было еще массовым явлением, каким оно стало в

60-е годы в творчестве Фонвизина, Лукина, Соколова, а затем в поздних комедиях Сумарокова.

Изменения почти не коснулись языка классицистской трагедии, но в комедии и комической опере выработка сценического языка шла особенно напряженно. Литературная критика в этом вопросе отставала, продолжая интересоваться преимущественно отдельными выражениями и словами, а не исследованием исторического сдвига в области литературного языка в целом. Исключение составляют два пространных выступления, сделанные примерно в одно время: по поводу комической оперы М. Попова «Анюта»<sup>12</sup> и в предисловии к комической опере «Розана и Любим», в котором автор (Николев) счел необходимым объяснить читателю особенности языка произведения. В обоих критических замечаниях (думается, и в первом случае это был Николев) содержались высказывания против натуралистического использования местных диалектов, но поощрялось создание «облагороженного» народного диалекта. Этим высказываниям противоречит опыт двух поэтов конца XVIII века — Державина и Львова, в комических операх которых («Дурочка умнее умных» и «Ямщики на подставе») использовался подлинный крестьянский говор. Особым диалектом наделялись обычно купцы. Сочен и достоверен был «купеческий» язык у Матинского в комической опере «Санкт-Петербургский гостинный двор», а также в комедиях Плавильщикова, хотя и тут не обходилось без стилизации. Во многих случаях при незнании автором подлинного народного говора передача речевых особенностей персонажей была выдуманной.

Реалистический индивидуализированный язык отличает комедии Фонвизина. Не прибегая к натуралистическим приемам, не утрируя речь, но органически сливая ее с характеристикой персонажей, он не только дает каждому из них особый словарный состав речи, но и индивидуальный речевой ритм. Там, где действуют Еремеевна, Кутейкин и Цыфиркин, Вральман и Тришка, достигнуть индивидуализации речи сравнительно легко. Гораздо сложнее это сделать в речи таких персонажей, как Стародум и Правдин. А между тем им не только присущ «свой» язык, но Стародум, например, по-разному говорит с Правдиным, Софьей и Милоном. Самый словарный состав и синтаксис речи его меняются.

Своеобразие языка драматических произведений последней трети XVIII века помогало актеру при лепке сценического образа. Следует заметить, что несовершенство языка переводных пьес часто создавало трудности для актера.

В развертывавшейся борьбе художественных направлений в 60-х — начале 70-х годов наиболее активное участие принимали Лукин, Фонвизин и Сумароков. Свои взгляды Лукин излагал в предисловиях к пьесам и стремился подтвердить их в самой драматургии. Он писал: «Одна и весьма малая часть партера любит характерные, жалостные (курсив мой. — В. В.-Г.), благородными мыслями наполненные, а другая и главная — веселые

комедии... Угождая первым, включил я... места, к состраданию побуждающие, а достальную часть зрителей старался я по возможности увеселить введенными комическими лицами»<sup>13</sup>. Деятельность Лукина осмеивалась в сатирических журналах того времени.

Сумароков, стоявший на позициях классицизма, пытался влиять на развитие русского театра не только как драматург, но и как режиссер-педагог. Познакомившись с московской труппой Гроти, он в 1769 году жаловался, что она слабо подготовлена, так как обучал ее полковник-антрепренер Титов. Надо заметить, что Титов принадлежал к числу образованнейших людей своего времени. Он был писателем и драматургом. Очевидно, метод обучения труппы Титовым противоречил эстетическим взглядам Сумарокова. Сумароков входил в особые соглашения с антрепренерами Бельмонти, Чинти и Гроти, отдавая театру свои трагедии на том условии, что сам будет разучивать их с актерами. Однако трагедии не занимали видного места в московском репертуаре, и публика их не любила. В журнале «Всякая всячина» подчеркивалось, что «наше дворянство и большая часть молодых господ говорят всегда, что они великие охотники до феатральных представлений...». Но «Синава жестокая страсть» и «Магометово злодейство» и другие «живо изображенные характеры... возбуждающие в нас благородные чувства... предаются молчанию и столь мало внимаются, будто бы никакого примечания не заслуживали»<sup>14</sup>.

Градоначальник Москвы граф Салтыков, которому казалось нежелательным влияние Сумарокова на актеров, всячески препятствовал его деятельности. Это приводило к резким столкновениям между ними. Кончилось дело тем, что Сумароков обвинил Салтыкова, что якобы тот с умыслом заставил играть на сцене трагедию «Синав и Трувор» (спектакль 31 января 1770 года), хотя Сумароков считал, что ему еще не удалось должным образом обучить актеров. Но Салтыков настоял на своем. Пьеса провалилась. Актеры, якобы подученные Салтыковым, «нарочито скверно» играли, публика встретила постановку свистом и шиканьем. Сумароков апеллировал к Екатерине, в особой элгии жалуясь, что актеров заставляли играть «пакостно». Так как этим же термином он характеризовал стиль и исполнение «Евгений» Бомарше, есть основания полагать, что «пакостное» исполнение «Синава» и состояло в том, что его играли не по канонам классицизма, а в соответствии с эстетикой сентиментализма. Когда несколько позже Дмитревский по договору с антрепренером Бельмонти поставил на московской сцене драму Бомарше «Евгения» и играл в ней роль графа Кларандона, в журнале «Пустомеля» была помещена восторженная рецензия<sup>15</sup>. В «Драматическом словаре» мы читаем по поводу этой постановки: «Сия комедия часто представляется на российских театрах и довольно уважаема. Находящийся во время первого представления в Москве славной российской придворный актер Дмитревский, изображая естественно то, чего сочинитель требовал, дал почувствовать драму сию в совершенстве, а роль Евгении играющая также

придворная актриса г-жа Иванова привлекла на себя от зрителей внимание»<sup>16</sup>.

В связи с тем, что «слезные» драмы все больше и больше входили в моду, ища поддержки своим художественным взглядам, Сумароков решил обратиться к Вольтеру. Собственные соображения по этому вопросу и поощрительный ответ Вольтера Сумароков напечатал в издании своей новой трагедии «Димитрий Самозванец» (1771). Он писал: «Ввелся новый и пакостный род «слезных» комедий... Такой скаредный вкус, а особливо веку великия Екатерины не принадлежит... [Драмы в новом вкусе] в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге, нашли всенародную похвалу и рукоплескания, как скаредно ни переведена «Евгения» и как нагло актриса под именем Евгении Бакханту ни изображала. А сие рукоплескание переводчик оные драмы, какой-то подъячий, до небес возносит, соплетая зрителям похвалу и утверждая вкус их. Подъячий стал судиею Парнаса и утвердителем вкуса московский публики!.. конечно, скоро представление света будет. Но неужели Москва более поверит подъячему, нежели г. Вольтеру и мне, и неужели вкус жителей московских сходнее со вкусом сего подъячева. Подъячему соплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских толь маломестно, коль непристойно лакею, хотя и придворному, мои песни без моей воли портить, печатать и продавать (намек на Чулкова. — В. В.-Г.)»<sup>17</sup>.

Как видно, этот случай имел не личный, а принципиальный характер. Однако, яростно отстаивая классицизм, Сумароков во многом отступал от него. Об этом свидетельствует хотя бы трагедия «Димитрий Самозванец», над которой он именно тогда работал.

В противоположность Сумарокову Фонвизин не выступал ни в качестве теоретика, ни в качестве преподавателя актерского искусства: он утверждал новые художественные принципы своими художественными произведениями. Творчество Фонвизина явилось этапом в развитии русской комедии, а за ним пошли другие драматурги. Велико было влияние Фонвизина и на актерское искусство.

В творческой биографии драматургов XVIII века многое не выяснено. Драматические произведения нередко были анонимными. Рукописи в подавляющем большинстве не сохранились. Все же, привлекая эпистолярный и мемуарный материал, выясняя даты первых представлений, изучая водяные знаки бумаги, сопоставляя различные издания и т. д., мы можем в некоторых случаях выяснить историю написания и опубликования произведения. Так, сличая печатные экземпляры первых изданий пьес Сумарокова с изданиями 1768 года и знакомясь с его деловой перепиской, можно убедиться, что его пьесы изменялись: усиливался их тираноборческий пафос, заострялось сатирическое жало. Перерабатывались также комическая опера Николева «Розана и Любим», трагедия Хераскова «Борислав», комедия Капниста «Ябеда», комическая опера Матинского «Санкт-Петербургский гостинный двор»

и другие. Мы можем проследить также литературную историю «Бригадира» и «Недоросля» Фонвизина. Изменения пьес бывали различными. Иногда обновлялись только детали, иногда же переосмысливались образы, сценические ситуации, сюжетные линии, концепция всей пьесы.

Можно с уверенностью назвать имена ведущих драматургов, деятельность которых была определяющей на всем протяжении рассматриваемого периода. Писатели тех лет группировались вокруг трех-четырёх литературных лидеров: Сумароков, хотя и отошедший от конкретного руководства театром, все же насчитывал немало учеников и последователей; Херасков, один из видных деятелей Московского университета, объединивший московскую группу писателей и поэтов, возглавлял московские журналы и университетский театр; Елагин объединял группу молодых петербургских писателей; наиболее прогрессивные писатели из демократического и либерального дворянского лагеря группировались вокруг Новикова и участвовали в его сатирических журналах, а также в журналах Эмина, Чулкова и других.

Мировоззрение этих писателей не было единым. Однако синхронность написания важнейших литературных произведений показывает, что время идейного подъема и спада в творчестве ведущих писателей в основном совпадает. Таким образом, можно говорить о едином пути развития общественной мысли, поскольку она отражалась в литературе.

В начале 60-х годов литературные и драматические произведения носили умеренно либеральный характер. Но с середины 60-х годов, с ростом оппозиционных настроений, журналистика и литература, и в частности драматургия, стали могучим оружием оппозиции. К 60-м годам относятся следующие произведения: сатирические комедии Сумарокова «Опекун» (1764—1765), «Лихоимец» (до 1768 года), «Вздорщица»; «жалостные», «склоненные» на русские нравы комедии Лукина «Ревнивый, из заблуждения выведенный» (1764), «Мот, любовью исправленный» (1765) и другие; переводные комедии А. Волкова, Нартова, Свистунова, Кропотова. Произведения молодого Фонвизина шли в такой хронологической последовательности: первый вариант «Недоросля», перевод трагедии Вольтера «Альзира» (1762), перевод утопического романа Террасона «Героическая добродетель, или Жизнь Сифа, царя Египетского» (1762—1768), «склоненная на русские нравы» драма Грессе «Сидней» — «Корион» (1764), «Послание к слугам» (1763—1766), переводы трактата Куайе «Торгующее дворянство» (1766) и повести Битобе «Иосиф» (1763—1765) и, наконец, замечательная сатирическая комедия «Бригадир» (ранняя редакция закончена к 1766 году).

Значительно острее в общественно-политическом отношении литература самого конца 60-х — начала 70-х годов. Здесь, с одной стороны, произведения, направленные непосредственно против Екатерины (трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец» —

1771, Хераскова «Борислав» — 1768, утопический роман Хераскова «Нума Помпилий» — 1768, ирои-комическая поэма Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» — 1769, повесть «Завещание Юнджена» — 1770); произведения, посвященные наследнику и тем самым направленные против Екатерины («Слово на выздоровление» Фонвизина — 1771, пролог «Непостижимость судьбы» Дмитревского — 1772, «На выздоровление цесаревича и великого князя Павла Петровича, наследника престола Российского» Майкова, «Песнопение» М. Попова). Здесь же небольшие по объему, но смелые демократические очерки по крестьянскому вопросу в сатирических журналах Новикова, Чулкова, Эмина: «Копии с отписок», «Копия с указа», «Письма к Фалалею», «Горькая участь», «Письма настоящего камчадала», «Путешествие в\*\*\* И \*\*\* Т\*\*\*» Радищева (или Новикова?) и другие; две комические оперы: «Анюта» М. Попова (1772) и первая редакция «Розаны и Любима» Николева (1776). С другой стороны, к 1772 году относятся «улыбательные» сатирические комедии Екатерины II: «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьею» и другие. Подлинным их автором был, по-видимому, Елагин.

Большое внимание привлекала проблема воспитания. В 1764 году И. И. Бецкой подал Екатерине трактат, названный «Генеральным учреждением о воспитании обоего пола юношества», иначе говоря, о создании «новой породы людей». К 1772 году относится анонимная «Записка о следствии худого воспитания», к 1774-му — комедия Д. В. Волкова «Воспитание», к 1775-му — комедия П. Ч. «Следствие от грубого воспитания» и т. д. Однако эта проблема ставилась лишь в этическом плане.

Во второй половине 70-х годов не появилось каких-либо значительных драматических произведений. К 1779 году относится несколько комических опер, из которых большинство посвящено крестьянской теме. Они могут быть разбиты на две группы: к меньшей относятся комические оперы, проникнутые демократическими настроениями: «Санкт-Петербургский гостиный двор» Матинского, «Несчастье от кареты» Княжнина; остальные в лучшем случае имеют нейтральный характер: «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова, «Добрые солдаты» Хераскова, «Матросские шутки» неизвестного автора и другие.

В первой половине 80-х годов появляются такие произведения, как ода Радищева «Вольность» (1781—1783), ода Капниста «На рабство» (1783), «Пословицы» Новикова (1782), затем две трагедии: «Рослав» Княжнина (1784) и «Сорена и Замир» Николева (1784), бессмертная комедия Фонвизина «Недоросль» (1782), его же «Рассуждение о непременных государственных законах», «Несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особое внимание» (1783) и «Опыт российского сословника» (1783), повесть «Калисфен» (1786).

В конце 80-х и первой половине 90-х годов вышли в свет «Путешествие из Петербурга в Москву», «Беседа о том, что есть сын оте-



чества» и «Житие Ф. В. Ушакова» Радищева, подготовлен к печати журнал «Друг честных людей, или Стародум», «Придворная грамматика» Фонвизина, «Горе моему отечеству» Княжнина и лучшая его трагедия «Вадим Новгородский», его же комедии «Хвостун» и «Чудаки», новые пьесы Екатерины II. К 1796 году относится появление комедии Капниста «Ябеда».

Наряду с ростом национальной драматургии в эти годы переводились на русский язык лучшие произведения иностранных авторов. Таковы «Смерть Цесарева» Вольтера (1776), «Фигарова женитьба» Бомарше (1787), «Разбойники» Шиллера (1793), «Ричард III» Шекспира (1798), пьесы Мерсье и других.

### 3

Творчество актера неразрывно связано с драматургией. Вместе с тем живой образ на сцене всегда отличается от литературного образа, в большей или меньшей степени отражая идеологические позиции актера, независимо от того, стремился ли тот следовать за автором или переосмысливал произведение.

Русское профессиональное актерство складывалось веками. Первыми актерами были народные лицедеи — скоморохи; их ближайшими преемниками стали актеры городского демократического театра XVIII века; в середине века с появлением классицизма и учреждением профессионального государственного театра характер актерского искусства изменился, в какой-то степени поддавшись влиянию господствующих эстетических вкусов. Для последней трети XVIII века характерна демократизация театра, появление новых художественных направлений. Деформирование классицизма несомненно происходило и в актерском искусстве, хотя исследовать его особенно трудно, С. П. Жихарев очень верно заметил, что от русского актера нельзя требовать стилистически выдержанной игры, потому что ему приходилось играть роли самых разнообразных планов в пьесах различных жанров<sup>18</sup>.

В русской драматургии и актерском искусстве шел процесс становления и борьбы художественных направлений.

С основанием театра в 1756 году ведущая роль в актерском искусстве перешла к профессиональным актерам. Поле деятельности их было чрезвычайно широким: они основывали театры, руководили ими, издавали журналы, писали, переводили и издавали пьесы, учили театральную молодежь, писали статьи по теории и истории театра. Многие из них были членами научных организаций и обществ — Российской академии, Общества любителей российской словесности. Наконец, актеры не стояли в стороне от политической жизни страны: участвовали в дворцовых переворотах, состояли в оппозиционных правительству группировках, пропагандировали среди народных масс демократические идеи. Все сказанное подтверждается сведениями о жизни и деятельности ведущих актеров XVIII века: Ф. Волкова, Дмитревского, М. Попова, Кали-

графа, Померанцева, Плавильщикова, Шушерина, Крутицкого, Сандунова и многих других.

Расцвет классицизма на русской сцене связан с именами Сумарокова и Волкова. Со смертью Волкова и появлением нового поколения драматургов и актеров актеры-классицисты, среди которых ведущими были преемник Волкова — Дмитревский, а также Плавильщиков и Шушерин, стали отходить от классицизма в сторону сентиментализма с присущими ему реалистическими чертами.

Основоположник сентименталистской манеры игры Померанцев в значительной степени испытывал влияние Дмитревского. Немалую роль в развитии этого направления сыграл московский актер Калиграф. С 80-х годов создались более благоприятные условия для развития реалистической тенденции в русском театре: в репертуар был включен «Недоросль», в состав трупп ведущих театров вошли питомцы Воспитательного дома; среди актеров возвышается фигура Крутицкого. Одновременно с этим происходит эволюция в исполнении комедийных ролей. Шумский и Ожогин и в известной мере Крутицкий связывали русское профессиональное актерство с народным, скоморошьям искусством, которое должно было видоизмениться в соответствии с требованиями классицистского репертуара. Складывался новый тип комедийного актера; представителем его был, по-видимому, Сандунов, подготовивший переход к искусству высокой комедии начала XIX века. Таков был в общих чертах процесс развития актерского искусства последней трети XVIII века.

Известную роль в этом процессе играли теоретические сочинения, которые, несмотря на свое несовершенство, отражали современные эстетические взгляды на актерское искусство. Однако их значение нельзя преувеличивать: вряд ли актерская масса читала и применяла эти сочинения в своей сценической или педагогической практике.

Из специальной литературы нужно назвать лишь принадлежавшую перу известного историка и театрального деятеля А. Ф. Малиновского статью «Разные мнения о качествах комедианта», напечатанную в «Собрании некоторых театральных сочинений, представленных с успехом на Московском публичном театре» (1790). Кроме того, были изданы две переводные работы: «Рассуждение Герота Шелла о декламации» и «Гаррик». Из мемуарной литературы известна еще брошюра Франсуа Риккони «Театральное искусство» (Париж, 1750), которая, кстати, применялась непосредственно в актерской практике. Две последние из названных работ встретили возражение со стороны Дидро, так как, по существу, основывались на старых классицистских позициях. Что же касается Малиновского, то он придерживался новых взглядов. Статья была приложена к изданному им собранию пьес, среди которых было несколько драм Мерсье, и была созвучна творчеству Шушерина.

Французские работы первой половины века уже не могли служить руководством, так как во французском актерском искусстве произошел перелом, связанный со сменой художественных направлений, с боевыми выступлениями энциклопедистов Мармонтеля, Дидро и актеров Лекена и Клерон. В русском актерском искусстве аналогичные изменения произошли в середине 80-х годов под влиянием актера Оффена и новой драматургии, особенно творчества Фонвизина и статей Крылова, Карамзина и Плавильщикова. Поэтому единственным руководством, которое могло повлиять на русское актерское искусство, была статья Малиновского. Остановимся на ней.

«Искусство комедианта трудно: в оном иначе прославиться не можно, как непрерывным учением, долговременным старанием и величайшими усилиями». Но одного учения мало — нужна природная понятливость. Природные данные играют важную роль. Если у актера их нет, то выучка делу не поможет и «принудительность» всегда будет очевидной. Актер, который не чувствует того, о чем говорит, не может вызвать чувств в других. Очевидно, имея в виду дарование и данные Шушерины, автор говорит, что «физические пособия», то есть природные данные, желательны для актера, но не необходимы. Давая ряд практических наставлений о голосе, мимике и жестикуляции, автор подчеркивал, что «поющая декламация несовместна с истинным искусством». Ратуя за непосредственность и простоту игры, Малиновский в то же время считал, что опрощение, особенно в трагедии, недопустимо. Недопустима и преувеличенная экспрессивность — «воплъ от чрезмерной горести во всей своей силе на театре отвратителен, подлинные терзания, отчаянием произведенные, видеть ужасно». Эти положения Малиновского противоречили классицистским принципам.

Однако наиболее важную роль в формировании молодых актеров играло театральное образование. Начиная с XVII века все опыты создания русского профессионального театра были связаны с организацией театрального образования, но первое театральное учебное заведение — Танцевальная школа<sup>20</sup> — было основано в 1738 году (это существующее и поныне Ленинградское хореографическое училище). В XVIII веке в программу Танцевальной школы входило также обучение драматическому и оперному искусству. С 1752 года актерскому искусству обучали в Сухопутном шляхетном корпусе; с 1755 года преподавание сценического искусства вошло в учебный план Московского университета, с 1772 года — московского Воспитательного дома; в 1780 году оно было введено Книпером при его театре в Петербурге и Медоксом при Петровском театре в Москве. Первыми преподавателями актерского искусства были Сумароков в Петербурге и Херасков в Москве — представители различных направлений классицизма. Учениками Сумарокова были офицеры, бывшие кадеты Шляхетного корпуса: Мелиссино, Свистунов и Остервальд, которые в свою очередь вместе с Сумароковым занимались обучением ярославцев — Волкова,

Дмитревского и других. Питомцем университета был Калиграф, подготовивший молодую труппу Воспитательного дома, в которую входили Крутицкий, Гамбуров и другие. С 1764 года на первое место среди педагогов выдвигается Дмитревский, по существу, явившийся основоположником драматического образования в России и оказавший решающее влияние на подготовку молодых артистических сил вплоть до начала XIX века. В середине 60-х годов в качестве преподавателя актерского искусства в Академии художеств выступает Шумский; в 90-х годах к Дмитревскому присоединяется новое поколение педагогов: Померанцев, Сандунов, Сандунова, М. Синявская, Крутицкий, Плавильщиков, Шушерин. Преподавание драматического искусства в то время состояло в непосредственном прохождении ролей для дебютов, а затем и для каждой новой премьеры. Дмитревский по контракту, заключенному в 1781 году с Книпером, должен был обучать актеров и актрис «театральной акции и декламации» двенадцать раз в месяц по три часа. Разучив новую пьесу с труппой, он должен был подготовить ее к постановке: пятиактную — за месяц, трехактную — за три недели, одноактную — за две. Но Дмитревский работал гораздо больше и в первый год (очевидно, сезон 1781/82 года) «поставил на театре 28 пьес», в том числе оперы и комедии, «большие и малые».

Когда театр Книпера — Дмитревского перешел в казну (1783), вероятно, тот же Дмитревский 1 января 1784 года составил особую инструкцию для придворного театра. По этой инструкции актерам на изучение большой роли давалось три недели, а малой — десять дней; при этом им запрещалось делать вставки или изменения в тексте ролей. Каждую пьесу полагалось ставить с трех репетиций: первая — «для прочтения и проверки» ролей, вторая — «для изображения оных по точности смысла каждой роли», третья — генеральная — «для представления пьесы точно так, как на театре оную перед публикой представлять должно». При этом первым актерам предоставлялось право давать указания вторым<sup>21</sup>.

Однако далеко не все актеры конца XVIII века проходили и эту школу. Большинство начинало с любительских спектаклей в городских, губернаторских, демократических театрах. Часть их подражала ведущим актерам. Поэтому понятно сатирическое описание игры подобных актеров: «По мнению сих актеров, ноги и руки могут изъяснять более, чем лицо. Для сего самого обычно возносят они одну руку вверх, а другую столь сильно прижимают к телу, что в продолжение всей пьесы представляют из себя статую в древнем вкусе или такого старинного бойца, который наживает на себя соперника. Они также почитают великой красою выпяливать глаза, а пальцы той руки, которою действуют, так протягивать, дабы казалось, что никакая сила не может опять согнуть. В отношении голоса они также весьма знающи. Некоторые из актеров кричат что есть силы, другие же произносят слова нараспев, так что от сего почти всегда комедия кажется оперой»<sup>22</sup>. Сходную с этой картину застал еще и Щепкин<sup>23</sup>.

Труппы составлялись, что называется, «на глазок», и только на придворной сцене укомплектовывались специальными «штатами», которые, однако, неоднократно менялись в связи с изменениями репертуара и запросами зрителей. Придворные штаты 1766 года предусматривали в составе одиннадцать мужчин и семь женщин. Роли первого, второго и третьего трагического и комического любовников исполнял один актер, так же как и роли первой и второй трагической и комической любовницы — одна актриса. Среди прочих амплуа были такие, которые определялись классицистским трагическим репертуаром (конфиданты, конфидантки), но имелись и амплуа, внесенные в практику театра сентименталистским репертуаром (благородный отец). Такие амплуа, как комический отец, подьячий, первый и второй слуга, первая и вторая служанка, встречались в различных комедийных жанрах. В 1786 году труппа состояла из пятнадцати мужчин и одиннадцати женщин; в 1794-м — из девятнадцати мужчин и семнадцати женщин; в 1799-м — из восемнадцати мужчин и шестнадцати женщин<sup>24</sup>. В комической опере «Санкт-Петербургский гостиный двор» было девятнадцать действующих лиц, не считая вспомогательных ролей; в «Недоросле» и «Ябеде» — по пятнадцати.

В репертуар русского драматического театра того времени входили и комические оперы; актеры должны были петь, правда, несложные арии и куплеты. Танцевальные номера на придворной сцене обычно исполнялись профессиональными балетными артистами. Одни и те же роли приходилось играть актерам разных планов, различных эстетических взглядов; при этом сильно менялась трактовка образов и пьес в целом. Однако в русском актерском искусстве XVIII века установился ряд определенных традиций.

Великие русские актеры Волков и Дмитревский заложили прочные основы русского актерского искусства и были воспитателями нового поколения замечательных актеров. Подобно тому как творчество Фонвизина органически входит в историко-театральный процесс последней трети XVIII века, деятельность Дмитревского и его ближайших преемников накладывает отпечаток на актерское искусство этого времени в целом.

На зрелом этапе развития театр представляет собой сложный организм, в состав которого входят не только драматургия и актерское искусство, но также различные виды вещественного оформления и технического оборудования сцены.

Однако указанные части театрального производства развиваются неравномерно: система руководства театром меняется в зависимости от расстановки социальных сил, театральная же машина с развитием техники легко может заменяться новой, более совершенной.

Оформление играет существенную роль как в создании спектакля в целом, так и художественных образов отдельных персонажей, овеществляет содержание пьесы, замыслы драматурга, режиссера и актера. В свою очередь оно определяется эстетикой,

уровнем изобразительных искусств и техники своего времени. Вещественное оформление должно изучаться исторически, в развитии. Оформление, соответствующее требованиям одной эпохи и социальной среды, особенностям того или иного драматурга, актерского коллектива, может оказаться неприемлемым в других условиях. Сказанное касается и архитектуры театральных зданий, и машинерии, и декорационного искусства, и костюма, и грима актеров, и даже аксессуаров — бутафории, реквизита.

В XVIII веке театральные здания сооружались в соответствии с предполагаемым составом зрителей, общественным назначением спектаклей и репертуаром и в свою очередь оказывали на них несомненное влияние. Некоторые театральные здания XVIII века сохранились до настоящего времени: это закрытые придворные театры императрицы и вельмож — Эрмитажный в Петербурге и Останкинский под Москвой. Сохранились изображения и описания Большого каменного публичного императорского театра в Петербурге, театра на Яузе в Москве, частного Петровского публичного театра в Москве, театра Московского университета (Локателли), демократического театра Книпера — Дмитревского в Петербурге и других.

В театральном здании все имеет значение — внешний вид его, устройство и размеры сцены, ее оборудование, устройство и размер зрительного зала. Придворные театры отличались от публичных; публичные — от частных демократических. Многие определялось экономическими возможностями владельцев. Так, общенародный театр на Брумбергской площади в Петербурге был расположен на штабелях досок под открытым небом. Единичные спектакли городского демократического театра давались в арендуемых частных домах, располагавших сравнительно большими залами.

Художественный образ спектакля в значительной степени создается декорационным оформлением. Театрально-декорационное искусство имеет интереснейшую, пока еще мало изученную историю. Для русского театра второй половины XVIII века характерны два оформительских жанра. Один применяется и до нашего времени в оперно-балетном театре, другой — в драматическом. Первый жанр точно определяется понятием «декорация», то есть «средство украшения» спектакля. Это перспективные декорации того же типа, что были и в 30—40-х годах XVIII века. Декорации к комедиям и комическим операм отличались простотой; они служили не для украшения спектакля, а для определения места действия. Декорации в трагедиях занимали как бы промежуточное положение. Они были проще оперно-балетных, но наряднее комедийных, так как действие обычно происходило в дворцовых покоях. При этом первоначально соблюдалось единство места — декорация была одна на целый спектакль. Но уже в трагедиях Княжнина принцип единства места нарушался; соответственно разнообразились и декорации. Вместе с репертуаром опрощалось и оформление постановок, место действия конкретизировалось.

С началом деятельности Фонвизина и Лукина совпало применение в декорациях реалистических бытовых элементов в соответствии с ремарками авторов. Так, в «Бригадире» театр должен представлять «комнату, убранную по-деревенски». Фонвизин не только конкретизировал место действия, но и определял расположение и действия персонажей на сцене. Зритель сразу же вводился в реальную бытовую, житейскую обстановку.

Подобную картину мы видим и у Лукина. В «Моте, любовью исправленном» театр представлял «большую крестовую комнату, в которой по сторонам четыре двери, на каждой стороне по двоим... в оном же покое стоят два стула, канапе, креслы и несколько стульев». Еще подробнее ремарка в «Щепетильнике»: «Театр представляет большую комнату, украшенную столами, стульями и стенными подсвешниками, в которых свечи, уже по приходе Щепетильниковых работников, зажигаются. На правой стороне, близко оркестра, сделан прилавочек Щепетильников. В оную комнату вход с трех сторон». Кроме того, по ходу действия фигурирует корзина с товаром; товар, очевидно, должен был лежать и на прилавке.

Бытовые декорации разнообразились. Так, в комедии «Тоисиков» комната представляла кабинет, в «Алхимисте» — лабораторию. В «крестьянских» пьесах это была внутренность избы опять-таки с подобающей обстановкой. Размеры комнат определялись размером сцены. В комнате бывало то большее, то меньшее число дверей. Всегда применялась средняя дверь, именовавшаяся тогда «дверь с приходу», то есть входная; она вела в переднюю; боковые же двери вели в другие комнаты. Это распределение функций вызывалось тем, что актеры должны были появляться на сцену фасом, а в диалоге могли обращаться к партнеру, лишь повернувшись в четверть оборота; поэтому важно было, чтобы они выходили на сцену через среднюю дверь.

Значительно более изобретательными становились декорации экстерьерные. Чаще всего это был сельский пейзаж, непременно с рощей, лесом или садом, с кустарниками, деревьями, кочками; избы размещались то на первом, то на заднем плане; иногда деревня только виднелась вдаль. Действие развивалось посреди сцены — на лугу или в поле.

В комической опере Попова «Анюта» по ремарке автора на сцене представлены «поле и деревня, окруженная лесом», «Миرون колет дрова». В комедии «Лжец» на сцене должна была быть река с лодками, на которых подъезжали к дому. В «Матросских шутках» сцена изображала ржаное поле, где крестьяне жали хлеб; вдаль стояла телега, нагруженная снопами. В комической опере «Своя ноша не тянет» изображалась молотба. Иногда автор требовал, чтобы были показаны «несколько гусей и пруд» («Прикащик») или стадо («Розана и Любим»). В комической опере «Мельник, колдун, обманщик и сват» на сцене должна была находиться мельница, телеги с мешками; во втором действии та же мельница виднелась из-

дали. В комической опере Державина «Рудокопы» на сцене должен был быть изображен рудник с соответствующим инструментарием; работали шахтеры, происходил взрыв.

Так в постановочную практику комедий входили новые декорационные сюжеты: обыкновенная комната с обстановкой, мебелью, утварью и посудой, простой сельский пейзаж. Декорационное оформление приближало зрителя к быту и подчеркивало реалистические черты пьесы.

Сказочные и исторические пьесы Екатерины II и «Радость Душиньки» Богдановича предъявляли к оформлению максимальные по тому времени требования. «Начальное управление Олега» Екатерины II, вошедшее в репертуар Петербурга и Москвы, дает представление о реальных постановочных возможностях того времени. Во втором действии «феатр» должен был представлять «луг по берегу Днепра; на противном берегу видна часть города Киева, позади которого Угры из дали идут через горы; с переди шатры княжеские». В третьем действии «феатр» представлял «палату княжеского дома в Киеве; две боярыни свахи вводят Прекрасу под руки в чертоги; она в телогреи парчовой, рукава кисейные, в перевязке, в косах висящих и фатою флеровою покрыта». «Свахи сажают Прекрасу за дубовый стол за скатертьми бранными; потом четыре свахи садятся на одной лавке в ряд, а четыре сидячие барыни на другой лавке в ряд. Стоящие девушки поют и музыка играет». «За сим следует пляска одних девушек». «Нарядивши Прекрасу и покрыв ее покровом, а на покров убрусом, а убрусец низан жемчугом с дробницами золотыми, посадят ее по-прежнему; свахи и боярыни сидячие сядут по своим местам, потом поют». «Дружка, входя, поклонится Прекрасе, Прекраса, свахи и боярыни сидячие встают, две свахи берут Прекрасу под руки бережно, дружка идет наперед, свахи и боярыни девушки идут за нею с феатра долой». Реплики связываются короткими репликами и пением, все внимание автора сосредоточено на точном выполнении обрядовых действий.

В четвертом явлении инсценируется торжественное шествие молодых в храм. Действие происходит на площади в Киеве и поясняется присутствующими мещанами. По возвращении из храма «боярин, что вместо отца, с хлебом, а боярыня, что вместо матери, в осыпалом на золотой мисе, миса окружена соболями и положен на мису на три угла хмель, у обоих шубы соболями шерстью вверх, входят из внутренних покоев и встречают Игоря и Прекрасу, проходящих из храма, с хлебом-солью и осыпают их хмелем при входе». «Трубы, сурны, накры быют и играют, свадебный ход. Игорь ведет Прекрасу за руку». «Боярин, что вместо отца, взяв стрелу, подходит к Прекрасе и подымает легонько покров, боярыни приступают и снимают с ней убрусец и покров; тогда Игорь возмет Прекрасу за руку и подведет ее к Олегу».

В чертвртом действии «феатр представляет пред Константинополем вооружение и войска Олеговы, стена городская видна, суда



Олеговы на море, часть войск высажена для приступа и шатры видны». Особый интерес представляет исполнение «Еврипидовой Алкисты» на «ипподроме Константиноградском» в пятом действии: «Сцена закрыта занавесом; трубами и литаврами дается знак, потом балет с играми начнется, то есть: бег, борьба, скакание, ручной бой без орудия и с орудием, посреди которого поднимается занавеса, закрывающая сцену», и начинается представление греческой трагедии. По окончании представления «игры продолжают. Раздадут венцы лавровые первым действующим лицам». Под конец действия Олег «укрепляет к столбу ипподрома» щит Игорев, на котором изображен воин на коне.

Наиболее подробно разрабатывали драматурги в своих ремарках народно-обрядовые сцены, главным образом свадебные и посиделочные. Это мы видим у Екатерины II, у Плавильщикова, Матинского, Аблесимова и других авторов.

Изменялась и техника театрально-декорационного искусства. С развитием бытовой комедии, комической оперы и драмы наряду с системой подвесных кулисных перспективных декораций для изображения интерьеров стали применяться декорации павильонные. Переход от одной системы к другой был медленным и постепенным. Отход от подвесной системы начался, насколько можно судить по немногим гравюрам и авторским ремаркам, лишь в конце века. Первоначально место для входной двери в задней завесе вырезалось, и дверь вставлялась, боковые же стены продолжали быть подвесными, кулисными, перспективными. Если автор требовал размещения в боковых стенах дверей и окон, то они писались на подвесных кулисах, которые вешались несколько под углом к рампе; двери и окна не отворялись, а актеры уходили в кулисное пространство перед написанной дверью.

Следующим этапом в развитии павильонной системы была замена кулис подрамниками — щитами, прикреплявшимися к планшету сцены. Еще позже — уже во второй половине XVIII века — строился каркас, изображавший пилястры, и в него вставлялись щиты, соответствующие изображаемой комнате. Очень долгое время, во всяком случае в XVIII веке, потолок писался на задней завесе, в связи с чем звук уходил под колосники и актеру поневоле приходилось форсировать голос. Накладной потолок появился лишь в конце XIX века.

Перспективные декорации середины XVIII века в оперно-балетных постановках расписывались, как упоминалось, по эскизам знаменитого художника-декоратора Валериани. На смену Валериани пришли отец и сын Градици и другие, менее искусные декораторы. В самом же конце столетия (1792) в Россию был приглашен знаменитый декоратор Гонзаго; одновременно с ним работали Кваренги, Томон и другие. Кроме того, в последней трети века даже в таких театрах, как императорские, Шереметевых, Апраксина, стали работать русские декораторы — Мухин, Фунтусов, Калинин и другие.

Валериани был типичным последователем известного декоратора Бибиены; его декорации были пышны, торжественны, грандиозны, отличались ювелирной разработкой архитектурных деталей. Это был стиль барокко. Гонзаго, Кваренги, Томон и Градици были представителями классицизма в архитектуре. Сохраняя монументальность полотен, они полностью отказались от изощренности и перенасыщенности в разработке деталей, от избытка орнаментовки. Декорации стали строгими и простыми. Совмещая специальности художников-декораторов и архитекторов, они оформляли в одном стиле и театральные декорации и свои замечательные здания.

Появились специальные сочинения, посвященные декорационному искусству. Исключительно интересны теоретические высказывания Гонзаго: «Сценическое действие должно быть связано со всей постановкой, каждый предмет должен иметь свое выражение... у архитектурных форм должен быть свой язык, своя игра, своя мимика. Действие самого совершенного актера может быть ослаблено или усилено смотря по тому, в какой обстановке ему приходится играть». «Должна быть доступна тайна комбинировать предметы один подле другого... А чтобы уметь в этом, необходимо при помощи глаза изучать соотношения различных форм и степени их влияния на чувство. Пример, поясняющий мысль: актриса выходит на сцену декламировать монолог по поводу потери своего неоцененного любовника. Каковы бы ни были ее костюм и декорации театра, она... растрогает слушателя... Но если к тому же декоратор умеет поставить в связь все видимое пространство и распространить... печаль по всему протяжению сцены таким образом, что все видимое зрителем пространство будет точно согласовано и совпадает со слуховым впечатлением — победа будет полная»<sup>25</sup>.

Как мы видим, Гонзаго предвосхитил то, что вошло в практику театра целым столетием позже.

Средства живописи в декорационном искусстве XVIII века почти не использовались. Графический остов расцветчивался скупо. В задачу художника не входило органически включать декорации в действие; по существу, они имели самодовлеющее значение. В обычае того времени было переносить декорации из одной постановки в другую.

В области костюмировки в XVIII веке наблюдался тот же процесс, что и в театральном искусстве в целом, в частности в декорационном. Условный роскошный костюм оперно-балетного спектакля, во Франции применявшийся и в трагедиях, в русском трагическом спектакле не употреблялся уже в середине XVIII века<sup>26</sup>.

Ознакомившись с содержанием пьес, можно уже представить себе характер костюмировки. К тому же в некоторых пьесах в перечне действующих лиц авторы давали соответствующие указания («Подражатель» анонимного автора, «Дворянящейся купец» и «Развратность, исправляемая благомыслием» Колычева). Требования, предъявляемые Колычевым к костюму, были тем более осу-

пествыми, что его пьесы шли в театре Шереметева. Н. А. Елиза-  
рова констатирует, что сохранившаяся в архиве опись костюмов к  
«Подражателю» весьма близка к требованиям драматурга. Она  
пишет также, что в постановках русских пьес театр Шереметева  
«отходил от старых традиций условности и влияний моды в сторо-  
ну наибольшего приближения к бытовому реалистическому костю-  
му, тогда как в большой опере этих сдвигов почти еще не было»<sup>27</sup>.  
Эти выводы подтверждаются эскизами костюмов, хранящимися в  
Шереметевском архиве (например, костюмов скифа, римских гра-  
ждан и других).

Особого внимания заслуживают русские театральные крестьян-  
ские костюмы. Так же как костюмы крестьян у художников  
Гейслера и Аткинсона, театральные декорации, изображавшие сель-  
ский пейзаж или внутренность изб, были стилизацией, «облагоро-  
женной» действительностью, «пейзажем». Одним из красноре-  
чивых доказательств этого является описание шереметевских ко-  
стюмов к комической опере Княжнина «Несчастье от кареты». А-  
нюта выглядела не столько крестьянкой, сколько придворной  
камеристкой, Лукьян — камер-пажем маркизы, отец Анюты —  
старик бедняк — также был нарядно одет. Костюм шута Афа-  
насия был совершенно условным; изысканным был костюм прика-  
зчика. Костюмы шутов в комической опере Екатерины «Февей»  
не случайно назывались в описаниях «арлекинскими». Приукра-  
шения костюмов требовал сам автор: «В первом явлении няни и  
мамы одеты как подлой народ, у нас в старине баряны не так дурно  
одевались, прикажите их одет иначе, у меня есть в казенны кички,  
да и портреты есть, как их одеть, рукава должны быть наборные,  
да сверх телогрей на плечах ферязи, а не иные подлые, а фаты на  
мам кисейные, а то на большом феатре не уйдете от критики»<sup>28</sup>.

И все же реалистические тенденции возрастали. Это подтвер-  
ждается портретами некоторых русских актеров — Дмитревского,  
Шумского, Сандунова, Троепольской. От них резко отличается  
костюм Жемчуговой в опере «Самнитские браки». Кроме того, о  
театральном костюме мы можем судить по гравюрам, изображаю-  
щим сцены из «Недоросля», «Начального управления Олега»,  
«Радости Душиньки», и эскизам костюмов к «Начальному управле-  
нию Олега».

Реалистические тенденции в костюмировке, хотя еще и очень  
робкие, оказывали влияние на трактовку ролей и спектаклей в  
целом.

Весь приведенный материал позволяет до некоторой степени  
представить себе зрелищную сторону спектаклей последней трети  
XVIII века.



---

ГЛАВА ПЕРВАЯ  
ТЕАТР 60-х ГОДОВ  
XVIII ВЕКА

1

В 60-х годах XVIII века интерес к театру в различных слоях русского общества значительно возрос. Число театров в стране стало увеличиваться. Как и в середине века, ведущую роль, особенно в Петербурге, играли придворные театры. В Москве продолжал свою деятельность частный театр, основанный университетом. Между различными социальными группами шла борьба за руководство театром и его репертуаром. По существу, это была борьба идеологическая. Кроме того, в обеих столицах и некоторых провинциальных городах существовали демократические театры, в деревнях и селах по-прежнему можно было увидеть представления устных народных драм. Заслуживает внимания театр типографских рабочих на Брумберговой площади в Петербурге (о нем писал Лукин); усиленно развивается любительский театр в аристократических домах с участием и крепостных актеров; эти спектакли еще имели спорадический, интимный, закрытый характер, но в дальнейшем они привели к организации публичных крепостных театров.

В середине века управление придворными театрами находилось в ведении придворной конторы вместе с другими придворными учреждениями. Но в 60-х годах была учреждена особая дирекция, получившая впоследствии наименование дирекции императорских театров. После отставки Сумарокова русский придворный театр фактически перешел в ведение Волкова, а со смертью его оказался без художественного руководства. Поэтому указом от 12 декабря 1765 года директором театров был назначен В. И. Бибиков<sup>1</sup>, в распоряжение которого стали поступать средства на содержание театров. В то же время И. П. Елагину было поручено составить штаты всех придворных театров. Назначение было оформлено следующим указом: «Повелеваем господину Елагину самому, так как сочинителю того стага, привести все по оному в прямое действие, дабы он тем самым мог доказать совершенство оного учреждения перед нами»<sup>2</sup>. Этим, собственно, и мотивировалось назначение его директором. Однако ладить с актерами было нелегко;

по мнению Елагина, актеры представляли собой «беспокойную и развратную в нравах и поведении команду», «театральные же таланты никогда сами между собой великого ничего не сделают, ибо духа согласия в сих никогда не бывает: малое что-нибудь из общей корысти сделают, но большего спектакеля без управляющего ими составить не могут, ибо зависть к прибытку и почестям и к похвалам отнимает у них всегда чувствования дружества и единомыслия, а потому за неудачной спектакель отвечает директор, хотя сия неудача от несогласия и непослушания составляющих его произошла». «Я никак не уповал быть в таком от подчиненных презрении, в каковом... теперь (признаться с горестью должен) нахожусь»<sup>3</sup>, — жаловался Елагин.

По существу же, дело было в том, что Елагин, как видно из его соботвенных слов, относился к разночинной актерской массе с высокомерием вельможи. Актеры, очевидно, это чувствовали и не могли с таким положением мириться. Между актерами и дирекцией вскоре после ее учреждения начались конфликты.

С финансовой стороны дела Елагину, по-видимому, удалось справиться, так как через несколько дней после назначения он докладывал Екатерине, что рассчитывает уложиться в штатную сумму и постарается покрывать непредвиденные расходы за счет экономии. Он просил только разрешения «в положенной по статуту на спектакели сумме обращаться по моему благоизобретению и, не следуя канцелярским обрядам, счета весть купеческим порядком, равно как и распоряжения во всем делать, какие я заблагорассужу»<sup>4</sup>. Впрочем, известно, что он неоднократно получал дополнительные суммы. Во всяком случае, выходя в 1779 году в отставку, он имел возможность писать: «Театры теперь не обременены долгом ни единые рубля, гардероб привеликой, магазин декораций преисполнен — словом, часть сия во всем достаточна и не так, как мне она досталась, что по книгам принятия моего видно; а сверх того, еще театральной суммы много в долгу на тех людях, кои выписываны с задатками»<sup>5</sup>.

При своем назначении Елагин заверял Екатерину, что постарается угодить и ей и «всей публике». То обстоятельство, что он управлял театрами в течение тринадцати лет, свидетельствует об его успехе. Новиков в «Опыте исторического словаря» писал, что стараниями Елагина «Российский театр возведен на такую степень совершенства, что иностранные знающие люди ему удивляются»<sup>6</sup>.

Не так гладко дело шло в московском театре того времени. Его колыбелью, как мы знаем, был университет. К 1765 году относятся сведения о театральном мероприятии, которое предполагало продолжить дело университета. В качестве инициаторов этого начинания выступили танцмейстер итальянец Каспар Сантини и француз Александр Поше-младший. Сантини вместе с Иваном Бельмонти, участвовавшим в качестве театрального бутафора в оформлении уличного маскарада «Торжествующая Минерва», впоследствии стали московскими антрепренерами, содержали частные концерты<sup>7</sup>.

Размах у Сантини и Поше был широкий: они предлагали организовать в Москве «непременный», то есть постоянный, театр в составе русской и французской трупп с трагическим, комическим, оперно-комическим, балетным и концертным репертуаром. Предприниматели собирались ехать за границу за французскими актерами, балетную труппу составить из русских девочек и мальчиков, которых они брались обучать в специально создаваемой ими Танцевальной академии; обязывались они также обучать русских театральному антрепренерству; русские спектакли предполагалось давать несколько раз в неделю. Театральное здание планировалось строить в центре города из материалов старого театра Локателли, то есть деревянное. При этом они просили дать им привилегию на четыре года и кредит в размере 12 000 рублей сроком на три года; по прошествии четырех лет они обязывались сдать городу здание, гардероб и все театральное имущество <sup>8</sup>. Императрица шла на эти условия, однако с тем, чтобы театр был построен не деревянный, а каменный <sup>9</sup>. И все же соглашение не состоялось — возможно, по той причине, что московский главнокомандующий граф Салтыков решил отпустить средства на организацию театра из государственной казны.

В связи с учреждением Комиссии для составления нового уложения, которая должна была заседать в Москве, в Москву собирався приехать двор, а с ним и придворные труппы. Придворный Головинский театр, следовательно, должен был быть занятым. Исходя из этого, Салтыков возбудил вопрос о сооружении на Моховой улице, против главной аптеки, нового каменного театра <sup>10</sup>; им была разработана подробная смета; из общей суммы на содержание русской труппы приходилось 6478 рублей в год. При этом Салтыков просил разрешить также устройство маскарадов и концертов, так как без них постоянный русский театр в Москве не сможет покрыть свои расходы. Из этого начинания тоже ничего не вышло. В начале 1766 года московским антрепренером, покровительствуемым двором и местными властями, стал писатель и драматург, полковник Н. С. Титов. 13 марта 1766 года Салтыков докладывал, что лучшие силы труппы составляли «здешнего университета рисовальный подмастерье, два студента и ученик». Это были: студенты Иван Иванов (Калиграф), Иван Миняков, подмастерье Андрей Ожогин и ученик Егор Залышкин. Титов просил, чтобы им было разрешено остаться в труппе, а следовательно, быть отчисленными из университета; актеры со своей стороны просили о том же. При этом Салтыков сообщал, что дело у Титова поначалу идет «визрядно» <sup>11</sup>. Студенты были закреплены за театром. Титов выхлопотал разрешение поселить их в Лефортовом доме, в большом зале того же дома проводить репетиции, а спектакли давать в придворном оперном Головинском доме <sup>12</sup>. Однако успех труппы Титова был непродолжительным.

По словам Сумарокова, в правительственных кругах это вызвало крайнее недовольство. Он писал Екатерине: «Титов огорчил

и публику и актеров худым смотрением и распорядком»<sup>13</sup>. Не был доволен Сумароков и тем, как Титов учил своих актеров; ему приходилось их переучивать<sup>14</sup>.

В марте 1769 года Салтыков докладывал, что Титов больше содержать театр не может, что он задолжал актерам и что в то же время Бельмонти и Чинти (или Чужи), содержавшие в то время маскарады, просят сдать театр им. Таким образом, театру предстояло перейти в руки опытных предпринимателей; да к тому же в то время в Москве поселился Сумароков; между ним и театральными предпринимателями было достигнуто соглашение. Сумароков должен был снабжать их своими пьесами и обучать актеров, которых, по его мнению, Титов только портил. Очевидно, именно в связи с этим Сумароков взял на себя хлопоты о предоставлении Бельмонти и Чинти привилегии. Сумароков предпринял это не только в личных интересах, но для укрепления классицизма, положение которого в эти годы уже пошатнулось. Так как в правительстве были недовольны отказом Титова, была сделана попытка удержать его. Екатерина приказала «допросить» Титова, действительно ли он отказывается от театра<sup>15</sup>. Когда отказ Титова подтвердился, раздраженный Елагин якобы объявил московским актерам, что привилегия на театр впредь дана не будет, «ибо де театр не фабрика». Сумароков на это возражал: «Фабрика — театр, но еще и самая полезнейшая»<sup>16</sup>. Актеры были в отчаянии; Сумароков утешал их, а между тем Елагин будто бы переманивал актеров в Петербург.

Сумароков хлопотал за Бельмонти и Чинти, доверяясь обещаниям предпринимателей. «Бельмонти дает народу утешения очень хорошие и не такие, как обманщик Локателли»<sup>17</sup>, — писал он Екатерине. В ответ на обращение Сумарокова и самих предпринимателей императрица написала Салтыкову, что можно выдать привилегию на пять лет с правом давать комедии, серьезные и комические оперы и маскарады; в труппу можно приглашать как вольных людей, так и крепостных (при согласии их владельцев). Театр Локателли как частную собственность она отдать не могла, но приказала отвести под постройку здания место, с тем чтобы по прошествии пяти лет здание и все театральное имущество перешло в казну. Что же касается репертуара, то они вольны играть что угодно (то есть трагедии, комедии, комические оперы, драмы и пр.) и на каких угодно языках (очевидно, на французском, итальянском и, само собой, на русском), но с неперменным соблюдением пристойности; новые пьесы должны предварительно прочитываться самим Салтыковым<sup>18</sup>. Так, после 1750 года вторично утверждалась цензура для частных театров.

На этих-то условиях в 1769 году Бельмонти и Чинти стали антрепренерами московского театра. Со свойственной ему энергией Сумароков взялся за хорошо знакомое ему дело. В 1772 году Бельмонти умер. После него осталось большое наследство (театральный гардероб, бутафория и пр.), которое было описано государственной казной. Среди костюмов обращают на себя внимание мужские

и женские костюмы для трагедии и комедии, костюмы для балета (для актеров и статистов)<sup>19</sup>. Опекунша детей Бельмонти, баронесса де Мота, «предприняла в пользу их (детей. — В. В.-Г.) приступить к содержанию упомянутой привилегии театра и пригласила себе в товарищи премьер-майора М. Г. Окулова»<sup>20</sup>. В 1773 году она продала свои права на театр губернскому прокурору князю П. В. Урусову, а Окулов продал их Гроги. До того, как это произошло, за права на театр разгорелась серьезная борьба. Подробности ее, правда в несомненно пристрастном освещении, мы узнаем из писем Сумарокова.

Через неделю после смерти Бельмонти Сумароков писал Екатерине: «В Москве театр был в самом худом основании, как и все было худо, да и ждати доброго, видя во всем, и кроме театра, непорядки, было мне по театру успеха невозможно. Бельмонти, покупив во время своего содержания множество итальянских крючков и подлостей, денег собирал с народа много, думая о едином сборе и своих доходах, и все те сборы промотав, в бедности умер. Актеры для бывшая язвы ничего не представляли и пошли в крайнюю бедность и чуть было не разошлись; однако кн. М. Н. Волконский (новый московский главнокомандующий. — В. В.-Г.), Д. В. Волков (сенатор. — В. В.-Г.) и г. обер-полицмейстер (Н. М. Архаров. — В. В.-Г.) ныне стараются им подписками ради пропитания собрать, и чаю, что ими сие дело и исполнится... Здесь многие рассуждения о театре от людей партикулярных происходят, как бы его уставить». Но все эти люди, по мнению Сумарокова, несведущи. Он спешит дискредитировать их в глазах императрицы. «А всего хуже, ежели, как слышно, Мелиссино (куратор Московского университета. — В. В.-Г.) вяжется в сие дело, ибо он давно уже с Сукиным (Ф. И. Сукин, писатель, вице-президент Мануфактур-коллегии. — В. В.-Г.) и с двумя братьями Пушкиными (братья Михаил и Сергей Александрович Пушкины: Михаил служил в той же Мануфактур-коллегии, а Сергей был замешан в деле о подделке ассигнаций; оба были затем арестованы и сосланы. — В. В.-Г.) театральной прожект узаконил. Если Пушкин и его брат выработали основы организации театра, В[аше] В[еличество] может заключить, какие благие намерения были источником их проектов. Вот каковы советники Мелиссино по театральной части... Желал бы я видеть в Москве основательной и порядочный театр, а, особливо, что здешние нравы великой поправки требуют»<sup>21</sup>.

Сумароков по-прежнему мечтает об организации театра. 19 апреля, заботясь «о установлении и о хорошем основании московского театра», решил «проект и план» составить, «дабы театр был, как говорится, не на живую нитку положен». Проект он собирался выслать в спешном порядке. Он снова забрасывает Екатерину письмами. Тем временем после высылки Пушкиных Мелиссино нашел себе помощника в лице «какого-то князька Долгорукова»(?), по словам Сумарокова, «человека глупого и мота». Но это еще



не все. Актер Дмитриевский решил заняться театральной антрепризой, о чем он писал в труппу некоему Григорию Васильевичу письмо, в котором говорилось: «Может быть, в непродолжительном времени я сделаюсь вашим содержателем и вашим товарищем. Я ласкал себя надеждою, что вы будете мною весьма довольны... И для того, пожалуй, государь мой, имейте немного терпение и не давайте слова никому...» Дмитриевский спрашивал, не разбежалась ли труппа, и предлагал денежную помощь. «Я все по-дружески, как с братьями, с вами разделяю», — заканчивал он свое письмо. Это письмо стало известно Сумарокову, и он вскипел еще больше. «Ежели бы Дмитриевский от придворного театра был уволен, тогда бы это еще несколько уважено быть могло; но чтобы только доходы он получал, а я бы ради его трудился и тратил время, это моему рассудку непонятно»<sup>22</sup>. И Сумароков раскрывает тайну своего проекта, который состоял в том, что московский театр должен быть казенным, а не частным, что необходимо составить особую «инструкцию» и во главе его поставить человека неглупого, честного. Можно не сомневаться, что он имел в виду себя.

Екатерина ответила Сумарокову, чтобы он продолжал работать над проектом. Сумароков обещал прислать проект, но так и не прислал его: он сообщал, что читал проект Волкову и Архарову и те хвалили его. Промедление это Екатерина поняла по-своему: «Ныне, знатно, находя себя короток в делании того плана», Сумароков просит, «чтоб я приказала Дмитрию Васильевичу (Волкову. — В. В.-Г.) о сем с ним входить в дело. Попросите его, чтоб он выслушал бредни г-на Сумарокова и, если есть досуг, старался бы их обратить в общую пользу»<sup>23</sup>. По-видимому, Сумароков проекта так и не представил, вероятнее всего, потому, что затруднялся в его составлении; а между тем театральным делом заправляла баронесса де Мота, которая и передала его в руки Окулова, Урусова и Гроти. Сумароков опять был недоволен и стремился войти в соглашение с новым предпринимателем — Гроти. Но его опередил Дмитриевский, который, судя по словам Сумарокова, согласился приезжать ежегодно на четыре месяца, чтобы играть и учить актеров, но «которых он (Дмитриевский. — В. В.-Г.) выучить не умеет и которые сами, наставляемы быв мною, играют его не хуже»<sup>24</sup>.

Такова история организации театров в Петербурге и Москве. Что касается репертуара, то в Петербурге преобладали классицистские трагедии, а в Москве — комедии и драмы сентименталистского направления. И по-прежнему государственным противостояли городские демократические театры, отличавшиеся от них как организационно, так и репертуарно.

Особый интерес в 60-х годах представляет петербургский театр академических типографских рабочих. Из истории городского демократического театра известно, что организаторами его выступали «разных чинов люди», среди которых передовыми в культурном отношении были типографские рабочие. К тому же они

были знакомы с новейшей драматургией, которую им приходилось набирать и печатать. На сцене этого театра шли пьесы Мольера («Скупой», «Лекарь поневоле»), Детуша («Привидение с барабаном»), Лиграна («Новоприезжие»), Гольберга («Генрих и Пернилла»), А. Волкова («Чадолюбие»). Возможно, что в репертуар входили и классицистские трагедии<sup>25</sup>. Во главе театра в качестве «медиатера», то есть режиссера и администратора, стоял наборщик Константин Борисов, он же был и наиболее способным среди актеров. Труппу составляли «охотники», то есть любители, «из разных людей собранные». Суфлером был наборщик Алексей Севериков. Возникнув по инициативе рабочих, театр этот был отдан в ведение полиции, которая после каждого спектакля выдавала каждому актеру по 50 копеек. Медиатер был человеком учтивым и не отличался, по словам Лукина, ни заносчивостью, свойственной заезжим иностранным актерам, ни низкопоклонством.

Организация театра рабочими, по справедливому замечанию Лукина, свидетельствовала о «великой жадности» и «склонности чрезмерной» народа к театру, так как народ, «оставя другие свои забавы, из которых иные действием не весьма забавны, ежедневно на оное зрелище сбирался». Лукин придавал этому театру большое значение, предвидя, что «сия народная потеха может произвести у нас не только зрителей, но со временем и писцов, которые сперва хотя и неудачны будут, но вследствие исправятся. Словом, я искренно... уверяю, что сие для народа упражнение весьма полезно и потому великия похвалы достойно».

Театр этот был «всенародным»; среди зрителей были «почти все чернь, купцы, подьячие и прочие им подобные». Впрочем, приезжало сюда «из любопытства» и «много знатных господ и посредственных чиновных людей». Театр был расположен за Малой Морской улицей (ныне улица Гоголя); на громадном пространстве располагались зрители под открытым небом; амфитеатр был больших размеров. Театр был открыт 5 апреля 1765, на второй день пасхи; спектакли начинались в 4 часа дня; функционировал театр всего несколько дней, по-видимому, до 7 апреля<sup>26</sup>.

В 1765 году в Москве на Девичьем поле возник театр, организованный по инициативе полицмейстерской канцелярии. «По высочайшему повелению для народного увеселения» полицией был выстроен открытый театр; здание было деревянное с «амблемою», ведали театром поручики Ремизов, а затем Постников; они же нанимали актеров и музыкантов. Спектакли начались 26 июня 1765 года. В дальнейшем полиция сдавала театр предпринимателям и выплачивала им по десять рублей за спектакль. В 1769 году театр на Девичьем поле был сдан по контракту канцеляристу И. Скорнякову, который содержал его и в следующем 1770 году. По контракту Скорняков обязывался иметь компанию актеров «вольножелательных». В репертуар должны были входить разные комедии, интермедии, «курьезные шпрингмейстерские действия» «с трубною или валторною позывкою, а временем и с битьем при том в литавры».

При этом полиция надзирала за тем, «чтоб против закону и непристойных комедий отнюдь представлено не было». Спектакли давались по воскресеньям, праздничным и викториальным дням; в труппу входило двенадцать комедиантов, хор и музыканты; предприниматель обязан был за свой счет снабжать актеров театральным гардеробом. Спектакли шли с апреля до октября 1769 года. За этот промежуток времени было сыграно всего 33 спектакля (в мае — 8, в июне — 7, в июле — 6, в августе — 7, в сентябре — 5). Представление начиналось в 3 часа дня и должно было длиться не более четырех часов. Спектакли были бесплатными; при этом следовало, чтобы ни под каким предлогом с публики не брали денег<sup>27</sup>. И сцена и зрители помещались под открытым небом, во время дождя представления отменялись. Декорации состояли из живописных ширм, в партере стояли лавки; театр был обнесен столбами. В 1770 году он пришел в ветхость, а через год в связи с чумной эпидемией спектакли вообще прекратились<sup>28</sup>.

Предприниматели содержали театры и в других частях города. В начале 1767 года копиист Петр Михайлович Тимофеев в дни, свободные от спектаклей (очевидно, труппы Титова) и маскарадов (видимо, Бельмонти и Чинти), играл в Головинском оперном доме на Яузе, а в декабре того же года в Сивцевом Вражке «для увеселения народу человеческую, представленную из гисториев комедию». В декабре 1768 года в качестве предпринимателей выступали паяльщик Г. Степанов и чернильных дел мастер И. Голубев. Важно отметить, что Степанов и Голубев играли комедии «печатные», а в ту пору пьесы из репертуара городских демократических театров — инсценировки рыцарских романов и интермедии — не печатались. Следовательно, репертуар театра Степанова и Голубева и московского театра Локателли—Титова был одинаковым<sup>29</sup>.

Таким образом, и московский и петербургский народные театры оказались в ведении полиции, которая наблюдала за благонадежностью репертуара, платила актерам и покрывала перспективные расходы. Другими словами, все упомянутые виды театра находились в руках правительства.

Однако существовал театр, который стоял вне государственного надзора, — это домашний театр дворянской аристократии. Дворянские любительские спектакли устраивались как при царском дворе, так и во дворцах знатных людей. К их числу относятся спектакли у графа Шереметева.

Сын фельдмаршала петровского времени, П. Б. Шереметев был достаточно богат и чувствовал себя вполне независимо, чтобы не стеснять себя в осуществлении своих желаний. Среди его затей были музыкальные и театральные представления в Москве. В середине 60-х годов спектакли Шереметевых происходили и в Петербурге, в так называемом «Фонтанном доме» (сохранился и поныне на реке Фонтанке). Первый любительский спектакль относится к 1765 году; шел он на французском языке, участвовали в нем только титулованные особы. Подобный же спектакль был

устроен 21 февраля 1766 года. Постоянного театра в доме Шереметевых не было, спектакли шли в «нарочно сделанном театре». В 1768 году Шереметев переселился в подмосковное имение Кусково. «Представился покойному отцу моему, — писал Н. П. Шереметев, — случай завести начально маленький театр, к чему способствовала уже довольно заведенная прежде музыкальная капелль. Избраны были из служащих в доме способнейшие люди, причтены театральным действиям и играны сперва небольшие пьесы»<sup>30</sup>.

Первоначально в Кускове было устроено два театра: под открытым небом, так называемый «зеленый» театр, и закрытый, который функционировал до 1787 года, когда начали строить новый. Строительство было закончено в 1792 году. Спектакли шли также в другом подмосковном имении Шереметевых — в Останкино (здание театра существует до сих пор). Кусковской музыкальной капеллой, а затем и театром руководил музыкант С. Дегтярев; главным драматургом был В. Вороблевский, управлявший в дальнейшем всем театральным делом Шереметевых. И Дегтярев и Вороблевский были крепостными, оба очень талантливые, а Вороблевский к тому же имел хорошее образование, знал иностранные языки.

К сожалению, о деятельности кусковского крепостного театра в рассматриваемом нами десятилетии почти ничего не известно.

## 2

В 60-х годах XVIII века на театре еще по-прежнему господствовал классицизм, но ведущая роль от трагедии переходила к комедии, пути развития которой осложнялись. Главенствовала комедия классицистская, но появлялись первые опыты создания бытовой комедии; комедии сатирической противостояла комедия «жалостная, благородными мыслями наполненная» — родоначальница комедии сентименталистской.

Сатирическая комедия обрушивается на возрастающую власть денег, на лихоимство, стяжательство, мотовство, на уродливые формы современного воспитания, на галломанию. Появляются положительные образы — «новая порода людей». Хотя в комедиях по-прежнему отображается жизнь дворянского общества, в них выводятся также образы крестьян, крепостных слуг и купцов. Все это связано со вступлением на драматическое поприще нового поколения драматургов и актеров.

Ведущим драматургом этого времени был Денис Иванович Фонвизин (1744 или 1745—1792)<sup>31</sup>.

Начало творческого пути Фонвизина связано с журнально-литературной деятельностью университета, в которой особую роль играли М. М. Херасков и руководимый им кружок. При университете выходили журнал «Полезное увеселение», газета «Московские ведомости», а с 1762 года — «Собрание лучших сочинений к распространению знания и к произведению удовольствия...».

В качестве авторов и переводчиков выступали студенты, в частности Фонвизин, будущие актеры Чулков, А. Попов, Соколов. «Склонность к писанию» проявилась у Фонвизина, по его словам, «еще в младенчестве». «Весьма рано» стала заметной и его «склонность к сатире».

Обращение его к драматургии, несомненно, связано с деятельностью студенческого театра, основание которого относится ко второму году пребывания Фонвизина в университетской гимназии. Сначала (1757) спектакли были закрытыми, а затем (1759) — публичными. На каникулах зимой 1759/60 года (как теперь это точно устанавливается <sup>32</sup>) директор университета Мелиссино повез десятерых студентов в Петербург на поклон к Ломоносову и Шувалову. Среди них были и два брата Фонвизиных. Самое сильное впечатление на Фонвизина произвел спектакль русского придворного драматического театра. Он писал: «Ничто в Петербурге так меня не восхищало, как театр... Играли русскую комедию, как теперь помню, «Генрих и Пернилла»... Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно: комедию, виденную мною, довольно глупую, считал я произведением величайшего разума, а актеров — великими людьми, коих знакомство, думал я, составило бы мое благополучие». За этим следует рассказ Фонвизина о том, как он познакомился с Ф. Волковым и Дмитриевским и какое незабываемое впечатление они произвели на него <sup>33</sup>. С 1760 года увлечение театром среди студентов и учеников гимназий стало всеобщим. Возможно, что под влиянием всего этого Фонвизин стал участвовать в студенческих спектаклях. Но дворянину, по тогдашним понятиям, непристойно было идти в актеры, и он со всей страстностью обратился к драматургии.

Нам кажется несомненным, что началом творчества Фонвизина был не перевод трагедии Вольтера «Альзира», как думали раньше, а создание оригинальной комедии — «Недоросль». К теме воспитания Фонвизин обращался на протяжении всего своего творчества. В раннем варианте «Недоросля» отражена действительность, которая окружала писателя в детстве. Круг наблюдений был еще невелик, ограничивался семьей, ближайшими знакомыми, сверстниками. Если сопоставить краткие автобиографические сведения Фонвизина с ранним вариантом «Недоросля», то окажется, что в нем отражена обстановка, близкая семье драматурга. Фонвизин рос в небогатой дворянской семье. Отец его длительное время был военным, затем вышел в отставку и перешел на гражданскую службу. Он был человеком «здорового рассудка», правдивым и честным, вспыльчивым, но отходчивым, много читал, но «не имел случая... просветить себя учением». Мать «имела разум тонкий и душевными очами видела далеко. Сердце ее было сострадательно и никакой злобы в себе не вмещало: жена была добродетельная, мать чадолюбивая, хозяйка благоразумная, госпожа великодушная». Родители Фонвизина были набожны. В образе Улиты нетрудно найти черты характера матери Фонвизина, в образе недоросля

Ивана (позже Митрофана) Фонвизин собрал и усилил те черты, которые наблюдал в своих сверстниках и даже в себе, о чем впоследствии мимоходом упоминал в «Чистосердечном признании»<sup>34</sup>.

Несомненно, что в детстве и отрочестве Фонвизин бывал в имении родителей. Дмитровские крестьяне наезжали к Фонвизинам в Москву, привозя оброк. Фонвизин слушал их рассказы. Из этой же деревни был набран штат домашней прислуги: нянька и слуги. Среди них были те, которым он затем адресовал свое «Послание», — его «дядька», муж его няньки, рассудительный степенный бородатый старик Шумилов, конюх и каретник Ванька, ездивший с господами на запятках и не научившийся, образно говоря, «различать от ижицы аза», и грамотей Петрушка, состоявший даже в переписке с Фонвизинами. Были, кроме того, Яшка, Митька, Алексей. Фонвизин, видимо, часто беседовал с ними. Можно предположить, что Шумилов стал «подлинником» Федула в раннем варианте «Недоросля», а Митька вошел в эту пьесу под собственным именем<sup>35</sup>.

Фонвизин наблюдал тяжелое положение крепостных, понимал разницу в положении помещичьих слуг и крестьян. Так накапливался материал для обличения крепостного права в «Недоросле». Фонвизин усваивал народный язык, сочный, меткий, порою грубый, порою чувствительный, которым написан ранний вариант «Недоросля». Жизнь в помещичьей усадьбе, дружба с крестьянами, наблюдения над бытом крестьян, их рассказы дали Фонвизину материал и для тех комических сценок, которые затем вошли в ранний и в окончательный варианты «Недоросля». Отсюда происходят и некоторые натуралистические черты.

Грамоте Фонвизин учился с четырехлетнего возраста и к шести годам эту науку освоил. Эпизоды домашнего обучения врезались в его память больше всего. Отроческие наблюдения отражены в двух первых действиях раннего варианта «Недоросля»<sup>36</sup>. Сходные, хотя и несколько смягченные, натуралистические сцены повторяются в классическом варианте «Недоросля». Сцена обучения написана мастерски — сочно, ярко, с остроумными деталями. Во втором действии появляется новый персонаж, крепостной слуга Федул. Он из той категории слуг, к которой принадлежат Андрей из «Корриона» Фонвизина и Василий из комедии «Мот, любовью исправленный» Лукина. Судя по некоторым репликам, второе действие писалось при Петре III, и именно до 18 февраля 1762 года, когда военная служба была еще обязательной для дворян.

В третьем действии Фонвизин вводит новых персонажей: Добромыслова и его сына Милоvida. В архивных документах сохранился перечень предметов, которые проходил Фонвизин, а также достигнутые им успехи. Эти же предметы изучил и Миловид. При этом, как и Фонвизин, Миловид овладел немецким языком и говорил по-французски «довольно хорошо». Подобно Фонвизину, Миловид был заранее записан в военную службу. Оба они испытали увлечение рассеянной светской жизнью — «куртаги» при дворе,

клуб, балы, маскарады, концерты. В годы их обучения военная служба была обязательной. «Государь того требует», «то необходимо должно быть», — говорит Федул Ивану. В 1762 году, после освобождения дворян от обязательной службы, переход на гражданскую службу был облегчен, и Фонвизин сразу по окончании университета поступил в Иностранную коллегию, а Миловид в важную комиссию (очевидно, в Комиссию для составления нового уложения).

Университет расширил круг наблюдений Фонвизина. Он многое переоценил: патриархальная жизнь под крылышком у родителей предстала перед ним в несколько ином свете. По мере того как Фонвизин проходил курс наук в университетской гимназии и университете, — а учился он в них семь с половиной лет, — для него становилась ясной и разница между образованием, которое ему давали родители, и тем, которое давал университет.

И вот с позиций человека, окончившего университет (1762), Фонвизин критически рассматривает обучение по старинке, описывает сатирически весь уют патриархального семейного дворянского быта. Он вставляет гротесковые сценки — приезд гостей, поцелуи при встрече с ними, псбои, наносимые родителями, но самое главное — реплику Улиты, изобличающую эту чувствительную женщину как крепостницу: «Непотребные каналы, бестии! всех вас велю пересечь до смерти!» Отсюда недалеко до известных реплик Простаковой.

Третье действие комедии — основное; в нем дается сравнение двух систем воспитания.

С приездом Добромыслова и Миловида (прообразы Стародума и Милона) в доме подымается суета. «Хозяин, бегая взад и вперед, тож и хозяйка и служанки в виде суетности. Служанки с тарелками, люди со стульями. Иному запутатца и упасть на хозяина и его подтолкнуть на хозяйку, у которой чепец сбить с головы и опростоловолить. Она должна закрыть голову и идучи кричать: «Непотребные каналы, бестии: и прочее». (Эта сцена потом разовьется в сцену встречи Простаковой и ее семьи со Стародумом.) Начинается основной для пьесы диалог о воспитании. Сравняется воспитание, которое дают Добромыслов Милоvidу и Аксен — Ивану; заходит речь о семье знакомого дворянина Смыслова; его сына учил француз; церковных книг он уже не читает. «Это дело не твое, — говорит ему отец. — Поди-тка к своим французским книжкам».

Добромыслов отдал своего сына в школу, «в чужие руки», где тот изучал немецкий, французский и итальянский языки, арифметику, геометрию, тригонометрию, архитектуру, историю, географию и, кроме того, военные науки: фортификацию, фехтование, манеж; наконец, танцы и игру на разных музыкальных инструментах. Если мы обратимся к программам учебных заведений того времени, то окажется, что таков учебный план Московского университета <sup>37</sup> и Шляхетного корпуса. При этом обучавшаяся дво-

рянская молодежь обычно посещала театры, балы, маскарады, клубы, то есть пользовалась всеми возможными развлечениями. Миловид — тип нового, молодого дворянского поколения, «новой породы»; отец заботился о его служебной карьере и, пользуясь связями, устроил его на службу в «важных комиссиях». За успехи в науке Миловид получил, как полагалось тогда, офицерский чин, и «не туго» шло его дальнейшее производство в чинах.

Всему этому противопоставлено образование, данное Ивану Аксеном. Аксен — человек старого домостроевского уклада. Учился он у приходского священника грамоте, часослову, псалтыри, кафизмам, знал «весь круг церковный», кондак. По своим стопам ведет он и сына. Это «старая порода людей». Аксен «десять лет был простым драгуном, пять лет капралом, три года гефрет-капралом, два года квартирмейстром, десять лет вахмистром... девять лет прапорщиком... На десятом году пожалован поручиком, а потом, при отставке, пожалован капитаном». Слишком дорого дался офицерский чин Аксену, разговор о чине выводит его из себя. Тогда Добромыслов заводит речь о сельском хозяйстве. В конце рукописи автор вставляет реплику, адресованную служанкам: «Позовите, мол, Феклушу, скажите ей, что жених уж приехал». Этот неожиданный поворот фабулы превращает разговор о системах воспитания, о чинах и урожае в разговор, который в старину обычно велся у сватов, прежде чем открывалась истинная цель их приезда. Дальнейшее развитие действия остается неизвестным, так как рукопись на этом обрывается.

Фонвизин закончил третье действие в 1769 году, как он сообщал Елагину. Судя также по репликам персонажей, оно писалось после освобождения дворян от обязательной службы и опубликования «Генерального учреждения о воспитании обоего пола юношества», то есть о подготовке «новой породы людей» (1764).

В русской драматургии не было произведения, которое напоминало бы ранний вариант «Недоросля». Близок фонвизинскому Ивану только образ Фатюя в комедии Сумарокова «Ссора у мужа с женою». Этот вариант «Недоросля», по-видимому, стал известным в те годы. Очевидно, именно его имел в виду граф Чистосердов в комедии Кропотова «Фомушка, бабушкин внучек» (1785), когда рассказывал, что знал «шалуна», подобного Фомушке, которого мать учила за блинами. Основание приписывать ранний вариант «Недоросля» Фонвизину и относить его создание к студенческим годам писателя дает и палеографическое изучение сохранившейся рукописи <sup>38</sup>.

Для университетского театра, по-видимому, готовилась и комедия студента-актера И. Соколова «Судейские именины», поставленная Вольным театром в Петербурге 11 ноября 1780 года, а изданная лишь один раз без обозначения года (водяных знаков на бумаге нет) в 1781 году, а позже помещенная в «Российском феатре». Композиция пьесы несколько примитивна: как и ранний вариант «Недоросля», она состоит из эпизодических сцен, каж-



дая из которых может быть свободно исключена. В комедии говорится о злонравии судей; особо выделена тема денег. Знаменательна следующая реплика судьи: «Я думаю, нонишные мои именины столько же мне будут прибыточны, как и прошлого 1759 года»; при этом в пьесе нет никаких упоминаний об указе 1762 года, запрещающем взяточничество; даже советник и секретарь, являющиеся творить суд и расправу, опечатавают имение купца и берут его под караул, ни слова не говоря об этом указе. Следовательно, «Судейские именины» были написаны в 1760 — 1762 годах, то есть между упомянутой датой последних именин судьи (1759) и указом 1762 года; написание комедии было вызвано репертуарными потребностями университетского театра. Она предшествовала не только «Ябед» и «Недорослю», но и «Бригадиру». Однако, поскольку она была поставлена, вероятно, только через двадцать лет, после некоторой переработки, речь о ней мы поведем ниже.

«Недоросля» Фонвизин создавал одновременно с работой над другими переводными и оригинальными драматическими произведениями. Так, в 1762—1763 годах он перевел трагедию Вольтера «Альзира», как известно, проникнутую антиклерикальными мыслями. Не уверенный в качестве своего перевода, Фонвизин решил не отдавать ее ни в печать, ни в театр. Однако те, кому довелось познакомиться с переводом, высоко оценили его. Успех перевода и послужил поводом к тому, что в октябре 1763 года Фонвизин перешел из Коллегии иностранных дел в секретари к Елагину, который, как известно, возглавлял в то время кружок молодых писателей, а в 1766 году был назначен директором придворных театров. Это обстоятельство укрепило интерес Фонвизина к театру и драматургии.

В кружке Елагина занимались главным образом переводами и переделкой иностранных пьес. В 1764 году Елагин переложил на русские нравы комедию Гольберга «Jean de France», темой которой была галломания. Образ галломана впервые создал Сумароков («Чудовищи», 1750, и «Ссора у мужа с женою», 1750). Елагин вернулся к этой теме; свою комедию он назвал «Жан де Моле, или Русский-француз». «Драматический словарь» отметил общественное значение комедии, которая «заслуживает похвалу тем, что автор, стараясь своим соотечественникам, как отцам, так и детям, показать в оригинале слабость некоторых отцов и матерей и развращение детей, кои, к сожалению нашему, будучи в чужих краях, возвращаются подобными персонажу «Жана де Моле», не обрета ничего, кроме тщеславия и нетерпения своего языка, а потому и желательнее было бы, дабы таковые употреблялись путешествующими с успехом и возвращающимися с пользой к своему отечеству»<sup>39</sup>. На ту же тему А. Кариным была написана комедия «Россиянин, возвратившийся из Франции» (пьесу эту нашел в Ленинградской библиотеке имени А. В. Луначарского К. В. Пигарев).

Следуя примеру Елагина, Фонвизин переложил на русские нравы чувствительную драму Грессе «Сидней» (1764), назвав ее по имени главного действующего лица — «Корионом». Пьеса имела хождение в театральных кругах и под подлинным названием<sup>40</sup>. Фонвизин остановил внимание на этой драме с определенной целью: ею он декларировал свой отход от чувствительного изображения интимной жизни персонажей к общественно значимым темам. Фонвизин не пошел путем создания «жалостных» комедий из личной жизни, не стал искать положительных героев во что бы то ни стало, а выбирал сюжеты общественно весомые и сатирически заострял их. Именно в этом Фонвизин и разошелся с другим членом елагинского кружка — Лукиным, который не только был сторонником «склонения» иностранных комедий на русские нравы, но и нового «жалостного, благородными мыслями наполненного» комедийного жанра.

Фонвизин приблизил «Кориона» к русской действительности, ввел отсутствующую в оригинале сцену с крепостным крестьянином, впервые используя такой образ в русской письменной драматургии. Крепостного он изобразил реалистически, без пейзажной идеализации или гротеска, которые были свойственны драматургии XVIII века. Мало того, Фонвизин показал расслоение в крестьянской среде, противопоставив изнемогающего от поборов и нищеты деревенского крестьянина самодовольному барскому слуге.

Совершенно иначе звучат сцены слуг и крестьян у Лукина.

Следующей пьесой Фонвизина был «Бригадир», выдающееся явление в развитии русской комедии, органически связанное с русской общественной мыслью, с русским бытом, с русским театром.

«Бригадир» хорошо известен. Это позволяет нам, не говоря о том, что уже освещалось в научной литературе, сосредоточить внимание на некоторых новых подробностях, в первую очередь на времени написания комедии. В комедии нет отголоска идей, связанных с работой Комиссии для составления нового уложения, — очевидно, она была написана до 1767 года; в ней нет отклика на крестьянское движение, которое во время написания комедии, очевидно, не приняло угрожающих для дворянства размеров. Наконец, в биографии советника есть косвенное указание на время написания пьесы: он вышел в отставку, когда был издан указ против лихоимства, то есть в 1762 году, и с тех пор жил с семьей в деревне всего «несколько лет». Окончательно разрешает вопрос о времени создания комедии следующее.

Фонвизин привез пьесу в Петербург в самом начале 1766 года. Он прочитал ее брату директора русского придворного театра А. И. Бибикову и фавориту императрицы графу Г. Г. Орлову — возможно, в расчете на содействие продвижению комедии на сцену. Орлов организовал чтение «Бригадира» перед императрицей, которое состоялось 29 июня 1766 года, и перед графом Ефимов-

ским <sup>41</sup>, что подтверждается сопоставлением писем Фонвизина к родным с данными «Чистосердечного признания» и «Камер-фурьерского журнала». Екатерине пьеса понравилась. На чтении присутствовал воспитатель наследника Н. И. Панин, которому пьеса тоже понравилась; он предложил Фонвизину прочитать ее перед наследником, что и было сделано 9 июля. Казалось, что было обеспечено быстрое продвижение на сцену и в печать. На деле же вышло иначе.

Н. И. Новиков, хорошо знавший Фонвизина, печатавший его произведения в своих журналах, похвально отзывавшийся о нем в «Опыте исторического словаря» (1772), назвал комедию не «Бригадиром», а «Бригадиром и Бригадиршей». Очевидно, она первоначально так и называлась. Примечательно, что Н. И. Панин, прослушав комедию дважды, оба раза дал высокую оценку именно образу бригадирши и обошел молчанием всех прочих персонажей. Можно думать, что роль бригадирши была главной или по крайней мере равнозначной роли бригадира. «Я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо Бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу»; «я удивляюсь вашему искусству, как вы, заставляя говорить такую дурицу во все пять актов, сделали однако роль ее настолько интересною, что все хочется ее слушать». А брату своему, П. Панину, сказал: «У него, братец, в комедии есть одна Акулина Тимофеевна: когда он роль ее читает, тогда я самое ее и вижу, и слышу» <sup>42</sup>.

Между тем в «Бригадире» нет главного действующего лица, а если и есть, то волею автора им может считаться сам бригадир. Наконец, бригадирша вовсе не просто «дурица»; известная сцена с Добролюбовым и Софьей (акт IV, явление 2) обнаруживает в ней живое человеческое чувство, чувство забитой женщины, жертвы звериных нравов провинциального дворянства того времени. Очевидно, первоначально бригадирша действительно была выставлена дурой и смешила зрителей своими грубокомическими выходками, но при переработке пьесы она преобразилась в существо жалкое, забитое. Смягчив образ бригадирши, автор сосредоточил внимание на бригадире — отсюда и название комедии (в конце жизни в мемуарах Фонвизин упоминает пьесу под названием «Бригадир»). Название пьесы было изменено не позднее 1772 года, когда 19 августа комедия впервые была сыграна под новым названием <sup>43</sup> любителями при дворе в Царском Селе (а не публично). На сцене профессионального театра «Бригадир» появился только через восемь лет — 27 декабря 1780 года <sup>44</sup> в петербургском театре Книпера — Дмитревского, а издана пьеса была через несколько лет после написания и чтения императрице. Хотя пьеса и понравилась Екатерине, сатирическая заостренность ее была настолько велика, что в годы недовольства, вызванного дебатами в Комиссии для составления нового уложения, крестьянской войны и после-

дующей реакции, императрица, видимо, не разрешила ставить комедию для широкого зрителя и печатать.

Рукопись «Бригадира» не сохранилась; известны лишь два списка; более ранний, судя по водяным знакам <sup>45</sup> на бумаге, относится к 1775—1776 годам (опубликован в 1894 году в посмертном издании Н. С. Тихонравова и в 1950 году П. Н. Берковым <sup>46</sup>), второй, также судя по водяным знакам на бумаге, написанный не ранее 1780 года <sup>47</sup>, публиковался в 1783, 1786 годах <sup>48</sup> и позже. В первом списке есть реплики, отсутствующие во втором. Один из изъятых диалогов имеет откровенно острый политический характер.

Советник. ...Однако, про нас слово, чудно мне, что ты мог так скоро выходить свое дело и, погнавшись за ним, не растерял и достальное.

Добролюбов. Если б не страшилось того, что слух о несправедливости и грабеже может в нынешнее время дойти далее и получить достойное наказание, то бы я, конечно, выхаживая ныне мое дело, имел случай совершенно разориться. Со всем тем, когда уж взятки запрещены наистрожайшим образом, бездельники нашли ныне другую дорогу к разорению.

Советник. Какую?

Добролюбов. Долго обо всиом рассказывать. (*Советнице.*) Я боюсь вам наскучить, сударыня.

Советница. Нет, сударь, я сама куриозна об этом слушать.

Добролюбов. Дорогу нашли такую, чтоб дело волочить и тем самым заставить жалеть публику и о том, что взятки запрещены, потому что, когда их брали, то сколько ни дорого становилось челобитчикам, однако, деньгами можно было поспешить решением; напротив того, ныне взятки брать не смеют, следовательно пресекался последний путь к скорейшему решению дел.

Советник. Ну, так! Не говорил ли я, что худо, эй, худо сделано то, что взятки запретили?.. Как можно решить дела даром, за одно свое жалованье? Этого мы, как родились, не слыхивали. Это против натуры человеческой.

По второму списку реплики таковы:

Советник. Однако, при нас слово, чудно мне, что ты мог так скоро выходить свое дело и, погнавшись за ним, не растерял и достальное.

Добролюбов. Ваша правда. Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять бы могли.

Советник. А я так всегда говорил, что взятки запрещать не возможно. Как решать дело даром, за одно свое жалованье? Этово мы как родились и не слыхивали! Это против натуры человеческой...

Особенно резко критикуется «теория взяточничества» судей. «Виноватый, бывало, платит за вину свою, а правый за свою правду; и так в мое время все довольны были: и судья, и истец, и ответчик. ...Когда правый по приговору судейскому обвинен, тогда он уже стал не правый, а виноватый». После издания указа судьи действительно перестали брать взятки, зато стали «дело волочить» и тем самым заставляли публику даже жалеть о том, что взятки запрещены. Узнав, что Добролюбов выиграл свое дело, лишь обратившись «к высшему правосудию», советник восклицает: «Так

хорошее ли это дело? А в мое время всякий и с правым и неправым делом шел в приказ и мог, подружась с судьей, получить милостивую резолюцию. В мое время далее не совались. У нас была поговорка: до бога высоко, до царя далеко».

Очевидно, Фонвизин выправлял текст между 1766 и 1772 годами, а также во второй половине 70-х годов; острота сатиры при этом не уменьшилась. Чтобы оценить это, необходимо вспомнить современные «Бригадиру» комедии — по преимуществу забавные, «улыбательные», к тому же переводные, как, например, «Русский-француз» Елагина, «Наказанная вертопрашка» Ельчанинова, «Пустомеля» Лукина; значительнее других были более поздние комедии Сумарокова «Лихоимец» и «Опекун», но в них сатира была направлена лишь на отдельных лиц, на частные явления.

В «Бригадире», как и в раннем варианте «Недоросля», ставится проблема двух «пород людей» — старой, погрязшей в невежестве и пороках, и новой — просвещенной и добродетельной. Автор хочет сказать, что именно невежество и аморальность дворянства являются причиной его отхода от народа, развития антипатриотических тенденций, которые прививали русской молодежи французские «учителя». Так, сын бригадира Иван перенял «любовь к французам и холодность к русским» в пансионе у одного французского — бывшего кучера, образ которого затем войдет и в классический вариант «Недоросля» и в комедию «Добрый наставник» («Разговор у княгини Халдиной»). Аморальность дворян, изображенная в «Бригадире», особенно наглядно проявляется в грубых, циничных отношениях между Иваном, советницей и самим бригадиром. Перед нами любовное «шассе-круазе», то есть перекрестная любовь: бригадир домогается любви советницы, советник — любви бригадирши. Иван соперничает с отцом в поисках взаимности советницы. «Бригадир» — это злая сатира на дворянское общество, о котором Фонвизин писал сестре: «Принужден я иметь дело с злодеями или с дураками. Нет мочи более терпеть...»<sup>49</sup>. «Честному человеку жить нельзя в таких обстоятельствах, которые не на чести основаны». Одиноким стоят в комедии положительные персонажи — Софья и Добролюбов.

Понимать «Бригадира» как сатиру, направленную только против галломании, нельзя. Идейное содержание его гораздо шире. Самое название пьесы, каково бы оно ни было — «Бригадир» или «Бригадир и Бригадирша», — говорит о том, что не Иван и советница — главные действующие лица и не их тема является ведущей. Все семь персонажей комедии равнозначны. И хотя автору меньше удалось положительные образы, он ввел их в комедию не случайно. Исход судебной тяжбы Добролюбова нисколько не смягчает сатирической остроты комедии, а, напротив, подчеркивает то, какой ценой он добился успеха.

Идейное содержание «Бригадира», несомненно, было причиной того, что комедия так долго не ставилась для широкого зрителя и не печаталась.

Среди характерных для Фонвизина литературных приемов следует отметить использование подлинных образов и явлений. Так, он называет женщину, которая послужила ему «подлинником к сочинению бригадиршиной роли»; «по крайней мере из всего моего приключения (речь идет о его «порочной связи» с одной девушкой. — В. В.-Г.) родилась роль Бригадирши»; у нее была мать, которую «целая Москва признала и огласила набитою дурою». Это приключение отражено также в любовных похождениях бригадира, его сына, советника и советницы. Ранний биограф Фонвизина П. А. Вяземский полагает, что и у бригадира был свой «подлинник»<sup>50</sup>.

Фонвизин в своей комедии не следует установившейся традиции: у него нет господ и слуг, главных и второстепенных персонажей. Фабула построена сложно и остроумно. Драматург создает ансамблевые сцены. Так, первое действие открывается тем, что в комнате, убранной по-деревенски, бригадир «в сертуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьет чай. Советник, в казакине, смотрит календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит советница в дезабилье и корнете (чепец. — В. В.-Г.) и, жеманясь, чай разливает. Бригадирша сидит одаль и чулок вяжет. Софья сидит также одаль и шьет в тамбуре». Перед нами картина семейного быта. Вторая ансамблевая сцена — в четвертом действии: подают стол и кресла ставят, и две семьи располагаются играть в карты и в шахматы. Идет перекрестный разговор. Пьеса разбита на ряд самостоятельных диалогических сцен. Характеристика образов, их биографии, взгляды и отношения выясняются не столько из действия, сколько в разговорах.

Комедия насыщена реалистическими чертами, а образ бригадирши можно назвать вполне реалистическим. Особенно замечательна сцена, в которой раскрывается жизнь бригадирши.

В «Опыте исторического словаря» Новиков писал о Фонвизине: «Он сочинил комедию «Бригадир и Бригадирша», в которой острые слова и замысловатые шутки рассыпаны на каждой странице. Сочинена она точно в наших нравах, характеры выдержаны очень хорошо, а завязка самая простая и естественная»<sup>51</sup>. А в «Драматическом словаре» мы читаем: «Бригадир», комедия сочинения г. Фонвизина, нравящаяся публике, часто представлялась на театрах как в Санкт-Петербурге, так и в Москве, завсегда к отменному удовольствию зрителей и не выходящая из вкуса»<sup>52</sup>. Фонвизин любил сам читать свои комедии, чем приводил слушателей в восхищение. Фонвизин признавался: «Я... имел дар принимать на себя лицо и говорить голосом весьма многих людей. Тогда передражничал я покойного Сумарокова, могу сказать, мастерски, и говорил не только его голосом, но и умом, так что он сам не мог сказать другого, как то, что я говорил его голосом»<sup>53</sup>. Чтение «Бригадира» Фонвизиним, несомненно, усиливало успех пьесы. Панин стал приглашать Фонвизина к себе в дни, когда у него собиралось «общество», то есть члены оппозиционного кружка, а за-

тем взял его на службу в Иностранную коллегию (1769). Сближение с Паниным благотворно сказалось на дальнейшей работе Фонвизина, в особенности над «Недорослем».

Кроме Фонвизина видное место в комедиографии 60-х годов занимали Лукин и Сумароков.

Лукин был основоположником жанра «характерной, жалостной» комедии в русской драматургии<sup>54</sup>.

«Жалостная» комедия, привлекая внимание к душевному миру человека, была проникнута излишней чувствительностью, игнорировала общественно весомые темы.

Первой комедией Лукина был перевод «Менехмов» Реньяра (1763), второй — «вольный» перевод комедии Кампистрона «Ревнивый, из заблуждения выведенный» (1764). Но далее Лукин, по его собственным словам, «день ото дня все более в свой театр вникать стал», отказался и от «вольного перевода» и стал «переделять», то есть «склонять на наши нравы», переводимые им комедии. Первым образцом такой комедии была «L'amante amant» Кампистрона, первоначально названная Лукиным «Любовницею любовник» (1765). Затем он назвал ее «Награжденное постоянство», а еще позднее заменил имена действующих лиц русскими. Пьеса вышла в свет как «подлинная» оригинальная комедия Лукина. Написанные в том же 1765 году комедии «Мот, любовью исправленный», «Пустомеля», а затем и «Щепетильник» он тем более считал себя вправе назвать своими, хотя они были переделаны из комедий: первая — Дегуша, вторая — Буасси, третья — из переведенной на французский язык английской комедии «Boutique de bijoutier».

«Пустомеля» не выполнил тех задач, которые сам автор ставил перед комедией. Это была так называемая «малая» комедия (немцы называли их «нахкомедиями», потому что они ставились обычно после большой пьесы). Ее единственное назначение — развлечь публику «болтаньем». Пьеса заканчивалась поучением: «Вперед не везде без помыслу в пустые речи пускайся», — покуда шла болтовня, должность, получить которую стремился Пустомеля, досталась другому.

«Щепетильник» (галантерейщик) — комедия сатирическая, памфлетная. Впервые в русской драматургии Лукиным использован интересный прием: чтобы показать вереницу персонажей, местом действия избран «вольный маскарад» (прием этот, как известно, был продолжен русской комедией); связного развития сюжета нет; перед нами отдельные самостоятельные сценки. Образы, критикуемые автором, подобраны остроумно и высмеиваются зло. Наричательные имена раскрывают характеры персонажей. Все они приходят в лавку галантерейщика и дают ему возможность аттестовать их. Таков щеголь Полидор; для него в лавке имеется: зеркальце, в котором он может легко увидеть свои пороки, малень-

кая табакерка, где можно уместить все его добродетели, записная книжечка, в которую можно заносить все то доброе и злое, что творит ее обладатель. За ним идет придворный хитрец Притворов, чтобы купить нужную для его ремесла маску и подзорную трубу. Далее приходят Вздорюлов, Легкомыслов, судья Обиралов, петиметр Верхоглядов, Староверов, Самохвалов и другие.

Поставлена комедия не была.

Наиболее яркое драматическое произведение Лукина — комедия «Мот, любовью исправленный» (1765). Близка к ней и комедия «Ревнивый, из заблуждения выведенный». Оба эти произведения — первые русские «жалостные» нравоучительные комедии. Содержание комедий раскрывается в их названиях. Мот — человек доброй души (не случайно он носит фамилию Добросердова), но безвольный, бесхарактерный, доверчивый, не умеющий разбираться в людях и легко поддающийся дурным влияниям. Добросердов любит некую молодую девушку, в него же влюблена ее богатая пожилая тетка, стремящаяся выйти за него замуж. Добросердов промотал свое состояние, и не сегодня-завтра его за долги должны взять в магистрат. Кредиторы осаждают его. Узнав о любви Добросердова к племяннице, тетка решает отправить ее в монастырь. Но в последнюю минуту все разрешается к общему благополучию: является брат Добросердова и сообщает, что умер их дядя, оставив им большое состояние. Долги заплачены, влюбленные соединяются, злодеи раскаиваются — порок наказуется, добродетель торжествует. Мот твердо решает из любви к своей будущей жене больше не сорить деньгами. Мораль пьесы сообщается слугой Добросердова Василием: «Все бы моты по вашему примеру на истинный путь обращались, а слуги и служанки, как я и Степанида, верно господам служили. Наконец, чтобы неблагодарные и лукавцы, страшась гнусных своих пороков, от них отставали и помнили бы, что бог злодейства без наказания не оставляет».

Комедия была нравоучительной, сатира — «улыбательной», сдобренной чувствительностью; чувствительными были и слуги, и господа, и даже кредиторы. Никакие общественные проблемы в комедии не разрешались. Наиболее жизненными были образы кредиторов и стряпчего и сцены между ними и слугой Василием. По словам Лукина, хороши были и исполнители этих ролей — актеры Соколов, Кожевников, Шумский и Михайлова. О двух последних Лукин писал: «Можно сказать, что г. Шумской имел лицо опытное», «опыт делала» и Михайлова. «Опыт» состоял в том, что вместо привычных на театре проворных, лукавых слуг Шумский показал верного степенного слугу, а Михайлова, особенно в третьем действии, перешла от веселости к серьезности и даже печали. Заметим, что, по существу, это был переход к новой, сентименталистской трактовке образов.

Вслед за Фонвизиним Лукин создает в своих пьесах образы крестьян. В письме к своему другу Ельчанинову (письмо приложено к комедии «Щепетильник», 1765) Лукин, оправдываясь в не-



точном знании диалекта, которым пользуются выводимые им на сцену крестьяне, писал, что их «наречия не мог я изобразить толь живо... Причиною тому, что я, не имея деревень, с крестьянами живал мало и редко с ними разговаривал. Полно, у нас не все те крестьянской язык разумеют, которые наделены деревнями; не много сыщется помещиков, в состоянии сих бедняков по должности христианской входящих. Есть довольно и таких, которые от чрезмерного изобилия о крестьянах инако и не мыслят, как о животных, для их сладострастия созданных. Сии надменные люди, живучи в роскошах, нередко добросердечных поселян, для пробавления жизни нашей трудящихся, без всякия жалости раззоряют. Иногда же и то увидишь, что с их раззолоченных карет, с шестью лошадьми без нужды запряженных, течет кровь невинных земледельцев. А можно сказать, что ведают жизнь крестьянскую только те, которые с природы человеколюбивы и почитают их равным созданием и потому и об них пекутся»<sup>55</sup>. Автор отвергает театральную традицию создания плутовских, пронырливых образов слуг, ленивых, грубых с господами, которые всегда встречаются в переводных и подражательных пьесах.

В комедии «Мот, любовью исправленный» участвуют двое слуг — Василий и Степанида. Когда барин хочет вознаградить Василия за верную службу, отпустив его на волю, тот отказывается: «Когда я уже в то время не отставал от вас, когда сносил всякую нужду и видел вашу к себе немилость, то могу ли вас покинуть тогда, когда вы добродетельны стали... Я вечно не расстанусь с вами». Барин удивляется этому, но Василий отвечает: «Этим честным поступкам научил меня покойный ваш родитель». «Вот примерная добродетель!» — восклицает Лукин в предисловии к пьесе. Подлинность образа Василия подвергалась сомнению. «У нас таких слуг еще не бывало», — приводит Лукин замечание одного из критиков — и сам отвечает: «Василий для того мною и сделан, чтобы произвесть ему подобных, и он должен служить образцом». Далее мы узнаем, что за разумные советы, которые Василий давал барину, он «бывал бит неоднократно». Все это хотя и раскрывает сущность крепостнических позиций Лукина, в то же время рисует объективную картину растлевающего влияния крепостной зависимости: она убивает в человеке чувство личного достоинства и самую потребность в свободе. Слуги, беззаветно преданные помещикам, потерявшие всякое человеческое достоинство, конечно, существовали, но они не могли и не должны были служить образцами. В «Щепетильнике» Лукин выводит уже не крепостных слуг, а крестьян-работников. Они иронически относятся к причудам господ, но, по существу, эта ирония объясняется их невежеством. Так, разбирая товар своего хозяина и находя среди подлежащих продаже предметов вещи, назначения которых они не знают (как, например, амуры), слуги делают такие замечания: «Экие мемцы-та безбожники, как они их в кучу сколько смякали!..»; «И, дурачина!.. Какие ангелы!.. это хранчуские болванчики».

Сатирические журналы того времени выступали против Лукина. В 1774 году в «Кошельке» Новикова была напечатана комедия «Народное игрище» (Е. Дашковой?), представляющая собой пародию на «жалостные» комедии, в частности на «Мота». Особенно остроумна пародия на слугу Василия. Автор комедии также назвал его Василием. Слуга предан своему барину, молодому Толстосуму. Василий добродушен и услужлив, принимает близкое участие в любовных похождениях барина, но при этом любит выпить, для чего пользуется каждым удобным случаем. Стоит барину задремать, как он за вино. Но пьет он не просто, а с выдумкой: «Берет стул и столик и ставит на средину феатра. А на столик ставит бутылку с вином и рюмку, а сам прохаживается несколько в задумчивости», придумывая, как бы поостроумнее организовать самый процесс выпивки. Он наливает рюмку за рюмкой, делая вид, что находится в обществе своего барина и гостей, и пьет за каждого из них и за себя. Иронически выведен отец барина, старший Толстосум; о нем дядька молодого барина говорит, что он «отец, а не господин», что он даже держит студента для обучения своих крестьян грамоте, и если наказывает крепостных, то «предварительно поплакав». Вывод неожиданный — «после этого не должно винить худых помещиков, потому что лихости их мы сами часто бываем причиною».

Любопытно, что в Музее редких книг Библиотеки имени В. И. Ленина нам удалось найти экземпляр «Народного игрища», в котором сделаны поправки, судя по почерку, в XVIII веке; бывший владелец книги, некий Шильцов, в списке действующих лиц написал: «исправле...» и над именами Толстосумов, старшего и младшего, поставил фамилию Добросердовых — героев «Мота». Таким образом, связь между «Народным игрищем» и «Мотом» несомненна.

Жанр «жалостных» комедий был развит в 70-х годах Веревкиным, что подготовило почву для появления русских «слезных» драм Хераскова и других авторов.

В 60-е годы старейший драматург А. П. Сумароков написал в прежней своей манере комедии «Опекун», «Лихоимец», «Вздорщица». В первых двух он сосредоточил внимание на главных персонажах, дал им значащие имена — Чужехват и Кашей; без упоминания в списке действующих лиц в комедиях действуют эпизодические персонажи из народа: старуха в «Опекуне» и крепостной слуга Желторез в «Лихоимце».

Имя Чужехват соответствует характеру персонажа: он стремится всяческими правдами и неправдами завладеть чужим состоянием. Мало того, он создает целую философию воровства: «Без воли божьей ничего не делается, и не спадет со главы человеческой волос без воли божией; так я плутую по воли божией». Обращаясь к богу, он говорит, пародируя библейскую мысль: «На что такая в законе строгость: не бери чужого. Вить я, и овладев чужим, чужого из твоего мира не вынесу; так не все ли равно, что оно в

того хозяина или в другого сундуках. Господня земля и все ее исполнение». По поводу воровских наклонностей своих слуг он держится такого мнения: «Не о том дело, что они крадут; пускай бы крали, не касаясь господскому и не у своих, так бы в доме помаленьку прибавлялось, а у своего украсти, так это из кармана в карман перекаладывать, да шум делать, а мне беспокойство. Пускай бы крали — кто без греха и кто бабе не внук... А об этом говорю ли я, чтобы не крали? Вить они не на каторге — для чего у них волю отнимать?» В молодости Чужехват казался добрым, честным человеком; но это была только маска, которую он носил для того, чтобы войти в доверие к людям. Он сравнивает себя с папой Сикстом V, который до занятия папского престола ходил сгорбившись и притворялся смиренным, а после распрявился во весь рост.

Образ Чужехвата написан заостренно, мастерски. Комедия изобилует остроумными замечаниями: «Нрав переменить у человека трудно, а имя легко. Я знал людей, которых подьячими называли; после дали им имена регистраторов, после секретарями называть стали, а потом судьями. Имена им даваны новые, а нравы у них остались прежние»; «Воры у других сыщут и чужое все, а у них ничего не сыщешь и своего собственного. Это они у ябедников переняли». Речь Чужехвата пересыпана русскими народными поговорками и пословицами.

Кащей в «Лихоимце», давая деньги под залог, берет громадные проценты. Его страсть к деньгам чрезвычайна. «Кого бы смерть утратила, — восклицает он, — ежели бы на том свете деньги были! Кто бы отвращался от кончины своей! И ежели в царствии небесном денег не будет, то какое это нам, добрым людям, воздаяние!» В «Лихоимце» есть эпизод, затем использованный Гоголем в «Мертвых душах»: при обмене заложенного имущества и закладной на деньги Кащей и должник делают это одновременно: Кащей берет расписку, а «от себя закладов и закладной не отдает, и кладет их опять себе за пазуху. Смотрит расписку и, взяв расписку в зубы, вынимает заклады и раскрывает мешочек». Кащей грабит крестьян, держит в нищете и «безо всякой вины с их стороны» сажает их в кандалы лет на пять, пытается их. Приговор автора в конце пьесы таков: мало вывести Кащея в сатире — «виселица ему сатира».

В комедии Сумарокова «Вздорщица» реплики Розмарина выражают подлинное отношение слуг к господам. Речи Розмарина дерекликаются с рассуждениями Сумарокова в стихотворении «О благодестве»:

Какое барина различье с мужиком?  
И тот и тот земли одушевленный ком.  
А если не ясней ум барский мужикова,  
То я различия не вижу никакого.

. . . . .  
А если у тебя безмозгла голова,

Пойди и землю рой или руби дрова,  
От низких более людей не отличайся,  
А предков титлами уже не величайся.

Розмарин резко отличается от Андрея из «Кориона» и тем более от Василия из «Мота, любовью исправленного».

К концу 60-х годов сатира была уже испытанным оружием. Когда Екатерине не удалось воздействовать на общественное мнение через Комиссию для составления нового уложения, она решила использовать журналистику и стала издавать журнал, дав ему нейтральное на первый взгляд название — «Всякая всячина» (1769). Однако это был сатирический журнал, направленный в первую очередь против «дерзких мальчишков», которые высказывали негодные императрице мысли. Екатерина скрыла, что она является редактором-издателем, и демагогически предложила писателям заняться сатирической журналистикой, обещая, что сочинения будут печататься анонимно.

К моменту выхода в свет «Всякой всячины» понятие «сатира» дифференцировалось: стали различать сатиру «на пороки» и сатиру «на лица», «улыбательную» и «обличительную». Екатерина стояла за сатиру «на пороки». В № 36 «Всякой всячины» мы читаем: «Дурная шутка... рассуждениями своими падает всегда на особы. Она задирает порочного, а не пороки, писателя, а не сочинение». И далее (статья 52): следует «человеколюбие и кротость присовокупить к прочим своим знаниям, ибо нам кажется, что любовь... ко ближнему более простирается на исправление, нежели на снисхождение и человеколюбие; а кто только видит пороки, не имея любви, тот не способен давать наставления другому». Комедия «должна быть насмешлива, но не оскорбительна, содержать шутки, но не обиды; она терпит соль, но не желчь и горечь», и должна говорить о «слабостях» людских, а не о «пороках».

Противоположной точки зрения придерживались издатели прогрессивных журналов: Новиков («Трутень», «Пустомеля», «Живописец»), Чулков («И то и сию»), Эмин («Адская почта», «Смесь») и другие. Новиков и его единомышленники говорили: нельзя «порокам шить кафтан из человеколюбия», ибо в таком случае «человеколюбие» превратится в «пороколюбие». «По моему мнению, больше человеколюбив тот, кто исправляет пороки, нежели тот, который оным снисходит или (сказать по-русски) потакает». Эмин в «Адской почте» остроумно заметил: «Многие говорят, что и бесы мои целят на многих, но... бесы, сколько мне понятно, описывают вообще пороки и разные злоупотребления; если же кто себя в оных сыщет, то виноват порочный, а не бесы, и ежели он на них негодует, то сам себя выводит наружу»<sup>56</sup>.

Указанные пути развития сатиры нашли отражение в комедии-графии последующих лет.

В те же годы выступал ряд писателей (А. Волков, Свистунов, Нартов и другие), усердно переводивших комедии Мольера и его преемников и создавших подражательные комедии. Они делали

большое дело, знакомя русского читателя и зрителя с классической западной драматургией. Однако наряду с классическими они переводили пьесы, лишенные художественных достоинств, заботясь в первую очередь о занимательности и развлекательности.

### 3

Совершенно иные темы получили развитие в трагедии того времени.

Яков Борисович Княжнин (1742—1791)<sup>57</sup>, начавший литературную деятельность в 60-х годах, разделял идеи панинцев и был литературным преемником Сумарокова. То и другое особенно сказалось на его трагедиях. Культивируя жанр политической трагедии, он насыщал ее просветительскими, патриотическими, тираниборческими идеями. Под воздействием передовой общественной мысли Княжнин постепенно развивал эти идеи и в конце творческого пути создал лучшую классицистскую трагедию XVIII века — «Вадим Новгородский».

Мировоззрение Княжнина раскрывается в его высказываниях, находит прямое отражение в его произведениях. В 1779 году Княжнин произнес речь по поводу выпуска учеников Академии художеств. Касаясь проблемы воспитания молодежи, он заявил, что следует воспитывать «полезных граждан», «достойных членов общества», а как известно, понятие «гражданин» в ту пору противопоставлялось понятиям «раб», «подданный». Вместе с тем Княжнин подчеркивал разницу между «дерзким», «необузданным своеволием» и «разумной вольностью», утверждая, что достойным членом общества не может быть ни раб, ни дерзкий своевольник. Он заявлял, что «земные правители» должны править не «пресмыкающимися узниками», но «свободными людьми». Если сопоставить эти высказывания с его трагедиями «Вадим Новгородский» и «Рослав», с комической оперой «Несчастье от кареты» и запиской «Горе моему отечеству» (знакомой нам, правда, только по пересказу) и учесть при этом, что приведенные выше слова были произнесены на торжественном акте Академии художеств, то станет ясным, что Княжнин был достаточно радикален.

Политический смысл его трагедий раскрывает послание «Княгине Дашковой. Письмо на случай открытия Академии российской», написанное им в 1783 году (то есть до создания трагедий «Рослав» — 1784, «Титово милосердие» — 1785, «Вадим Новгородский» — 1789). В нем Княжнин выступает против панегирического содержания современных ему од (сам он, как известно, од не писал), поэтому нам кажется неправомерным считать его трагедии панегирическими. Напомним, что «Горе моему отечеству» и «Рослав» были написаны вскоре после смерти Н. И. Панина и что «Рослав» и «Письмо» посвящены Дашковой (по времени эти произведения совпадают с «Вопросами» и «Рассуждением» Фонвизина и следуют за «Недорослем»). Не нужно забывать и того, что

действие «Росслава» происходит в Швеции, с которой была связана предшествовавшая деятельность Н. Панина. Записка «Горе моему отечеству», видимо, занимает в литературе такое же место, как и «Рассуждение о непрменных государственных законах» Фонвизина и ода «Отец отчества» Николева. Княжнин начал с того, на чем остановился его учитель Сумароков, и в конце жизни приблизился к Радищеву. В произведениях Княжнина много противоречий, но, думается, они в известной мере объясняются необходимостью скрывать свои подлинные мысли.

К выдающимся драматическим произведениям Княжнина относится его трагедия «Дидона» (1769). Литературная история ее такова. В 1768 году, то есть вслед за окончанием деятельности Комиссии для составления нового уложения, придворный пиит В. Петров занялся переводом «Энеиды». Перевод был задуман и осуществлен для восхваления Екатерины в образе Дидоны. Петров писал, что, говоря о Вергилии, он ее (то есть Екатерины) «век трубил».

Ты пети мне велишь, владычица сердец,—  
Тебе моих трудов начало и конец.

Сначала Петров опубликовал только эпизод отъезда Энея. К переводу поэмы был даже приложен портрет Екатерины; вообще доказательств того, что под Дидоной подразумевалась Екатерина, немало. Передовые круги встретили перевод враждебно. Как известно, несколько позже Радищев назвал этот перевод «вредным».

С «Энеидой» Петрова тесно связаны два литературных произведения 1769 года — пародийная поэма Майкова «Елисей, или Раздраженный Вах» и трагедия Княжнина «Дидона». У Майкова Дидона представлена престарелой начальницей исправительного дома для проституток, развлекающейся с ямщиком Елисеем, который в конце концов покидает ее. Иначе использовал сюжет Княжнин. Он предпослал трагедии льстивое обращение к Екатерине, в котором говорит о «насажденном» ею «блаженстве», «о счастии ее законами», испытываемом русским народом (намек на Комиссию), упоминает о поднесенном ей в 1767 году имени «мать отчества», заявляет, что подвластные ей народы вкушают ее «уставов нектар сладкий», что она сделала всех равными перед собой и «блаженством» никого «не обошла», учредила в России «золотой век» и т. п. Княжнин, видя в образе Дидоны как бы воплощение всех этих достоинств, вложил в ее уста такую реплику: «Блаженством подданных моих мой трон крепится». Но реплика эта имела более чем иронический смысл. В действительности Дидона Княжнина — прежде всего влюбленная в Энея женщина, а не царица. Когда Эней покидает ее, Дидона, забыв о своей стране, о «блаженстве» народа, не вступает в борьбу с Ярбом, а бросается в огонь со словами, напоминающими изречение Людовика XV «После меня хоть потоп»: «Весь град кончаяся, падет с своей царицей». Мало

того, по пьесе, вельможи недовольны политикой Дидоны (Екатерины), ненавидят ее фаворита, готовят новый дворцовый переворот:

Троянска беглеца владычества стыдясь,  
Вельможи многие, в притворстве утаясь,  
Покорства кажут вид, но в сердце злость питают;  
Непримирительных врагов в себе скрывают;  
И многие из них, Дидону погубя,  
Хотят ее взложить корону на себя.

Создавшейся ситуацией пользуется Ярб и без труда подымает народное восстание. Дидоне принадлежат слова: «Тиранам лишь одним рабов своих страшиться». А известно, что Екатерина в течение всего царствования страшилась своих «рабов». Таков был истинный смысл трагедии. Но Екатерина и ее окружение не поняли или не хотели понять его и считали трагедию панегирической.

Реплики Дидоны, как и вся трагедия, написаны благозвучными стихами. Это было ново для русской классицистской трагедии. Образ Дидоны наделен женственностью, большим темпераментом, подлинной, всепоглощающей страстью.

До нас дошли и некоторые сведения о постановке «Дидоны». При первых постановках роль негра Ярба играл Дмитревский, позже исполнением этой роли прославился Шушерин. С. Т. Аксаков так писал об исполнении этой роли: «Дмитревский, играя Ярба, никогда не чернил себе лица; это был каприз, и при его великом искусстве и таланте публика не обращала внимания на цвет его лица». Относительно игры Шушерина Аксаков замечает: «Что сказать о целом исполнении этой, поистине нелепейшей роли? Цельное исполнение ее невозможно. Ярб должен буквально биться все четыре акта, на что, конечно, неостанет никакого огня и чего никакие силы человеческие вынести не могут, а потому Шушерин, для отдыха, для избежания однообразия, некоторые места играл слабее, чем должно было, если следовать в точности ходу пьесы и характеру Ярба. Так поступал Шушерин всегда, так поступали и другие, и так поступал Дмитревский в молодости»<sup>58</sup>.

Современная «Дидоне» трагедия Сумарокова «Вышеслав» (1768), по существу, также была насыщена просветительскими мыслями и поучениями, направленными в адрес Екатерины, и напоминала его оды того же времени.

#### 4

Творчество многих актеров данного периода представляет безусловный интерес и заслуживает тщательного изучения. Однако полному представлению о творчестве того или иного актера препятствует недостаток фактических сведений. Зачастую сохранились лишь отдельные упоминания о сыгранной роли или оценка ее исполнения в совершенно общей форме. И все же автор данного труда и на этом скудном материале пытается как можно полнее осветить жизнь и творческий путь тех актеров, значение которых в

развитии русского сценического искусства второй половины XVIII века было велико.

Одним из сподвижников и прямых продолжателей дела Волкова был Иван Афанасьевич Дмитревский (1733—1821)<sup>59</sup>. Он был не только актером, но и руководителем театра, режиссером, педагогом, поэтом, драматургом, переводчиком, историком русского театра, непререкаемым авторитетом в театральных вопросах, советчиком и другом крупнейших писателей. Как и Волков, он отдал театру всю свою жизнь. В 1802 году он был избран в члены Российской академии, а потомки прозвали Дмитревского «патриархом» русского театра.

Из пьес, в которых Дмитревский участвовал в ранний период своей деятельности, можно назвать пьесу Димитрия Ростовского «Покаяние грешного человека», трагедии Сумарокова «Хорев», «Синав и Трувор». По преданию, до появления в составе труппы актрис, то есть до 1756 года, Дмитревский играл не только мужские, но и женские роли. Несомненно, он участвовал в комедии Сумарокова «Приданое обманом» (1756). Документально известно, что в 1759 году Дмитревский сыграл роль Аполлона в прологе «Новые лавры» и Азиатца в драме-балете Сумарокова «Прибежище добродетели» (заметим, что и та и другая роли состояли из нескольких стихотворных строк). Играл он также роль Олега в трагедии Сумарокова «Семира» в 1763 году, участвовал в уличном маскараде «Торжествующая Минерва». Кроме того, в 1759 году Дмитревский сотрудничал в «Трудолюбивой пчеле» Сумарокова.

После смерти Ф. Волкова Дмитревский — в это время ему было тридцать лет — занял в труппе первое место и в ближайшие годы сыграл одного из близнецов (другого исполнял А. Попов) в «Менехмах» Лукина (1763), Доранта в «Ревнивом, из заблуждения выведенном» того же автора (1764), очевидно, Кориона в одноименной пьесе Фонвизина (1764), Добросердова в «Моте, любовью исправленном» Лукина (1765), Неумолкова в «Пустомеле» того же автора (1765). Он стал играть ведущие роли и в классицистских пьесах, а также в переводных драмах Дидро и других. В кратких отзывах об игре актеров Лукин с похвалой говорил о Дмитревском, который «искусством своим» поддержал его комедию «Мот, любовью исправленный»; что же касается «Пустомели», то Дмитревский был «главную причиною» успеха: лицо, играемое им, «было для него опытное, потому что он шутивных лиц еще не игрывал. Но в оный день показался ко всем лицам преспособным актером»<sup>60</sup>.

В деятельности Дмитревского нашло отражение развитие прогрессивной общественной мысли. Первый период его творчества совпал с выходом в свет сатирических журналов Новикова «Трутенъ», «Пустомеля», «Живописец», с активизацией либерального дворянства (кружок Паниных), второй — с общественным подъемом в начале 80-х годов, с выступлениями Фонвизина. Дмитревский познакомился с Фонвизиним, вероятнее всего, еще в дни пребывания последнего в Петербурге в 1760 году. В 60-х годах они



часто встречались. Об этом Фонвизин упоминал в письмах родным и в конце жизни вспоминал в «Чистосердечном признании». Нескольким авторитетным было имя Дмитриевского уже тогда, видно, например, из того, что в январе 1764 года царским указом ему поручалось обучение драматическому искусству молодых актеров<sup>61</sup>.

Дмитревский был непосредственно связан с современными ему драматургами — Сумароковым, Лукиным, Княжениным, Фонвизиним, с рядом иностранных драматургов, которых он переводил и в пьесах которых играл. Вместе с Сумароковым и Волковым он участвовал в создании театра. Однако личные отношения между Сумароковым и Дмитриевским не были равными. Так, известна элегия Сумарокова на смерть Волкова, в которой поэт связывает дальнейшие судьбы русского театра с именем Дмитриевского. В начале же 70-х годов между ними намечаются резкие разногласия, так как Сумароков отстаивал свое право на исключительное влияние на московский театр. Со смертью Сумарокова (1777) его пьесы продолжали идти на русской сцене, и Дмитриевский по-прежнему играл в них. О личных взаимоотношениях между Дмитриевским и Лукиным, чья драматургическая деятельность была непродолжительной, известно лишь, что при создании своих комедий Лукин, по собственному признанию, учитывал возможности актеров, в частности Дмитриевского. Дмитриевский играл в его пьесах и стяжал успех у зрителя и похвалы автора. Дмитриевский играл во всех трагедиях Княженина (кроме «Вадима Новгородского», который не был поставлен), а также в комедиях Фонвизина «Корион», «Бригадир» и «Недоросль». Дмитриевского с Фонвизиним связывала более чем двадцатипятилетняя тесная дружба, что, несомненно, оказало на актера серьезнейшее влияние.

Все приведенные факты свидетельствуют о том, что еще до середины 60-х годов Дмитриевский играл самые различные роли; в его репертуар входили пьесы школьной драматургии, классицистские трагедии и комедии, первые «жалостные» комедии. Последние, вероятно, были ближе разночинцу Дмитриевскому, чем классицистские трагедии. Вот почему и первые лестные отзывы заслужило его исполнение именно в этих пьесах. Однако за годы пребывания в Петербурге (1752—1765) он успел освоить классицистскую эстетику. Сумароков считал, что основы сценического искусства преподавал Дмитриевскому именно он. Большое влияние на молодого Дмитриевского, несомненно, оказала игра Волкова. Уроки кадетов и Сумарокова также не пропали даром: не случайно впоследствии Жихарев, сравнивая игру Дмитриевского и Яковлева, назовет Дмитриевского последователем «французской школы». Дмитриевский воспринял рационалистический метод игры, тщательно отделял роль, питал пристрастие к эффектам и, по словам некоторых современников, произносил стихи нараспев.

С 1765 года в творчестве Дмитриевского начинается новый этап. 31 августа был издан царский указ о командировании его в Па-

риж и Лондон для усовершенствования в актерском искусстве. Этот факт свидетельствует, во-первых, о том, что Дмитревский выделялся из среды других драматических актеров, так как за границу посылали лучших, а во-вторых, о том, что с классицистских позиций его искусство еще нуждалось в усовершенствовании. А французский театр в то время блистал такими именами, как Лекен, Клерон, Дюмениль. У них было чему поучиться.

Дмитревский ездил за границу дважды: в 1765—1766 и в 1767—1768 годах (во второй раз — с целью нанять французских актеров для русского двора). Первый раз он вернулся в ноябре 1766 года и 16 ноября и 28 декабря выступал в «Синаве и Труворе». О его участии в этих спектаклях отзывов нет. 17 февраля 1767 года он играл в «Наказанной вертопрашке» Ельчанинова. После этого сведений о его выступлениях нет до 30 октября 1768 года. Очевидно, это время он и провел за границей во второй раз.

О том, что ему удалось видеть и слышать за границей, существует много рассказов, якобы исходящих от самого Дмитревского<sup>62</sup>. Все они полны фактических ошибок. Несомненно, что Дмитревский познакомился с театром *Comédie Française*, со знаменитыми актерами Лекеном, Клерон и Дюмениль и не раз посещал спектакли с их участием. Лекен возил Дмитревского в Лондон представить его Гаррику (об этом с полной ясностью говорят два письма Лекена Гаррику — от 4 апреля и 23 июня 1766 года). Не застав Гаррика, Лекен уехал в Париж, а Дмитревский остался ждать возвращения английского актера. Гаррик принял Дмитревского, беседовал с ним об английском актерском искусстве, о котором, по словам Лекена, Дмитревский «и понятия не имел». Гаррик «растопил северные льды в душе» Дмитревского. По мнению Лекена, русские легко усваивают наставления и со временем превзойдут западный театр<sup>63</sup>.

Не вызывает сомнения факт, о котором не рассказывал никто из современников актера. В 1765 году в Париже разыгрался подлинный театральный скандал. Покровительствуемый Вольтером актер Офрен дебютировал в *Comédie Française*, выступая в комедии Бурсо «Эзоп при дворе», в которой по ходу пьесы греческому баснописцу приходится исполнять ряд своих басен. Представитель сентименталистской школы, Офрен оказался в таком разительном противоречии с другими актерами *Comédie Française*, что они поставили вопрос так: или они, или Офрен. Офрен не был принят в театр. Дмитревский если и не присутствовал на этом дебюте, то, во всяком случае, много слышал о нем, и по его представлению русский двор пригласил Офрена в Петербург, где тот и нашел свое «второе отечество». Очевидно, Офрен понравился Дмитревскому.

Заграничные впечатления заставили Дмитревского о многом задуматься. По возвращении в Петербург он оказался на распутье. В эту пору в репертуаре Дмитревского трагедии чередовались с «жалостными» комедиями и драмами. Игра Дмитревского произ-

водила огромное впечатление на современников, что нашло свое отражение в поэзии и журнальной критике.

В стихотворении, посвященном Троепольской, Сумароков писал:

Пуская Дмѣтровскій вздыхание и стон,  
Явил Петрополю красы котурна он:  
Проснулся и пришел на Невский брег Барон.

А в обращении Сумарокова к самому Дмитревскому говорилось:

Дмитревской, что я зрел! колико я смущался,  
Когда в тебе Синав несчастный унывал...  
Ты к сердцу новые дороги находил.  
Твой голос и лицо и стон согласны были...  
Твой плач все зрители слезами заплатили,  
И, плача, все тебя старались хвалить.  
Искусство с естественном в тебе совокупленны...

Хотя в обоих случаях перед нами поэтические произведения, а не критические статьи, мы все же можем найти в них довольно четкие оценки.

К 1768 году Сумароков сделал изменения в тексте «Синава», главным образом в роли самого Синава (его монолог в последнем акте). Мало того, именно для выступления Дмитревского и по его просьбе он снова внес в роль некоторые изменения, значительно смягчившие черты жестокости образа, придавшие ему большую человечность, больший драматизм. В связи с этим и следует понимать оценку игры Дмитревского Сумароковым. В первом стихотворении он замечает, что, хотя Дмитревский «явил Петрополю» «вздыхание и стон», он тем не менее остался «красой котурна», не вышел за пределы классицистского трагического стиля исполнения. Во втором стихотворении он тоже отмечает, что в исполнении Дмитревского Синав «несчастный унывал», что его «стон» соответствовал мимике и голосу, что зрители оплатили его «плач» своими «слезами», что он сочетал искусство и естественность. Так актер нашел «новые дороги» к сердцу зрителей. Сравнивая Дмитревского с французскими трагиками, Сумароков называет его Бароном, именно Бароном, а не Лекеном. Как известно, Барон был учеником Мольера, его игра отличалась естественностью.

Восторженно отзывались об исполнении Дмитревским роли Синава и петербуржцы. Так, в «Пустомеле» было напечатано следующее сообщение из Петербурга: «Недавно здесь на придворном императорском театре представлена была «Синав и Трувор», трагедия г. Сумарокова. Трагедия сия играна была по переправленному вновь г. автором подлиннику... Что ж касается до актеров, представлявших сию трагедию, то надлежит отдать справедливость, что г. Дмитревский и г-жа Троепольская привели зрителей во удивление. Ныне уже в Петербурге не удивительны ни Гарики, ни Лекены, ни Госсенши. Приезжающие вновь французские актеры и актрисы то подтверждают»<sup>64</sup>.

Таким образом, после поездки за границу игра Дмитревского изменилась. Думается, уже в эти годы было велико и влияние Фонвизина. Этот сдвиг приветствовала современная и более поздняя критика. Так, в журнале «Адская почта»<sup>65</sup> писали: «Здесьний весьма хороший актер, съездив в Париж, приехал еще лучшим». В «Корифее» (1802) говорилось: «Осенью (1765 года)... возвратился Дмитревской из чужих краев, где он усовершенствовал свое искусство. При дворе представлена была трагедия «Синав и Трувор», в которой сей актер к восхищению русских показал, что он недаром учился у Гаррика»<sup>66</sup>. В журнале «Смесь» (1769) был напечатан отзыв об игре Дмитревского в «Мизантропе». Автор говорил, что после представления «Мизантропа» с Дмитревским он «ни о чем не мог больше думать, как о «Мизантропе». «И верно, должно родиться актером, — продолжал автор, — чтоб быть Дмитревским. По окончании комедии я спрашивал у одного француза, который видал в трагедиях Лекена и Дмитревского, что он думает о российском театре. Сей француз сказал мне, что они не токмо равны, но что Дмитревской в любовной страсти превосходит Лекена; сегодня же поутру он мне прислал следующие стихи (даем их в русском переводе. — В. В.-Г.):

Дмитревской, обладая превосходным талантом,  
Являясь гордостью своего театра, возвышает его.  
Подобно Гаррику или Лекену, он чарует, говорит сердцу  
И исторгает хвалу у восхищенного француза»<sup>67</sup>.

Оставляя в стороне комплиментарный характер этого отзыва, можно все же заметить, что Дмитревский был превосходен и в комедиях.

Наконец, третьей пьесой, в которой блеснул Дмитревский, была драма Бомарше «Евгения» (поставлена 18 мая 1770 года). Переводчик драмы Пушкинов писал в предисловии к пьесе, что актеры «руководствуемы главным нашим придворным актером г. Дмитревским, в то время в Москве бывшим, изображая естественно то, что сочинитель требовал, сами себя превзошли»<sup>68</sup>. Но, как известно, Бомарше в предисловии к «Евгении» кроме естественности требовал от актеров чувствительности. Этим качеством игра актеров, в том числе Дмитревского, очевидно, и отличалась. Анонимный автор отзыва, опубликованного в журнале «Пустомеля» (1770, июнь), показывает отношение москвичей к гастролям актера: «Д[митревский], актер придворного российского театра, приехав к нам, столько наделал шуму, что во всем городе только и разговоров, что о нем; и подлинно, московские жители увидели в нем славного актера. Он играл в «Семире» Оскольда и всех зрителей пленил. В «Евгении» комедии — графа Кларандона; искусство, с каким он сей роль представлял, принудило зрителей оную комедию просить еще три раза, в чем они были удовольствованы, и в каждое представление в новое приходили восхищение; казалось, будто искусство г. Д[митревского] по степеням еще больше возрастало». Далее критик сообщал, что Дмитревский выступал

в «Вышеславе», «Ревнивом» и предполагал еще выступить в «Хореве» и «Беверлее». «Зрители собирались в театр в таком множестве, что многие по причине великой тесноты не могли получать билетов, естли хотя мало опаздывали. Наконец, должно сие заключить тем, что г. Д[митревский] московских жителей удивил, привел в восхищение и заставил о себе говорить по малой мере два месяца»<sup>69</sup>.

Итак, вернувшись в 1768 году из Парижа, Дмитревский не только внес нечто новое в свое искусство классицистского трагика, но наряду с этим стал пропагандистом чувствительности и реалистических тенденций в драматургии и актерском творчестве. Именно с этого времени Дмитревский переводит на русский язык одну за другой пьесы нового, сентименталистского направления. Заметим, в частности, что в этот приезд в Москву он познакомился с актером Померанцевым, приверженцем сентиментализма, и работал с ним, причем это не только не обратило Померанцева в классициста, но даже заметно усовершенствовало его в сентименталистском искусстве.

На вопросе о поездках Дмитревского в Москву и целях этих поездок следует остановиться несколько подробнее. По Н. И. Ильину, Дмитревский в 1770 году был в Москве дважды, причем в первый приезд играл роли Беверлея, Безбожного и Тщеславного, а во второй помимо других пьес (в числе которых была трагедия Вольтера «Магомет») и «Евгению» Бомарше<sup>70</sup>. В отзыве «Пустомели» обращают на себя внимание некоторые подробности представления «Евгении». Спектакль шел 18 мая, статья в «Пустомеле» появилась в июне, однако автор статьи рассказывает, что о гастролях Дмитревского продолжали говорить «по малой мере два месяца», то есть с марта. Далее. В отзыве сказано, что в Москве «еще ожидают представления «Хорева» и «Беверлея»<sup>71</sup>. Следовательно, эти две пьесы еще не шли в течение двух месяцев со дня представления «Евгении», то есть с 18 мая. Ильин мог спутать порядок исполнения пьес, но, по-видимому, он был прав в том, что Дмитревский приезжал в Москву не однажды. Ильин говорит также, что Дмитревский приезжал по договору, заключенному им с московским антрепренером. А из писем Сумарокова мы узнаем, что Дмитревский брал на себя обязательство приезжать ежегодно на четыре месяца, «чтоб играть и учить актеров»<sup>72</sup>. Из письма самого Дмитревского московской труппе мы узнаем, что он собирался взять в Москве антрепризу (письмо не датировано). По свидетельству актера Шушерина в изложении Аксакова, Дмитревский был в Москве еще и в 1778 или 1779 годах, когда смотрел и пригласил на службу в Петербург Плавильщикова (известно, что тот поступил на придворную сцену именно в 1779 году). Наконец, из архивных документов московского Воспитательного дома видно, что, когда в 1782 году театр Книпера перешел в руки Дмитревского, он ездил в Москву пополнять труппу воспитанниками дома. Известны имена отобранных им актеров. Следовательно, ясно, что Дмитревский бывал в Москве неоднократно.

Но чем же были вызваны эти поездки? Во-первых, громадный успех Дмитревского в конце 60-х и начале 70-х годов вызвал желание показаться московской публике. Во-вторых, ему, видимо, приятнее было работать в условиях вольного театра, в атмосфере которого он провел юность, вдали от бюрократического придворного окружения. В-третьих, именно после поездки за границу возобновились его тесные отношения с Фонвизиним, который, как известно, с 1769 года примкнул к оппозиционному кружку Паниных.

Это был канун крестьянской войны Пугачева, ликвидации Комиссии для составления нового уложения, появления сатирических журналов Новикова, время, когда возникли планы нового дворцового переворота. Именно в это время Дмитревский пишет аллегорический пролог «Непостижимость судьбы» (1771). Ни литературного, ни сценического интереса этот пролог не представляет. Важна его политическая тенденция. Дмитревский пишет, что Россию постигает тяжкое испытание: юный Алкид (Павел), надежда страны, основа и неоцененный залог будущего народного блаженства, «прославленный божеского племени остаток», «объят жестокою болезнью». «Мудрый Алкидов наставник (Н. И. Панин. — В. В.-Г.), благие семена добродетелей в нем возрадивший, горькими обливаётся слезами, почти отчаянию предается»<sup>73</sup>. Но обращение к богам умиливает их, и Алкид выздоравливает. Одновременно с прологом появляется «Слово на выздоровление» Павла, написанное Фонвизиним (1771). Несмотря на различие жанров, идейное содержание этих произведений было единым: приверженность Павлу была в то же время оппозицией Екатерине.

Таким образом, стремление если не вовсе покинуть придворный петербургский театр, то хотя бы отдалиться от него могло быть результатом оппозиционных настроений Дмитревского и в то же время продиктовано желанием отвести возможный гнев двора.

Как уже говорилось, в ту пору, когда в драматургии стали проявляться сентименталистские тенденции, в московский театр поступил Василий Петрович Померанцев (1736? — 1809) — актер, который стал основоположником и лидером сентиментализма в русском актерском искусстве<sup>74</sup>. В течение сорока трех лет (1766—1809) непрерывно выступая на сцене московского театра, он оказал несомненное влияние не только на его общее художественное направление, но и на творчество отдельных актеров. Померанцев пользовался громадным успехом у московской публики; его высоко оценивали виднейшие писатели во главе с Карамзиным.

По свидетельствам современников, Померанцев первоначально собирался идти в дьячки. О годе рождения Померанцева мы можем судить по косвенным данным: он умер в 1809 году в семидесятидвух-семидесятипятилетнем возрасте, а следовательно, родился между 1734 и 1737 годами<sup>75</sup>, то есть был ровесником Дмитревского. На сцену московского театра он поступил при Титове в 1766

году (в 1786 году праздновалось двадцатилетие его работы в театре <sup>76</sup>). Следовательно, Померанцев поступил на сцену в тридцатилетнем возрасте, то есть сравнительно поздно. Недостаточно ясно, что он делал до этого; возможно, что он играл в различных труппах московского демократического театра, что, видимо, не принесло ему пользы, так как к Титову он поступил актером совершенно неопытным (С. Н. Глинка вообще называл его самоучкой) <sup>77</sup>.

Все современники Померанцева сходятся на том, что он не овладел стилем классицистской игры и в качестве примера, подтверждающего это, приводят его исполнение роли Гостомысла в трагедии Сумарокова «Синав и Трувор». Быть может, именно его имел в виду Сумароков, когда жаловался на то, что труппа Титова мало подготовлена, что один актер, игравший Гостомысла, никогда до того трагических ролей не исполнял <sup>78</sup>. Впрочем, показания Сумарокова еще не говорят о недостатках труппы. Основное ядро ее составляли актеры университетского театра. Несомненно, что участие в университетских спектаклях не прошло для них даром. Что же касается Титова, то, хотя он был военным, вместе с тем это был большой любитель театра, писатель и драматург. В университетском репертуаре преобладали комедии, среди них комедии «жалостные» и драмы. Классицистские традиции в московском театре вообще не были прочными; это и обнаружилось при упоминавшейся уже постановке «Синава» 31 января 1770 года, которая, к великому огорчению Сумарокова, провалилась <sup>79</sup>.

В это же время произошли события, сыгравшие решающую роль в творческой биографии Померанцева: в мае 1770 года в Москву на гастроли приехал Дмитревский. Драматург Ильин, прекрасно знавший Померанцева, подробно описал их встречу. Дмитревский сразу же обратил внимание на талант Померанцева, на гибкость его голоса, способного «принимать и с превеличайшею верностью выражать всякой тон страсти; а с тем вместе страсти выливались во всех чертах лица его и глаза сверкали огнем». Чем больше Дмитревский работал с Померанцевым, тем больше раскрывались возможности последнего. Дмитревский проходил с каждым актером роль и «давал всякому настоящий тон его роли, показав свойства представляемого и все оттенки». В Дмитревском Померанцев нашел своего педагога. Так выявлялись черты таланта Померанцева; далее шло их развитие и обогащение. Результаты сказались при его выступлении в первой же роли. Ильин пишет, что роль Гарстлея в «Евгении» ни до него, ни после никто не мог «подобно ему сыграть»; «ярость гнева, вмиг закипевшая в сердце в первую секунду известия о бедственном и унижительном положении Евгении, обманутой Кларандоном, и чрезвычайное оскорбление, раздирающее душу зрителя, когда старый барон, обнажив грудь свою, покрытую ранами, требует от государя правосудия», — отмечало его исполнение в «Евгении» <sup>80</sup>.

Кроме «Евгении», во время гастролей Дмитревского шли трагедии «Хорев», «Семира» и «Вышеслав» Сумарокова, «Ревнивый, из

заблуждения выведенный» Кампистрона в переводе Лукина и «слезная» драма Сорена «Беверлей» в переводе самого Дмитревского. В этих пьесах Померанцев, несомненно, играл. Мы имеем сведения, сообщаемые биографом Померанцева Н. Ильиным, о том, что актер играл с Дмитревским в «Беверлее» роль Ярвиса, в «Безбожном» — Гранвиля, в «Честном преступнике» — отца, в «Тщеславном» — Лизимона. По словам того же Ильина, в дни своих гастролей в Москве Дмитревский выступал в «Магомете» Вольтера, где исполнял роль Сеида, Магомета играл Калиграф, а Зомира — Померанцев <sup>81</sup>.

Сведения о ролях, иггранных Померанцевым вскоре после гастролей Дмитревского, отрывочны. Известно только, что в 1775 году он играл Гастона в драме Хераскова «Гонимые» (в этой пьесе, по-видимому, дебютировал Шушерин). Слава приходит к Померанцеву только в середине 80-х годов.

Мы можем назвать еще нескольких актеров, деятельность которых приходится на 60-е годы XVIII века. Это были Я. Д. Шумский и А. Г. Ожогин. Оба они были комиками: Шумский играл в Петербурге, Ожогин — в Москве. И тот и другой были представителями складывающегося реализма. Сведения о Шумском скудны, об Ожогине несколько богаче.

По сведениям Ф. Волкова о составе ярославской труппы, затребованной в Петербург в 1752 году, Шумский был украинцем. Предание говорит, что прежде он работал цирюльником; документально это не подтверждено. О дальнейшей его судьбе ничего не известно вплоть до 18 июля 1752 года, когда Ф. Волков, Дмитревский и А. Попов были оставлены в Петербурге, а Шумскому и Гр. Волкову было предоставлено право по своему усмотрению выбрать место жительства. Очевидно, Шумский не понравился императрице, скорее всего, безыскусностью и демократичностью своего исполнения. Шумский, однако, остался в Петербурге и в дальнейшем числился в штате учрежденного в 1756 году театра актером на роли «слуг в комедиях». По старости он вышел в отставку в 1785 году, хотя продолжал играть и позже.

Известно о его выступлении всего в восьми пьесах: «Генрих и Пернилла» Гольберга, «Мот, любовью исправленный» Лукина, «Наказанная вертопрашка» Ельчанинова, «Недоросль» Фонвизина (роль Еремеевны), «Амфитрион» Мольера (роль Созия), «Менехмы» и «Игрок» Реньяра, «Школа злословия» Шеридана. Отзывы о его игре немногочисленны и кратки. В 1760 году Фонвизин, как известно, видел его в «Генрихе и Пернилле». «Тут увидел я Шумского, который шутками своими так меня смешил, что я, потеряв благопристойность, хохотал изо всей силы» <sup>82</sup>. Высоко оценил исполнение Шумским роли слуги Василия в комедии «Мот, любовью исправленный» Лукин: «Шумский, можно сказать, имел лицо опытное. Он играл всегда слуг проворных и бездельников; а тут дол-



женствовал представить степенного и верного, с мыслями, всякого честного человека достойными. Но он в оном роде так удачно сыграл, что приобрел общую от зрителей похвалу, а от меня должное за способствование в успехе труда моего благодарение»<sup>83</sup>. Шумский сыграл роль Еремеевны в «Недоросле» «к несравненному удовольствию зрителей»<sup>84</sup>. Хвалили его за роль Созия в «Амфитрионе». Шумский имел большой успех и в «Игроке», к первому изданию которого на русском языке приложен его гравированный портрет, воспроизводящий сцену чтения им Сенеки.

Хотя Шумский нигде не учился сценическому искусству, он владел им настолько, что в 1764 году был приглашен обучать актеров — студентов Академии художеств. Одним из его учеников был известный трагический актер И. Н. Лапин, игравший затем в Петербурге и Москве<sup>85</sup>.

Те же роли, что и Шумский, играл московский актер А. Г. Ожогин (1746—1814). Сведения о нем находим у Николева, Макарова, Горчакова, Коцебу, Рихтера и автора «Драматического словаря». Данные отрывочны, но красноречивы.

Ожогин учился в Московском университете, участвовал в студенческих спектаклях и в 1766 году поступил в труппу Н. Титова. Ожогин был любимцем публики; отзывы о нем неизменно восторженны. Особенно привлекало в нем то, что это был актер «национального характера» (Рихтер)<sup>86</sup>. Несколько позже Макаров отмечал, что Ожогин — «натура неподражаемая, совершенно русская родовая». Драматург Горчаков писал: «Художественная простота Ожогина, его неожиданные шутки, импровизации и отсбятинны не стыдили никого из нас. Его маски и его намеки были игривы и остроумны и всегда безобидны и привычны». Про Ожогина было сложено такое стихотворение:

Смешон он был игрой и рожею,  
На всех паясов схожею;  
Да не чужой паяс он был,  
Не знал замашки водевильной —  
По-русски с русскими шутил;  
Пускал он и пузырьки мыльный.  
Но тот пузырьки был по-русскому хорош,  
А на французский непохож<sup>87</sup>.

Высокую оценку дал Ожогину Николев в предисловии к комической опере «Розана и Любим»: «Прекрасная игра г. Ожогина произвела во мне желание прибавить игры и сделать некоторые перемены во многих явлениях, а из оною желанием по расположению моему прибавилось и четвертое действие. Те, кои читали или видели прежнюю, легко могут судить по этой, лучше или хуже я сделал»<sup>88</sup>.

Большим успехом пользовался Ожогин и в роли Еремеевны в «Недоросле». В репертуар его входило свыше двадцати ролей.

Женские роли в русском театре долгое время исполняли мужчины. Первой русской драматической актрисой была, по-видимому, жена Дмитревского, перешедшая в драму из балета. Однако ее лирическое дарование мало подходило для исполнения трагических героинь.

Первой русской трагической актрисой была Татьяна Михайловна Троепольская. Деятельность Троепольской до поступления на придворную сцену неизвестна. Неизвестна и ее девичья фамилия. Она была замужем за Василием Алексеевичем Троепольским, поступившим в университет одновременно с Фонвизиным. Имя Троепольского неоднократно встречается в протоколах Конференции университета и в отчетных объявлениях в «Московских ведомостях».

Окончив университет в январе 1762 года, он по личной просьбе продолжал числиться в составе студентов<sup>89</sup>. В студенческие годы Троепольский играл на сцене университетского театра и, по-видимому, в 1765 году дебютировал на сцене придворного театра в Петербурге в роли Неумолкова в «Пустомеле» Лукина. Во время пребывания Дмитревского за границей Троепольский продолжал выступать в этой роли, но в дальнейшем имя его в составе труппы не встречается. В 80-х годах, служа председателем Верховного суда в Иркутске, он устраивал там любительские спектакли<sup>90</sup>.

Из сказанного видно, что в Петербург он мог переехать не ранее 1762 года, а следовательно, и первая жена его, Татьяна Михайловна, поступила на петербургскую сцену также не ранее 1762 года. Поэтому вполне закономерно, что ее имя впервые встречается 9 декабря 1763 года в списке исполнителей в комедии Лукина «Менехмы». Возможно, это и было ее дебютом. Не исключено, что Троепольская играла в труппе университетского театра, куда могла поступить, прочтя объявление о приглашении актрис в «Московских ведомостях» 1757 года. Таков наиболее вероятный вариант ее ранней биографии. П. Арапов в «Летописи русского театра» рассказывает, что Троепольскую якобы отыскал в Москве В. И. Бибииков. Дебютируя в Петербурге 15 февраля 1757 года в трагедии Сумарокова «Семира», Троепольская понравилась императрице Елизавете Петровне и была принята на придворную сцену на первые трагические роли<sup>91</sup>. Все это как будто бы вполне правдоподобно. Но Елизавета Петровна не могла видеть Троепольскую ни в Петербурге («Семира» шла на придворной сцене лишь 1 и 6 февраля, а затем 27 декабря), ни в Москве, так как в указанном году императрица в Москве не бывала. Бибииков же стал заведовать Российским театром только с 1765 года. Думается нам, что в «Семире» Троепольскую видела не Елизавета Петровна, а Екатерина II, и произошло это не в 1757 году, а в 1762 или 1763 году во время пребывания Екатерины в Москве в связи с коронацией. «Семира» шла тогда, например 29 января 1763 года, еще с участием Ф. Волкова.

Не сохранилось ни одного отзыва на игру Троепольской в какой бы то ни было роли. До нас дошли самые общие оценки ее таланта. Так, характерно, что в своем обращении к Троепольской Сумароков сравнивал ее с ученицей Барона Лекуврер, а не с Шанмеле, Дюкло, Клерон, Дюмениль, от которых Лекуврер отличалась именно простотой, естественностью, мы бы сказали, «реалистичностью» своего искусства. По словам анонимного автора <sup>92</sup>, передающего воспоминания современников о Троепольской, она «соединяла красоту и благородство с приятнейшим голосом и редкою чувствительностью». Наконец, актер Шушерин, вступивший на сцену несколько позже Троепольской, говорил Аксакову, что у нее был тот же недостаток, что и у Плавильщикова — «именно недостаток огня, который невольно чувствуется актером на сцене»; это и заставляло Троепольскую и Плавильщикова прибегать к крику и сильным жестам. Сами же они были убеждены в обратном и «извиняли себя тем, что не могут совладеть с своей горячностью, а ведь это неправда» <sup>93</sup>. Дело в том, что Троепольская нигде не училась и, несмотря на талант и прекрасные внешние данные, могла не владеть подлинным классицистским искусством. Троепольская принадлежала к числу актрис, которые не столько следовали классицистской эстетике, сколько отступали от нее, подготавливая приход на сцену сентиментализма. Сумароков говорил о свойственной Троепольской чувствительности, о правдивости ее искусства.

Последний раз Троепольская играла 16 мая 1773 года в «Мстиславе» Сумарокова роль Ольги. В том же году должна была быть представлена трагедия Майкова «Фемист и Иеронима», но спектакль не состоялся из-за болезни и смерти Троепольской. Сведения же о том, что она умерла в 1774 году, документально не подтверждаются. Ошибается в дате ее смерти и «Драматический словарь»: «Мстислав» шел 16 мая не 1774, а 1773 года. Но подробности, сообщаемые «Драматическим словарем», верны: «Бывшая при дворе актриса г-жа Троепольская, представляла роль Ольги в сей трагедии (в «Мстиславе». — В. В.-Г), пленяя умы зрителей в последний раз, оставила сцену». А в абзаце, касающемся трагедии «Фемист и Иеронима», автор сообщает: «За приключившейся болезнью, а потом и смертью г-жи Троепольской, первую роль на тогдашнее время играющей придворной актрисы, оставлена, и по сие время представлена сия трагедия нигде не была» <sup>94</sup>. Трагедия напечатана в Москве в 1775 году <sup>95</sup>.

Мы знаем всего двенадцать сыгранных актрисой ролей: из них пять трагических, остальные — комедийного плана. Кроме того, можно предположить, что для нее была написана роль Ольги в одноименной трагедии Княжнина. Роль в «Фемисте и Иерониме», видимо, также специально предназначалась для Троепольской.



---

ГЛАВА ВТОРАЯ  
ТЕАТР 70-х ГОДОВ  
XVIII ВЕКА

1

Крестьянское движение 70-х годов, вылившееся в крестьянскую войну под предводительством Пугачева, нашло прямое или косвенное отражение и в драматической литературе и в устном народном творчестве.

Малейшее проявление симпатий к Пугачеву и его делу было, с точки зрения власти, политическим преступлением; этим объясняется тот факт, что в произведениях устного народного творчества, посвященных Пугачеву, его имя зачастую не упоминалось.

Однако сочувствие народа делу Пугачева порою было сильнее страха перед правительственными репрессиями. Это выразилось в некоторых народных драмах. Таковы диалогические сцены того времени типа «Барин и слуга»; существует много вариантов и много названий этих сенок — «Барин голый и Афонька новый», «Мнимый барин», «Барин» и другие (формально они происходят от скоморошских диалогов «Хорошо да худо»). Содержание диалогов определяется условиями времени. В основном диалог ведется между баринком и слугой (известна также письменная интермедия городского демократического театра). Одну из подобных сенок наблюдал князь А. А. Шаховской в конце XVIII века <sup>1</sup>.

В некоторых вариантах барин говорит о своем тяжелом денежном положении, упрекает крестьянина в равнодушии; мало того, есть варианты, в которых сценка имеет сходство с финальным диалогом одного из вариантов «Лодки»: крестьянин, оказывается, ездил с разбойниками на лодке и при нападении на село вел с помещиком переговоры от имени разбойников. В одной из записей Н. Ончукова крестьянин не только «в красной шляпочке катался», но участвовал в поджоге и ограблении помещичьего дома и бесстрашно заявлял барину, что, если бы у того была «петля на шее», он удавил бы его <sup>2</sup>.

Гайдамацкое движение, близкое по времени и идейно родственное крестьянской войне, по-видимому, нашло отражение в некоторых сценах одного из вариантов драмы «Лодка», называемом «Шайка разбойников, или Владимир Железный» <sup>3</sup>. Действие ее происходит на берегу Днепра, в драме участвует «пришелец с Дона»; упоминаются киевские князья, есаул величает атамана

«паном». Кроме того, в драме участвуют персонажи, обычные для украинского вертепа: еврей, цыган и мужик, причем сценка с евреем близка к аналогичной сценке из вертепа. Все это дает повод искать ее корни на Украине. Можно предположить, что имя героя драмы — Владимир Железный — представляет собой искаженное имя Максима Железняк<sup>4</sup>.

Железняку, как известно, удалось собрать вокруг себя украинскую голоту, вместе с которой он в короткое время взял несколько украинских городов во главе с Уманью. Екатерина II приняла меры к подавлению движения, поручив это Кречетникову, который отправил на Умань полк донских казаков под начальством полковника Гурьева, а затем и отряд пехоты<sup>5</sup>.

В одном из эпизодов появляется Пришелец — донской казак, побратавшийся с самим Ермаком; следующая сценка — попойка «разбойников», в разгар которой вдруг вбегает атаман Железный со словами:

Тихе, черти б вас побрали!  
Ишь, какой Содом нагнали!  
И ты, Колятура,  
Взашел в засаду с соколами  
И напоил их дураков.  
А не видишь, над головами  
Взвились дубины мужиков.  
Ну да не потрусим ихной густой толпы  
И вступим в бой.  
Ура, ребята, за мной!

Эта сцена передает момент нападения на гайдамаков и бегства Железняк. Так как пьеса была записана в селе Лермонтове Чембарского района Пензенской области, невольно возникает предположение, что драма была известна М. Ю. Лермонтову и сыграла определенную роль в создании повести «Вадим».

В канун 70-х годов наряду с устным народным продолжал существовать городской демократический театр. К этому времени его репертуар, описанный в 1765 году Лукиным, расширился. Кроме комедий в него входили трагедии «Синав и Трувор», «Гамлет», «Димитрий Самозванец». Некий актер Ф. И. Молчальников в 1770 году писал директору русского придворного театра о том, что он

Преж сего на партикулярных театрах играл  
При конюшенном дворе, и представлял  
В «Труворе» Гостомысла, родителя Ильменина,  
В «Гамлете» Полония, отца Офелина,  
В Хоревых трагедиях Стальверха ролю,  
Да в комедиях почти такую ж имел долю:  
В «Скапиновых обманах» Геронта и Якова,  
Такого ж старика Гарпагона «Скупого»...<sup>8</sup>

(Молчальников служил на конюшенном дворе магазин-вахтером.)

В годы крестьянской войны спектакли в городских театрах были прекращены; взамен их давались гастрольные представления итальянских пантомим-арлекинад, не сходивших со сцены вплоть

до середины XIX века. Они насаждались в противовес национальному театру городских масс и устной народной драме. Эти пантомимы — отдаленные потомки итальянской народной комедии масок, но лишённые прежней социальной сатирической остроты, — представляли собой попури из всевозможных трюков, превращений, переодеваний и т. п. Впервые они появились в России в 1772-м и прочно утвердились с 1773 года. Особенно блистали представления труппы Брамбилы и Номеры<sup>7</sup>.

## 2

Русская драматургия начала — середины 70-х годов в тематическом и жанровом отношении может быть разбита на три группы: в первой преобладали комические оперы; вторая состояла из сатирических и «жалостных» комедий, а также драм, преимущественно из жизни дворянского общества; в третью группу входили трагедии, главным образом политические, направленные против деспотического характера русского самодержавия.

Наибольшее отражение крестьянский вопрос нашел в комической опере и комедии. Наряду с произведениями явно реакционного, охранительно-дворянского характера были и пьесы, в большей или меньшей степени проникнутые демократическими оппозиционными идеями, сыгравшие положительную роль в развитии национальной драматургии в целом.

К числу выдающихся драматургов этого времени относятся Александр Осипович Аблесимов, Михаил Иванович Попов и Михаил Дмитриевич Чулков. Все трое имели непосредственное отношение к театру: Аблесимов в 1756 году служил копиистом в только что учрежденном театре, Попов и Чулков некоторое время были в нем актерами. Дебютировал Аблесимов своими сатирическими «Сказками», печатавшимися в журнале «Трудолюбивая пчела», позже — в журналах Новикова (вышли отдельно в 1769 году). Н. И. Новиков, подводя итоги развития русской литературы, в «Опыте исторического словаря» поместил статью, посвященную А. О. Аблесимову, в которой говорилось, что к 1772 году кроме стихотворных произведений лирического и эпического характера Аблесимов создал три прозаические комедии. «Все они довольно хороши, а некоторые явления и похвалу заслуживают, ибо в них находится много соли, остроты и забавных шуток». Вообще же автор «имеет способность писать шуточные сочинения и перевороты, из которых и написал многие довольно удачно; но они так, как и его комедии, еще не напечатаны (к 1772 году. — В. В.-Г.) и на театре не представлены», хотя «довольно имеют остроты и посредственно хороши»<sup>8</sup>.

В период крестьянской войны Аблесимов отказался от сатиры, но в следующие годы подъема прогрессивной общественной мысли он как будто вернулся к этому жанру, что нашло отражение в его журнале «Рассказчик забавных басен» (1781). Однако прежней

остроты в его произведениях уже не было; он стал осторожен. И все же к концу 1781 года журнал прекратил свое существование. Аблесимов объяснял это тем, что он «невежество привел к негодованию» и «пороки поклялись своей душою: «Рассказчик» где б попал, сломить ему шею». «В таком случае что же сказать? — спрашивал Аблесимов и отвечал: — Потребно замолчать». Подобные же настроения переживал Аблесимов и в 1779 году, о чем можно судить по содержанию его комической оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват». Оставив в стороне тему крестьянско-дворянских отношений, он показал семейный быт крестьян, изобразив его в сентиментально-идиллическом духе. Впрочем, сатирические нотки звучат и в этой опере, но сатира ее более чем скромна, добродушна, «улыбательна».

Из драматических сочинений Аблесимова известна комедия «Подьяческая пирушка», комические оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват», «Щастие по жребию», сочиненная, как гласит титульный лист издания, в 1779 году, «Радость земледельца», «Поход с непременных квартир», тогда не напечатанная, но с успехом представленная в Москве, пролог «Странники», написанный на открытие Петровского театра в Москве в 1780 году.

Новиков в «Опыте исторического словаря», упоминая некую комическую оперу, приписывал ее Аблесимову. Однако на этом основании вряд ли можно делать вывод, что Аблесимов (а не М. Попов) был основоположником русской оригинальной комической оперы <sup>9</sup>.

Другой драматург, М. Д. Чулков (ок. 1743—1792), был актером петербургского придворного театра. По-видимому, он учился в Московской университетской гимназии и в 1760 (?) году поступил в театр. Возможно, что в Москве он принимал участие в маскараде «Торжествующая Минерва». Известна только одна сыгранная им роль — Вестник в трагедии «Хорев» («О смерти Трувора ты очень гнусно выл») <sup>10</sup>. Чулков был красив, но слишком высокий рост, очевидно, помешал ему продвигаться на актерском поприще. Поэтому в 1765 году он расстался с театром и поступил в придворные лакеи. В 1772 году Чулков перешел в сенат коллежским регистратором, в 1789 году получил дворянство, землю и крестьян в Дмитровском уезде под Москвой (его архив хранится в Дмитровском краеведческом музее). Умер Чулков в 1792 году.

Чулков издавал два журнала: «И то и сию» и «Парнасский щепетильник», писал статьи по экономическим вопросам, повести и пьесы. Из его пьес до нас дошла пока только одна: «Как хочешь назови» <sup>11</sup>. Не будучи дворянином по рождению, Чулков пробивался в жизни с большим трудом, терпел насмешки и унижения, хорошо знал, что такое право сильного, власть денег. В его романе «Пригожая повариха» много автобиографических черт.

Самая большая заслуга Чулкова — его работа в области фольклора. Он собирал и публиковал русские народные песни, загадки. Ему принадлежат стихотворения «На семик» и «На качели», по-

дробно описывавшие народные развлечения; небольшая, но весьма содержательная повесть о жизни крепостных крестьян — «Горькая участь».

Значительно ближе к театру был М. Попов. Его перу принадлежат известная комическая опера на крестьянскую тему «Анюта» (1772), переводы с французского нескольких комических опер и, что особенно интересно, перевод двух песен из дидактической поэмы Дора «На феатральное возгласие». В литературе долгое время шли споры по поводу того, был ли он сподвижником Волкова в Ярославле, а также о том, являются ли А. Попов и М. Попов одним и тем же лицом. В настоящее время нет никакого сомнения, что это разные люди и что только А. Попов был ярославским соратником Волкова. А. Попов и М. Попов некоторое время служили вместе на придворной сцене; в 1764 году оба они участвовали в комедии Кампистрона «Ревнивый, из заблуждения выведенный»<sup>12</sup>. А. Попов учился вместе с другими ярославцами в Сухопутном шляхетном корпусе, по окончании которого поступил на придворную сцену, где служил до 1783 года, когда «за дряхлостью» был уволен. М. Попов после службы на сцене состоял секретарем в Комиссии для составления нового уложения, сблизился с Н. И. Новиковым, затем участвовал в журналах «И то и сию» Чулкова, «Ни то, ни сию» Рубана, «Труть» Новикова. В 1772 году он выпустил в свет «Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михаила Попова». Много внимания М. Попов уделял фольклору. Политические взгляды М. Попова выражены в его «Песнопении», сочиненном на выздоровление Павла Петровича (вспомним выступления по тому же поводу Фонвизина, Дмитревского и Майкова).

Кроме драматургов демократического лагеря в 70-х годах выступила группа последователей Сумарокова; наиболее одаренными из них были Николев и Майков. Николай Петрович Николев<sup>13</sup>, близкий к панинскому кружку, начал литературную деятельность «Сатирой на развращенные нравы нынешнего века», писал лирические стихи (некоторые из них вошли в фольклор). В своем поместье Николев организовал крепостной театр. Его первым театральным произведением была комическая опера «Розана и Любим». Со времени написания (1776) и до года издания (1781) она претерпела серьезные изменения, имела две редакции, свидетельствующие о том, что автор (добровольно или вынужденно) смягчил ее оппозиционный характер. В примирительных тонах была написана Николевым вторая комическая опера — «Прикащик» (1777). Однако его трагедия «Сорена и Замир» (написана в 1784, поставлена в Москве в 1785 году) относится к числу выдающихся политических, тираноборческих трагедий XVIII века. Постановка «Сорены и Замира» произвела сенсацию и способствовала появлению ряда трагедий, идейно близких произведению Николева. На сцену петербургского театра в XVIII веке трагедия не была допущена<sup>14</sup>. Интерес к ней был велик не только в XVIII, но и в начале XIX века.



Что касается Василия Ивановича Майкова <sup>15</sup>, то в числе его ранних произведений есть несколько од, посвященных Екатерине, в которых он приветствует ее царствование и вместе с тем пользуется сумароковским приемом поучений. В 1767 году в оде «На случай избрания депутатов» он излагает политические взгляды панинцев: царь — не самовластный деспот, а слуга своих подданных. В дальнейшем в его одах воспевается слава русского оружия, а в 1769 году он пишет ирои-комическую поэму «Елисей, или Раздраженный Вакх», пародирующую перевод Петровым «Энеиды» Вергилия и осмеивающую Екатерину. В том же году он пишет политически довольно острую трагедию «Агриопа», в которой повествуется о предательском узурпировании царской власти (явный намек на Екатерину). Остра, хотя и противоречива, его вторая трагедия — «Фемист и Иеронима» (1773). Кроме того, в 1771 году Майков пишет оду «На выздоровление цесаревича и великого князя Павла Петровича, наследника престола российского». Однако, испугавшись все более возрастающего крестьянского движения, Майков переходит на реакционные позиции.

Менее резок перелом, происшедший в мировоззрении Михаила Матвеевича Хераскова <sup>16</sup>. Окончив Шляхетный кадетский корпус и отдав три года военной службе, он в 1758 году перешел в Московский университет, директором которого состоял до 1770 года. Здесь он развил большую просветительскую деятельность, организовав литературный кружок, подобный кружку в Шляхетном корпусе, а также был директором студенческого театра. Под его руководством издавались журналы, студенты учились актерскому искусству, была создана группа студентов — переводчиков иностранной литературы, главным образом драматической (для университетского театра).

Херасков подвергся сильному влиянию зарождавшегося сентиментализма. Первая его пьеса «Венецианская монахиня» (1758) положила начало новому жанру — «буржуазной трагедии». Ему принадлежит целый ряд «жалостных» драм и трагедий. Драматургия Хераскова, несомненно, оказала серьезное влияние на характер московского театра в целом. Херасков вместе с Сумароковым принимает участие в создании уличного маскарада «Торжествующая Минерва» (1763), пишет острую политическую повесть «Нума Помпилий» (1768) и яркую тираноборческую трагедию о Борисе Годунове («Борислав», 1768), получившем престол ценой преступления (явный намек на Екатерину II). После крестьянской войны Херасков создает произведения охранительно-монархического характера. Славу Хераскову принесла его поэма «Россиада».

Несомненным событием в развитии русского театра 70-х годов было появление комической оперы <sup>17</sup>— нового жанра, быстро завоевавшего всеобщие симпатии. Русская комическая опера представляет собой музыкально-драматический жанр, противостоя-

щий, с одной стороны, трагической («серьезной») опере, культивирувавшейся при русском дворе с середины 30-х годов XVIII века, а с другой — сатирической классицистской комедии. Появление комической оперы было вызвано теми же условиями, тем же сдвигом в области русской культуры, которые привели к появлению «жалостных» комедий. Сюжет русской комической оперы был преимущественно современным; действие развивалось в крестьянской, купеческой, мещанской среде. В комической опере в большей или меньшей степени представлены народные песни, игрища, обряды, обычаи, поговорки, пословицы, местные диалекты. Фольклорные мотивы служили одним из средств социальной и национальной характеристики персонажей, приближали жанр к массовому зрителю и вносили занимательный элемент. Комическая опера предвосхищала водевиль XIX века. Исполнителями ее были драматические актеры.

Комическая опера чаще всего представляет собой небольшую незатейливую пьеску, однако встречаются и трехактные комические оперы.

В процессе своего развития комическая опера претерпевала изменения. Появившись впервые в 1772 году, она в течение ближайших лет в той или иной степени отражала обострение крестьянско-дворянских отношений и отличалась демократической направленностью. С 1777 года под влиянием все обостряющейся политической реакции авторы комических опер стараются смягчить крестьянско-дворянский конфликт, пытаются утверждать, что никакого конфликта, в сущности, нет, а если он и есть, то виновники этого — представители сельской бюрократии (приказчики, старосты). Этот идейный перелом отразился на второй редакции «Розаны и Любима» (1778), «Прикашике» Николева (1777), а также на комической опере Майкова «Деревенский праздник» (1777). Наряду с этим создаются оперы, строящие сюжет на семейных, любовных отношениях крестьян. Таковы оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова (1779) и анонимные оперы — «Изобличенный колдун, или За безделку ссора» (1780), «Невеста под фатой».

Особый интерес представляет язык комической оперы. Авторы стилизуют крестьянский говор, по существу, создавая условно-крестьянскую театральную речь путем использования различных вставных частиц типа «ста», «то» и т. п. или нарочитого коверкания литературного языка. Подлинно народным языком написаны лишь комические оперы «Санкт-Петербургский гостинный двор» Матинского, «Ямщики на подставе» Львова, «Дурочка умнее умных» Державина.

Как жанр музыкально-драматический комическая опера развивалась вместе с ростом интереса к русским народным песням, пляскам, хороводам. Интерес к музыкальному народному творчеству возникает в 70-х годах. Первый музыкальный сборник песен Трутовского печатался с 1776 по 1795 год, сборник Львова —

Прача в 1790 году. Чулков выпускает сборник песенных текстов (1770—1774), «Древние русские простонародные загадки» (1770), «Русские сказки» (1780—1785). В 1768 М. Попов выпустил в свет «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия». Многие из этих изданий быстро расходились и тотчас издавались вновь с дополнениями. Кроме того, по рукам ходило много рукописных сборников.

В эти же годы стали известными имена русских композиторов: Соколовского, Зорина, Матинского (1750—1802), Пашкевича (1742—1800), Фомина (1761—1800), Дегтярева (1766—1813). Кроме них музыку для комических опер писали жившие в России иностранцы.

Оперные партитуры сохранились далеко не полностью, имена авторов некоторых опер до сих пор не известны. Но все же путь развития оперной музыки прослеживается довольно точно. По видимому, он начался с того, что либреттист просто указывал в каждом отдельном случае «голос», то есть напев популярной народной песни, на который должны были исполняться те или иные куплеты. В дальнейшем к «голосам» сочинялся аккомпанемент, а к опере в целом — увертюра. Далее автор текста указывал лишь начальный «голос», предоставляя композитору свободу творчества. Напевы при этом брались либо непосредственно из народных песен, либо из нотных сборников. Наконец, композитору давалась возможность сочинять музыку к тексту по своему усмотрению. Только однажды автор (Николев в опере «Розана и Любим») дал композитору специальные задания и даже опубликовал их в предисловии к опере.

Вопрос о народно-песенном материале русских комических опер еще сложнее, чем вопрос о языке, потому что в XVIII веке формировался новый стиль народной песни (городской музыкальный фольклор) путем переработки более ранней крестьянской и создания новой, оригинальной: многоголосье вытеснялось одноголосьем, подголосочный склад — трехголосьем в стиле кантов, музыкальный и стиховой ритм упрощался и сводился к форме хороводных и плясовых песен; в итоге песни приобретали приглаженный, «облагороженный» характер. В таком именно виде они вносились составителями в песенные сборники, а композиторами — в комические оперы.

Показательно отношение господствующих классов к народным песням. Они считали, что песни, сопровождавшие хороводные игры, «написаны варварским, непонятным языком и вовсе не соответствуют настоящему образованию, а часто и приличию»<sup>18</sup>; отсюда стремление их «облагородить». Сходным было отношение и к крестьянскому театральному костюму. Отталкиваясь от подлинного этнографического, для сцены изготовляли обобщенно-русские костюмы, при этом особенно заботясь об их приукрашении. В этом отношении комическая опера приближалась к балету. Создавался особый, пейзажный стиль.

И тем не менее прав был А. Лобода, когда в 1899 году обратил внимание на «народность в русской музыкальной драме сто лет назад»<sup>19</sup>. Внимание к образам крестьян, хотя и трактуемых в комической опере в пейзажном духе, сочувственное отношение авторов к крестьянству — все это придавало русской «крестьянской» комической опере прогрессивный и по сравнению с другими театральными жанрами демократический характер. А это определяло основную линию дальнейшего развития русской национальной оперы. Почва для появления М. И. Глинки подготавливалась еще с 70-х годов XVIII века.

Первыми дошедшими до нас русскими комическими операми были «Анюта» М. Попова и «Любовник-колдун» В. Майкова (?), относящийся к 1772 году.

«Любовник-колдун» — барская безделка, сочиненная для «благородного общества», — была представлена в том же 1772 году, вероятнее всего в Москве<sup>20</sup>. Ее можно было бы обойти молчанием, если бы музыка к ней не была составлена из популярных русских песен того времени: «Что повыше города Саратова», «Вы раздайтесь, разойдитесь», «Ах, вздумал боровик», «Ни пить, ни есть не хочется», «На матушке на Волге», «Кабы знала, кабы ведала», «Я калинушку ломала», «Земляничка-ягодка», «Ах, матушка, тошненько», «Во селе было Покровском», «Пошла наша Параня», «Ах, по мосту, по мосту». Партитура, к сожалению, не сохранилась.

«Анюта» явилась родоначальницей крестьянских пьес XVIII века. Она отражает настроения, характерные для кануна крестьянской войны. Наряду с лирической любовной линией в опере большое место уделено изображению жизни крестьян, изнемогающих под тяжестью подневольного труда, поборов старост и подьячих, грубого, презрительного отношения дворян. Крестьяне представлены здесь без какой бы то ни было идеализации. Влача полуголодную жизнь, они с ненавистью и вместе с тем с завистью относятся к помещикам, горожанам, подьячим, знают цену деньгам и с жадностью принимают подачки, даже явно оскорбительные для себя. При столкновении с помещиками они умеют постоять за себя и грозят им расправой, что особенно примечательно для кануна Пугачевского восстания.

В основе сюжета — история молодой девушки Анюты, дочери пострадавшего от «сильных врагов» дворянина. Малым ребенком она была отдана крестьянину Мирону на воспитание. Тайну ее происхождения знает только Мирон. Когда девушка выросла, ее полюбил батрак Мирона Филат; он хочет жениться на Анюте, но она и слышать об этом не желает, так как любит молодого дворянина и пользуется взаимностью. Их браку мешает ее крестьянское происхождение. Но внезапно выясняется, что Анюта дворянка; она становится невестой дворянина, а тот как бы в виде выкупа за отнятую девушку дарит Филату деньги. Под конец пьесы автор

устами крестьян призывает их не тянуться к дворянам и довольствоваться своей «частью»:

Не о чом и мне тужить:  
Коли нет жоны дворянки,  
За тридцеть рублей купить  
Можно две жоны хрестьянки.

Говорят крестьяне языком довольно грубым, но красочным, близким к подлинно народному. Перед нами не сусальные пейзажи, а живые, правдивые образы. Этим «Анюта» резко отличается от других «крестьянских» комических опер.

Чужды идеализации и образы дворян. Автор не жалеет красок, чтобы нарисовать их неблагодарность и черствость, их высокомерное, презрительное и грубое отношение к крестьянам, которое настолько вошло в их плоть и кровь, что его ничем нельзя искоренить. Социальная острота оперы Попова, однако, несколько сглаживается благополучной концовкой.

«Анюта» была исполнена на сцене Царскосельского придворного театра 26 августа 1772 года, причем играли ее певчие<sup>21</sup>. Драматические актеры, очевидно, не были еще подготовлены к исполнению певческих номеров.

Что касается музыки оперы, то нам не известен ни ее автор, ни партитура. О характере музыки можно судить лишь по одному намеку: при выходе на сцену Филат поет песню «Белолица-круглолица», что позволяет заключить, что и в этой опере в основу музыки положено было народное песенное творчество. «Компониستم» музыки к «Анюте», вероятнее всего, был Пашкевич<sup>22</sup>.

В 1777 году в анонимной рецензии на сочинения М. Попова содержался отзыв и об «Анюте». «Что же касается до комической его оперы «Анюты», то сверх изрядного ее расположения и приятности слога принадлежит ей честь первенства в сем роде стихотворений на нашем языке. Справедливость побуждает однако же нас сказать, что героиня его пьесы Анюта по всей опере разговаривает и мыслит благороднее и больше приятнее, и правильным наречием, нежели сколько могло позволить ее крестьянское воспитание; также кажется нам, что и крестьяне в сей опере разговаривают хотя и справедливым сим наречием, в отдаленных провинциях употребляемым, но для оперы сие наречие кажется нам несколько дико. Стихотворцы, хотя и обязаны в таких случаях подражать натуре, но им оставлена вольность избирать лучшую, а российские крестьяне не все одинаким наречием говорят. Есть провинции, в коих употребляют такое наречие, которое ни в какой феатральной пьесе не будет противным нежному слуху зрителей»<sup>23</sup>. Автор отзыва явно не понял замысла оперы. Если сопоставить эти строки с рассуждениями Н. Николева в предисловии к его комической опере «Розана и Любим», то можно предположить, что и этот отзыв написан Николевым. Самое же главное состоит в том, что вопрос о местном диалекте в литературе того времени стоял достаточно остро<sup>24</sup>.

«Анюта» была написана и поставлена накануне крестьянской войны. С нею перекликаются несколько пьес, написанных во время восстания или сразу после него. Это комические оперы «Розана и Любим» (1776) Н. П. Николева и «Дурочка умнее умных» (1776?) Г. Р. Державина, комедия «Точь в точь» (1774) М. И. Веревкина.

«Розана и Любим» Николева служит как бы своеобразным развитием «Анюты»: то, что прозвучало в «Анюте» как угроза накануне крестьянской войны, через год после ее окончания развивается в «Розане». В то же время «Розана» как бы противопоставлена автором комедии Веревкина «Точь в точь», в которой дворяне идеализированы, а восставшие крестьяне даны с сугубо крепостнических позиций. Как и в «Анюте», в «Розане» встречаются реплики, характеризующие дворянско-крестьянские отношения с демократических позиций,— это, несомненно, первая редакция. Так, псари, сопровождающие барина на охоте, поют:

Барское щастье — наше нещастье,  
Барское вёдро — наше ненастье.  
Их забота —  
Наша сухота;  
Их забава —  
Наша отрава,  
Их беда —  
Хлеб да вода;  
Хлеб да вода —  
Наша еда.

Помещик Щедров говорит о себе:

Добродетель неравенства не знает... Тщетно наша гордость присвоивает все преимущества: природа везде одинакова. (Поет.)

Быть может и мужик  
Душею так велик,  
Как сильных царств владетель:  
Любезна добродетель,  
Закон имея свой,  
Ровняет всех собой.

Развитие этой линии в творчестве Николева мы найдем в его «Прикашике» (1777).

Николев показывает расслоение крестьянства. Так, герой пьесы Любим говорит:

Наша-та приказчица на шуку похожа. Кроме своего брюха, ничего не любит. Приказчики да приказчицы то-то уж воры наголо: с нас дерут, а у госнод крадут. От всего греют руки.

Чувство собственного достоинства, ненависть к дворянству звучат в реплике солдата Излета, когда он узнает, что помещик похитил его дочь:

Так вот добродетели-то знатных бояр; коли не разоряют соседей, так увозят девок, не ставят за грех обесчестить бедного человека, с тем, чтоб бросить ему деньги!.. Не христианин! Не знает он, что честь так же дорога и нам.

Излет хочет идти к помещику выручать свою дочь. Лесник, за мзду помогавший помещику похитить девушку, трусит, отговаривает его.

Л е с н и к. Пстой, пстой, ты, право, брат, тавовано с ума снятлся; ну, куды ты хочешь итти? вить там так-те приколошматят, что и до могилы не забудешь. Нам ли, свиньям, с боярами возиться; а Щедров дворянин вить не на шутку!

И з л е т. Дворянин? да что ж, что он дворянин? я видал и государей; я проливал за них кровь мою; я сам служил при лице их; я знаю, каковы им наши слезы; так и я на дворянина суд найду... Небось, затрясется и дворянин с таким делом стать перед судом земного бога.

Л е с н и к. Право-ста, Излет, по пустякам хорохоришься; вить у него там тысяча душ; а псарей, псарей-та и не ведь числа... до бога-то высоко, а до царя далеко... тут так те отдубасят, что разве инда на-поди!

Как велит в дубьё принять,  
Позабудешь пустошь врать.  
Не солдату бар унять,  
Чтоб крестьянок не таскать.  
Бары нашу братью так  
Принимают, как собак.  
Нет поклонов, нет речей,  
Как боярин гаркнет: «бей»;  
В зад и в макушку и в лоб,  
Для него крестьянин клоп.

Четвертого действия в первой редакции не было, и опера, вероятно, кончалась тем, что оскорбленные крестьяне с оружием в руках шли на барский двор. Зрителю оставалось догадываться о развязке, имея перед собой опыт крестьянской войны.

Пьеса была отдана в театр в 1777 году, но только в 1778 году «удостоили ее (оперу. — В. В.-Г.) представлением». «Из чего выходит на поверку, что она целой год... хранилась под спудом. Что ж было тому причиной, я не знаю», — пишет автор и далее высказывает предположение, что виной могло быть то, что комические оперы Майкова «Деревенский праздник» и «Любовник-колдун», написанные с благонамеренных позиций, были поставлены раньше. Дело же было, по-видимому, в том, что после первой постановки в 1776 или 1777 году «Розану» запретила цензура. Оперу пришлось переделывать. И вот, по собственному признанию Николева, он «по расположению» своему (!) прибавил четвертое действие, в котором, как известно, помещик реабилитируется. Кроме того, он сделал «некоторые перемены во многих явлениях»; ссылаясь на прекрасную игру московского актера Ожогина, увеличил его роль (роль лесника)<sup>25</sup>. В ней, вероятно, были усилены комические сцены, вообще этот образ был переосмыслен, причем были сглажены черты трусости. Последний акт резко изменил направленность пьесы, ее обличительный реалистический характер оказался затушеванным, получилась сентиментальная идиллическая опера. Автор колебался, как ее назвать: драмой с голосами, комедией с песнями, комической оперой, пасторальной драмой с музыкой или

просто пасторальной драмой. Основанием для этого служило искажение первоначального замысла. В итоге получилось, что помещики совсем не злодеи, что они наделены добрым сердцем, что, правда, они могут ошибаться, но что конфликты между ними и крестьянами не более как шутки и крестьяне должны разрешать их не силой оружия, но мирным путем. Такие примиренческие мотивы становятся характерными для «крестьянских» пьес второй половины 70-х годов и далее.

О языке «Розаны» Николев писал: «Предприняв сочинить сию драму, почел я за должность не выводить на театр таких лиц, коим бы необходимо надобно мне было дать низкое и подлое речение российской черни, как, например, наречия фабришных и степных крестьян; ибо, мне казалось, что первых буянское, а вторых слишком дикое наречия не могут иного принести зрителям и читателям, вкус имеющим (то есть дворянам. — В. В.-Г.), кроме отвращения. И вот для чего Розана выведена солдатскою дочерью, Любим дворовым, а лесник крестьянином, близь Москвы живущим. Тем я дал наречие московское, а этому московское с крестьянским смешанное (?! — В. В.-Г.); одни не говоря: *увь, бесподобно, беспримерно, обожаю* и проч., говорят обыкновенно, но просто. Другой не говоря: *взъерепеню, взбутетеню, припопону, холуй*, или вместо *чего, цеву*; вместо *человек, целовек* и проч., говорит, как крестьянин, просто, иногда странно, смешно, но не отвратительно». То же Николев говорит о песнях, в которые он вложил «замысловатые выражения и слишком нежные для нашей черни чувствования»<sup>26</sup>. Эти строки, с одной стороны, свидетельствуют о той особой заботливости, с которой автор выбирал язык для своей пьесы, об отрицании им натуралистических тенденций, но, с другой, вскрывают ограниченность его демократических взглядов.

Заслуживают особого внимания ремарки автора, относящиеся к декоративному оформлению: в них ясны реалистические тенденции. С большой тщательностью автор разрабатывает оформление первого действия, в котором сцена должна изображать сельский вид: «Луг, окруженный лесом, близь леса протекающая река; через реку мост; за рекою гора с биющими из нее источниками и простертое у подошвы ее стадо; вдали село, а по сю сторону шалаш с обыкновенным сельским прибором (то есть с различною утварью. — В. В.-Г.). Близь шалаша должны быть кочки» (на них садятся актеры во время действия). Во втором действии декорации должны изображать приближающуюся грозу — тучу, гром, проливной дождь; затем небо проясняется и светит солнце. В четвертом действии: «Во всю широту театра, великолепной иллюминированной в три жилья дом, из середины коего сделан выход на кругловатое крыльцо. Большие и растворенные настежь двери показывают среднюю нижнего жилья горницу». Перед домом «регулярной со всеми украшениями сад; куртины и аллеи освещены разноцветными огнями; близь оркестра с обеих сторон из дерну сделаны канавы». Эти ремарки говорят о том, что подобные требования, предъяв-



ляемые автором к декорационному оформлению спектакля, в театре того времени умели выполнять.

И, наконец, большой интерес представляют ремарки автора по поводу музыкального сопровождения. Так, во втором действии музыка должна была «отвечать непогоде», а под конец акта — выражать терзания Любима («музыка начинает адажио и вдруг впадает в фурию»); в четвертом акте певчие поют песню, «к которой вся подстает музыка». Музыка к «Розане» писал московский композитор И. И. Керцелли. Партитура сохранилась. Автор наметил в пьесе около сорока вокальных и музыкальных номеров; между тем в партитуре Керцелли их всего двадцать: нет песни рыбаков, песни певчих в доме помещика и вступления ко второму действию, о котором мы сказали выше. И автор жаловался, что оперу «не столь представляют, сколь тиранят: где надобно петь троим или четверым вместе, там поют двое, а один или двое зевают; где надобно петь, там говорят, а что надобно говорить, то пропускают». Мало того, Керцелли снизил образ Розаны слишком сентиментальными мелодиями, а образ лесника сделал комическим, придав ему шутовскую музыку<sup>27</sup>. При постановке «Розаны» на придворной сцене социальная острота оперы сглаживалась еще больше: вымарывалась, например, песня псарей, смягчались реплики, осуждавшие поведение помещика; угрозы по адресу дворянства и т. п. (На это впервые обратила внимание Д. Мотольская<sup>28</sup>.) И все же «Розана» даже во второй редакции безусловно должна быть отнесена к пьесам для того времени прогрессивным.

С совершенно иных позиций были написаны две другие пьесы. Речь идет о комической опере Г. Р. Державина «Дурочка умнее умных» и о комедии М. И. Веревкина «Точь в точь».

Дата написания оперы «Дурочка умнее умных» не установлена, обычно ее относили к началу XIX века. Мы полагаем, что она создана в середине 70-х годов, так как в ней упоминаются факты, относящиеся к 1760—1770 годам: эпизод, связанный с участниками украинского крестьянского движения — гайдамаками Железняком и Черняем, учреждение Екатериной губерний и Смольного института благородных девиц.

Опера заканчивается таким куплетом:

Свет народам есть ученье,  
Неучение им тьма;  
От губерний учрежденья  
В царстве русском тишина.  
Свят закон и сей царицы,  
Что воспитаны девицы...

Автор использует одну из народных бывальщин о разбойниках, хитро пойманных местными жителями; в качестве главарей этих разбойников он выводит Железняка и Черняя. Пьеса эта, по-видимому, не ставилась. Сцены с разбойниками очень колоритны, и автор дал в них прекрасный образец использования фольклора.

С реакционных позиций была написана также «жалостная» комедия Веревкина «Точь в точь». Как показывает название, автор хотел воспроизвести события в полном соответствии с действительностью. В основу сюжета положен случай в семье воеводы города Керенска. Более того, он писал комедию, находясь неподалеку от военных действий — в Симбирске, служил в армии, которая захватила в плен Пугачева. Все это, казалось бы, способствовало правдивому описанию событий. Но Веревкин не смог дать этим событиям верную оценку, да и случай выбрал с явным намерением очернить Пугачева и его войско и возвеличить царскую армию и дворянство. Поэтому, несмотря на сатирическое отношение к местной администрации, пьеса приобрела верноподданнический характер.

Чтобы прояснить свой замысел, автор в перечне действующих лиц указывает на некоторые подробности их биографий. Так, о воеводской дочери говорит, что она была «выручена из злодейских рук», а о жене одного из местных дворян, что, будучи «захвачена злодейскою толпою», она вышла «поневоле замуж за одного из злодейских старшин», а ее муж, дворянин, был «сечен от своих крестьян плетью» и спасся от виселицы бегством. Фамилия воеводы Трусицкий, он выказал себя трусом, когда в город пришли восставшие крестьяне. В пьесе действует еще «канцелярист в должности секретаря» воеводы, Удальцов. Автор наделил его суконным канцелярско-старославянским языком, изобразив в соответствии с гротесковой традицией создания образов подьячих. Сам воевода не упускает случая получить взятку. В характеристике этих двух персонажей сказываются реалистические тенденции автора. Но дочь воеводы и ее жених, «молодой военачальник, отряженный соучастником воинства для обуздания черни», идеализированы.

Ни Пугачев, ни восставшие крестьяне на сцене не появляются, но их действия служат основным фоном пьесы. Умиляясь перед добродетельной влюбленной парой и верными слугами, автор охарактеризовал пугачевцев как «злодеев», как «проклятую сволочь», как людей, которые «там давили, здесь душили», тут жгли, секли и вешали помещиков, а дворянских жен и девушек насиловали. Сатирические эпизоды ни в какой мере не сглаживают реакционного характера комедии в целом. В итоге пьеса не отразила, а исказила действительность.

После окончания крестьянской войны и казни Пугачева наступила пора жестокой политической реакции. Стало опасным отстаивать прогрессивные идеи. Приходилось идти на компромисс и смягчать конфликт между крестьянами и помещиком. Одни авторы делали это по личным убеждениям, другие — вынужденно. Одни хотели уверить зрителей, что, в сущности, никакого конфликта не существует, другие хотели подсказать помещикам, как следует относиться к крестьянам, чтобы избежать конфликтов, призывали их одуматься и раскаяться, третьи пытались свалить вину на деревенскую бюрократию. Так, в «Деревенском празднике» Майков

призывает помещиков быть отцами своих крестьян, во второй редакции «Розаны» звучит призыв к раскаянию. Компромиссное разрешение конфликта находит свое выражение в благополучной развязке комической оперы, которая зачастую совершенно не вытекает из предыдущих событий. Подтверждение этому мы находим в «Несчастьи от кареты» Княжнина и в «Кофейнице» Крылова, где недвусмысленно говорится, что благополучная развязка чисто случайна.

Комическая опера Майкова «Деревенский праздник» (1777) занимает особое место среди современных ей комических опер. Это подчеркнуто в определении ее жанра самим автором: «Пастушеская драма с музыкою», то есть пастораль. В ней нашли свое отражение руссоистские настроения литературного кружка Хераскова. В противоречии с действительностью автор рисует идиллическую картину. Он противопоставляет сельскую трогательную простоту суматошной городской жизни.

В свое поместье приезжает помещик. Его радостно встречают крепостные песнями, плясками, хороводами. Хор поет:

Мы своей всегда судьбою  
Все довольны и тобою.  
Лошадей, коров, овец  
Много мы имеем в поле  
И живем по нашей воле;  
Ты нам барин и отец.

Устами барина автор говорит, как помещики должны относиться к крестьянам:

В том-то и состоит прямое домостроительство, чтоб крестьяне не разорены были. Ведь они такие же люди: их долг нам повиноваться и служить исполнением положенного на них оброка, соразмерного силам их; а наш — защищать их от всяких обид; и даже служа государю и отечеству, за них на войне сражаться и умирать за их спокойствие. Вот какая наша с ними обязанность... Когда мои подданные веселятся, и когда они веселы, тогда я доволен и весел.

Майков хотел сказать, что крепостные отношения должны строиться на выполнении каждой из сторон определенных обязательств, на взаимном договоре, двустороннем долге, что помещики должны заботиться о том, чтобы «крестьяне не разорены были», защищать их даже ценой своей жизни. Автор подчеркивает, что оброк не должен превышать возможностей крестьян. Только в таком помещике крестьяне будут видеть своего «отца» и будут у него в повиновении. В какой мере это соответствовало действительности, автор, несомненно, знал, не мог не знать, так как всего за два года до написания оперы окончилась крестьянская война.

Сходны заявления помещика в «Судьбе деревенской» (1781):

Боже мой, когда я воображаю этих бедных, которые столько трудятся, поистине всегда меня сокрушает их состояние... Всякой крестьянин в глазах моих почтеннее сто раз нерадивого слуги: крестьянин сколько должен стараться пропитать свою семью, обработать землю, печись о своем доме... По-

истине, я знаю таких крестьян, у которых нам, помещикам, в некоторых частях учиться должно... Когда я воображаю, сколько бедной земледелец прольет поту для удовлетворения какого-нибудь карточного игрока...

По-видимому, к этому же времени относится комическая опера Державина «Рудокопы». Как и в «Дурочке», ее сюжет незатейлив, но привлекает внимание то, что здесь впервые выведены образы рабочих. Однако Державин не использовал фольклор XVIII века, отражающий тяжелую жизнь рабочих людей<sup>29</sup>, картина отношений между рабочими и заводчиками у него идиллическая. Это отражено в сочиненных автором песнях да и в самом сюжете. Например, во втором действии: «Театр представляет во внутренности рудника простирающиеся по камням блестящие слои золотых и серебряных жил. Сверху видно несколько висящих лестниц. В три яруса на подмостках друг над другом стоят работающие рудокопы, а внизу разные инструменты, как то: водяные колеса, насосы, ворота, и на канатах бадьи, поднимающиеся с рудами вверх. Словом, все действие, какое обыкновенно бывает в рудниках. Колокол звенит; другие работники поартельно выходят из боковых пещер, каждый со своею горной свечкой и инструментами». Между ними распределяют работу, каждой группе придают «мальчика с бала-лайкой» (!). В шахту приходят хозяева рудника с гостями. Работа идет на виду у зрителя. Вдруг происходит взрыв. Присутствующие в ужасе. Но все оканчивается благополучно, и хозяин награждает рабочих.

Классицистская комедия к началу 70-х годов значительно отходит от условности и памфлетности, ранее свойственных этому жанру. В 1772 году Сумароков пишет комедию «Рогоносец по воображению», в которой дает яркие картины русского помещичьего быта. Образы Викулы и Хавроньи, представляя собой развитие ранних комедийных образов Сумарокова, несравненно более жизненны и полнокровны; в них мы можем видеть предшественников героев «Недоросля».

В «Рогоносце» — лучшей комедии Сумарокова — автор резче, чем раньше, противопоставляет два слоя дворянского общества: невежественный и ограниченный провинциальный и просвещенный столичный. С критикой провинциального дворянства выступают две девушки: одна — образованная, добродетельная, но бедная, вынужденная жить в семье Викулы и Хавроньи; другая — служанка, выросшая в Москве. Служанка жалуется, что ей приходится слышать «только о себе, о умолоте, о курах, о утках, о гусях, о баранах» (вспомним отношение слуги Андрея к деревне в «Корионе» Фонвизина), видеть, как помещики «дуются как лягушки и думают только о своем благородстве... и чают о своих крестьянах то, что они от бога господам на поругание себе созданы». «Нет несноснее той твари, — говорит она, — которая одною тенью благородного имени величается... и боярским возносится титулом». (Те же мысли Сумароков высказывает в сатире «О благородстве».)

Для характеристики невежественности Хавроньи Сумароков приводит ее рассказ о впечатлении, вынесенном из театра, где она смотрела «какую-то интермецию»: «Бывает и на старуху проруха: поехала; вошла в залу, заиграли и на скрыпицах, и на габоях, и на клевикортах; вышли какие-то и почали всякую всячину говорить; и уж махали, махали руками, как самые куклы; потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какого письма, а она отвечала, что она его изодрала; вышла; ему подали золоченый кубок, а с каким напитком, этого я не знаю» (речь идет, очевидно, о трагедии «Хорев»). Любопытна сцена, в которой Хавронья заказывает дворецкому меню к предстоящему приезду графа Касандра.

Хавронья. Есть ли у нас свиные ноги?

Дворецкий. Имеются, сударыня.

Хавронья. Вели же сварить их со сметаной, да с хреном; да вели начинить желудок; да чтобы его зашили шелком, а не нитками; да вели кашу размазную сделать...

Дворецкий. В горшке прикажешь, барыня государыня, или на блюде?

Хавронья. В горшечке, да в муравленом, и покройте его венецкою тарелкою; с морковью пироги; пирожки с солеными груздями; левашники с сушеною малиной; фрукасе из свинины с черносливом; французский пирог из подрукавной муки; а начинка из брусничной пастилы; да есть ли у нас калужское тесто?

Дворецкий. Имеется.

Хавронья. ...А после кушанья поставьте стручков, бобов, морковь, репы, да огурцов и свежих и свежепросоленных, а кофе подавайте с сахаром, а не с патокою.

И дальше идут распоряжения о том, чтобы обмели паутину, подмазали скрипучие двери, и т. д. Приезжает граф, и Викула начинает ревновать к нему свою престарелую, глупую, ни в чем не повинную жену. Граф же приехал, чтобы посватать их воспитанницу. Конец традиционен: граф соединяется со своей возлюбленной, служанка — с графским егерем.

Комические оперы 70-х годов несут на себе печать ограниченности их авторов (это равно касается и комических опер и тираноборческих трагедий), однако в условиях сгущавшейся политической реакции они имели прогрессивное значение. Но в те же годы появились пьесы реакционные и к тому же слабые в художественном отношении. К ним относятся «улыбательные» сатирические комедии Екатерины II, «жалостные» комедии Веревкина, «слезные» драмы Хераскова и ряд произведений второстепенных драматургов.

Екатерина начала сочинять комедии после неудачи с изданием журнала. Но на этот раз она действовала совместно с другими писателями. Выяснить, что написано ею, а что принадлежит перу ее сотрудников, трудно. Драматургия Екатерины — плод «коллективного творчества». Императрица давала идейные установки, но композиция пьес и разработка тем принадлежали ее соавторам.

В 70-х годах главным из них был Елагин; в 80-х годах — Храповицкий. То, что Елагин был основным сотрудником Екатерины, подтверждается следующими соображениями: он был заметным поэтом, драматургом и переводчиком, главой писательского кружка, сотрудничал с Екатериной при переводе на русский язык романа Мармонтеля «Велизарий» (1767) и других произведений. По поводу двух своих пьес 1772 года Екатерина писала Елагину: «Иван Перфильевич, пришлите ко мне две новые комедии, а именно: «Невеста-невидимка» и «Передняя знатного боярина»; я их к вам скоро возвращу». Три комедии Екатерины сохранились лишь в автографе Елагина: «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной» и «Вопроситель»; «Передняя знатного боярина» известна с исправлениями Елагина. Есть заметка Екатерины по поводу «Именин госпожи Ворчалкиной»: «Оригинал, каков к поправлению мне дан от автора, от слова до слова и с тою же орфографиею, дабы не был созжен, как и первая комедия «О время!»<sup>30</sup>. Наконец, первая комедия Екатерины «О время!» представляет собой «склоненную» на русские нравы комедию Геллерта «Богомолка», а основоположником метода «склонения» был Елагин. Едва ли можно предполагать, что сотрудничество сторонних лиц ограничивалось лишь редактурой. В комедиях видно знание мелкопоместного дворянского быта, с которым Екатерина не была знакома. Некоторые историки готовы были приписывать авторство Екатерине, мы же на основании приведенных фактов полагаем, что основным автором был Елагин.

По словам Екатерины, она писала комедии по трем причинам: «Во-первых, потому что это доставляет нам удовольствие, во-вторых, потому, что этим я надеюсь поднять отечественный театр, находящийся в пренебрежении, несмотря на новые пьесы, и, в-третьих, потому, что хорошо немножко сбавить спеси духовидцам, которые начали задирать нос»<sup>31</sup>. Последняя из причин — самая главная. Комедии Екатерины, по существу, были идеологическими. Ими она хотела сказать: если в обществе и существует недовольство мероприятиями правительства, то главным образом среди всякого сброда: ханжей, сплетников, болтунов, негодяев. Один из выводов таков: мы «всех осуждаем, всех ценим, всех пересмеваем и злословим, а того не видим, что и смеха, и осуждения сами достойны. Когда предубеждения заступают в нас место здравого рассудка, тогда сокрыты от нас собственные пороки, а явны только погрешности чужие. Видим мы сучок в глазу ближнего, а в своем и бревна не видим».

Автор говорит: «Комедия представляет дурные нравы и осмеивает то, что смеха достойно, а отнюдь лично не вредит никого. Поэтому, если б я заметил в ней себя самого представленна, и узнал бы через то, что смешное во мне есть, то б я старался исправиться и победить мои пороки. Не сердился бы я за это, но, напротив того, почитал бы себя обязанным». Впрочем, если «вздумается кому представить на театре бесчестного дурака, кто тогда станет в этом зеркале находить себя?» А чтобы комедия никого пер-

сонально не задевала, «то б и играть не дозволили. Вить затем смотрят».

Любопытно отметить, что в одной из комедий («Именины госпожи Ворчалкиной») Екатерина (или один из ее сотрудников) пыталась ввести «новшество»: в антрактах между действиями давать пантомимические интермедии под музыку; но, очевидно, из-за того что они не были связаны с развитием сюжета, была сделана приписка: «Сочинитель всепокорнейше просит, чтоб, при первых представлениях комедии, ево пантомимы не представлять». А пантомимы были таковы: «Между первым и вторым актом, можно, если заблагорассудится, представить в пантомиме следующее действие только отнюдь не балетом, и не доле оное продолжить надобно, как столько, сколько обыкновенно между актов музыка играет». В первой интермедии группа пришедших гостей просит привести к ним «дуру». После второго акта появятся новые гости. «Тут можно в пантомиме представить разные карикатуры в costume русском: женщин — иную набеленую, как мертвеца, иную выкрашенную румянами во всю щеку колесом. Они переходят театр, встречаемые дурую, которая иную ласкает, с иным дерется, друго-ва отталкивает». После третьего акта девушки толкуют об обмороке невесты. После четвертого дворецкий считает деньги, которые можно выручить за бутылки после именинного обеда. «Прибегают поварники: иной в камзоле без кафтана, иной в кафтане без камзола, иной в сапоге на одной ноге, а на другой башмак. Ребятишки просят у него сапогов и одежды. Он сердится, их выгоняет и сам уходит. Музыка перестает».

В комедии «Передняя знатного боярина» выведены лица, обивавшие пороги приемных влиятельных господ. Все это «сор», который следует вымести.

Семена, брошенные Лукиным в середине 60-х годов, нашли благодатную почву в авторской и зрительской среде 70-х годов после смятения, вызванного крестьянской войной; новых комедий было немного, и они не отличались высокими достоинствами. Отказываясь от политической патетики трагедий и сатирико-обличительного тона комедий, новоявленный жанр, как на это указывалось раньше, сосредоточивал все свое внимание на личной, интимной жизни героев, на вопросах морали.

В 70-е годы продолжает развиваться жанр «жалостной» комедии.

Одной из трудностей этого жанра было создание положительных образов, которые в «жалостных» комедиях должны были главенствовать. Обычно они получались ходульными, надуманными, неестественными. В связи с этим искусственный характер приобретала и вся пьеса. Этим грешили произведения Хераскова, Веревкина, Александра Волкова, Потемкина и других. Впрочем, это не мешало им иметь успех у зрителя.

К небольшому числу русских оригинальных «жалостных» комедий и драм присоединялись пьесы переводные, отличавшиеся особо мелодраматическим характером. Наиболее типичными из них были сентиментальные драмы немецкого драматурга А. Коцебу, буквально наводнявшие репертуар России и за границей на рубеже XVIII—XIX веков. Коцебу прекрасно знал законы сцены, умел занимательно построить сюжет. Он обращал взоры к рядовому человеку, его житейским интересам, простым, хотя и идеализируемым чувствам.

К значительным оригинальным пьесам следует отнести комедии Веревкина и драмы Хераскова.

В комедии Веревкина «Точь в точь» (речь о ней шла выше) не было недостатка ни в выпяченной чувствительности, ни в мелодраматизме. Другая его пьеса — «Так и должно» — уже в заглавии обнаруживает стремление автора к морализации, его намерение идеализировать действительность. В пьесе как бы две, мало друг с другом связанные сюжетные линии: любовная и общественная. Вторая занимает сравнительно скромное место. Композиционно пьеса слаба. По-видимому, она была написана раньше, чем «Точь в точь». На это указывают и некоторые факты биографий действующих лиц. Один из персонажей возвратился из плена «при самом начале» царствования Екатерины II, то есть, очевидно, в начале 60-х годов. Цитируемый в пьесе документ автор датирует 1761 годом. К тому же в пьесе нет ни малейшего намека на крестьянскую войну. Создание ее относится, вероятнее всего, к казанскому периоду деятельности Веревкина. Герои пьесы — дядя и племянник — носят фамилию Доблестиных, что сразу же ориентирует зрителя относительно моральных качеств этих персонажей. Образы эти надуманны; живыми кажутся только сатирические персонажи — воевода и его секретарь, но это фигуры эпизодические. Традиционно вмешательство высшей администрации в разрешение основного конфликта пьесы.

Еще слабее «слезные» драмы Хераскова. Показательно, что они написаны после крестьянской войны. Небольшая трехактная его пьеса «Друг несчастных» (1774) представляет собой одну из ранних русских мелодрам. Сюжет ее очень запутан. Мелодраматический характер пьесы усиливается сценическим оформлением: первый акт происходит в горнице, «где видна суцая бедность: вдали за ветхим занавесом колыбель и пук соломы, на которой лежат два мальчика». Действие сопровождают стоны, слезы, раскаяние и неоднократные восклицания: «Ах, как она добродетельна! ах, как она добродетельна!..»

Сюжет другой «слезной» драмы Хераскова, «Гонимые» (1775), заимствован из сказаний времен Карла Великого об известном кавалере Рено. Дважды произносятся сентенции, определяющие идейный смысл драмы: «Добродетель рано или поздно вознаграждается», «Гонимых людей в обличении злых и неправедных рука божия нечаянным благоденствием увенчивает». Действие пьесы



происходит «на пустом острове», на морском берегу, у пещеры, в лесу; «в волнах видны остатки разбитого корабля». События второго действия разворачиваются ночью: «В море является небольшое морское судно, наполненное пловцами, освещающимися небольшим фонарем». Сцену освещают факелы. «Происходит сражение и крик с обеих сторон; в сие время пещера отворяется, все из нее выбегают». Герой и героиня появляются на сцену «бледные» от отчаяния, волосы всклокочены и т. д.

### 3

Классицистские трагедии 60-х и 70-х годов выступали против тиранического характера русского самодержавия, обличали фаворитизм, призывали к новому дворцовому перевороту. Наряду с такими трагедиями существовали трагедии, чуждые каким бы то ни было публицистическим задачам. В них сохранялись внешние признаки трагизма, но, по существу, трагического конфликта не было. Их персонажи — царственные особы и придворные — наделялись чертами, свойственными простым смертным; как полагалось в драмах, они поражали своей добродетелью; конфликт переносился в область морали. Эти трагедии были слабы в художественном отношении. Таковы, например, «Пламена» Хераскова и «Пантея» Козельского. Наиболее интересны политические трагедии 70-х годов. Для того чтобы был понятен их смысл, необходимо вспомнить конкретную историческую обстановку, в которой они создавались.

Екатерина, по существу не имевшая никаких прав на русский престол, получила его ценой дворцового переворота, ценой жизни (правда, глубоко ненавистного дворянству) императора Петра III и его двоюродного брата Иоанна VI, томившегося в Шлиссельбургской крепости, и отстранения от власти своего сына, наследника престола Павла Петровича, которому она прочилась дворянской аристократией в регентши. В эту пору ходили даже слухи, известные и самой Екатерине, что она хотела отравить сына, что якобы он собирался ехать к Пугачеву для соединения с ним и т. п.

Один за другим появлялись самозванцы, выдававшие себя за якобы оставшегося в живых Петра III. Самозванцы и шедшие за ними народные массы подвергались жестоким пыткам и казням. Надежды, возлагавшиеся на Екатерину передовыми дворянскими политическими деятелями, не оправдались. Комиссия для составления нового уложения оказалась постыдным фарсом и ложью. Десятилетнему царствованию Екатерины подводились итоги. А между тем законный наследник русского престола скоро должен был стать совершеннолетним. Либеральная аристократия собиралась низложить Екатерину и передать престол Павлу. Ожидался новый дворцовый переворот.

Политическая обстановка находила отражение в современной литературе, журналистике и драматургии. Появляются трагедии:

«Агриопа» Майкова (1769), «Владимир и Ярополк» (1772), «Ольга» Княжнина, «Димитрий Самозванец» Сумарокова (1771), «Борислав» Хераскова (1768). Все они имеют иносказательный, острый для своего времени, но не всегда ясный для нас смысл.

Наименее резка «Агриопа» Майкова. Аллюзионный смысл ее очень ясен. Майков принадлежал к панинцам и, как все они, считал, что Екатерина узурпировала власть законного наследника. Однако в трагедии царица выведена не злодеем-тираном, а слабо-вольным человеком — игрушкой в руках приближенных, стремящихся подчинить ее себе и фактически завладеть престолом. Последующие трагедии ставят вопрос резче и прямее. Екатерина изображается безродной самозванкой, получившей престол ценой преступлений, в них осуществляется дворцовый переворот.

Наиболее значителен среди этих трагедий в идейном и художественном отношении «Димитрий Самозванец» Сумарокова, сыгравший заметную роль и в творчестве самого драматурга. В этой трагедии Сумароков стремился отойти от классицистской эстетики, обращался к опыту Шекспира. Для русского драматурга это было новаторством. Сумароков начал писать трагедию в 1769 году. Он сообщал об этом Екатерине 28 января 1770 года: «А чтобы в ваше владение новость на российском театре произвести, так я старался сделать еще новую трагедию «Pseudo Demetrius»<sup>32</sup>. Вновь упоминается о трагедии в письме Козицкому от 25 февраля того же года: «Эта трагедия покажет России Шекспира; но я ее издрать намерен; однако, вы ее, когда отделается, увидите». Сумароков жаловался, что его столкновение с Салтыковым и антрепренерами Бельмонти и Чинти задерживает работу над трагедией, которая поэтому «киснет»<sup>33</sup>. Одновременно с этим Сумароков писал в честь Екатерины оды и к именинам ее, то есть к 24 ноября, намеревался «изготовить ради представления на театре драму с декорациями и с пением, дабы тем восторжествовать наше победоносное время и славу вашего величества». Боялся он только, как бы что-либо не помешало ему осуществить его намерения. Быть может, здесь речь шла о комической опере, начатой им еще в 1768 году, по поводу сочинения музыки к которой он тогда же договорился с композитором Раупахом. Однако намерения Сумарокова, по-видимому, не осуществились. С другой же стороны, в поэте нарастала злоба против Екатерины за то, что она запретила печатать его «Слово» на восшествие ее на престол, за резко отрицательное отношение императрицы к его замечаниям на Наказ. Возможно, что эти обстоятельства сыграли некоторую роль в том, что в итоге был написан и представлен в Петербурге 1 февраля 1771 года «Димитрий Самозванец».

Сложность политической обстановки сказалась на содержании трагедии. Сумароков положил в основу сравнительно недавний исторический факт, даже приложил к изданию трагедии портрет Самозванца и знакомил со своим новым произведением современных ему историков, то есть всячески подчеркивал историческую

основу трагедии, что, впрочем, не помешало ему ввести в сюжет вымышленные эпизоды сватовства Дмитрия к дочери Шуйского и намерение отравить Марину. Что касается образа Дмитрия, то столь неистовствующего злодея русская классицистская трагедия еще не знала. Сумароков скрывал свои истинные намерения и даже в самой пьесе высказался в пользу политической лики, политического двуличия.

Трагедия была связана с появлением многих самозванцев, среди которых Пугачев был не первым и не последним. Когда несколько позже Сумароков писал стихи на Пугачева, он использовал в них строки из трагедии. Сходна гипертрофия злодейских черт в трагедии и в этих стихах.

В трагедии Дмитрий говорит о себе:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет;  
Злодейская душа спокойна быть не может.

Через три года в стихах Сумароков пишет о Пугачеве:

Воображенье он тиранством превзошел:  
И все он мерзости, и в силе быв и в цвете,  
Во естестве нашел...

Он тигра превзошел и аспида ярься:  
Не тако фурии во преисподней злятся,  
Во иступлении зрься.

.....  
И не видал доньше свет  
Злодея толь бесчеловечна.

Закальваясь, чтобы избежать народного мщения, Дмитрий восклицает:

Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна  
Ах, если бы со мной погибла вся вселенна!

При этом отчетливы были и намеки на Екатерину. Так, в трагедии есть прямое указание на ее безродность:

Пускай Отрепьев он, но и среди обмана  
Коль он достойный царь,— достоин царска сана.  
Но пользует ли нам высокий сан един?

.....  
Когда тебя судьба на трон такой взвела,  
Не род, но царские потребны нам дела.  
Когда б не царствовал в России ты злоправно,  
Дмитрий ты иль нет, сие народу равно.

Обреченность Дмитрия, иносказательно относящаяся к Екатерине, видна уже с первого действия; сознает это и он сам. Народная ненависть к тирану растет, чтобы окончательно вылиться в конце пьесы.

Наиболее напряженно пятое действие. Сумароков вводит новые сценические приемы, мизансцены, эффекты. При поднятии занавеса Дмитрий спит в кресле; возле него на столе лежат царские регалии. Ночь. Проснувшись, Дмитрий в монологе рассказывает о своем страшном сне. Раздаются звуки набатного колокола. У стен

дворца шумит восстание. Начальник стражи сообщает, что весь Кремль полон народа, дворец окружен, стража снята. Дмитрий не знает, что ему делать: он то отсылает стражу бороться с повстанцами, то останавливает ее. Наконец, видя безвыходность положения, Дмитрий закаляется.

«Дмитрий Самозванец» довольно прочно вошел в репертуар публичного театра Петербурга и особенно Москвы. Нам известны даты тридцати постановок в Москве и четырех — в Петербурге. Вместе с тем известно, что «Дмитрий Самозванец» стал одной из популярных пьес солдатского театра на рубеже XVIII—XIX веков<sup>34</sup>.

Идеологически «Дмитрию Самозванцу» близка трагедия Хераскова «Борислав»<sup>35</sup>. В предисловии к трагедии (издание 1774 года) читаем: «Сия трагедия была сочинена под другими именами; некоторые обстоятельства принудили переменить оные и поставить вымышленные; при сем я должен упомянуть, что пятый акт совсем переменен и при выборе других имен сочинен новый». «Некоторыми обстоятельствами» были, конечно, политические события. Можно думать, что в первоначальной редакции трагедия называлась «Борис Годунов» и заканчивалась приходом Самозванца, низложением и смертью Бориса. Такой сюжет и такая развязка по сравнению с трагедией «Дмитрий Самозванец» не могли не казаться политически опасными. Именно в связи с этим Херасков и был вынужден перенести действие в Богемию, изменить имена действующих лиц и переделать конец пьесы. Но и в измененном виде трагедия осталась злободневной. В образе Борислава (Бориса) несомненен намек на Екатерину.

Борислав говорит о себе:

Ты знаешь, что рожден я в бедном состояньи,  
Во мраке, где меня скрывала нищета,  
Я шел, и к щастию себе отверз врата;  
Мне тысячи препятств в сем деле представляли,  
Мечи против меня со всех сторон блистали...  
Сквозь множество препятств отверз я путь ко трону.  
И строгость распростер престола в оборону.

Ф л а в и я

(обняв Борислава)

Постой!.. он враг вам, мне отец!  
Меня разите с ним!

В с е в е л ь м о ж и

(исторгнув мечи)

Пришел его конец!

Б о р и с л а в

Злодеи!

П р е н е с т

(Бориславу)

Я твой друг!

Ф л а в и я

(Пренесту)

Будь нам во оборону!

## Пренест

(вручая меч Бориславу)

Се меч твой, защитишь живот свой и корону.

Вельможи и Борислав потрясены геройством Пренеста. Борислав раскаивается, отрекается от престола и благословляет Флавию и Пренеста на брак.

«Борислав» не стал репертуарной пьесой: нам известен лишь один спектакль — 7 ноября 1772 года. Очевидно, иносказательный смысл трагедии был понят при дворе.

Обращение Сумарокова, а затем и Хераскова к годам польской интервенции становится традиционным в русской драматургии и находит свое гениальное воплощение в «Борисе Годунове» Пушкина. Позднее эти сюжеты нашли развитие в творчестве А. Н. Островского, А. К. Толстого и других.

К трагедиям 1772 года относятся также «Владимир и Ярополк» и «Ольга» Княжнина.

Сюжетом «Владимира и Ярополка» служит осуждаемая автором братоубийственная борьба князей за престол. Характеристика главного героя — Владимира, трактовка темы дворцового переворота, переплетение в сюжете политических и любовных мотивов — все это сближает пьесу Княжнина с трагедиями Сумарокова и Хераскова. Княжнин настойчиво говорит в трагедии о «благе общества», об интересах отечества. Выразителем политического кредо оппозиционной дворянской аристократии является вельможа Свадель.

Народам и царям вельможи суть оплот.  
Коль в буйности на троп волнуется народ,  
Вельможей долг его останавливать стремленье.  
Но если царь, вкуся величества забвенье,  
Покорных подданных, во снедь страстям поправ,  
Изступит из границ своих священных прав,  
Тогда вельможей долг привесть его в пределы.

В конце XVIII столетия именно эти строки не пропускала цензура.

В образе Владимира не трудно видеть намек на Екатерину, в репликах князя и окружающих его — намек на отношение к императрице дворянской оппозиции. Наконец, в репликах Сваделя звучит призыв спасти отечество путем дворцового переворота. Но переворота не происходит, князья продолжают враждовать из-за власти, народ стонет, отечество страдает...

Трагедия вызвала резкий сатирический отзыв П. А. Крылова: «Эту трагедию больше делал Расин, нежели оп... Возьмите... Расинову «Андромаху»: вы увидите, что здешняя не иное что, как слабый перевод». Крылов был убежден, что аплодисменты зрительного зала были адресованы не автору, а «актерам, которые подлинно достойны великой похвалы за то, что имеют терпение обременять свою память такими вздорными сочинениями, которые

более наносят труда живописцам и машинисту, нежели сколько делают театру прибыли»<sup>36</sup>.

Сюжетом трагедии Княжнина «Ольга» служит эпизод отмщения великой киевской княгини Ольги древлянскому князю Малу. Однако автор отступает от исторического предания, несомненно для того, чтобы приблизиться к современности. Иносказательный смысл трагедии понять не трудно. Древлянский князь Мал, убивший князя Игоря, — человек безвестного рода. Вдова Игоря Ольга считает, что престол может переходить только к потомкам княжеского рода. Мал же утверждает: «Не славный нужен род, но мудрое правленье». Хотя Мал высокого мнения о своих достоинствах как правителя, он все же чувствует себя на троне неуверенно и отдает приказ приближенным:

Страши дух робкого, сыпь злато алчну к злату,  
Придворных лъсти моей ты милостью в заплату,  
Дух гордых титлами пустыми обольщай  
И, словом то сказать, что хочешь обещаи:  
Грози, дави, страши, прельщай, слепи им очи,  
Уж время обольщать, лить кровь не стало мочи.

Здесь явно речь идет о приемах, широко практиковавшихся монархами в XVIII веке, в частности Екатериной.

После гибели Игоря Ольга тайно отдала своего сына Святослава на воспитание одному из приближенных — Володу, который в течение пятнадцати лет укрывал его в лесах. В этом не трудно увидеть намек на наследника Павла и его воспитателя Н. Панина. Мал приказывает найти и убить Святослава. Тем временем Святослав появляется в окрестностях города. Воины Мала хватают его, но Святославу удается убить одного из них. Воины считают, что убитый — это и есть Святослав, «убийцу» же они заковывают в цепи. Когда Святослав появляется перед Ольгой и раскрывает свою тайну, она вне себя от счастья, что сын ее жив. Между тем Мал собирается жениться на Ольге, чтобы тем самым упрочить свое положение на престоле. Он лицемерно скорбит о гибели Святослава и спешит казнить его «убийцу». Чтобы спасти сына, Ольга раскрывает Малу истину и добивается его согласия оставить Святослава в живых и сделать своим преемником. Наконец, чтобы спасти сына, она соглашается стать женой Мала.

Последнее действие происходит в храме, в котором должно состояться бракосочетание. Неподалеку видна гробница Игоря; «брачны алтари пылают, близ оных лежат секиры для приношения жертвы; вокруг стоят жрецы». Святослав терзаем тем, что должен быть в рабстве и презрении там, где ему предстояло владеть престолом; он не хочет видеть на престоле «лютейшего злодея». Мысль об отмщении Малу с помощью сообщников он отвергает: это люди, изменившие его матери и перешедшие на сторону тирана.

С в я т о с л а в

Оставим мы толпу сих низких человек,  
Которые, зыбям морей подобясь ввек,  
Туда текут, куда ветр счастья подует.

Он не допускает мысли «сих пресмыкающих своей опорой чтить». Мал, готовясь к брачному торжеству и к признанию Святослава своим преемником, призывает Ольгу и Святослава присягнуть ему. Ольга произносит двусмысленные слова присяги, Святослав же, подойдя к алтарю, торжественно клянется пронзить грудь тирана, хватая секиру и убивает Мала. Приближенные Мала кидаются на Святослава, но Ольга останавливает их. Святослав взывает к воинам:

Друзья, и днесь за вас я жизни не щадил,  
Забыв себя, за вас тирана поразил,  
Убийцу моего родителя любезна.

В это время входит Волод «с народом». Он объявляет, что разгласил в городе, что схваченный как убийца юноша не кто иной, как законный наследник престола. Все становятся на колени перед Святославом, и тот произносит заключительные слова трагедии:

Коль будет счастлив Росс, коль будет он спокоен,  
Коль подданных любви пребуду я достоин,  
Когда народ меня своим отцом почтет.  
Народная любовь есть твердый столп державы.  
Сердцами обладать — нет лучшей в свете славы!

Трагедия полна иносказаний, заключенных и в сценических положениях и в отдельных репликах, она недвусмысленно призвала к террористическому акту в пользу Павла. Этим, вероятно, и объясняется то, что она не была поставлена и напечатана в XVIII веке.

Несколько иная идейная направленность двух трагедий, относящихся ко времени крестьянской войны, — «Фемист и Иеронима» Майкова и «Мстислав» Сумарокова. Сюжет первой из них был навеян так называемым «греческим вопросом»: борьба России за проливы и победы русских войск в первую турецкую войну прикрывались словами об освобождении греков из-под турецкого владычества. Действие трагедии Майкова происходит в Константинополе. Завоеватель Греции Магомет тиранствует над непокоренным народом. Греки готовы встать на защиту родины, но их борьба безуспешна. Сюжет этот имел иносказательный смысл: Греция под пятой Магомета — это Россия под пятой Екатерины. Борьба за свержение Екатерины и возведение на престол Павла оканчивается неудачей. Майков не верит в успешность какой бы то ни было борьбы против Екатерины.

Таким же чувством разочарования проникнута последняя трагедия Сумарокова «Мстислав». Сюжет строится на борьбе сына киевского князя Владимира Святославича и тмутараканского князя Мстислава с их братом, киевским князем Ярославом. Междоусобная война дает возможность приближенным вести сложную политическую интригу, чтобы путем лести и обмана захватить власть в свои руки. Мстислав понимает коварство приближенных, видит, что разногласия в их среде вредны для народа. Трагедия заканчивается примирением братьев.

Роли Самозванца и Борислава с большим успехом играл Дмитриевский. В его трактовке обеих ролей, надо полагать, находило отражение оппозиционное отношение передового дворянства — панинцев — к Екатерине.

Сохранилось несколько отзывов современников об исполнении Дмитриевским роли Самозванца. Одни «почитали» ее «триумфом» актера, другие (например, московские актеры) находили, что он был в ней «просто слаб»: как он ни старался сохранить себя до пятого акта, он никогда не мог кончить спектакля без потери голоса и сил. По мнению этих же актеров, Калиграф играл эту роль «в совершенстве»<sup>37</sup>. Предание гласит, что Дмитриевский был превосходен в первой сцене пятого акта, когда он при звуке колокола вскакивал с кресла со словами:

В набат бьют; сему биению что причина?!

В сей час, в сей страшный час пришла моя кончина.

О, ночь, о, что за ночь! О, ты, противный звон!

Вещай мою беду, смятение и стон...

Во время этого монолога Дмитриевский якобы закутывался в царскую мантию и, облокотившись на кресло, задумывался, чтобы подчеркнуть угнетавшие его «черные мысли». До нас дошло такое описание: «Лжедмитрия представлял в бенефис Яковлева (в 1795 году) престарелый его учитель Дмитриевской. Его опытность, заменявшая сколько возможно давно испарившийся жар вдохновенного дарования, внушала мне больше жалости к старику, чем удивления к его искусству... Дмитриевской представлял Самозванца с маленькими усиками, написанными тушью, в пудре, незавитых волосах, перевязанных на затылке черной лентой с бантом, что называлось тогда *queue de regard*. На нем была шапка с горностаевым околышем, с висячею алою бархатною тульею и с большою бусовою кистью, и золотое глазетовое полукафтанье с загнутыми полами на маленьких бочечках или фикмах. Все актеры были напудрены. Борода тогда еще не смела появляться на сцене»<sup>38</sup>. Из этого описания видно, как Дмитриевский и Сумароков представляли себе костюм Самозванца. Кроме того, Сумароков приложил к печатному тексту трагедии портрет Самозванца в военных латах; на нем нет парика, волосы коротко острижены.

Итак, Дмитриевский своей трактовкой образов Самозванца и Борислава недвусмысленно объявил себя сторонником правительственной оппозиции, панинцев. С этим связан и его предполагавшийся уход на частную (московскую) сцену. Мы склонны считать этот уход вынужденным и в то же время демонстративным. Переход на московскую сцену подсказывался и соображениями творческого порядка: здесь находили отклик эстетические взгляды Дмитриевского.

Перейти в Москву Дмитриевскому не удалось только потому, что театр был сдан Гроти. Однако это не помешало Дмитриевскому в 1779 году снова попытаться перейти в частный, на этот раз петербургский, театр. Достигнув больших успехов как актер, Дмитриев-



ский сосредоточил внимание на педагогической деятельности. Во время усиления политической реакции после разгрома крестьянского движения передовое дворянство частично отказалось от явного участия в оппозиции и занялось нравственными и религиозно-философскими вопросами, начало конспирировать свою деятельность; стали создаваться масонские организации. Екатерина преследовала масонство.

С 1774 года и позже, в 1783—1784-х и в 1790 годах, мы встречаем имя Дмитревского в числе масонов. К сожалению, сведений о его масонской деятельности слишком мало для того, чтобы оценивать ее.



---

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ТЕАТР КОНЦА 70-х —  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 80-х ГОДОВ  
XVIII ВЕКА

1

В условиях подъема прогрессивной общественной мысли конца 70-х — начала 80-х годов русский театр стал развиваться более интенсивно. Одним из показателей этого было расширение театральной сети в столицах и особенно в провинции, расширение сети учебных заведений и т. п. Кроме придворных, частных и предпринимательских театров, а также народного театра устной и письменной традиции создавались театры при дворах знати, губернаторские, усадебные крепостные, при учебных заведениях; давались отдельные закрытые и публичные любительские спектакли. Творческие пути этих театров были различны. В Петербурге ведущую роль играли государственный Большой каменный и так называемый «деревянный» театры. В Москве — частный Петровский театр.

Самым характерным явлением в развитии театрального искусства этого времени была его демократизация. Она выражалась в том, что в репертуаре все большее место стала занимать драматургия, проникнутая обличительными просветительскими идеями, в том, что реалистические тенденции постепенно проявлялись во всех областях сценического искусства, а также в возникновении театров для широкой публики и перестройке придворных театров в публичные. Демократизация театра была вызвана главным образом тем, что постепенно, особенно с 60-х годов, «средний род государственных жителей» приобретал все большее общественное значение и начал предъявлять свои требования не только в экономической области, но также в политике и искусстве. Актер и драматург П. Плавильщиков констатировал, что основным посетителем театра стал «пешеход». Устройство публичных театров и было рассчитано на такого зрителя. По замыслу правительства театр, во-первых, должен был воспитывать зрителей в благонамеренном духе, о чем особенно заботилась цензура, а во-вторых, отвлекать их внимание от острых общественно-политических вопросов. Не последнее место в театральном деле занимали и экономические соображения.

Предложенный Елагиным опыт управления придворными театрами «купеческим порядком», «по благоизобретению» оказался неудачным: дефицит систематически возрастал. Правительство решило, что виной всему неумелое руководство театрами. В связи с этим в 1779 году просьба Елагина об освобождении его от должности директора была удовлетворена; на его место был назначен В. И. Бибиков, но и это не помогло. Тогда канцлеру А. А. Безбородко и кабинет-секретарю А. В. Храповицкому было поручено коренным образом реорганизовать самую систему управления театрами. В 1783 году Бибиков был смещен, а единоличное управление театром было заменено коллегиальным; был учрежден особый Комитет над зрелищами и музыкой. Реорганизация системы театрального управления не принесла плодов; опять был назначен директор театров, а затем создана директория из двух лиц. Но и это не спасло положения. Тогда правительство решило перестроить придворные театры в публичные, отменить бесплатные спектакли по пригласительным билетам, установить плату за вход и, самое главное, соорудить «большой» театр, то есть театр с большим зрительным залом.

С этой целью и был построен Большой каменный театр на тогдашней окраине Петербурга, в Коломне, в том месте, где в 60-х годах XVIII века был «общенародный» театр, описанный Лукиным, и куда затем был перенесен амфитеатр карусели с Царицына луга. Указ о сооружении театра для «публичного русского комедиального зрелища» был издан в 1773 году. Проект здания был составлен Деденевым, постройка поручена художнику Тишбейну под наблюдением архитектора Бауера; механическим оборудованием занимался машинист Дампъери. Театр был открыт 14 сентября 1783 года. Посередине зрительного зала находилась царская ложа: «все перспективные линии в оной смыкаются, отчего разнообразные представления здесь наиболее пленяют». Несколько позже для императрицы и наследника были оборудованы две ложи в бельэтаже по сторонам сцены. В театре было три яруса ложек, скамейки, кресла, балкон, паркет (партер), партер (стоячие места позади кресел), амфитеатр и парализ. Каменный театр представлял собою величественное здание в раннеклассицистском стиле. Над главным входом наверху стояло мраморное изваяние Минервы с копьем в руках (копье вместе с тем служило и громоотводом). На щите была надпись «*Vigilando quiesco*», что значит «Отдыхаю, бодрствуя». Театр предназначался для больших, пышных постановок, маскарадов и концертов. В XVIII веке о нем писали: «Поелику в комедии и трагедии требуется, чтоб можно было явственно слышать говоренное и различать черты лиц актеров, то и неудобно было сделать залу весьма великую». Внутреннее убранство театра описано современниками, в частности Крыловым<sup>1</sup> и немецким актером Зауэрвейдом. Каждая ложа украшалась ее абонентом занавесками и обоями по своему вкусу, отчего зрительный зал был пестрым. Партер заполнялся более демократическим зрителем.

Двор, знать, дворянство принимали всевозможные меры для того, чтобы оградить себя от общения с «простым народом». Для этого был сделан особый вход в партер, который, кроме того, отделялся от кресел сплошным барьером. Когда партерный зритель стал слишком откровенно выражать свое отношение к происходящему на сцене, для него был устроен «раек» (самый верхний ярус боковых мест, несколько выше «галерки»), а вместо партера — «места за креслами» для «благородных».

Хотя дирекция императорских театров по утвержденному для нее положению (1783) не должна была монополизировать театры в столицах, она в том же году взяла в казну и частный «деревянный» театр Книпера — Дмитревского; оба театра — Большой и «деревянный» — обслуживала одна труппа, что также должно было обеспечить их рентабельность. То, что частные театры попали в ведение дирекции, давало им ряд экономических и правовых преимуществ, но вместе с тем подчиняло частные театры правительственной политике и позволяло цензуре строже следить за их репертуаром.

Екатерина II часто сама была цензором; цензорские обязанности несли губернаторы и полиция, а также специальные штатные чиновники. При Павле провинциальным театрам было запрещено ставить пьесы раньше театров императорских. Цензурных дел XVIII века сохранилось мало. Тем не менее весьма показательны преследования цензурой «Розаны и Любима» и «Сорены и Замира» Николева, «Борислава» Хераскова, «Недоросля» Фонвизина, «Владимира и Ярополка» и «Вадима Новгородского» Княжнина, «Ябеды» Капниста. Налагались запреты и на переводные пьесы («Разбойники» Шиллера в переводе Н. Н. Сандунова). По цензурным соображениям иные пьесы не только не ставились, но и не печатались («Ольга» Княжнина). Часто цензура пропускала прогрессивные пьесы только с купюрами («Недоросль»). Известны даже случаи, когда ретивых цензоров приходилось одергивать правительству.

По мере реорганизации придворных театров в публичные двор, знать и наиболее состоятельное дворянство снова стали создавать закрытые домашние театры. Так, указ о сооружении Эрмитажного театра в Петербурге совпал с открытием Большого театра. Домашние театры при царском дворе обслуживались любителями или теми же актерами, которые играли на сцене публичных театров; в домах знати также играли любители, преимущественно крепостные крестьяне. Все эти театры отличались от публичных скромными размерами зрительных залов. Места для зрителей располагались амфитеатром. Размеры и оборудование сцены в придворном Эрмитажном театре были рассчитаны на пышные, грандиозные постановки опер и балетов. В частности, сцена этого театра строилась с таким расчетом, чтобы на нее можно было переносить спектакли Большого театра без каких бы то ни было переделок, с теми же декорациями. Строил Эрмитажный театр известный архитектор Кваренги. Он обстоятельно изложил принципы, положенные им

в основу проекта. «Я старался дать театру античный вид, согласуя его в то же время с современными требованиями... Этот театр был построен для частного, домашнего обихода ея величества и двора. Он достаточно просторен для того, чтобы в нем можно было давать самые великолепные спектакли, и при том он нисколько не уступает наиболее известным театрам. Все места здесь одинаково почетны, и каждый может сидеть там, где ему заблагорассудится. На полукруглой форме амфитеатра я остановился по двум причинам. Во-первых, она наиболее удобна в зрительном отношении, а во-вторых, каждый зритель со своего места может видеть всех окружающих, что при полном зале дает очень приятное зрелище. Я старался дать архитектуре театра благородный и строгий характер; поэтому я воспользовался только наиболее подходящими друг к другу и к идее здания украшениями. Колонны и стены сделаны из фальшивого мрамора. Вместо завитков я поместил в коринфских капителях сценические маски, следуя образцам различных античных капителей, виденных мною в Риме и, главным образом, найденных мною при раскопках театра Помпеи. Я поместил в десяти нишах зрительного зала и просцениума фигуры Аполлона и девяти Муз; а в квадратах над нишами бюсты и медальоны великих современных деятелей театра, так, например, двух известнейших композиторов Иомелли и Бунарелло, из числа поэтов — Метастазιο, Мольера, Расина, Вольтера, Сумарокова и других. Над авансценой и под оркестром я устроил полукруглые своды из соснового дерева для лучшего резонанса. Фасад здания на Неву украшен статуями наиболее известных греческих поэтов»<sup>2</sup>.

В конце XVIII века в России возникает крепостной театр<sup>3</sup>. Он был вызван к жизни политическими и эстетическими запросами знати, а затем и всего дворянства. Предшественниками крепостных актеров были скоморохи, выступавшие при дворе у бояр (например, у Шуйского, Пожарского, Шейдякова и других в первой трети XVII века; в дальнейшем, в 70-х годах XVII века, у боярина Матвеева, содержавшего музыкантов и актеров из своих дворовых людей). В XVIII веке первые сведения о крепостном театре связаны с именем князя П. Черкасского (тестя графа П. Шереметева); у него были театры в Кускове и в Москве, на Никольской улице. Театр этот был создан, видимо, в 1742 году. Непосредственным преемником театра Черкасского был крепостной театр П. Б. и Н. П. Шереметевых.

Крепостной театр прошел несколько этапов развития, тесно связанных с историей русского дворянства. Первый этап — домашний, интимный; знать стремилась отмежеваться от посетителей общедоступного, публичного театра. Особенно широкое распространение такой театр получил в Москве, где не было придворного театра. Значительную роль в появлении домашних крепостных театров в Москве играло также то, что во второй половине века Москва была местом вынужденной «ссылки» опального дворянства. Второй этап — усадебный, также интимный. Развитие усадебного театра

было связано с переездом дворян из столиц в усадьбы, что было вызвано освобождением их от обязательной военной службы, необходимостью лично наблюдать за ведением сельского хозяйства, организацией дворянской депутатской системы, а также утратой крупным дворянством политического влияния, особенно после смерти Екатерины и вступления на престол Павла. На этих двух этапах крепостной театр был проводником дворянской идеологии. Третий этап в развитии крепостного театра определялся экономическим оскудением дворянства. Наиболее предприимчивые дворяне пытались сделать крепостной театр источником наживы: они приезжали со своими крепостными театрами из усадеб в ближайшие губернские города; превращали эти театры в публичные, выступая в качестве антрепренеров. Заинтересованность в сборах приводила к резкому изменению репертуара театра в соответствии с требованиями зрителей. Большую роль в определении творческого облика такого театра играл социальный состав и культурный уровень жителей данного города; эти театры гастролировали и на ярмарках. Во многих городах крепостные театры закладывали основание местных постоянных профессиональных театров (Нижний Новгород, Казань, Орел, Пенза и другие). Наконец, последний этап характеризуется переходом крепостных театров в руки предпринимателей из крестьян, купцов, разночинцев. Часто театры переставали функционировать со смертью владельца. Конец крепостному театру был положен лишь в 1861 году.

Творчески крепостной театр был близок современному ему театру и в то же время зависел от воли и вкуса помещика. Художественное развитие такого театра протекало в непрерывной, упорной, хотя и не всегда явной борьбе: прививаемые актерам дворянские эстетические принципы боролись с подлинно народными, реалистическими тенденциями. С переходом крепостных театров в руки предпринимателей эти тенденции начинали преобладать. Иные крепостные актеры в одиночку или целыми труппами продавались помещиками в ведущие театры страны, оказывая при этом серьезное влияние на художественный облик этих театров.

Историческое значение крепостного театра велико. Крепостные актеры были прочно связаны с крестьянской массой, с народным искусством и потому сперва стихийно, а затем последовательно и убежденно отстаивали позиции реализма. Таким был путь Щепкина, как известно, вышедшего из крепостных.

Из всех крепостных театров наибольшего внимания заслуживает крепостной театр Шереметевых.

Театр Шереметевых по масштабам, богатству, серьезности постановки дела и художественному уровню стоял гораздо выше всех других крепостных театров. Это был наиболее яркий образец вельможного театра. Шереметев стремился превзойти придворный театр и театр Медокса. Он мечтал создать «Пантеон искусств», в котором были бы представлены также обширная картинная галерея и библиотека, и очень много для этого сделал.

Что касается непосредственно театра, то он был поставлен на самую широкую ногу. Шереметев систематически получал из Парижа сведения по всем вопросам театра: ему присылались все новые французские пьесы, эскизы декораций и костюмов, сообщалось о новостях театральной машинерии и т. д. Все это он использовал в своем театре. Труппа Шереметева состояла из молодых крепостных крестьян; для ее обучения приглашались лучшие русские актеры, среди них были Дмитревский, чета Померанцевых, Плавильщиков, Шушерин, супруги Сандуновы, Синявская и другие. На таком же высоком уровне стояло преподавание пения, музыки и танцев. Театральная школа Шереметевых была несравненно выше тогдашней придворной.

Обширный архивный материал говорит о том, с каким исключительным вниманием, с какой заботой готовились у Шереметева новые постановки. Над текстами пьес и музыкальными партитурами велась продолжительная и скрупулезная работа. Костюмы и декорации делались по присылаемым из Парижа эскизам; если пьеса была издана за границей с иллюстрациями, выписывались гравюры и по ним осуществлялись постановки.

Естественно, что в таких условиях крепостные актеры, певцы, танцоры, музыканты, живописцы, машинисты сцены легко могли совершенствоваться. И театр Шереметева действительно вырастил много талантов. В первую очередь следует назвать певицу Праксовью Ковалеву, по сцене Жемчугову, а по мужу графиню Шереметеву. Ее коронной ролью была Элиана в героической опере Гретри «Браки самнитян». Жизненный и творческий путь Жемчуговой овеян трогательным романтическим преданием. Далее идут: капельмейстер С. Дегтярев, скрипичный мастер И. Батов, декораторы К. Фунтусов, С. Калинин, Г. Мухин и другие, художники-архитекторы И. и Н. Аргуновы и многие другие.

Однако шереметевский театр был рассчитан на узкий аристократический круг; его посещали Екатерина, Павел, польский король Станислав Понятовский. Царские приемы устраивались со сказочной роскошью, ставились преимущественно комические оперы и балеты. После воцарения Павла и переезда Шереметева в Петербург его Кусковский, Останкинский и Московский театры фактически перестали существовать (1797) <sup>4</sup>.

Останкинский театр, «театр-дворец», сохранившийся и до наших дней, относится к типу придворных интимных театров. Своим великолепием и прекрасным оборудованием сцены он превосходит Эрмитажный театр в Петербурге. Особенностью его машинерии является то, что площадь, занимаемая сценой и кулисами, мгновенно превращается в зал с массивными бутафорскими колоннами по сторонам. Зрительный зал расположен амфитеатром. Строителями этого замечательного здания были крепостные архитекторы А. Миронов, Г. Дикушин, П. Аргунов и другие; консультантами — знаменитые архитекторы И. Старов, Е. Назаров, Кампорези, Бланк, Брена и Кваренги.

Такого же типа был театр одного из мимолетных фаворитов Екатерины — графа Зорича, получившего от нее в дар целый город в бывш. Могилевской губернии — Шклов. Первые спектакли этого театра состоялись в 1778 году, в дни пребывания в Шклове Екатерины II. 23 мая давали немецкую комическую оперу и 30 мая — пантомиму. В 1799 году спектакли шли по поводу открытия корпуса: кадеты исполняли русскую комедию, а крепостная балетная труппа — аллегорический балет с хором. По свидетельству современников, в спектаклях участвовали также великосветские любители. Так, гвардии капитан Хорват, будущий содержатель известного на юге крепостного театра, увеселял зрителей в costume Арлекина; в трагедиях играл князь П. Мещерский, о котором впоследствии так лестно отзывался Щепкин. Зрелищами руководил генерал Мелиссино, известный своим участием в спектаклях Шляхетного корпуса в Петербурге; декоративной частью заведовал отставной ротмистр австрийской службы, композитор барон Ванжура, бывший в 1783—1784 годах организатором театра при московском Воспитательном доме. Спектакли отличались невероятной помпезностью. Так, во время спектакля, данного в присутствии Екатерины, декорации менялись семьдесят раз. В театре был свой драматург — Сальморен, якобы ранее работавший под руководством Вольтера.

Когда со смертью владельца шкловский театр прекратил свое существование, наследники предложили дирекции императорских театров взять балетную труппу; для ознакомления с нею в Шклов был командирован балетмейстер И. И. Вальберх. Он отобрал четырнадцать человек (восемь мужчин и шесть женщин); среди них была известная впоследствии драматическая актриса петербургского императорского театра Е. Азаревичева.

К числу вельможных относится также театр князя Н. Б. Юсупова, бывшего с 1791 по 1799 год директором императорских театров. Театр его был интимным, закрытым. Он был создан еще при Екатерине и закрылся со смертью владельца. Юсупов был одним из богатейших людей своего времени. Кроме поместий с большим числом крепостных он имел заводы и фабрики. Его театр поражал великолепием, равняясь на императорские театры.

Театральных помещений у Юсупова было два: одно в Москве, у Красных ворот, другое — в его подмосковном имении Архангельском; последнее строил Гонзаго (это прекрасное здание сохранилось до наших дней).

Когда именно открылся театр Юсупова, неизвестно. Согласно мемуарам современников, он действовал еще при Екатерине, однако старейшие архивные сведения относятся к 1818 году. Тем не менее мы считаем правильным говорить о театре Юсупова как о вельможном театре XVIII века, так как это, несомненно, был театр именно такого типа, в начале же XIX века он был анахронизмом. Юсупов по примеру Шереметевых содержал при театре целую театральную школу, поставленную на широкую ногу. После смерти Юсупова



актеры получили вольную; одна из его актрис, Анна Рабутовская, затем руководила балетом в крепостном театре помещиков Хорватов и выступала в Харькове и Курске. Репертуар театра Юсупова был оперно-балетным<sup>5</sup>.

Хотя вельможные театры между собой имели много общего, им всем можно противопоставить театр одного из виднейших савновников XVIII века — А. Р. Воронцова.

После смерти Н. И. Панина Воронцов стал лидером либерального дворянства. Как известно, именно он облегчил положение А. Н. Радищева при отправке его в ссылку. Впоследствии Воронцов писал, что был настроен оппозиционно по отношению к деятельности Екатерины, не желал подлаживаться и поступаться своими убеждениями, чем нажил себе много врагов среди ее фаворитов. Это и заставило его покинуть столицу и уехать в свое поместье — село Алабухи Тамбовской губернии. Здесь он в 1792 году и организовал театр, который через два года был перенесен в село Андреевское Владимирской губернии. Театр прекратил свое существование со смертью владельца в 1805 году.

Спектакли в театре Воронцова обычно давались осенью и зимой; в остальное время года велись подготовительные работы к предстоявшему сезону. Спектакли шли три раза в неделю. О содержании их оповещалось в подробных афишах. Наряду с крепостными крестьянами в труппу входили и вольнонаемные лица. Тем и другим предварительно давалось общее и специальное образование. Мальчики учились в Тамбовском народном училище; как и где учились девочки, мы не знаем. Труппа делилась на актеров первого и второго положения; часть актеров одновременно выступала и в оркестре, а хористки были в то же время танцовщицами. Актеры получали денежное и вещевое вознаграждение.

В отличие от других вельможных театров репертуар воронцовского театра был преимущественно драматическим (семьдесят одна комедия и драма, единственная трагедия — «Димитрий Самозванец» Сумарокова, двадцать одна комическая опера). Основу драматического репертуара составляли русские пьесы. Среди авторов встречается имя Фонвизина. Постановки повторялись по несколько раз.

Большую роль в развитии сети периферийных театров играло учреждение наместничеств и губерний, вызванное ростом крестьянского движения и направленное в первую очередь на укрепление дворянской власти на местах. Мемуары, архивные дела, а также литература XVIII века говорят о глубоком невежестве провинциального дворянства, культурный уровень которого мало чем отличался от уровня эксплуатируемого крестьянства. Переселение столичного дворянства в поместья, организация дворянских депутатских собраний и съездов, учреждение губерний привели к сближению и столкновению двух различных по культуре дворянских слоев. Это ярко отражено в драматургии, например в комедиях «Рогоносец по воображению» Сумарокова (1772) и «Недоросль»

Фонвизина (1782). Губернаторам вменялось в обязанность заботиться о поднятии культуры местного дворянства. С этой целью устраивались спектакли, которые давались сперва в губернаторских домах, а затем в специальных помещениях. Спектаклями отмечались «табельные» и «викториальные» дни, посещение города членами царской семьи или наместниками и т. п. В спектаклях участвовали любители из губернских чиновников и местных дворян. Иногда прибегали к помощи профессиональных актеров. Посещались спектакли по пригласительным билетам, бесплатно. Но так как театральное дело было для губернаторов незнакомым и обременительным, они стремились передать его специалистам-антрепренерам. С этого и начиналось формирование постоянных профессиональных театров в Тамбове, Воронеже, Калуге, Харькове.

Первые спектакли в Тамбове связаны с назначением губернатором поэта Г. Р. Державина. «У губернатора в доме были всякое воскресенье собрания, небольшие балы, а по четвергам концерты, в торжественные же, а особливо в государственные праздники — театральные представления из охотников, благородных молодых людей обоего пола составленные»<sup>6</sup>. Первоначально, как и в других городах, спектакли давались в губернаторском доме. Но вскоре, 24 ноября 1787 года, в Тамбове открылся театр в специально выстроенном здании. К его открытию Державин составил особое «объявление». В нем в высокопарном стиле заявлялось, что тамбовское общество по случаю недавно открытого Народного училища настоящим представлением хочет выразить свою признательность государыне и генерал-губернатору. Объявление гласило, что все сделано для спектакля местными талантами: написаны «Пролог», вокальная и инструментальная музыка, декорации, организована машинерия. Автором «Пролога» был сам Державин, оркестр был составлен из крепостных музыкантов помещиков Нилова и Сабуровой, декорации писал приглашенный из Петербурга итальянский художник Барзанти, в качестве композитора и дирижера выступал некий Журавченко. В «Прологе» участвовало тридцать актеров-любителей из местных дворян<sup>7</sup>.

В том же 1787 году губернатором Чертковым был открыт театр в Воронеже. Руководил спектаклями князь Ухтомский, игравший главные роли в комедиях и трагедиях, в представлениях участвовали дети губернатора и местные дворяне. В кресла по билетам допускалась «лучшая» публика, в парадиз — чиновники разных ведомств.

Подобным же образом был создан театр в Калуге, куда наместником был назначен Кречетников, усмиритель гайдамацкого движения на Украине. Спектакли калужского театра, однако, сразу же проходили в специально построенном театральном здании. Театр подчинялся Приказу общественного призрения; труппа состояла не из любителей, а из профессиональных актеров, приглашенных из столиц и других провинциальных городов. С 1783 года во главе труппы стоял полковник П. С. Батурин (впоследствии автор инче-

ресных мемуаров). По его словам, актеры до его прихода в театр играли хотя и «изрядно», однако «наудачу или рутиную». Он перевел для них руководство «игры театральной» из славного итальянского автора и актера Риккобония, содержащие многие весьма нужные наставления для актеров, как то, например: о телодвижении, голосе, театральном понятии, чувствах, любовниках, ролях характерных, ролях смешных и низких, о возбуждении смеха, движении лица, игре театральной и, наконец, о соглашении игры вообще между актерами, находящимися на сцене». Батурин интересно описывает принятый им метод обучения актеров. «Сей театральный катехизис находился в репетиционной зале и во время репетиции... лежал на столе развернут, дабы всякой актер мог видеть правила, относящиеся до его роли». Актеры отнеслись к подобному «педагогическому» приему враждебно. Батурин истолковывал это так: «Сперва самолюбие актеров моих было тем недовольно: им казалось странно, что человек, который не есть сам актер, мог им указывать, как действовать им в ролях, и поправлять игру их». Но Батурин был настойчив, и актеры «скоро увидели, сколь много полезны им были данные от меня правила, и они почувствовали разницу играть наудачу или рутиную с познанием прямого театрального искусства. Одна только актриса, которая была с московского театра, а потому и думала, что она была лучше всех, презирала или, лучше сказать, не понимала наставления, начертанного в руководстве; и я на репетиции должен был ее принуждать относящиеся наставления до ее роли прочитывать; но, видя, что она ни доброй воли, ни разуму столько не имела, чтоб понять правила игры, не принуждал больше ее к тому, почему она и осталась навсегда такою же дурною актрисою, какою прежде была»<sup>8</sup>.

Опыт Батурина показывает, какими путями теоретическая мысль проникала в театральную провинцию и влияла на искусство актеров. Батурин составлял репертуар и даже сам писал пьесы для руководимого им театра. Он организовал сбор денег на сооружение нового театрального здания. Сбор шел удачно. Но самому Батурину так и не пришлось работать в новом здании: он был отстранен от театра. В 1780 году старое здание театра было сломано, а новое открыто только в 1790 году.

С калужским театром связана деятельность известного драматурга Василия Левшина<sup>9</sup>.

Открытие харьковского театра также связано с введением наместничества<sup>10</sup>. В 1780 году прибывшие в Харьков чиновники вместе с представителями местного общества стали устраивать любительские спектакли. Руководил ими петербургский танцовщик Иваницкий; представления приобрели хореографическое направление. В 1789 году губернатором был назначен Кишенский. При нем под театр приспособили старое здание дворца, выстроенного в 1787 году по случаю приезда Екатерины; сцену оснастил механик-самоучка Л. С. Захаржевский; труппа состояла из любителей; местные девицы и дамы стеснялись участвовать в спектак-

лях, и потому женские роли исполняли мужчины. Основными актерами были воспитанники только что учрежденной гимназии; они же составляли и оркестр. Театр был открыт во время Успенской ярмарки (середина августа) комедией Княжнина «Без обеда домой поеду». Руководителем стал опытный в устройстве любительских спектаклей актер Москвичев, ранее служивший сержантом в Орловской губернской роте; премьершей харьковского театра была цыганка Лиза. В репертуар входили комедии и комические оперы. Известно, что с особой тщательностью труппа работала над постановкой «Недоросля» Фонвизина.

Существовали театры и в учебных заведениях. Учебные заведения можно разделить на две группы: привилегированные и демократические; соответственно различались и школьные театры. Традиция ученических спектаклей восходит к церковным школам-академиям и семинариям XVII—XVIII веков. Школьный спектакль, как правило, ставился в учебных и воспитательных целях. Именно такие спектакли положили начало театру Шляхетного корпуса, университета, Воспитательного дома, сыгравшим исключительную роль в развитии театров в Петербурге, Москве и других городах. Ученические спектакли в более позднее время даже в этих учебных заведениях имели значительно меньшее значение.

К числу демократических учебных заведений, в которых был свой театр, относятся Воспитательный дом и Академия художеств; к числу привилегированных — Смольный институт благородных девиц. Непосредственное участие в деятельности последнего принимала Екатерина II, старавшаяся заинтересовать им даже Вольтера.

Историческое значение имел театр Воспитательного дома. Дом был учрежден в Москве в 1764 году в качестве прибежища для подкинутых внебрачных детей. Демократизм этого учебного заведения определялся не только составом учащихся, но и профессионально-трудовым характером обучения. В Воспитательном доме предписывалось обучать детей чтению, письму, арифметике, географии, счетоводству, «правилам гражданской жизни, управляемой законами отечества», мануфактуре, фабричным производствам, коммерции, «садовничеству», «искусствам, до экономии принадлежащим», а также «изящным художествам тех, кои к сему способны» — драматическому искусству, музыке, пению, танцам, рисованию, а девочек — «рукоделиям, женскому полу принадлежащим». Большинству «изящных художеств» детей стали обучать лишь с 1772 года. Для обучения драматическому искусству был «приискан некоторый на публичном здесь театре ис первых актеров Иван Иванов» (Калиграф), который «может то в своей силе показать... ибо человек довольно ученой и хорошего поведения»<sup>11</sup>. Успех ученических спектаклей натолкнул на мысль организовать профессиональный театр. Так, в 1776 году московские антрепренеры Урусов и Медокс предложили продолжать обучение детей танцам, с тем чтобы составить балетную труппу. С предложением

организовать самостоятельный театр выступил танцмейстер Бекари, затем князь М. Н. Волконский и граф П. И. Панин вместе с балетмейстером Парадизом; при этом имелось в виду использовать пустовавший театр при Головинском дворце. Однако шеф Воспитательного дома И. И. Бецкой решил организовать театр при самом доме. Сооружать театральное помещение намеревался один из опекунов Воспитательного дома — П. Демидов; за это он требовал исключительного права содержать театр тотчас по окончании привилегии, данной Медоксу. Впрочем, начать спектакли он хотел даже до этого.

В 1779 году в московский Воспитательный дом обратился содержатель петербургского немецкого театра К. Книпер. Был подписан контракт, по которому Книпер брал на свое попечение пятьдесят питомцев, среди них шесть актеров, шесть актрис, девять танцовщиков, семь танцовщиц и двадцать два музыканта; он брал их на полное содержание, обязывался продолжать их обучение, а по прошествии трех лет определить им жалованье, квартиру и т. п. Молодежь была отправлена в Петербург 4 и 7 декабря.

Спектакли начались 22 декабря 1779 года; шла комедия Реньяра «Игрок»<sup>12</sup>. Одна из артисток обратилась к публике со следующей речью: «Почтенное собрание! Впервые выступить на сцене в присутствии уважаемых знатоков — это может смутить даже самых искусных актеров. Как же не трепетать нам, сознающим свои слабости и недостатки? Но да не оскорбит вас наша робость, достопочтенные зрители! Она отнюдь не свидетельствует о том, что мы сомневаемся в вашем великодушном снисхождении к малым познаниям юных артистов, впервые появляющихся на публичной сцене. Простите нас, великодушные зрители! Мы преодолеем свой страх. Мы уверены, что ваше снисхождение к слабой игре юных новичков извинит их недостатки и что ваше великодушие послужит одобрением нам, рожденным в нужде и содержимым сострадательностью, ибо мы уверены в благотворительности публики»<sup>13</sup>. С января 1780 года спектакли, судя по объявлениям газеты «Санкт-Петербургские ведомости», давались систематически.

Как продолжал бы Книпер вести дело дальше, сказать трудно, но как раз в это время И. А. Дмитревский вновь решил отдалиться от придворного театра. Книпер пригласил его к себе в качестве режиссера-педагога, заключив с ним в августе 1780 года особый договор; очевидно, и до этого Дмитревский уже разучивал с молодежью отдельные пьесы. По договору Дмитревский должен был учить актеров «акции и декламации» и «по выучении ролей» «поставить в состоянии» труппу «давать публике» новые пьесы — пятиактную через месяц, трехактную через три недели, одноактную через две<sup>14</sup>. Дмитревский занимался с труппой двенадцать раз в месяц по три часа. Однако вскоре театр Книпера стал приходить в упадок. Основной причиной было невыполнение Книпером взятых на себя обязательств: он неаккуратно платил проценты со спектаклей Воспитательному дому, не заботился о труппе, не пла-

тил денег Дмитревскому и т. д. В связи с этим в конце 1782 года Воспитательный дом расторгнул контракт с Книпером, и театр был передан Дмитревскому, предварительно заручившемуся разрешением дирекции: «лишь только б оное не препятствовало возлагаемым на него при придворном театре должностям».

Однако Дмитревский недолго владел театром: в 1783 году правительство решило передать театр дирекции. При утверждении Комитета для управления зрелищами и музыкой 12 апреля 1783 года под названием «городского» театр уже числился в ведении казны. После этого часть труппы была возвращена в Москву, а другая поступила на петербургскую придворную сцену. К сожалению, сведения о деятельности Дмитревского в качестве художественного руководителя театра, а затем и антрепренера отсутствуют, и о ней мы можем судить лишь по сохранившимся оценкам, которые давал Дмитревский молодым актерам, и по репертуару. При передаче театра в дирекцию Дмитревский дал актерам аттестации, которые свидетельствуют о его большой педагогической чуткости. Крутицкого он характеризовал как «весьма хорошего актера в своем роде», Гамбурова как «очень изрядного актера», Колмакова, Синявина и двоих Волковых как «хороших актеров», Украсова как «по началу изрядного очень и великую надежду подававшего», Угрюмова как «нарочито хорошего и многообещающего актера». Из актрис он особенно выделял Крутицкую (жену актера Крутицкого), Драницыну, Логинову, Хитрову, Храбровостову и Петрову.

Репертуар театра Дмитревского состоял из драм, комедий и комических опер, оригинальных и переводных, в нем не было ни одной классицистской трагедии. Таким образом, он противостоял театру придворному. Именно на сцене театра Дмитревского в Петербурге увидели свет такие пьесы, как «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова, «Санкт-Петербургский гостинный двор» Матинского, «Розана и Любим» Николева и многие другие<sup>15</sup>. А самое главное — именно в этом театре впервые были поставлены «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина.

Театр Книпера в Петербурге находился на Царицыном лугу (Марсово поле). Еще в середине XVIII века здесь был выстроен деревянный манеж. В 1777 году Книпер переделал его в театр. Здание было ветхим и нуждалось в постоянном ремонте, поэтому вскоре представления были перенесены в помещение Шляхетного корпуса. Старый театр был сломан, и на его месте к октябрю 1781 года был выстроен другой — «в новом роде, совершенно еще неизвестном в здешнем крае». Сцена была очень высока и обширна, а зрительный зал расположен амфитеатром. Лож не было, но имелся трехъярусный балкон. В паркте и партере стояли скамейки. Зал был расписан. «Все весьма довольны этим изящным и помещительным новым увеселительным зданием»<sup>16</sup>. Сохранилось и техническое описание театра, составленное при его передаче в дирекцию императорских театров. В конце XVIII века художник Кампорези зарисовал внешний вид здания театра. Когда в 1783 году

был сооружен и открыт Большой каменный театр, театр Книпера стал именоваться «деревянным», «городским». Хотя сцена его была велика и хорошо оборудована, она все же была непригодна для больших оперно-балетных постановок, и в театре давались преимущественно комедии, комические оперы и небольшие балеты. Посещал театр в основном демократический зритель.

После отправки в Петербург к Книперу группы детей в Воспитательном доме осталось сорок два человека, обучавшихся сценическому искусству. Предложения организовать театр силами этой молодежи продолжали поступать одно за другим. В 1780 году предлагала свои услуги некая итальянка Анджола Орекия, в 1783 году — барон Ванжура. Ванжура подал в Воспитательный дом пространную докладную записку с детальным планом организации дела. В ней предусматривалось учреждение при Воспитательном доме театральной школы русского драматического и музыкального театров, а также иностранных театров, в том числе китайского теневого, концертов, маскарадов и т. д. Ванжура считал, что для Москвы мало одного театра Медокса, и находил вполне закономерным нарушение привилегии Медокса. Кроме Москвы он намечал организацию русского театра в четырех крупнейших городах. Труппы должны были состоять не только из воспитанников Дома, но и из вольнонаемных актеров. Сам Ванжура мыслил себя главой всего проектируемого дела. Воспитательный дом одобрил проект Ванжуры; было решено осуществить его. Были разработаны два проекта здания — архитектором Ананиным и архитектором Гильфердингом. Какой из них был осуществлен, неизвестно. Согласно обоим проектам театр имел скромный вид, так как первоначально предназначался для внутренних учебно-воспитательных целей (большие постановки в нем не шли; ставились только комедии, комические оперы и драмы). Публичный театр при Воспитательном доме построен не был.

9 февраля 1784 года состоялось открытие спектаклей в помещении старого театра — шли пантомима и балет. Дав до великого поста три спектакля, а во время поста — ряд концертов, Ванжура вступил в переговоры с иностранными актерами. В начале апреля были намечены представления теневого театра. Но на этом дело и кончилось в связи с протестом московского антрепренера Медокса, поданным главнокомандующему Москвы Чернышеву.

Напомним, что постоянный московский театр сначала был создан университетом в 1757 году в качестве студенческого закрытого театра, а с января 1759 года, соединившись с труппой Локателли, он стал публичным. После этого он переходил от одного антрепренера к другому: к Титову, Бельмонти и Чинти, де Мота, князю П. В. Урусову и Гроти, наконец, только к Урусову, который 15 июня 1776 года взял в компаньоны заезжего эквилибриста и содержателя «механических» представлений М. Медокса. Медокс

при этом обязался построить за свой счет каменный театр; кроме того, предприниматели устроили «воксал» в доме графа Строганова и до сооружения театра начали давать представления в доме графа Воронцова на Знаменке.

Место для сооружения нового театра было отведено на Петровке, между Кузнецким мостом и рекой Неглинной (рядом с теперешним Большим театром). Модель театра была выставлена для всеобщего обозрения в Воронцовском театре. 26 февраля 1780 года Воронцовский театр сгорел. Убыток, нанесенный пожаром, вынудил Урусова выйти из дела; 31 марта 1780 года он передал свою привилегию Медоксу, который стал, таким образом, единоличным антрепренером московского театра. Театр на Петровке был открыт 30 декабря 1780 года<sup>17</sup>. Организация при Воспитательном доме публичного театра под руководством Ванжуры нарушила закрепленную за Медоксом привилегию на исключительное право содержать в Москве публичный театр. Медокс обратился с жалобой к графу Чернышеву и непосредственно к императрице. Екатерина приказала передать дело в земский суд. Медокс выиграл дело, но ему пришлось принять к себе на службу труппы, приглашенные Ванжурой: две русских, французскую и немецкую, театральную школу и три театра — Петровский, домашний Воспитательного дома и «воксал». Положение Медокса было затруднительным. Он поспешил распустить иностранные труппы и даже задумал продать Петровский театр, чтобы на вырученные деньги расплатиться с кредиторами, но покупателя не нашлось; долги Медокса росли, и он решился на последнее средство: объявил себя банкротом и передал свой театр «в полную волю и управление» Воспитательному дому.

Однако злключения Медокса на этом не кончились. В 1790 году в связи с ростом прогрессивных общественных сил в России и революционными событиями во Франции правительство, стремившееся сосредоточить в своих руках все театры в столицах, предприняло шаги с целью вообще устранить Медокса от театрального дела. Новый градоначальник Москвы князь Прозоровский предъявил Медоксу обвинение в том, что он выстроил Петровский театр не по утвержденному плану и к тому же безобразно: «Фасад театра дурен: нигде нет в нем архитектурной пропорции; он представляет скорее груды кирпича, чем здание. Он глух (то есть акустика в нем плохая. — В. В.-Г.), потому что без потолка и весь [звук] уходит под кровлю. В сырую погоду и зимою в нем бывает течь сквозь худую кровлю; везде ветер ходит, и даже окна не замazаны; везде пыль и нечистота. Он построен не по данному и высочайше подтвержденному плану... Внутреннее устройство театра весьма посредственно; декорации и гардероб худы. Зала для концертов построена дурно; в ней нет резонанса, зимой ее не топят; оттого все сидят в шубах; когда топят — угарно»<sup>18</sup>.

Однако один из современников, И. Рихтер, описывает театр иначе: «Здание этого театра — одно из грандиознейших зданий



Москвы... Оно включает в себе кроме театра и еще концертный и маскарадный залы... Зрительный зал также один из самых больших в мире. Кроме четырех ярусов лож, в нем есть еще две галереи. В партере, против сцены, тянутся два ряда скамеек, доходящих до самого главного входа. По бокам имеются кресла и все-таки остается значительное пустое пространство. Некоторые ложи со вкусом и парадно драпированы и украшены зеркалами и канделябрами»<sup>19</sup>. Впрочем, если обратиться к специальному изданию «Планы и фасады театра и маскарадной залы в Москве, построенных содержанием публичных увеселений англичанином Михаилом Медоксом», то по содержащимся в нем чертежам нетрудно убедиться, что в архитектурном отношении театр действительно был неинтересен.

Предполагалось устроить торги на театр, взять театр «в особое и точное смотрение» одному из опекунов Воспитательного дома. Актеры во главе с Сандуновым и Плавильщиковым возбудили вопрос о передаче театра в ведение труппы (1799)<sup>20</sup>. Но фактически театр перешел в ведение главнокомандующего Москвы. Долги Медокса были оплачены, а ему самому было выдано жалованье в размере трех тысяч рублей.

## 2

Самым важным событием в жизни русского театра последней трети XVIII века было создание и постановка комедии Фонвизина «Недоросль».

Как мы знаем, Фонвизин начал работать над комедией еще в «младенчестве»; первый этап работы был закончен к началу 70-х годов. Затем он прервал работу и вернулся к пьесе, по-видимому, только по приезде из-за границы, не ранее октября 1778-го, а возможно, и в начале 1779 года<sup>21</sup>. Этот период в жизни русского театра был отмечен рядом значительных событий. Особенно знаменательно развитие комической оперы, бытовой комедии, усиление в драматургии сатирической и обличительной направленности. Появились комические оперы «Несчастье от кареты» Княжнина (1779), «Санкт-Петербургский гостинный двор» Матинского (1779), «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова (1779), комедия Соколова «Судейские именины» (1780); в них отражалась и критиковалась современная русская действительность. Нельзя сомневаться в том, что Фонвизин видел эти пьесы в театре, руководимом Дмитревским; еще несомненное, что он читал их.

Некоторые факты театральной жизни тесно связаны друг с другом. Об этом ясно говорит поденный репертуар театра Книпера — Дмитревского. Кроме только что названных пьес, именно на сцене этого театра впервые был поставлен и за короткое время несколько раз давался «Бригадир», а вслед за ним «Недоросль». Постановка «Недоросля» была тщательно продумана и подготовлена Дмитревским.

В комической опере «Несчастье от кареты» на примере частного и как будто незначительного эпизода Княжнин обличает уродливые формы крепостного права. Он изображает нелепое самодурство помещика, который собирается продать в рекруты молодого крестьянина и разлучить его с любимой девушкой только из-за того, что ему понадобилась парижская карета. Влюбленных спасает случай: их выручил барский шут, чему способствовало то, что они знали несколько слов по-французски.

Самодурство помещика исчерпывающе раскрывается в его письме приказчику:

Мне прекрасняя нужда в деньгах. К празднику надобна мне необходимо новая карета. Хотя у меня и много их, но эта вывезена из Парижа. Вообрази себе... какое бесчестие, не только мне, да и вам всем, что ваш барин не будет ездить в этой прекрасной карете; а барыня вапна не купит себе тех прекрасных головных уборов, которые также прямо из Парижа привезены. От такого стыда честной человек должен удавиться. Ты мне писал, что хлеб не родился; это дело не мое, и я не виноват, что и земля у нас хуже французской... Мало ли есть способов достать денег. Например, нет ли у вас на продажу годных людей в рекруты? Итак, нахватай их и продай.

В опере интересен образ помещичьего шута, который помогает спасти молодого крестьянина от рекрутчины. Заканчивается опера тем, что помещик благословляет влюбленных и зовет их к себе в город в услужение. Вывод, который делает Княжнин устами шута, таков:

Вас безделка погубила,  
Но безделка и спасла.

Не случайно сын Я. Б. Княжнина А. Я. Княжнин в биографическом очерке, приложенном к Собранию сочинений отца (1802), желая реабилитировать его перед правительством, не упомянул об этой опере, так же как и о «Вадиме Новгородском».

Комедия «Судейские именины» принадлежит перу актера И. Я. Соколова. Хорошо отзывался о Соколове как об актере Лукин. Удалось установить, что он сыграл роль купца Докукина в «Моте, любовью исправленном» Лукина, Нискомыслова в «Наказанной вертопрашке» Ельчанинова, начальника стражи в «Дмитрии Самозванце». Все это роли второго плана. Из больших ролей можно назвать Скотинина в «Недоросле», Владисана в одноименной трагедии Княжнина. Кроме того, Соколов исполнял главные роли в собственных пьесах — «Судейские именины», «Святочная шутка», «Выдуманный клад», ставившихся на сцене Вольного театра Книпера — Дмитревского в 1780—1781 годах.

В 1783—1785 годах Соколов исполнял обязанности инспектора придворной драматической труппы. Тогда же он написал пьесы «Сибиряк», «Влюбленный слепец». Ему поставили условие, что, если пьесы эти понравятся публике, за каждую из них ему будет назначено по «третьему бенефису». Тогда же он вызвал недовольство дирекции тем, что не допустил к работе одну актрису. Видя несправедливость властей, Соколов вместе с несколькими товари-

щами по сцене отправился в Царское Село для принесения жалобы Екатерине; за такую «дерзость» в августе 1785 года он был уволен. но через полгода, в начале января 1786 года, был принят вновь и служил до 1792 года. В конце 1790 года Соколов вместе с Плавильщиковым получил от дирекции денежное вознаграждение за сочинение пьес<sup>22</sup>.

Пьесы Соколова «Выдуманный клад», «Сибиряк», «Святочная шутка», «Влюбленный слепец» издавались в 1781—1785 годах. Особый интерес представляет его комедия «Судейские именины» (написана, как можно предположить, в 1760 году, но поставлена впервые 11 ноября 1780 года при участии автора на сцене театра Книпера — Дмитревского). Содержание пьесы таково: отъявленный взяточник судья Хамкин, узнав, что на него поступил донос и ему грозит наказание, решает отпраздновать свои именины, устроив обед и пригласив на него всех, от кого будет зависеть исход дела. Несмотря на скупость жены, именины он праздновал ежегодно, собирая обильные приношения деньгами и различными товарами. В пьесу введены сцены вымогательства судьи, который брал последние копейки с бедняков и крупные суммы с купцов, предоставлял им за это прибыльные подряды. Полученные деньги он отдавал в рост под громадные проценты, не гнушался присваивать чужую собственность и в результате разбогател, нажил поместье. Девизом судьи и его жены была поговорка, затем повторенная в «Ябедке», — «что взято, то свято». Судья был глух к увещеванию своего шурина, зато алчная жена имела на него большое влияние. На именины к Хамкину явились советник, секретарь и солдаты и на основании поступившего приказа опечатали его имущество, а самого судью взяли под стражу и отдали под суд.

Действие начинается с разговора двух крепостных слуг судьи, которые первыми характеризуют его: «Ето не судья... он душевредник, лихоимец, зол, скуп... а жена его, наша барыня, во сто раз и ево хуже... Нашей-то братье, холопям, от их барской спеси как овцам от голодных волков до зла горя приходит». Далее сам судья беззастенчиво говорит, что никакие знания, никакие науки ему не нужны, достаточно уметь подписывать свою фамилию — «лишь бы вот тут (*указывая на карман*) позванивало, так что твой ум и разум». Главный деловой принцип судьи: «С сильным не борись, а с богатым не ругайся».

В комедию вставлен любопытный монолог судьи о деньгах (он рассказывает о том, как жена его любит деньги):

Она... лелеит их, пестует, приговаривает, а чтоб не потускнели, то моет, перетирает... Полно, как их и не любить?.. (*С восхищением.*) Есть ли на свете другая какая-нибудь вещь прекрасное денег? Ан нет... А особливо золотые: вид-ат ли! звон-ат ли!!! а легость-та... приятность-та какая!.. О деньги, деньги! я и сам такую к вам имею любовь, что вы мне хвалы, чести, родни, друзей и себя самого милее!

Этот монолог перекликается с подобным же монологом из комедии Сумарокова «Приданое обманом» (1756).

Никаких развлекательных комических положений в пьесе нет, если не считать потасовки между двумя судейскими слугами и расправы с ними жены Хамкина. В то же время в пьесе есть черты и эпизоды, которые несколько позже будут развиты в «Недоросле» и «Ябед».

Обличая судей, Соколов не забыл и о купечестве. В качестве эпизодического лица у него выведен купец Корыстолюбков, цинично подкупающий судью и его жену, чтобы получить подряд; в то же время он осуждает мотовство некоторых молодых купцов.

Своим обличительным пафосом близка «Недорослю» «купеческая» комическая опера М. Матинского «Санкт-Петербургский гостинный двор», поставленная, по-видимому, в 1779 году в театре Книпера. Хронологически это была первая пьеса из жизни купечества. Вскоре такого рода пьесы стали занимать видное место в драматургии и театре XVIII века<sup>23</sup>. Большое значение оперы Матинского заключалось, кроме того, в широком использовании музыкального фольклора. Важным достоинством пьесы является ее богатый язык, чуждый подделки под народный. И, наконец, надо отметить интересное развитие действия, большое число персонажей, раскрытие их социальных взаимоотношений. Все это ставит оперу Матинского на первое место среди русских комических опер XVIII века.

Матинский был крепостным, отпущенным на волю. Он учился в гимназии, продолжил образование за границей, после чего стал преподавать математику и словесность в Смольном институте, выпустил в свет несколько переводов художественных и научных сочинений, написал учебник по геометрии. Среди его драматических произведений «Гостинный двор» занимает первое место. Пьеса имеет две редакции: первая издавалась дважды — в 1791 и 1799 годах, вторая под названием «Как поживешь, так и прослынешь» — в 1792 году. В обеих редакциях второе действие представляет своеобразную интермедию, изображающую свадебный обряд: основные сатирико-обличительные сцены сосредоточены в первом и третьем действиях.

Матинский точно определил идейное содержание оперы в предисловии ко второй редакции: «Не на такой конец ты (то есть комическая опера.— В. В.-Г.) рождено, чтоб носить тебе шляпу с востровысокою тульею, расчесывать длинно-широкие кудри до плеч и одеваться в полосатый фрак... Ты произведено примазывать головушку твою маслицем или смачивать квасом, волосы подстригать в кружок и височки закладывать за уши, носить кафтан с бортами до пят и подпоясываться кушаком. Упражнение же твое да будет, сидя на Гостином дворе в окошке, торговать щепетьем и, выглядывая оттуда, спрашивать у проходящих: что милости вашей угодно? Вот твоя участь! С нею-то и весь твой состав согласоваться должен. Помни, что ты в близком свойстве мельнику Фаддею (то есть «Мельнику, колдуну, обманщику и свату».— В. В.-Г.)»<sup>24</sup>.

В том же предисловии автор излагает историю публикации

оперы. Оказывается, под названием «Санкт-Петербургский гостиный двор» она была выпущена в свет в Москве без ведома автора и притом «со многими ошибками и по старому расположению, как играна она была пред сим лет за десять». Автор был обижен этим. А между тем дирекция придворных театров включила пьесу в репертуар петербургского театра. Автор внес в нее исправления, некоторые песни переложил на другие голоса, в музыке, написанной придворным музыкантом Пашкевичем, в целом было «подведено лучшее согласие». Было изменено название пьесы на «Как поживешь, так и прослывешь». Наконец, Матинский изменил определение жанра на «забавное зрелище с песнями». Определение это, как видно из текста, следует понимать иронически, так как вторая редакция пьесы значительно острее первой: в ней разоблачение махинаций купца Сквалыгина происходит в первом действии, а заслуженное наказание он получает не дома, а в Гостином дворе «при всем честном народе».

Автор «Драматического словаря» писал: «Успех сочинителя оной оперы, забавное зрелище и нарядной спектакль в российских древних нравах приносит честь сочинителю. Театр представляет по обычаю российскому древнему подъяческую нарядную свадьбу. Характер жениха играющий московского российского театра актер г. Залышкин совершенно обращает на себя внимание публики, принося ей забавное зрелище»<sup>25</sup>. Как мы видим, автор «Драматического словаря», по-видимому, умышленно обошел обличительный смысл оперы.

В пьесе необычное для того времени число действующих лиц — двадцать один, не считая приказных служителей, официантов, девушек-песенниц и танцовщиц. Это, несомненно, затрудняло постановку пьесы. Очевидно, в театре Книпера к участию были привлечены комедианты частных городских и придворных театров. Среди действующих лиц — дворяне, купцы, приказные, крестьяне. Таким образом, перед нами картина нравов почти всех сословий.

Главное место в пьесе занимает купечество. Дворянство показано как господствующее сословие, имеющее возможность воздействовать на купцов через судебные-административные органы власти; в то же время в пьесе показано наступление купечества на дворянство. Мелкое чиновничество выступает заодно с купцами, за счет которых оно стремится обогатиться. Крестьянство в опере — лицо без имени, образ собирательный; крестьян эксплуатируют, но на этот раз не дворяне, а чиновники и купечество. Пьеса в целом имеет яркий обличительный характер. Традиция значащих имен сохранена полностью.

Второе действие, в котором показан свадебный обряд, — своего рода развлекательный аттракцион, задерживающий развитие действия; по сути дела он мог бы быть выпущен, однако от этого пьеса потеряла бы сочный национальный колорит.

Главные персонажи — купец Сквалыгин, его жена и отставной регистратор Крючкодей. Наглое ограбление ими офицера и двух

дворянок вызывает вмешательство власти, наказание и раскаяние виновных, ссору купца с подьячим и расстройство свадьбы. Морализующий вывод — необходимо жить по совести; об этом печется и честное купечество.

Сквалыгин не только ведет обширную торговлю; он вместе с тем заводчик и фабрикант. Его философия проста: «Чем больше угнетаешь других, тем больше сам возвышаешься... Радуйся падению других; что совесть?.. Ну, деньгам ли она чета? Пускай же наживают с совестью то, сколько я нажил без нее». Сквалыгин занимается ростовщичеством, дает деньги под векселя и под залог, взимая при этом до двадцати четырех процентов, то есть в четыре раза больше против положенного по закону. Его бесчеловечность особенно ярко показана в сцене с вдовой, которую за неплатеж он обобрал до нитки. После смерти мужа у нее на руках осталось шестеро детей. Ей нечем ни кормить их, ни одевать. Чтобы она могла прийти к нему, посторонние люди дали ей из жалости платье для детей.

М а л ь ч и к. Пожалуйте, велите отдать мне кафтан и башмаки с чулками.

С к в а л ы г и н. Видишь как! бегай в рубашке и босиком.

Д е в о ч к а. Хоть постелю-то нам отдать прикажите.

С к в а л ы г и н. Валяйся по полу.

И он гонит вдову: «Поди-ка, поди, голубушка, здесь без денег нечего делать. Заплати, да и двора моего не знай». Обманутому им купцу Сквалыгин отвечает: «Какая тут совесть! веть я не письменно ждате обещался». И за отсрочку платежа требует с купцов «аршинчику по десятку» товару. Купца, который торгует в арендованной у Сквалыгина лавке, он гонит: «Теперь же вон из лавки... А по мне хоть ты волком вой». С другим купцом тот же разговор: «За квартиру-то изволь платить ты вдвое: ныне квартирки-та жгутся, или вон выезжай... Коли не выедешь добровольно, так я все на улицу повыкидаю...»

Офицер Прямиков дал ему деньги в долг без расписки, и, когда стал просить отдать их, Сквалыгин заявил, что он уже вернул долг. «Бесчестной человек! Как тебя своя братья терпит? Ты им собою только стыд делаешь!» — восклицает Прямиков. После ухода рассерженного Прямикова Сквалыгин самодовольно заявляет: «Брань на вороту не виснет!» Бесчестно поступает он и с двумя дамами — Щепетковой и Крепышкиной. Не будучи в силах добиться от него возвращения денег, Щепеткова подает вексель ко взысканию. Но вексель оказывается в руках того самого чиновника Крюкодея, который женится на дочери Сквалыгина. Вместе с будущим тестем Крюкодей составляет план, как присвоить эти деньги. На этой-то махинации их и ловят.

Сочными красками написан образ Крюкодея. По его собственному признанию, прежде чем научиться слову «мама», он уже кричал «дай». «Я крючок, я сучок, хамка, амка, я волчок, я придираюсь, я прицепляюсь». С грустью вспоминает он о былом времени:

Ныне подлино нашему брату, старинному подьячему, служить не след. Набрали все молокососов, ну, где им такие премудрости коверкать, как наш брат пожилой? (Поет.)

Ах! что ныне за время?  
Взяток брать не велят,  
Штрафованьем грозят.

Не захотев посторониться и нарочно попав под оглоблю ехавшему крестьянину, он потом требует с него за бесчестье и увечье восемьдесят рублей. Крестьянин дал, что мог, — сорок алтын, и на том Крюкодей помирился. Уходя, крестьянин говорит: «Вот еще какая собака натялась, что среди бела дни ограбил! Вижу, что самой коновной плут, а побарахтатчи не смею».

Жена Сквалыгина Саламанида — грубая и глупая женщина, к тому же пьяница.

Образы пьесы взяты Матинским непосредственно из жизни. В соответствии с характеристикой они наделены грубым, но сочным языком, пересыпанным народными поговорками. В случае надобности Крюкодей изъясняется то суконным канцелярским языком, то изысканным, галантным (например, с невестой).

Наряду с обличительными сценами в пьесе есть мастерски написанные жанровые — торг и девишник. Сцена торга положена на музыку. Купцы по старинному обычаю заывают покупателей. Покупательницы роются в товарах, перебирают, капризничают: атлас мягок, очень тонок, много клею, узок, широк, скверен и т. п. Продавцы выведены из терпения и отказываются показывать им товар; те обижаются.

Иной характер имеют свадебные сцены. Они воспроизводят подлинную фольклорную запись XVIII века (то же мы видим в комической опере «Невеста под фатой»). Здесь интересны и ценны не только песни, но также и обрядовые действия, которые автор указывает в ремарках. Девушки поют песни: свадебные — «Во саду земзюлюшка кликала. В тереме Хавроньюшка плакала», «Ах, сборы»; величальные — Хавронье — «Сободем Хавроньюшка все леса прошла»; дружке — «Друженька хорошенькой»; гостям — «Летал голубь, ворковал»; жениху — «Ох, как возговорит в тереме свет Улита Сафроновна»; плясовые — «Гусли мои, гусельцы» и другие.

Вот как описан в ремарке обряд одаривания:

*Сваха, взявши ключи, отпирает ларец и вынимает из него чулки, башмаки, ленты, белилы, румяны и проч. Берет поднос и насыпает на него из ларца овощей, а на них кладет невестины дары, как то, платки и проч., кои ей подают сзади, и подает невесте, а невеста подает жениху. Жених, принявши, подарком утирается и целует невесту и, высыпавши овощи на подарок, кладет в карман. Потом невеста и прочим гостям также раздает. Жених и невеста стоят; во время сие девушки поют и пляшут.*

Вопрос о музыке к «Гостиному двору» не вполне ясен. «Драматический словарь» говорит, что первоначально музыку сочинил

сам автор. Но в предисловии ко второй редакции Матинский сообщает, что «некоторые песни сей оперы совсем на другой голос переложены, ко всем же вообще подведено лучшее согласие музыки трудами придворного музыканта г. Пашкевича». Свадебные песни, использованные в опере, встречаются в ряде позднейших записей (Сахарова, Листопадава, Киреевского и других в несколько иных редакциях)<sup>26</sup>. Кроме того, по-видимому, ансамблевые песни, некоторые песни со сложным размером, обилие бытовых интонаций в нефольклорных текстах ранней редакции оперы говорят об авторстве Матинского. Вероятнее всего, он, как и его предшественники, подбирал «голоса» знакомых песен и сочинял к ним несложный аккомпанемент.

Партитура первой редакции не сохранилась. Что же касается второй редакции, то в музыкальном отношении она является «одной из важнейших и лучших русских опер доглинкинской поры». Это «большой шаг вперед в развитии реалистического искусства. Трудно представить себе более живое и рельефное изображение купеческой и чиновничьей среды... Между текстом и музыкой царит полнейшее соответствие»<sup>27</sup>. Такова, например, сцена, в которой купцы зазывают покупателей, а также увертюра оперы. На большой высоте стоит и гармонизация песен.

В первый раз «Гостиный двор» был поставлен в Москве 25 октября 1783 года<sup>28</sup>, после чего прочно вошел в репертуар (в XVIII веке опера была исполнена свыше двадцати раз). Документальных сведений о постановке оперы в Петербурге у нас нет. Однако «Драматический словарь» говорит: «Часто сия пьеса представляется на Российском театре как в Санктпетербурге, так и в Москве. Когда в первый раз отдана была на театр сочинителем в Санктпетербурге содержателю Вольного театра Книперу, то была представлена раз до пятнадцати сряду и никакая пьеса не дала ему столько прибытка, как она»<sup>29</sup>.

Следует, правда, учитывать, что автор «Драматического словаря» не всегда точен при указании театра, который ставил ту или иную пьесу. В абзаце о «Мельнике» в том же словаре сказано, что опера Аблесимова шла в Петербурге как при дворе, так и в том же «случившемся на тогдашнее время Вольном театре у содержателя г. Книпера». Дата же первой постановки «Гостиного двора» в театре Книпера 26 декабря 1779 года, указываемая «Хроникой» Носова, правдоподобна<sup>30</sup>.

Вслед за Матинским пьесы из купеческой жизни писали драматурги из разных слоев общества. «Купеческие» пьесы писались с разных позиций; в одних купечество обличалось, в других только осмеивалось, в третьих бралось под защиту; как правило, образам отрицательным противопоставлялись положительные. Чаще всего раскрывались отношения между дворянами и купечеством: разорившиеся дворяне обирали доверчивых купцов или сватались к их дочерям, имея в виду получить приданое. Купцы же стремились породниться с «благородным» сословием и получить право приоб-



ретать землю и крепостных. Эти пьесы очень верно отражали купеческий быт<sup>31</sup>.

В 1780 году С. Чернявским была написана одноактная комедия «Купецкая компания». Она проникнута благожелательным отношением к купечеству и направлена против дворян. Любопытны в пьесе не только сюжет, фабула, но и эпизодические сценки, содержащие рассказы купцов о мошеннических проделках чиновников, и различные бытовые детали. Автор, несомненно, хорошо знал купеческий быт.

В пьесе перед нами предстает купечество провинциальное. Купцы живут за глухими заборами и закрытыми воротами. Служанка жалуется:

Что за обычай это у купцов? Ворота среди белого дня заперты запором и замком, и мученик-работник за ними сидя в заперти должен всех проходящих окликать? а собаки через забор брехать за ним же, да еще у сеной запор же. До них доступны такие тяжелые, что ни у фельдмаршалов не водятся. Знать у них всю это выдуманно для сбереженья биоздны та, а в покоях так и никово нет... Кабы наши ворота перестали хоть в день запирать, так иногда от скуки хоть за них бы позевать на людей вытти...

За запертыми воротами уклад жизни старинный, суеверные обычаи. Но уже из слов служанки видно, что потребность «растворить» ворота назрела. Купеческая дочь хочет выйти из своего круга, стать дворянкой. Как «соседушки-белоручки», она воспитана «по моде», интересуется нарядами. Купчихи пошли по стопам дворянок: научились приказывать своим «рабам», как крепостным, взysкивать с них. Выдавая дочерей, они хотя бы для проформы спрашивают, мил ли им суженый. В этой семье всеми делами управляет купчиха, а муж, хоть он и богат, «степенен», доверчив и простоват; его легко провести. Не случайно автор дал купцу фамилию Простаков. Однажды, будучи в гостях, он разговорился с неким молодым «кавалером» — красавцем, человеком «проворным», веселым, почтенного вида, секретарем местного магистрата. Дом свой секретарь содержал аккуратно, сундуки не были пусты; видно было: человек богатый — чем не жених! Купец пригласил его к себе в дом, он посватался к дочери купца, и помолвка состоялась. Но жених — фамилия его Лицемеров — оказался авантюристом. Ночи он проводил за игрой в карты, на бильярде или в кости, обирая купцов. Отец его, титулярный советник, сам занимающийся грязными делишками, проклял сына за мотовство и непочтение к нему. Все это было известно в купеческой среде, и купцы расстроили готовившуюся свадьбу.

В один год с «Купецкой компанией» появилась комедия В. П. Колычева «Дворянящейся купец». Колычеву принадлежат несколько пьес и сборник стихотворений под названием «Труды уединения» (1781), который задуман был, вероятно, как журнал, но в свет вышел только один номер. Колычев написал две комические оперы для шереметевского театра в Кускове: «Тщетная ревность, или Перевозчик кусковской» и «Гулянье, или Садовник

кусковской»; обе они были показаны на «зеленом» театре в Кускове при участии Прасковьи Жемчужовой, Анны Изумрудовой, Григория Кохановского, Андрея Новикова, Степана Дегтярева и певчих. Две другие пьесы — «Бедство, произведенное страстию, или Сальвиний и Адельсон» и «Ревность, исправляемая благомыслием» — представляют собой «слезные» драмы.

Комедия «Дворянящейся купец» стоит в творчестве Колычева особняком. Она представляет собой подражание знаменитой комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» и в то же время является вполне национальной русской комедией, рисующей чисто русские нравы. Роднит эти комедии, как это понятно из самого названия, общность темы: в том и другом случае осуждается стремление «среднего рода государственных жителей» одворяниться. Комедия Колычева заканчивается словами, которые и определяют ее идейное содержание:

Во всяком состоянии счастливы быть могут, если будут жить, согласуясь с тем состоянием, в котором находятся, и усиленно не выходят из оногo, прельщаяся другим, к которому не способны.

Сюжет комедии развивается просто и стремительно. Богатый купец и заводчик, носящий значащую фамилию Размотаев, хочет стать дворянином. В своем стремлении он не знает меры и потому не может разобраться в окружающих его людях. Этим пользуются двое опустившихся дворян — граф Пересмешников и Ветродумов; они заставляют его тратить на них деньги и подписывать за них векселя; мало того, они ведут с ним большую и нечистую карточную игру, взапуски льстят ему и надувают его. Но он ничего этого не замечает. А между тем его денежные дела приходят в упадок. Друг его покойного отца, степенный, богатый и образованный купец также со значащей фамилией Здравомыслов, хочет облагородить, усостыжить Размотаева, но это ему не удается. Дело заканчивается приходом магистратских приставов и арестом Размотаева.

Размотаев считает представителей своего сословия скотами, стыдится вести с ними знакомство.

Проклятое состояние! Клянусь час, в который родился!.. Купец!.. торгаш!.. самая тварь низкая. Когда избавлюсь я несносного названия!.. Всяк указывает: вон купец идет. Ни шпаги, чем честь защищать, ни права танцевать с знакомыми девицами.

Во втором действии Размотаев с «друзьями» собирается в театр посмотреть комедию Мольера «Мещанин дворянящейся», не подозревая, что сатирическое жало ее направлено против него самого. Слуги Размотаева прекрасно понимают смешное и жалкое положение, в которое попал их барин, но в то же время льстят ему, боясь его гнева. Всем остальным противостоит Здравомыслов. Он излагает авторское кредо:

Кто презирает купцов? Всякий благоразумный человек знает, что они столько же нужны в государстве, как и дворяне; дворяне и купцы — равные граждане и равно полезны. Дворяне защищают отечество их жизнью и несут

труды при отправлении дел государственных внутренних и внешних, и награждаются за то чинами и деревнями. Купцы имеют право торговли; покровительствуемые правительством, отправляют оную с пользою государству и сами обогащаются. Мы не имеем преимуществ дворянских, а дворяне не имеют наших, но все части народа так связаны, что одна без другой обойтись не может. Ни всем дворянами, и ни всем купцами, ни всем хлебопашцами быть не можно, но все равно полезны и важны.

Автор стремится отвлечь купечество от неразумного и унижительного преклонения перед дворянством.

Комедия была поставлена на придворной сцене 25 февраля 1780 года. Автор сделал очень много для того, чтобы спектакль удался. Он подробно описал костюмы всех главных действующих лиц; текст пьесы изобилует режиссерскими ремарками. Тщательно разработаны в сценическом отношении выход Размотаева, сцена урока танцев, сцена игры в карты.

Через несколько лет после появления комедии «Дворянующейся купец» в свет вышла анонимная комедия «Перемена в нравах» (1789), представляющая собой ее продолжение и развитие. В комедии два действия. Первое, в сущности, повторяет комедию Колычева, изменены лишь имена действующих лиц. Размотаева заменил Богатов, Здравомыслова — Добронравов, графа Пересмешникова — граф Беглоумов, дворянина Ветродумова — Бражников. Кроме того, в первое действие введены рассуждения о воспитании и о влиянии окружающей среды. Так, мотовство и тяготение к дворянству объясняются воспитанием, которое родители дали Богатову. Из уст купца Добронравова звучат реплики о том, что «дворянин есть достоинство важное»: «Мы видим, что государи жалуют дворянами только тех, которые оказали услуги своему отечеству и которые отличились какими-нибудь знаменитыми делами». Поэтому любви и уважения достойны только те, которые «полезны целому обществу и которые ревностно служат своим государям... Чем кто знатнее, тем более он должен стараться о пользе и более других служить», «чтобы быть достойным своим знаменитым предкам». В эти рассуждения вклиниваются мысли об отношении к крестьянам, труд которых подчас используется для ведения разгульной жизни. Многие дворяне посещают свои деревни «только для того, чтоб поездить там с охотою, собрать с мужиков побольше оборочку, разорить их до основания. Это крайне достойно сожаления, что мужички для их же прибытку трудятся до кровавого поту и истощают все свои силы, но со всем тем суть жертвою их роскоши. Когда же видят, что мужики пришли в упадок, продают их тотчас».

Во втором действии Богатов, обобранный своими великосветскими друзьями и покинутый ими в трудную минуту, раскаиваясь, хочет лишиться себя жизни. Но его дядя Добронравов оплачивает его долги, другие купцы возобновляют с ним дружеские отношения. В комедии много поучительных монологов. Эпизодическую роль играет хорошо знакомый читателям и зрителям того времени образ отставного секретаря Обиролова.

«Перемена в нравах» была издана в Москве, но ни в Москве, ни в Петербурге, по-видимому, не шла.

К числу «крестьянских» комических опер относится «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова<sup>32</sup>. Своей народностью, безыскусностью и удачным музыкальным оформлением она превосходит большинство комических опер XVIII века. В опере в шуточной форме высмеивается вера в колдовство, которая бытовала преимущественно среди крестьян, но не была чужда и дворянам.

Впервые в русской драматургии эта тема используется в 1772 году в комической опере «Любовник-колдун» В. Майкова (?). Колдун в образе гадающего цыгана разоблачался в комической опере «Деревенский праздник» Майкова (1777). Эту же тему разрабатывает не дошедшая до нас опера «Деревенский ворожея» (1777) и некоторые оперы 80-х годов. По-видимому, авторы ставили перед собой цели просветительские, однако осуществляли их крайне несмело.

Кроме высмеивания суеверий Аблесимов ставил перед собой задачу показать положение однодворцев, этого особого сословия, обладавшего рядом дворянских прав, но платившего подушный налог. Иронизировал автор и над стремлением крестьян породниться с дворянами. Главное действующее лицо оперы — мельник, человек ловкий, хитрый, пользующийся суеверием односельчан, чтобы дурачить их. По древнему поверью мельники водятся с нечистой силой, знают тайны колдовства, пользуются услугами домовых, которые и вертят у них жернова; подобно кузнецам, они чародеи, колдуны. Аблесимов подтрунивает над этим поверьем и в то же время строит всю интригу таким образом, что именно мельник, пускаясь на всевозможные хитрости, примиряет крестьянскую семью — мужа и жену, которые не согласны между собой в выборе зятя. Мать стремится выдать девушку за дворянина. Этому противится отец, желающий, чтобы его зять был крестьянином. Сама девушка любит однодворца. При помощи хитрых проделок мельника, срывающего в околотке колдуном, все оканчивается благополучно для влюбленных. Пьеса незамысловата, похожа на водевиль, образы влюбленных пасторальны.

Белинский в «Литературных мечтаниях» писал, что Аблесимов «как будто ненарочно или по ошибке между многими плохими драмами написал прекрасный народный водевиль «Мельник» — произведение, столь любимое нашими добрыми дедами и еще и теперь не потерявшее своего достоинства». В 1838 году Белинский вернулся к этому произведению: «Водевиль Аблесимова «Мельник» и комедии Фонвизина убили, в свою очередь, все комические знаменитости, включая сюда и Сумарокова». С этим нельзя согласиться. Вряд ли правильно с какой бы то ни было точки зрения ставить Аблесимова рядом с Фонвизиним. Если совершенно справедливо, что Фонвизин «Бригадиром» и особенно «Недорослем» «убил», то есть превзошел, все русские

комедии XVIII века, то вряд ли можно то же сказать о «Мельнике». В 1846 году Белинский уже иначе пишет о «Мельнике»: «Еще прежде Фонвизина, некто Аблесимов проговорился, обмолвился как-то прелестным, по своему времени народным водевилем «Мельник» и кроме этого водевиля не написал ничего порядочного»<sup>33</sup>.

Внешняя незамысловатость «Мельника» станет очевидной, если сравнить его с двумя другими комическими операми — «Санкт-Петербургский гостинный двор» и «Несчастье от кареты», написанными в том же 1779 году. В годы подъема оппозиционных настроений в русском обществе была особенно ясна нейтральность оперы Аблесимова.

Современники Аблесимова резко расходились в оценке «Мельника». Анонимный автор «Драматического словаря» писал: «Сия пьеса столько возбудила внимания от публики, что много раз сряду была играна, и всегдаже театр наполнялся, а потом в Санкт-Петербурге была и представлена много раз у двора, а в случившемся на тогдaшнее время Вольном театре у содержателя г. Книпера была играна сряду двадцать семь раз; не только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно: кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имела столько восхитившихся зрителей и плескания»<sup>34</sup>.

Немецкий актер Зауэрвейд в журнале «Russische Theatralien» (1786) писал, что «Аблесимов был одним из тех немногих русских писателей, которые вполне понимали характер своего народа и сильно содействовали его развлечению». Он противопоставлял «Мельнику» комические оперы «Прикащик» Николева и «Несчастье от кареты» Княжнина, в которых «слишком много заимствовано». У Державина мы находим сходный отзыв. Он предпочитает «Мельника» другим пьесам «по естественному его плану, завязке и языку простому»<sup>35</sup>.

В предисловии к «комедии с музыкой» «Мельник и сбитеньщик — соперники» П. Плавильщиков писал: «Хотя «Сбитеньщик» хорошо был на театре принят, однако «Мельника» (оперу Аблесимова. — В. В.-Г.) не уронил, и он остался навсегда в прежней славе своей и всегда с удовольствием смотрят его на театрах — столько те лица в «Мельнике» естественны в действиях своих и разговорах!»

Много лет спустя А. Ф. Мерзляков сделал детальный разбор «Мельника». Он писал, что пьеса «пользовалась пятьдесят уже лет и будет еще пользоваться долго всеобщее благосклонностью», что ее «любят все сословия, несмотря на то, что она, кажется, сочинена в нравах только простого народа», что опера «представляется везде: в Эрмитаже, в публичных и частных театрах, и всегда равно при счастливой и несчастливой игре певцов и актеров не теряет цены своей, которую все почти знают наизусть и поют, не по особливому достоинству музыки, но по чему-то дру-

гому, точно в ней самой заключенному». По мнению Мерзлякова, успех оперы вызван тем, что она проста, безыскусна, развязка ее органична и естественна, хорош, прост, но в то же время не груб язык, хорошо подобраны напевы и т. д. Мерзляков считает, что «Мельник» явление «необыкновенное»<sup>36</sup>. Были и отрицательные оценки оперы. В придворных и аристократических кругах считали, что «Мельник» неприличен и оскорбителен своим простонародным сюжетом и языком<sup>37</sup>. В 1781 году неизвестный автор написал оду, в которой грубо пародировал отдельные места и выражения из «Мельника» Аблесимова, говоря, что тот, оседлав вместо Пегаса лошаденку мельника и подгоняя ее плетью, «пустился на Парнас»,

Желая лавр свой взять за стих.  
Но как ты к музам ни тянулся,  
Твой конь к несчастию споткнулся  
И ты венка не получил.

На эти нападки Аблесимов остроумно ответил:

Что ж! Про «Мельника» что пели  
И порочить что хотели,  
Вышло дело наконец:  
Славы звук не уменьшили,  
А лишь только погрешили.  
Не французский то глупец,  
Мельник в русской всей одежде  
Ходит так, ходил как прежде<sup>38</sup>.

«Мельник» часто ставился в театре не только в конце XVIII века, но и позднее. В Москве первое представление состоялось 20 января 1779 года, в Петербурге — 3 февраля 1781 года. Затем, по сведениям «Драматического словаря», опера была играна в Москве двадцать два раза, в Петербурге — двадцать семь раз подряд. Документальные данные (быть может, неполные) несколько расходятся со словарем. В 1839 году сообщалось, что «Мельник» стал популярной пьесой, которая «полстолетия прожила на нашей сцене и еще ныне является на ней каждую масленицу»<sup>39</sup>. Таким образом, «Мельник» Аблесимова в течение длительного времени не сходит с русской сцены. Было создано много пьес на сюжет, близкий опере Аблесимова, правда, менее удачных, но довольно «премильных» и бездумных: анонимные комические оперы «Изобличенный колдун, или За безделку ссора» (1780), «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная» (1788), комическая опера Юкина «Колдун, ворожея и сваха» (1789), комедия Плавильщикова «Мельник и сбитеньщик — соперники» (1789) и, наконец, балет Огюста «Мельник» (1810). Столь продолжительный успех у зрителей разных социальных кругов и множество подражаний подтверждают оценку, данную Мерзляковым. Успех «Мельника» был связан с безыскусственностью, простотой, даже наивностью сюжета, с его национальным колоритом.

В опере Аблесимова особенно выделяется прекрасно вылепленный образ мельника Фаддея. Впервые зритель видит его занятого делом. Стругая доску, мельник поет старинную народную песню «Как вечер у нас со полуночи». Это сразу вводит зрителя в атмосферу крестьянской жизни. Песня прерывается рассуждениями. Оказывается, дождь и сильный ветер повредили мельницу; чтобы заделать брешь, Фаддей и стругает доску. Фаддей подходит к рампе и говорит публике о поверье, «будто мельница без колдуна стоять не может», будто мельники знают с домовыми, которые и ворочают им жернова. Все это вздор, говорит Фаддей. Просто мельники народ смысленный, хитрый.

В следующем явлении к мельнику приходит молодой парень Филимон, чтобы погадать, удастся ли ему жениться на любимой девушке. Из робости парень сначала просит погадать, найдутся ли его лошади. Идет сцена плутовского гадания: оказывается, лошади найдутся, да не скоро. Когда же Филимон открывает ему истинную цель прихода, мельник с уверенностью обещает устроить его свадьбу и договаривается о плате за это.

Во втором действии мельник идет в дом к родителям Анюты и вновь гадает: Анюте он сулит в женихи Филимона, матери ее рассказывает, что у Филимона есть несколько душ крестьян, работников и домашних слуг. В награду за гадание мать подносит ему выпить. Оставшись наедине с отцом Анюты, мельник открывает истинную цель прихода и сватает Филимона.

Начинается традиционная сцена сватовства:

...мы к тебе прибрели не пир пировать, не ржи торговать, а думу крепкую думать: есть у тебя суженая, есть у вас ряженая, благослови ее за соседа моего.

Затем мельник выхваляет жениха:

...детина он собою... уж на все ухват; борошу ли сладить, тын ли огородить, уж ничего из рук не вывалится; а дом-ат у него, кабы ты ведал, как полной закрюм; чего нету? скота-то что ли, хлеба-та ли, или другого протчего, необъятная сила, а ни отца ни матери, ни роду ни племени, весь тут, как видишь.

Отец согласен на брак, и мельник отправляется за Филимоном; под занавес отец с матерью ссорятся из-за того, кто же облюбованный ими жених — дворянин или крестьянин.

В третьем действии идут приготовления к свадьбе, девушки поют свадебную песню, готовят приданое. Родители продолжают спор о женихе. Приходит пьяный мельник с балалайкой. Вместо ответа на вопрос, кто же все-таки жених, он поет:

Сам помещик, сам крестьянин,  
Сам холоп и сам боярин,  
Сам и пашет, сам орет  
И с крестьян оброк берет...  
Его знают,  
Называют  
*Однодворец!*

Все довольны, начинаются приготовления к свадьбе.

В благодарной роли мельника в XVIII веке стяжали успех два актера: Крутицкий в Петербурге и Ожогин в Москве.

На основании указаний автора музыку к опере написал Соколовский, музыкант московского театра Медокса — Урусова. Аблесимов обстоятельно указывал, на мотивы каких народных песен должны были исполняться вокальные номера. В музыке «Мельника» чувствуется влияние русских народных песен, собранных Трутовским, что и отразилось на общем характере партитуры: в ней смесь подлинно народных и обработанных композитором городских песен. Вопрос о том, подверглась ли музыка Соколовского позднейшей обработке Фомина, до сих пор за недостатком документальных данных остается открытым. Во всяком случае, хотя музыка не была основной причиной успеха оперы, она в немалой степени содействовала ему. «Мельник» Аблесимова — это только первые шаги русской национальной оперы.

Вторая опера Аблесимова, написанная в том же 1779 году, — «Шастие по жребью»<sup>40</sup> — также относится к числу «крестьянских». В ней действуют молодая вдова-крестьянка, ее пасынок и племянник, ее жилища-солдатка, жених хозяйки, работник Филат и постоялец, служивый Окутьев. Пасынок и племянник хотят жениться на солдатке. Конфликт разрешается жеребьевкой, в результате которой хозяйка выходит за работника, жилища оказывается женой служивого, а пасынок и племянник остаются ни при чем.

Эта опера — одноактный пусячок. Она начинается песней племянника и работников при возвращении с сенокоса, в которой есть следующие слова:

Работаючи по воле  
Сработаешь разом боле...  
А когда же поневоле  
Господин погонит в поле...  
Работая станешь в пень.

Через год после «Мельника» появилась анонимная опера «Изобличенный колдун, или За безделку ссора» (представлена 11 октября 1780 года). Двое крестьян поссорились из-за того, что свинья одного из них зашла в огород к другому. Они не позволяют своим детям пожениться. Третий крестьянин — «колдун» — мирит отцов. Смысл пьесы раскрывается в хоровой песне: сельская жизнь, связанная с природой, естественнее и счастливей городской. Думается, здесь не простая идеализация сельской жизни, а намек на корыстные «затеи» и на «мудрствования» городской жизни.

### 3

Мы рассмотрели новые пьесы в репертуаре театра Кнippersa — Дмитревского в ту пору, когда Фонвизин работал над классическим вариантом «Недоросля». Эти пьесы, возможно, оказали на него влияние. Несомненно влияла на Фонвизина и драматургия



предшествующих лет. Помещичья чета, пентюх муж, бойкая сварливая жена, семейные распри по поводу предстоящей свадьбы, благодетельные дворянские девушки и добродетельные искатели их руки, недоросли, положительный герой-резонер, носящий имя либо Честнодума, либо Праводума, либо Добромысла, — все это было распространено в драматургии того времени и, конечно, было хорошо известно Фонвизину. Но «Недоросль» отличался от этой драматургии обличительной силой просветительских мыслей.

Сходную с «Недорослем» ситуацию мы встречаем в «Рогоносце по воображению» Сумарокова. Столкновение двух слоев дворянства, просвещенный граф Кассандр и невежественные Викула и Хавронья, их воспитанница Ниса, приезд графа в поместье Викулы и увоз Нисы — все это как бы предсказало ситуацию классического варианта «Недоросля». Развязка «Судейских именин» Соколова, а также комической оперы Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор» повторяется в «Недоросле». «Недоросль» был тесно связан с современной драматургией, с литературной традицией, но ни одна из упомянутых пьес не поднималась до уровня «Недоросля» ни в художественном, ни в идейном отношении.

Крестьянский вопрос с давних пор, еще с момента создания «Кориона», волновал Фонвизина. В драматургии этот вопрос освещался и с демократических и с охранительных дворянских позиций. Но классический вариант «Недоросля» поставил его по-новому: он обличил тлетворное влияние крепостничества на современное дворянское общество. Вместе с тем идейное содержание «Недоросля» стоит в непосредственной связи с другими сочинениями Фонвизина тех лет. Мы имеем в виду главным образом перевод «Слова похвального Марку Аврелию» Тома (1777), где Фонвизин, по существу, откровенно высказывал свои политические взгляды.

В 1777—1778 годах Фонвизин был за границей. По возвращении на родину он вновь принялся за «Недоросля». И в ту же пору было создано «Рассуждение о непременных государственных законах» (1782—1783), еще более резкое, чем «Недоросль», обличение «самодержавства» Екатерины, требование коренных законодательных преобразований, конституции: «Деспотичество, рождающееся обыкновенно от анархии, весьма редко в нее опять не возвращается». В журнале «Собеседник любителей русского слова» Фонвизин бросает прямой вызов Екатерине постановкой ряда «вопросов». Вопросы эти под покровом простодушия, скромности и остроумия таили явную издевку. Фонвизин спрашивал, например, намекая на Комиссию для составления нового уложения: «Отчего у нас начинаются дела с великим жаром и пылкостью, потом же оставляются, а нередко и совсем забываются?.. Отчего в век законодательный никто в сей части не помышляет отличиться?.. Отчего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры

чинов не имели, а нынче имеют и весьма большие?» и т. д. Екатерина зло обрушилась на Фонвизина <sup>41</sup>.

Таким образом, классический вариант «Недоросля» был создан в период обострения интереса Фонвизина к общественно-политическим вопросам. Это и сказалось, как мы увидим, на процессе написания комедии. О том, что Фонвизин «пишет с великим успехом какую-то новую комедию», стало известно со слов Дмитревского в июле 1779 года <sup>42</sup>. Видимо, он имел в виду классический вариант «Недоросля», который был готов весной 1782 года. Очевидно, что он был написан не сразу, ибо существует еще один вариант, судя по содержанию, промежуточный между ранним и классическим. Он дошел до нас в фрагментарном пересказе одного из младших современников Фонвизина — И. Рихтера <sup>43</sup>.

В рихтеровском варианте поражают некоторые детали; до настоящего времени он не привлекал к себе внимания историков литературы, которые подвергали сомнению его принадлежность Фонвизину. Рихтер пересказывает лишь те эпизоды из общего текста комедии, которые его интересовали как материал, характеризующий систему домашнего воспитания русской дворянской молодежи последней трети XVIII века.

Первый эпизод повествует о шалостях некоего недоросля, второй — о том, как в одной провинциальной дворянской семье по совету пользующегося авторитетом «дяди» принимается решение ехать в Москву для обучения сына-недоросля. Эти эпизоды имеют экспозиционный характер; они могли быть оформлены драматургом в виде диалога. В третьем эпизоде выясняется нечто новое по сравнению с другими вариантами «Недоросля»: нанятый к недорослю учитель-француз в прошлом был кучером некоей «тетки» в Петербурге, дается понять, что между ним и теткой существовали интимные отношения. Вспомним, что сын бригадира учился в пансионе у француза-кучера и что, узнав об этом, советница внезапно проникается особым расположением к французским кучерам. Вспоминается и то, что Добромыслов в раннем варианте не раз советовал родителям недоросля отдать сына в обучение в город. Таким образом, эти эпизоды сюжетно связаны с ранним вариантом «Недоросля» и с «Бригадиром».

В первых двух эпизодах фигурирует также нянька — образ, близкий к образу няньки в раннем и классическом вариантах «Недоросля». В третьем эпизоде Рихтер уделяет много внимания сцене обучения недоросля псаломщиком по фамилии Кутейкин и упомянутым выше французом. Недоросль шалит, учиться не хочет, и уроки быстро заканчиваются. В жанровом отношении эта сцена настолько близка к аналогичным сценам из раннего и классического вариантов «Недоросля», что нет ни малейшего сомнения в принадлежности всех их перу одного автора. Доверие к этому пересказу подкрепляет гравюра В. Бема, помещенная Рихтером на фронтисписе брошюры, изображающая сцену обучения Митрофанушки, но не Часослову, как полагал переводчик

брошюры Рихтера Пасхалов, а французскому языку, что видно из начертанного на учебнике алфавита. Следовательно, гравюра относится не к классическому варианту, а к тому, который пересказан Рихтером.

Существует стихотворение, посвященное московскому актеру Андрею Ожогину, в котором говорится, что «пускал он и пузырьки мыльный»<sup>44</sup>, а эта сцена не встречается ни в одной пьесе XVIII века, кроме варианта «Недоросля», описанного Рихтером. Ожогин играл в Москве роль Еремеевны в классическом варианте «Недоросля», и, очевидно, Митрофана нянька обучала этой забаве.

Каждый раз, когда Рихтер заводит речь о воспитании юношества, повествовательный тон брошюры нарушается. Особенно его волновали две проблемы: обучение у домашних учителей иностранцев и «нянюшкино воспитание». Учителями-иностранцами были тогда преимущественно французы и немцы. В период французской революции в России, по словам Рихтера, число французских гувернеров уменьшилось. Немцев же Рихтер, вопреки Фонвизину (вспомним, как изображен Вральман в классическом варианте «Недоросля»), считал педагогами образованными. По мнению Рихтера, хуже обстояло дело, когда домашнее воспитание поручалось человеку невежественному и зависимому, «крепостному рабу» (как, например, Еремеевна). Рихтер, как и Фонвизин (он высказал эту мысль устами Стародума), считал, что это приводит к тому, что вместо одного раба выходит двое — «старый дядька да молодой барин».

Третий эпизод рихтеровского варианта сближают с ранним и классическим вариантами «Недоросля» сцена приезда гостей (Стародума), их встреча, оформленные в стиле интермедий, появление гостей не с начала пьесы, а в третьем действии.

Приходится только пожалеть, что Рихтер не указал, каким именно вариантом он пользовался в своем пересказе. Вероятно, он считал это совершенно ясным для современников.

Даты рождения и смерти Иоганна Христофа Рихтера не указаны ни в одном из известных нам источников. Родился он в Лейпциге. Заметим, что там же в 1787 году был издан немецкий перевод «Недоросля», сделанный неким «обществом любителей». Не участвовал ли в нем сам Рихтер? Ведь ему принадлежит перевод многих русских литературных произведений и издание их за границей. В точности не известно, когда Рихтер приехал в Россию. Из текста его брошюры мы узнаем, что с 1778 по 1789 год он жил в Москве, после чего уехал на родину, в Лейпциг. Из того же источника известно, что он был домашним учителем.

Свои работы о России Рихтер издавал, по его словам, специально для популяризации русской культуры среди иностранцев. Брошюра о Москве<sup>45</sup> была частично переведена на русский язык и в 1801 году издана Академией наук в Петербурге. Очевидно, за свою десятилетнюю педагогическую деятельность

в Москве и упомянутые литературные труды о России по обычаю того времени Рихтер получил от русского правительства чин надворного советника; этот чин он указывал на титульных листах своих сочинений о России, издававшихся за границей в начале XIX века.

Близко зная театр, Рихтер за десять лет пребывания в Москве, очевидно, видел «Недоросля», который часто шел на московской сцене (по нашему подсчету, за это время не менее пятнадцати раз); кроме того, «Недоросль» не раз издавался (в 1783, 1788, 1790 годах), а с 1787 года в России продавался присланный самим Фонвизиным из-за границы немецкий перевод «Недоросля»<sup>46</sup>. Ставя перед собой задачу познакомить иностранцев с русской культурой, Рихтер не позволил бы себе исказить эту, по его же словам, «любимую пьесу русского театра». Нельзя думать, что театр или цензура могла столь резко переделать «Недоросля» и что переделанный вариант мог быть поставлен на русской сцене. В связи с этим возникает вопрос, как мог Рихтер познакомиться с данным вариантом? Надо полагать, что он читал этот вариант по какому-то дошедшему до него списку либо присутствовал при прочтении его самим Фонвизиным.

Итак, по-видимому, и на этот раз перед нами вариант «Недоросля», принадлежащий перу Фонвизина.

Так как Фонвизин вернулся из-за границы в конце 1778 года, а в июле 1779 года уже можно было говорить о великом успехе «Недоросля» (вспомним чтения Фонвизина), то, очевидно, он начал писать комедию тотчас по приезде. Классический же вариант «Недоросля» был поставлен 24 сентября 1782 года. Таким образом, Фонвизин работал над ним без малого четыре года и, очевидно, за это время кроме окончательного варианта написал и так называемый рихтеровский. Менее вероятно, что рихтеровский вариант был написан Фонвизиным после классического, хотя тема воспитания продолжала волновать драматурга до последних дней. Комедии «Выбор гувернера», «Гофмейстер» и материалы эпистолярного жанра, подготавливавшиеся для журнала «Друг честных людей, или Стародум», свидетельствуют об этом. Наконец, нет оснований предполагать, что Рихтер принял за произведение Фонвизина сочинение какого-либо другого автора, ибо Рихтер, несомненно, знал пьесы, создававшиеся непосредственно под влиянием «Недоросля» (например, «Сговор Кутейкина» Плавильщикова, «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» Кошьева, «Фомушка, бабушкин внучек» Кропотова и другие).

Таким образом, хотя датировка рихтеровского варианта не вполне ясна, мы считаем, что он написан между ранним и классическим вариантами «Недоросля».

Существует давнишнее предание, что Фонвизину при создании «Недоросля» оказывал помощь Дмитревский<sup>47</sup>. Документов, подтверждающих это, кроме некоторых косвенных, нет. Дмитревский и Фонвизин придерживались близких общественно-полити-

ческих взглядов (вспомним их отношение к Екатерине и Павлу). В годы подъема общественной мысли Дмитревский становится во главе частного демократического театра в Петербурге и в свой бенефис ставит на его сцене «Недоросля»; вместе с Крыловым, Клушиным и Плавильщиковым он содержит Вольную типографию.

Дружеские отношения Фонвизина и Дмитревского начались еще в 1760 году, когда Фонвизину было пятнадцать, а Дмитревскому — двадцать семь лет. Сведения об их последних встречах мы находим у Фонвизина<sup>48</sup>. Знаменательно, что именно со слов Дмитревского мы знаем, что в 1779 году Фонвизин уже работал над «Недорослем». Сотрудничество Фонвизина с Дмитревским, вероятно, началось с 1778—1779 годов. Тогда же, очевидно, у них появилась мысль поставить «Недоросль» в бенефис Дмитревского, и притом не в юбилейные дни тридцатилетия деятельности актера, а в дни двадцатилетия коронавания Екатерины. В пьесе, как известно, немало обличительных высказываний по адресу императрицы. Бесспорно, что Дмитревский, первый актер театра, авторитетный, уважаемый советчик всех современных ему актеров и драматургов, педагог и режиссер, не мог не участвовать в какой-то мере в ее литературно-сценической обработке и постановке. Можно с уверенностью, даже не имея документальных данных, утверждать, что роль Стародума «делалась» для Дмитревского, с учетом его дарования, художественного вкуса и, что главное, мировоззрения. Создание «Недоросля» и сценическая интерпретация комедии в условиях того времени, то есть в начале 80-х годов, была делом принципиально важным.

Сын И. А. Дмитревского, И. И. Дмитревский, в пространном некрологе, написанном тотчас после смерти отца, говорил о его литературных связях: «Сам начальник его, А. П. Сумароков, самолюбивый и похвалами изнеженный писатель, делал иногда перемены в своих трагедиях, следуя его примечаниям. Княжнин тоже при вседневном почти свидании показывал свои театральные и другие сочинения нашему актеру»<sup>49</sup>. Дмитревский пользовался авторитетом у Державина, помогал молодому Крылову в его работе над трагедией «Клеопатра»<sup>50</sup>, помогал Жихареву-драматургу и другим. И. И. Дмитревский называет в их числе и Фонвизина и, ссылаясь на отца, говорит об их сотрудничестве при окончательной доработке «Недоросля». Сам И. А. Дмитревский в 1802 году писал: «Не появлялась во время моего правления на театре никакая пьеса, в которой бы я советом или поправкою не участвовал». Весь вопрос в том, какое это было участие. Мы полагаем, что оно сосредоточивалось главным образом на разработке роли Стародума, но этим не ограничивалось. Возможно, что Дмитревский, будучи знатоком законов сцены, помог Фонвизину чисто практическими советами, в результате чего комедия оказалась сценичнее, чем другие его пьесы. «Не взирая на все препятствия относительно представления сей пьесы, Дмитрев-

ский убедил автора сделать некоторые перемены и, склоня Шумского играть роль Еремеевны, принудил публику восхищаться сим необычайным произведением нашей словесности»<sup>61</sup>, — пишет об этом сын актера И. И. Дмитриевский.

И произошел беспрецедентный факт: краса русского искусства, первый актер придворного театра, прославленный трагик, праздновал свое тридцатилетие не на придворной, а на частной сцене и не в трагедии, а в комедии, да еще в роли, которая в условиях того времени должна была прозвучать особенно остро. Успех спектакля был грандиозен.

#### 4

В классическом варианте «Недоросля», как в зеркале, отразились важнейшие общественно-политические идеи и события, вся российская действительность 60-х, 70-х и начала 80-х годов XVIII столетия. Комедия говорила об уже сложившемся мировоззрении Фонвизина. Если в «Чистосердечном признании» больной, измученный Фонвизин подводил итоги пройденному пути, то «Недоросль» был итогом, подведенным Фонвизиним — борцом-просветителем. Мысли и чувства, вызванные, казалось бы, самыми различными сторонами общественной жизни, воплотились в художественную форму, нашли здесь свое органическое слияние. Фонвизин избрал жанр драматический, предназначенный для восприятия со сцены, следовательно, для пропаганды более доступной и массовой, чем печать.

Идейное содержание «Недоросля» многогранно и в то же время едино. Классический вариант комедии, созданный в пору расцвета творческих сил Фонвизина, насыщенный наиболее прогрессивными идеями своего времени, впитавший лучшие традиции прошлого и использовавший достижения современного ему литературного и сценического искусства, превзошел не только все предшествовавшие ему варианты, но и все драматические произведения XVIII века и заложил основание золотого фонда русской национальной драматургии.

При возвращении Фонвизина к работе над «Недорослем» образ Добромыслова раннего варианта расчленился на образы Стародума и Правдина, несколько изменился образ помещика (Аксен — Простаков), значительно осложнились образы помещицы (Улита — Простакова), молодого человека (Миловид — Милон), переосмыслены были образы слуг (Федул, Митька — Еремеевна, Тришка); и только образ недоросля развился, но не был переосмыслен (Иван — Митрофан); наконец, были введены новые образы (Софья, Скотинин, учителя).

Основная тема «Недоросля» менялась: сначала это было воспитание юношества, затем «злонравие» крепостников-помещиков и, наконец, обличение современной государственной системы. Соответственно в самом начале работы над комедией недоросль был

задуман автором как главное действующее лицо; в процессе написания центральным персонажем стала Простакова, и, наконец, главенствующее положение перешло от Простаковой к Стародуму. Исполнение роли Стародума Дмитриевским способствовало тому, что этот образ стал ведущим. Однако ни Митрофан, ни Простакова не потеряли своей значительности как наиболее яркие образы обличаемого дворянского общества, воплотившие в себе тлетворное влияние крепостного права. Простаков и Скотинин — персонажи менее значительные, особенно первый. В разработке же образов Митрофана и особенно Простаковой наиболее отчетливо раскрылись черты складывающегося художественного направления — обличительного реализма.

Как и в первоначальных вариантах «Недоросля», в классическом первые два действия сатирически рисуют картины провинциального дворянского быта. Появление Софьи, заменившей Феклушу из раннего варианта, как бы дает основание предполагать, что главная сюжетная линия разовьется вокруг ее судьбы. Появление Правдина определяет новую тему, казалось бы, выходящую на первый план, — тему злоупотребления крепостным правом. Она переплетается с темой воспитания. Правдин — представитель законной власти, предназначенный автором для вмешательства в ход событий, для пресечения злоупотреблений. Подобный образ был знаком по другим комедиям того времени; но Фонвизин отвел Правдину значительно более важное место: он ведет фабульную линию пьесы, его вмешательством определяется развязка. Но вот с третьего действия вводится новое лицо — Стародум, и сюжетно-фабульная линия вновь смещается. Сценическая функция Стародума заключается в том, чтобы устроить счастье Софьи. Но автор наделяет его еще более ответственной функцией: Стародум обобщает и поясняет идейные задачи пьесы, от обличения дворянского общества переходит к критике всей государственной системы.

Стародум — герой-резонер. Его участие в комедии сводится к высказыванию мыслей в пространных монологах, сочетающих глубокомыслие, страстность и чувствительность с блестящим остроумием. Монологи Стародума прерываются, очевидно, для оживления действия вспомогательными вставными репликами его собеседников — Правдина, Софьи и Милона. Монологи эти автор сосредоточил в самом начале третьего, четвертого и пятого действий; тема их — проблемы государственности, добродетели и воспитания. Тесно слитые с идейным содержанием всей пьесы, композиционно монологи Стародума производят впечатление инородного тела. Еще одно соображение: первому действию Фонвизин уделял (по изданию 1783 года) семь с половиной страниц, второму — десять, третьему — восемь с половиной — всего двадцать шесть страниц. С введением же Стародума в третьем действии стало шестнадцать страниц, в четвертом — пятнадцать, причем за счет его монологов третье действие увеличилось на три с половиной страницы, четвертое — на пять с половиной, пятое — на две.

Всего в пьесе пятьдесят семь страниц, из них монологи Стародума занимают одиннадцать, то есть двадцать процентов текста. Все это дает основание предполагать, что они были привнесены в пьесу уже после того, как она в целом была скомпонована. И построены они так, что легко, без нарушения фабульного развития пьесы могут быть изъяты (что, как известно, делалось, а частично делается и теперь многими режиссерами). Однако при этом изменяется идейное содержание пьесы: без монологов Стародума «Недоросль» становится сатирико-обличительной бытовой комедией, а роль Стародума превращается в эпизодическую; при сохранении монологов Стародума пьеса становится политически острой, обличает государственную систему Екатерины II, а роль Стародума становится ведущей.

Без монологов Стародума «Недоросль» близок к целому ряду комедий 60—70-х годов, к статьям о крепостном праве в сатирических журналах Новикова, Эмина, Чулкова, к демократическим высказываниям некоторых депутатов Комиссии для составления нового уложения. Монологи Стародума в «Недоросле» проникнуты передовыми идеями начала 80-х годов и роднят комедию с «Рассуждением о неперемненных государственных законах», «Придворной грамматикой» и «Вопросами» Фонвизина. На более позднее введение образа Стародума указывает также сохранение автором первоначального названия комедии; впрочем, и оно могло быть сохранено только лишь для отвлечения внимания правительства и цензуры.

Напрашивается вывод, что в классическом варианте «Недоросля» сюжетные линии как бы переплетаются, что перед нами ряд «напластований», что пьеса создавалась более или менее продолжительное время, что окончательный вариант ее сложился незадолго до появления на сцене, между тем как работа над «Недорослем» была начата еще в 60-х годах.

Классический вариант «Недоросля» с первоначальными вариантами роднит сатирический показ дворянского быта, а также общность персонажей и сценических положений. Но, в отличие от ранних вариантов, он начинается сценой, ярко характеризующей отношение «злонравных» помещиков к крепостным крестьянам. Этой темы не было в ранних вариантах. То, что автор уделил этой сцене первое явление, свидетельствует о том, что он придает ей первенствующее значение. Обращает на себя внимание то, что портной Тришка дальше не фигурирует в пьесе. Можно полагать, что и эта сцена была введена автором уже после того, как другие части пьесы, другие темы были им намечены и даже разработаны. В этой же сцене появляется нянька Митрофана, знакомая нам по варианту Рихтера. Она дана как яркий пример уродства крепостничества, как жертва «злонравия» Простаковой.

Итак, главным действующим лицом комедии, вопреки ее названию, стал Стародум, выразитель идей Фонвизина. При этом Стародум, сюжетно как бы эпизодический персонаж, оказывает



решающее влияние на развитие комедии. Стародум, так сказать, мозг пьесы. Однако из этого вовсе не следует, что это простой резонер, что его роль чисто риторическая, отвлеченная, что его место в пьесе определяется тем, что автор не сумел воплотить свои мысли непосредственно в действии. Стародум — образ живой.

В момент появления Стародума на сцене ему шестьдесят лет (он родился, очевидно, в 1721 или 1722 году, еще при Петре I). Он прошел долгий жизненный путь, много испытал, на многое надеялся и во многом разочаровался. Отец Стародума служил при дворе Петра I, был воспитан в петровских правилах и, хотя тогда «к научению мало было способов», дал своему сыну наилучшее по тому времени образование, но прежде всего воспитал из него человека с душою и сердцем. Стародум в молодости был несдержан, раздражался, горячился и поступал безрассудно. Так, он вышел в отставку только потому, что его сверстник, отказавшийся идти на войну, а не он был произведен в высший чин, забыв при этом, что долг дворянина вопреки всему служить отечеству. Совершенно неожиданно он был взят ко двору (очевидно, Екатерины II), и тут-то его постигли величайшие разочарования. Его потрясли царившие при дворе ложь, интриги, эгоизм, корыстолюбие, и он поспешил отойти и от двора, чтобы сохранить душевную чистоту, честь и совесть. Стародум решил посвятить остаток своих дней сестре и ее дочери Софье. Он занялся воспитанием племянницы, а затем отправился в Сибирь, «где достают деньги, не променивая их на совесть, без подлой выслуги, не грабя отечество», нажил там состояние, наследницей которого и сделал Софью на случай, если она полюбит человека мало обеспеченного. В дом же Простаковых он приехал, чтобы вырвать ее из рук злонравных людей и выдать замуж за достойного юношу.

Стародум, как его аттестует Правдин, — человек прямой, честный, заслуживающий полного уважения, хотя с виду несколько угрюмый и резкий. Как это явствует из его рассуждений, он прекрасный оратор. Его речь — образцовая, даже блестящая речь высококультурного, образованного, воспитанного человека его времени. Свои суждения он подкрепляет конкретными примерами из жизни, из своих наблюдений. Он знает себе цену и, сталкиваясь со злонравием семьи Простаковых, не опускается до раздражения и гнева.

В четвертом действии, оставшись наедине с племянницей, он ведет беседу о воспитании, проверяя результаты уже данных наставлений и продолжая ее воспитывать. О воспитании Стародум беседует и с Правдиным в последнем акте. Тема эта, как мы уже знаем, была основной и в первом варианте «Недоросля» и продолжала быть одной из главных в окончательной редакции.

Воспитание «должно быть залогом благосостояния государства», — говорит Стародум Правдину, расценивая, таким образом, воспитание с позиций передовых людей 80-х годов. «Главная цель всех знаний человеческих — благонравие», «просвещение возвы-

шает одну добродетельную душу», наука же «в развращенном человеке есть лютое оружие делать зло». Аналогичные суждения высказывает Стародум в беседе с Софьей: «Ум, коль он только что ум, самая безделица... Прямую цену уму дает благонравие. Без него умной человек — чудовище». В этих правилах воспитывал Стародума его отец, в этих же правилах воспитывает Стародум Софью. И она с восторгом и послушанием принимает его наставления. Стародум учил ее тому, что такое добродетель, что «добродетель все заменяет, а добродетели ничто заменить не может», что всякий человек может быть добродетельным, если найдет в себе достаточно сил для этого. Он говорил ей о значении совести в человеке, о честности, о том, что если бы все были верны своему долгу, то люди были бы счастливы. Стародум разъяснял Софье, каковы должны быть семейные отношения: и муж и жена должны идти путем добродетели, быть искренними и снисходительными друг к другу, кроткими и чистосердечными. Он говорил о той дружбе, которая больше, чем любовь, должна связывать мужа с женой, но которая в то же время «на любовь бы походила». Надобно, чтобы муж повиновался рассудку, а жена — мужу; это обеспечит обоюдное благополучие. Стародум рассуждал об ответственности родителей перед детьми, о воспитании детей, вероятно, имея в виду Екатерину и наследника: «И какого воспитания ожидать детям от матери, потерявшей добродетель? Как ей учить их благонравию, которого в ней нет?» Он много говорил Софье, что знатность человека определяется не «по числу людей, которые шатаются в его передней», что она в количестве дел, исполненных для отечества, что богатство измеряется не накопленными деньгами, но помощью, оказанной нуждающимся. Стародум вел беседу с Софьей с большой теплотой, нежно, ласково.

Но рассуждения Стародума выходили далеко за пределы вопросов морали и воспитания. Фонвизин вложил в его уста гневные, обличительные слова, направленные непосредственно в адрес Екатерины и ее двора. «Великой государь есть государь премудрой», он должен возвышать души своих подданных, стоять на «стезе истины», понимать, что слава его в охране человеческих прав, в законности, в признании того, «что угнетать рабством себе подобных незаконно», что государь должен управлять людьми, а не «истуканами». Устами Стародума Фонвизин обличал екатерининский двор, где «по большой прямой дороге никто почти не ездит, а все объезжают крюком, надеясь доехать поскорее...». Дорога же такова, что «двое, встретясь, разойтись не могут. Один другого сваливает, и тот, кто на ногах, не поднимает уже никогда того, кто на земли». При дворе «о себе одном пекутся; об одном настоящем часе суетятся». Достойные люди «не оставляют двора для того, что они двору полезны, а прочие для того, что двор им полезен». «У двора всякая тварь что-нибудь да значит и чего-нибудь да ищет». И вывод таков: двор болен «неисцельно»: «Тут врач не пособит, разве сам заразится». Эти высказывания звучали гневно и грозно.

Стародум мыслит «по-старому». Он говорит, что боится нынешних мудрецов: «Они, правда, искореняют сильно предрассудки, да воротят с корню добродетель». Стародум принадлежал к числу тех, кто в екатерининскую эпоху помнил время Петра I, его заветы и традиции.

Как мы видим, путь, пройденный образом от Добромыслова в раннем варианте «Недоросля» до Стародума в его классическом варианте, был велик. Благодравие Добромыслова сменилось политическим радикализмом Стародума. Помещик, приезжающий в золоченой карете, сменился человеком труда. Дворянин, обеспечивающий сыну служебную карьеру в «важных комиссиях», ушел от двора и приговаривает двор к смерти («болел неисцельно»).

Образ Добромыслова в первом варианте «Недоросля», так сказать, раздвоился в его окончательной редакции: рядом со Стародумом оказался Правдин. Самое имя этого последнего говорит о том, что Фонвизин считал и его персонажем положительным. Но вместе с тем он противопоставил Правдина Стародуму. Правдин — помещик и, кроме того, чиновник наместничества, представитель администрации. Этим определяется и его мировоззрение. Правдин верит в то, что наместник способен ревностно помогать «страждущему человечеству», усердно исполнять «человеколюбивые виды высшей власти». Он верит в то, что если наместник в действительности будет таким, каким его изображает Учреждение о губерниях, то «благосостояние» обитателей будет «верно и надежно». Но тут же он должен сознаться, что знакомство с семьей Простаковых убедило его в том, что существуют помещики, бесчестность и «адский нрав» которых «делает несчастье целого дома». Он хлопочет и получает полномочия взять под опеку дом и деревни Простаковой при «первом бешенстве, от которого могли бы пострадать подвластные ей люди». Взятие помещиков под опеку за страдания, причиняемые ими «подвластным» людям, то есть крепостным крестьянам, не практиковалось в дни Фонвизина. Это был своеобразный политический укор и вместе с тем совет автора Екатерине.

Правдин — службист. Он знает цену знатности, чинам, богатству и считает, что Стародум напрасно не нажил себе еще большее состояние.

Стародум и Правдин расходятся в вопросе о воспитании. Правдин считает, что вполне достаточно того, что просвещают детей своих «особы высшего сословия», ибо «надобно действительно, чтоб всякое состояние людей имело приличное себе воспитание».

Расхождение во взглядах по целому ряду вопросов и возражения Стародума Правдину должны были, как мы полагаем, содействовать выяснению образа мыслей Стародума, то есть в конечном счете самого Фонвизина.

Зрители восторженно встретили первый спектакль «Недоросля» и особенно бенефицианта — Дмитревского. Ему бросили на сцену по обычаю того времени кошелек с деньгами, и Дмитревский в импровизированной речи благодарил публику.

Мы полагаем, что Фонвизин оказал серьезное влияние не только на мировоззрение, но и на творческий метод Дмитревского. Как ни был широк круг русских драматургов второй половины XVIII века, лучшим среди них был Фонвизин со своим «Недорослем», и как ни был разнообразен круг ролей, сыгранных Дмитревским, лучшая его роль — Стародум. Этот образ предоставил в распоряжение актера разнообразный материал, а главное — идейно был близок Дмитревскому. И если в оценке трактовки трагических ролей Волковым мы исходили от маскарада с хорами к «Превратному свету», то в оценке творчества Дмитревского мы должны исходить от роли Стародума и идейной близости Дмитревского и Фонвизина.

Дружба с Фонвизиним и выступление в «Недоросле» не только повлияли на мировоззрение Дмитревского, но и усилили реалистические тенденции в его творчестве. С. Т. Аксаков говорит, что к концу жизни Дмитревский декламировал «с совершенной простотой, истиной и благородством»<sup>52</sup>. Подробно об этом со слов современников Дмитревского говорит Ф. А. Кони. По его свидетельству, Дмитревский, «не следуя в своей игре заблуждению века, отыскивал стихии для выражения представляемого характера в глубине души своей, в тайниках чувства, в движении страсти, а не в завитках ораторства, не в декламаторском рыцарстве на сцене». Ф. Кони отмечает: «Другие старались проявить силу внутреннего движения силой наружной формы: громовыми звуками, неистовым движением, размашистым жестом; они походили более на гладиаторов; он отыскивал форму для внутреннего чувства в природных средствах и в порывах самых сильных страстей являлся человеком. Движения были умеренны, скромны... Много истины и силы придавал он своей дикции»<sup>53</sup>.

Третьим лицом, с которым беседует Стародум, является офицер Милон — тоже персонаж положительный. Заметим, что Стародум беседует только с положительными персонажами; очевидно, автор полагал, что именно в общении с теми, кто солидарен со Стародумом в основном — в частности они могут расходиться, — полнее раскроются его идеи.

Милон, по существу, традиционный комедийный любовник. Он пассивен, не умеет бороться за свою возлюбленную, и его счастье устраивают третьи лица — его дядя и Стародум. Милон добродетелен. Чтобы выяснить образ мыслей Милона, Стародум заводит речь о военной службе.

Миловид, по раннему варианту «Недоросля», оставивший военную службу, ведет светский образ жизни и собирается жениться на Феклуше. В классическом варианте он возвращен автором на военную службу и представлен чувствительным искателем руки Софьи.

В переписке, предназначавшейся для журнала «Друг честных людей, или Стародум», Фонвизин прослеживает дальше судьбу Миловиды: прельстившись негодной женщиной, он изменяет Софье;

впрочем, Фонвизин успокаивает Софью — пройдет немного времени, и неверный к ней вернется.

Наконец, Софья — образ, хотя и взятый из жизни, но в то же время традиционный, олицетворяющий чистоту и добродетель. Она жертва Простаковой, спасает ее дядя и воспитатель Стародум. Софья светится, так сказать, отраженным светом Стародума.

Положительные персонажи Фонвизина, служащие выразителями его прогрессивных идей, вполне реальные, живые люди.

Вторую группу составляют отрицательные персонажи — представители грубого, невежественного поместного дворянства, члены семьи Простаковых. Они выписаны исключительно яркими реалистическими красками.

Образ Простаковой является развитием образа Улиты из раннего варианта «Недоросля». Та тоже глупая и невежественная мать, питающая животную любовь к сыну. Но черты крепостницы в ней не подчеркнуты и проявляются лишь в одной сцене. У Простаковой эти черты главенствуют. Отвратительная крепостница видна в ней с первой же сцены.

Когда Стародум перестал восприниматься как главное действующее лицо в связи с купюрами, которые делались в тексте пьесы режиссерами, а также из-за того, что рассуждения его устарели, не Простакова, а именно Митрофан занял главное место в пьесе, как это первоначально было задумано автором. Митрофан — главный герой комедии — ярко выраженный паразит. Мать, отец, двое дворовых людей и трое учителей работают на него, заботятся об устройстве его благополучия. Те черты, которые были намечены в Иване в раннем варианте «Недоросля», продолжены и развиты в классическом. Развиты и некоторые детали.

Типичны, но сравнительно несложны образы Простакова и Скотинина. Правдин назвал Простакова «дураком бесчестным». Глупый, невежественный, ленивый и слабовольный, он находится под башмаком у жены. Роль его эпизодическая, как и роль Скотинина. Но Скотинин гораздо отвратительнее, ибо активнее своего шурина. Если бы в судьбу Софьи не вмешался Стародум, Скотинин прибрал бы к рукам деревни Софьи и ее саму и пребывал бы в полном довольстве.

Третью группу действующих лиц составляют представители крепостной дворни: Еремеевна, нянька Митрофана, Тришка — самоучка портной, а также двое русских вольнонаемных учителей — Кутейкин и Цыфиркин. Хотя это персонажи эпизодические, написаны они очень сочно. Именно в отношении к ним наиболее ярко проявляется грубость и жестокость Простаковых.

Тришка характеризуется всего несколькими репликами. Простакова принудила его шить Митрофану кафтан. Он отказывался, отговариваясь неумением, но сшил кафтан, по мнению Простакова и Скотинина, все же «изряднехонько». Придирки помещицы несправедливы, и Тришка отвечает на них со скрытой злобой, без подхалимства, без трусости.

Умение Фонвизина индивидуализировать характеры действующих лиц, придавая каждому из них типические черты, было большим новшеством. Одним из наиболее ярких средств индивидуализации образа служил язык. Существует мнение, что Фонвизин пользовался в основном двумя языковыми характеристиками: для обрисовки положительных персонажей и отрицательных. Однако языковых разновидностей у Фонвизина гораздо больше. Крестьяне у Фонвизина говорят на русском «простонародном» диалекте. Вспомним, что крестьянин в «Корионе» первоначально даже «цокал», то есть пользовался северным псковским или архангельским говором.

Особый интерес представляет собой язык «челяди» в «Недоросле». Фонвизин не обезличивает, не унифицирует его; в то же время он не прибегает к подделке народного языка вставкой различных частиц: «ста», «от» и т. п., как это делали другие современные ему писатели. Еремеевна пересыпает свою речь ласкательными уменьшительными словами, соответствующими ее зависимому положению. Резок и прямолинеен язык Тришки. Речь бывшего солдата Цыфиркина изобилует солдатскими и городскими мещанскими выражениями; язык Кутейкина характерен церковными оборотами. Мастерски дан немецкий акцент Вральмана.

В противовес представителям просвещенного дворянства невежественные провинциальные помещики говорят языком грубым, пересыпанным бранными словами, но в то же время очень красочным, сочным, изобилующим народными пословицами и поговорками, словечками и оборотами. При обращении к вышестоящим, особенно если от этого зависит их благополучие, эти люди резко меняют свой лексикон; и мы слышим речь подхалимов, льстецов, лицемеров, умилительные, подобострастные, самоуничижительные интонации.

Язык просвещенного, придворного и чиновного дворянства, особенно же дворян, получивших образование в одном из немногочисленных в ту пору светских учебных заведений, резко отличается от простонародного. Однако Фонвизин и тут индивидуализировал речь; просвещенные персонажи «Недоросля» говорят далеко не одинаково. Изыскан и даже перифрастичен дворянский любовный язык. Речь Правдина, члена наместничества, деловита; фразы коротки и ясны. Прост, ясен язык Софьи; это — литературный язык того времени. Особенно интересно разработан автором язык Стародума. В первом диалоге с Правдиным Стародум щеголяет своим красноречием. Он говорит с большим достоинством, умно, остроумно. Речь его пересыпана афоризмами. Притом Стародум по-одному говорит с Правдиным, Софьей, Милоном и по-другому — с Простаковыми. Язык Стародума дан Фонвизиним с большим мастерством.

Фонвизин значительно опередил современных ему писателей и драматургов и может по заслугам считаться одним из первых создателей русского литературного языка. Язык Фонвизина в «Недоросле» предвосхищает язык Грибоедова.

Прогрессивные идеи, реалистические тенденции в обрисовке персонажей и сценических положений, четкое развитие сюжета и замечательный язык были и поныне продолжают быть благодарнейшим материалом для актерского исполнения, обеспечивая «Недорослю» неувядаемую сценическую славу.

Несколько слов о декоративном оформлении «Недоросля». Имеется гравюра, прямо или косвенно характеризующая постановку комедии в XVIII веке. Она относится, как уже говорилось, к рихтеровскому варианту «Недоросля». На гравюре изображена сцена обучения Митрофана. Глядя на эту гравюру, можно понять, как на смену перспективным кулисным декорациям приходил так называемый «павильон», то есть трехстенная комната с потолком.

«Недоросль» был закончен не позднее марта 1782 года, так как 11 марта один из современников писал о комедии как о готовом произведении. Он же сообщил о большом успехе комедии еще до постановки на сцене. Фонвизин читал «Недоросля», как и «Бригадира», «в некоторых частных обществах»; «знатоки уверяли», что комедия будет иметь «успех и в публике»; «несколько просвещенных особ», прослушав чтение, говорили, «что это лучшая из русских театральных пьес в комическом роде»<sup>54</sup>. Несомненно, что Фонвизин читал в обществе и первоначальные варианты. П. Н. Арапов со слов И. Б. Пестеля сообщает, что Фонвизин читал «Недоросля» в доме его отца Б. В. Пестеля: «Большое общество литераторов и знатоков съехалось к обеду; любопытство гостей было так велико, что хозяин упростил автора, который был сам прекрасный актер, прочитать хоть одну сцену безотлагательно; он исполнил общее желание; но когда остановился после объяснения Простаковой с портным Тришкой об укороченном кафтане Митрофана, присутствовавшие так были заинтересованы, что просили продолжать чтение; несколько раз приносили и уносили кушанье со стола, и не прежде сели за обед, как комедия была прочитана до конца, а после обеда Дмитриевский по общему требованию должен был опять читать ее сначала»<sup>55</sup>.

То, что в прогрессивных кругах «Недоросль» имел в ту пору успех, видно еще и из того, что комедия исполнялась не только на профессиональной сцене, но и в частных домах. Например, «Недоросль» должен был идти у графа Апраксина, о чем Алексей Куракин писал своему брату Александру 29 января 1784 года. Сам Фонвизин должен был играть роль Скотинина<sup>56</sup>.

В реакционных мелкопоместных кругах пьесу встретили враждебно. Так, Сербин рассказывает, что уже в начале 20-х годов XIX века он однажды читал «Недоросля» в одной помещицкой семье: «Вместо сочувствия я увидел недовольные, сердитые физиономии. Явно было, что Простакова им не чужая, что и в их домах имелись бестии, которым не дозволялось бредить. Продолжать чтение не следовало, и я сильно сконфуженный закрыл книгу при неодобрительном, почти угрожающем молчании»<sup>57</sup>. Об отрица-

тельном отношении к «Недорослю» говорит и известная эпиграмма И. Ф. Богдановича, которого шокировало, что простая женщина «с ногтями лезла к роже»; он ушел из театра, не досмотрев пьесу<sup>58</sup>. Д. Хвостов писал:

Лишь «Недоросля» нам Фонвизин написал,  
Надменин автора исподтишка кусал.  
Тут стрелы злобные отсюда полетели,  
Комедию играть актеры не хотели;  
Когда ж неистовый неправды глас умолк,  
Все зрители, забыв недоученных толк,  
Все с восхищением увидели обнову  
И Стародумова глазами Простякову<sup>59</sup>.

П. А. Вяземский сообщает, что «когда играли «Недоросля» при императрице и после перед публикой, то немилосердно сокращали благородные речи Стародума и Милона, потому что они скучны и неуместны»<sup>60</sup>. Конечно, мысли, высказываемые Стародумом, не могли нравиться Екатерине и ее приближенным. Вероятно, боясь вызвать недовольство властей и дворянства, актеры отказывались играть. Их уговорил Дмитревский.

Цензура не пропускала пьесу. Усиленные хлопоты Фонвизина, однако, увенчались успехом: первый спектакль шел без вымарок текста<sup>61</sup>.

Вопреки препятствиям, которые чинило правительство, Дмитревский готовил постановку «Недоросля». Мы готовы утверждать, что, входя в дело Книпера в конце 1779 — начале 1780 года, Дмитревский уже имел в виду постановку «Недоросля» этим театром. Во всяком случае, составляя репертуар театра и тем самым определяя его идейно-художественный облик, Дмитревский готовил зрителя к восприятию «Недоросля». После постановки в Петербурге «Недоросль» должен был идти в Москве, но московский цензор, профессор Х. А. Чеботарев, пропускал комедию лишь с условием устранения из нее «опасных» строк<sup>62</sup>.

В сентябре 1782 года Фонвизин писал Медоксу: «Брат мой, я надеюсь, передавал вам, дорогой Медокс, решение, которое я принял для того, чтобы призвать к молчанию всякого рода толки, вызванные упорством вашего цензора. Ваше долгое молчание является вернейшим доказательством безуспешности ваших хлопот о разрешении. Я положил конец интриге, и мне кажется, что я тем подтвердил самым достоверным образом разрешение играть пьесу, так как придворные ее императорского величества актеры 24 числа сего месяца исполнили ее на Вольном театре на основании письменного правительственного разрешения. Успех был полный. Так как я вам бесконечно желаю добра, я передаю вам свою пьесу, но я беру с вас слово со всей тщательностью хранить мой аноним — условие никому не передавать ее, никогда не выпускать ее из рук, так как я не хочу ее делать общественным достоянием. Весь ваш. Вы можете заверить цензора, что во всей моей пьесе, а следовательно, и в тех местах, которые его так пугали, не было изменено ни одной буквы»<sup>63</sup>.



Письмо это полно важных для нас сведений. Здесь идет речь и о препятствиях со стороны цензуры и об успешных хлопотах Фонвизина, о стремлении Фонвизина сохранить анонимность и, наконец, об успехе спектакля. О последнем говорит и автор «Драматического словаря». В Петербурге на первом представлении театр был полон, публика «аплодировала пьесу метанием кошельков», комедия обратила на себя внимание «замысловатыми изображениями» (!), а также «множеством действующих лиц, где каждой в своем характере изречениями различается»<sup>64</sup>. Карамзин говорил по поводу первого представления «Недоросля», что сцены комические имели успех у публики, но главное ее внимание было сосредоточено на серьезных обличительных сценах<sup>65</sup>.

Роли были распределены следующим образом: Простаков — Золин, Простакова — Михайлова, Митрофан — Черников, Еремеевна — Шумский, Правдин — Плавильщиков, Стародум — Дмитриевский, Софья — Зорина, Милон — Марков, Скотинин — Соколов, Кутейкин — Петров, Цыфиркин — Суслов, Вральман — Заводин, Тришка — Замиров (см. титульный лист издания 1783 года).

Кроме бенефицианта, особый успех имели исполнители роли Еремеевны — Шумский в Петербурге и Ожогин в Москве. Пьеса «с отменным удовольствием от всех и почасту» исполнялась в Петербурге и в Москве. В Москве «Недоросль» в первый раз шел 14 мая 1783 года<sup>66</sup>. Шел он и в провинции. Так, известно, что в конце XVIII века его играли в Тамбове (1786), Казани и других городах; в крепостных театрах Воронцова, Есипова и других. В 1792 году комедию сыграли в Харькове. Актеры отнеслись к пьесе с большим вниманием, «обдумыванием и соображениями»<sup>67</sup>. Шел «Недоросль» не только на сценах частных театров, но и при дворе, тогда как написанная через три года после него трагедия Николева «Сорена и Замир» совсем не была допущена на петербургскую сцену, «Вадим Новгородский» Княжнина вообще не шел, «Разбойники» Шиллера также, а «Ябеда» Капниста была снята после нескольких представлений. По-видимому, при постановке «Недоросля» на придворной сцене делались, во-первых, «немилосердные» вымарки в роли Стародума, во-вторых, роль Правдина получила совершенно новую окраску: он становился представителем «мудрого», «внимательного» к крестьянству правительства Екатерины — Потемкина, в-третьих, комические сцены ставились на первое место. Пьеса приобретала благонамеренный характер.

Рукопись классического варианта «Недоросля» не сохранилась; первая известная нам публикация относится к 1783 году. Но в 1788 году в материалах для задуманного журнала «Друг честных людей, или Стародум» Фонвизин сообщал, что, желая избежать длиннот, актеры вымарывали диалог между Стародумом и Софьей в четвертом действии (только ли актеры и только ли этот диалог? — *В.В.-Г.*), и собирался восстановить его на страницах журнала. Затем он, по-видимому, решил повторить первое издание пьесы в виде одного из выпусков журнала. Журнал был запрещен, но

повторное издание «Недоросля» разрешено тем же указом, который запретил журнал в целом (на это намекает титульный лист повторного издания). В 1788 году «Недоросль» вышел в редакции 1783 года, затем в 1789 году был повторен в «Российском театре». В 1788 году Фонвизин задумал выпустить в свет Собрание своих сочинений и подготовил к печати дополненное и исправленное издание «Недоросля», сделав в нем много вставок, заимствуя реплики из первоначальных набросков и сочиняя новые. Список с этого текста хранится в Библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Он был опубликован трижды: в 1790-м, 1800-м и, наконец, в 1830 году в издании Салаева под редакцией П. Бекетова. Разночтения в этих изданиях очень незначительны.

«Недоросль» — единственная пьеса XVIII века, до сих пор не сходящая со сцены. Эта комедия сыграла большую роль в становлении реализма в русском искусстве. Пушкин утвердил за «Недорослем» почетное имя «народной комедии», назвал Фонвизина «другом свободы», «сатиры смелым властелином». Гоголь считал, что Фонвизин в «Недоросле» раскрыл «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадною силою иронии выставлены в очевидности потрясающей». Белинский писал: «Есть еще и такие произведения, которые могут быть важны как моменты в развитии не искусства вообще, но искусства у какого-нибудь народа и, сверх того, как моменты исторического развития общественности у народа. С этой точки зрения «Недоросль», «Бригадир» Фонвизина и «Ябеда» Капниста получают важное значение». Наконец, Горький сказал, что в «Недоросле» «впервые выведено на свет и на сцену растлевающее значение крепостного права и его влияние на дворянство, духовно погубленное, выродившееся и развращенное именно рабством крестьянства»<sup>68</sup>.

## 5

Демократизация театра, развитие в нем реалистических тенденций сказывались не только в драматургии, но и актерском искусстве. Серьезную роль в этом отношении сыграл Воспитательный дом, а среди его питомцев — выдающийся артист Антон Михайлович Крутицкий.

По сведениям некролога<sup>69</sup>, Крутицкий родился в 1754 году и умер 21 июня 1803 года в Ревеле, на сорок девятом году жизни. Год смерти Крутицкого подтверждается документально, но сослуживец Крутицкого, Андрей Каратыгин, в «Журнале театрального»<sup>70</sup> указывает как дату смерти 26 июля. Что же касается даты рождения Крутицкого, то она не ясна. Как говорит С. З-н, Крутицкий поступил в Воспитательный дом шести лет, то есть в 1760 году, тогда как Дом был учрежден только в 1764 году и принимали в него детей четырехлетнего возраста, а это значит, что Крутицкий родился либо в 1758-м, либо в 1760 году и умер очень рано — сорока трех — сорока пяти лет.

С. З-н сообщает, что Крутицкий родился в Москве и был сыном отставного гарнизонного сержанта. Проверить это мы не имеем возможности. С. З-н сообщает также, что «взял его на свои руки и имел о нем отеческое попечение» известный московский актер Калиграф, преподававший в Воспитательном доме актерское искусство.

«Комедии» у Калиграфа обучалось шесть воспитанников и столько же воспитанниц. Это были: И. Н. Синявин, М. Я. Волков, А. Е. Волков, К. И. Гамбуров, Я. А. Колмаков, А. М. Крутицкий, Н. И. Драницына, Д. А. Демидова, Х. Ф. Логинова, А. А. Милевская, А. Г. Крутицкая (жена Крутицкого), А. Д. Рахманова.

Спектакли в Воспитательном доме начались 29 января 1778 года. Шла драма Хераскова «Друг несчастных», выступали хор и «голландский» балет: в зале играл оркестр, составленный из воспитанников. В ближайшее за тем время были сыграны: «Жорж Данден», «Лекарь поневоле» и «Скупой» Мольера, «Честный преступник» Фенуйо де Фальбера в переводе Дмитревского, «Торжество дружбы» Потемкина, «Деревенский стихотворец», «Нанина» Вольтера, «Задумчивой» и «Игрок» Реньяра, «Слепой видущий» и «Оракул» Сен-Фуа; комические оперы «Добрые солдаты» Хераскова и «Ворожей» Руссо — всего двенадцать пьес и две оперы, в их числе ни одной трагедии; это, конечно, определило эстетические вкусы и навыки молодых актеров, в том числе и Крутицкого. В связи с малочисленностью труппы Крутицкий, вероятно, участвовал в большинстве указанных спектаклей.

Как говорилось выше, в конце 1779 года группа детей из Воспитательного дома была передана петербургскому антрепренеру Книперу, в том числе и Крутицкий. Ему было тогда, очевидно, девятнадцать лет.

В театре Книпера спектакли начались в декабре 1779 года. По сведениям современников, шла комедия Реньяра «Игрок»<sup>71</sup>. Первое дошедшее до нас печатное извещение о спектаклях относится к 19 января 1780 года, когда была дана комедия Мольера «Скупой». Как явствует из списка ролей, сыгранных Крутицким в дальнейшем, можно думать, что в этот период он исполнял роль Игрока и Гарпагона.

До нас дошел поденный репертуар русской труппы Книпера за 1780—1783 годы. Оказывается, сначала шли преимущественно пьесы, разученные труппой еще в Москве, в Воспитательном доме. В спектаклях несколько раз участвовал придворный актер И. Соколов.

Как указывалось выше, контракт с Дмитревским был подписан 15 августа 1780 года, но можно полагать, что Дмитревский начал разучивать пьесы с труппой раньше, так как в это время уже шли новые пьесы: 25 февраля — комедия «Дворяньющейся купец» Колычева, 21 апреля — драма Веревкина «Так и должно», не входившие в прежний репертуар труппы. С октября новые спектакли ста-

вились систематически. Так продолжалось до августа 1783 года, когда театр и труппа перешли в дирекцию придворных театров. Таким образом, все это время Крутицкий учился у Дмитревского, что, несомненно, имело для него громадное значение.

Каков же был репертуар, который Дмитревский разучивал с труппой? Примечательно, что в нем также не было ни одной классицистской трагедии — ни оригинальной, ни переводной. Шли сатирические комедии, «жалостные» комедии и драмы, а также комические оперы. По своему направлению репертуар противостоял классицизму. Когда же театр перешел в руки Дмитревского, это направление стало проводиться еще последовательнее. Понятно, что под руководством Дмитревского мог вырасти такой актер, как Крутицкий.

Творческий метод Крутицкого с особой ясностью сказался при исполнении роли мельника Фаддея в комической опере Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват». Успеху этой оперы в значительной степени содействовало исполнение Крутицкого. С. З-н так оценивал его игру в этой роли: «Какая во всем натуральность! Нельзя естественнее представить мельника, как г-н Крутицкий. Выговор, хватки, шутки, пляски с припевом простонародной песни, слова, все, даже и малейшие оттенки, свойственные нашим русским мельникам, в нем видны были». Исполнение роли мельника было событием в творческой биографии Крутицкого, создало ему славу. Не меньшим успехом Крутицкий пользовался в комедиях Мольера. «Как он смешон был на авансцене своим чванством, мнимую ученостью и знатностью... («Мещанин во дворянстве». — В. В.-Г.). Но Мольерова Скупого он представлял с большим совершенством. Алчность к золоту, сия гнусная страсть к собиранию имения, со всеми ее оттенками была столь живо им изображаема, так разительно представлена глазам зрителей», что они невольно почувствовали «омерзение к сему пороку»<sup>72</sup>. Биограф сообщает, что император Павел, пораженный правдивостью игры Крутицкого, заподозрил даже, что сам актер подвержен этому пороку. Успехом Крутицкий пользовался и в других пьесах. Дмитревский говорил, что у Крутицкого «грим необыкновенный, потому что не карикатура, но естественен и отлично понимает свои роли»<sup>73</sup>.

Крутицкий был человеком остроумным, веселым, образованным, знал иностранные языки, переводил и перерабатывал для русской сцены иностранные пьесы, хорошо рисовал, играл на скрипке. К числу переведенных им пьес относятся: «Медимн и Лука», «Обмена шляп, или Благоразумием уничтоженное покушение»<sup>74</sup>.



---

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ  
ТЕАТР КОНЦА  
XVIII ВЕКА

1

Ход мировой истории в последние пятнадцать лет XVIII века определяется французской буржуазной революцией — ее подготовкой, революционными событиями и последующей реакцией монархических стран на французскую революцию. В России эти годы характеризуются ростом революционной общественной мысли, расцветом просветительства, новым подъемом крестьянского движения и сгущением политической реакции.

Если в 60—70-е годы даже малейшее проявление оппозиционных настроений играло прогрессивную роль, то в конце XVIII века все развитие общественной мысли можно оценивать только в сравнении с ее вершиной — революционным мировоззрением А. Н. Радищева.

В театральной жизни внимание приковывают такие явления, как попытка Фонвизина издавать боевой журнал «Друг честных людей, или Стародум», журнальная и драматургическая деятельность Крылова, трагедия Княжнина «Вадим Новгородский», комедия Капниста «Ябеда» и драма Сандунова «Солдатская школа».

Пытаясь противостоять этому подъему общественной мысли, правительство расправлялось с передовыми деятелями культуры.

Радищев, очевидно, дебютировал в литературе «Отрывком путешествия в \*\*\* И \*\*\* Т \*\*\*» (1772). Вопрос о том, кто был автором этого произведения, остается спорным<sup>1</sup>. Если считать, что Радищев не был автором «Отрывка», неизбежен вывод, что в «Путешествии из Петербурга в Москву» он не был самостоятелен, а заимствовал у некоего автора — допустим, у Новикова — не только жанр и название, но и основную тему, содержание произведения. Сопоставление этих двух произведений помогает проследить художественный путь, пройденный Радищевым от сентиментализма к реализму (вопрос о методе и стиле Радищева дискусионен). «Отрывок» представляет собой, как сказано в тексте, главу XIV из какой-то большой написанной или только начатой книги. У нас нет оснований относиться к этому указанию автора с недоверием; гораздо больше данных за то, чтобы считать это одним из наброс-

ков будущего «Путешествия из Петербурга в Москву». Хотя «Отрывок» и написан в сентименталистском стиле, он пронизан реалистическими чертами, в нем явственно видны не столько жалость и умиление, сколько ужас, протест и возмущение; отсюда один шаг к революционным призывам «Путешествия из Петербурга в Москву».

В 1773 году Радищев печатает с примечаниями свой перевод книги Мабли «Размышление о греческой истории». Одно из примечаний имеет особо важное значение. На странице 126 при характеристике системы правления предшественников Филиппа говорится, что тогда «монархии не пришли еще в самодержавство» (у Мабли «деспотизм». — *В.В.-Г.*). К слову «самодержавство» Радищев делает примечание: «Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние». И далее, развивая эту мысль, пишет: «Неправосудие государя дает народу, его судии, то же и более над ним право, какое ему дает закон над преступниками. *Государь есть первый гражданин народного общества*». За исключением «Дневника одной недели» — произведения нейтрального в политическом отношении — дальнейшие выступления Радищева приобретают все более и более публицистический характер; в них последовательно раскрывается его революционная идеология.

В «Слове о Ломоносове» (1780—1788) Радищев, преклоняясь перед заслугами этого выдающегося человека, в то же время упрекает его в том, что тот «льстил похвалою» Елизавете Петровне, «раболепствовал власти», «превозносил» силу вместо того, чтобы воспевать «заслуги к обществу». В оде «Вольность» Радищев не только не преклоняется перед властью, но возвеличивает Брута, Вильгельма Телля, Кромвеля, Вашингтона, подчеркивая мысль, что верховная власть принадлежит не царям, а народам; более того, он обличает царскую власть и ее союзницу церковь. Так панегирический жанр оды становится у Радищева оружием революционной борьбы. В «Письме к другу» (1782) по поводу открытия в Петербурге памятника Петру I, воздавая должное царю, Радищев осуждает его за то, что тот закабалил крестьян. В «Беседе о том, что есть сын отечества» (1789) Радищев обличает уродливые явления русской жизни и в конце концов приходит к неприятию политики Екатерины. В «Житии Федора Васильевича Ушакова» (1789) он говорит о борьбе против тирании вообще. Однако все эти произведения были лишь своего рода эскизами к «Путешествию из Петербурга в Москву», в котором Радищев с огромной впечатляющей силой выразил свои революционно-демократические взгляды.

«Путешествие» проникнуто верой в неизбежность русской революции, призывом к ней. Основанное на непосредственном наблюдении над русской действительностью, полное типических картин и образов, потрясающих жизненной правдивостью и силой, «Путешествие» преодолевает сентиментализм ранних произведений Радищева.

Трагический жизненный путь Радищева всем хорошо известен. Следует остановиться на деятельности еще одного революционера XVIII века — Ф. В. Кречетова. Его имя долгое время было в забвении. Образ мыслей, литературная и революционная деятельность Кречетова были несколько не ясны. Однако он был одним из тех, кто в 80—90-х годах призывал к революции. Кречетов не принадлежал к дворянскому сословию. С 1761 года он был писцом в военном ведомстве, затем много работал по вопросам организации различных школ и т. д. В 1785 году Кречетов создал «Всенародное вольное к благоденствию всех общество», в задачу которого входило содействие преобразованию общества на основе просвещения. Кречетов очень много писал, выступая против самодержавия, церкви, крепостного права, призывая «к величайшему бунту, которого не бывало». Но его статьи не печатались, а проекты по вопросам просвещения отвергались. В 1793 году Кречетов был арестован и посажен в Шлиссельбургскую крепость<sup>2</sup>.

Прогрессивная мысль нашла отражение и в современной Радищеву сатирической журналистике, драматургии, актерском искусстве. В этой борьбе участвовали представители различных социальных кругов. Хотя не все они выступали одинаково смело, но так или иначе отражали современный им общественный подъем. В авангарде борьбы шел Фонвизин, его продолжателями были Капнист и Крылов; против «самодержавства» выступала и классицистская трагедия; вновь была использована — на этот раз драматургией — трагестивированная, пародийная форма. Но в то же время существовали пьесы Екатерины II, создавались произведения умеренного толка; комическая опера теряла свой обличительный пафос, перерождаясь в водевиль; появлялись трагедии, насыщенные охранительными дворянско-монархическими идеями.

Важнейшие театральные события происходили между 1784 и 1800 годами, особенно на рубеже 80-х и 90-х годов (1789—1793).

Если к только что упомянутым именам присоединить имена Княжнина и Николева, создается полное представление о прогрессивных силах русской драматургии того времени.

Хронологически первыми выступили Княжнин и Николев. Их трагедии представляют собой звенья непрерывной цепи. Со все возрастающей настойчивостью они последовательно трактуют проблему монархической власти, тираноборчества. Прежде всего это относится к трагедиям «Рослав» и «Вадим Новгородский» Княжнина и «Сорена и Замир» Николева.

Княжнин посвятил «Рослава» княгине Е. Р. Дашковой<sup>3</sup>. В посвящении он так охарактеризовал свою трагедию. В ней «не обыкновенная страсть любви, которая на российских театрах только одна была представляема, но страсть великих душ к отечеству изображена». «Рослав» перекликался с «Семирой» Сумарокова, «Ольгой» того же Княжнина, «Фемистом и Иеронимой» Майкова. Однако он занимает совершенно особое место: как указал в посвящении автор, тема этой трагедии — доблесть, добродетель,

беззаветный патриотизм русского народа. «Росслава» отличает еще и то, что автор взял сюжет из современности: в ней показан эпизод из взаимоотношений со Швецией (правда, вымышленный), с которой Россия в те годы вела постоянные войны.

Русский доблестный полководец Рослав томится в плену у короля Дании и Швеции Христиерна, ни на минуту не забывая о России. Христиерн желает выведать у Рослава, где тот укрыл законного претендента на престол Густава. Но Густав — друг России, и Рослав не соглашается выдать тайну. Между тем русский князь посылает к Христиерну посла, предлагая вернуть завоеванные Рославом города, чтобы освободить Рослава. Тот, будучи патриотом, предпочитает казнь, которой грозит ему тиран. Отклоняет Рослав и предложение бежать из плена, считая это позорным для себя. В конце пьесы, в тот самый момент, когда должна совершиться казнь Рослава, в город врывается с войском Густав. Рослав освобожден, а Христиерн закалывается. Казалось бы, что трагедия должна была вызвать самое положительное отношение Екатерины. Однако смысл трагедии был двояким. Отметим, что Рослав и «посланник российский» Любомир упорно повторяют, что превыше всего соблюдение интересов «общества», «отечества», а не велений монарха. Таким образом, Княжнин вкладывает в понятие «патриотизм» новое для своего времени содержание, переключаясь в этом с Радищевым<sup>4</sup>. Отвергая предложение о выкупе из плена ценой взятых им городов, Рослав говорит:

О, стыд отечества! Монарх, свой долг забыв  
И сан величия пристрастьем помрачив,  
Блаженству общества меня предпочитает  
И вред России всей в очах вельмож свершает.

Далее он клеймит Христиерна:

Пускай престола блеск гордыню обольщает,—  
Без добродетели корона помрачает.

Подобные же мысли, отвечая на вопрос Христиерна: «Кто мне осмелится уставы подавать?» — высказывает Любомир:

Человечество, коль можешь ты внимать  
Священный глас его, самих царей судящий.

Наконец, Рослав грозит Христиерну неминуемой гибелью:

Цари! Вас смерть зовет пред суд необходимым;  
Свидетель вам ваш век, судья неумолимый  
Все время будущее, в которо на весах  
Вы правы будете судитися в делах.  
Страшится сего суда нелицемерна!

Для читателя и зрителя XVIII века не были новы такие реплики. Они привыкли также к тому, что подобные слова всегда адресовались императрице. Они смело могли адресовать Екатерине и процитированные строки, тем более что это соответствовало сюжетной ситуации. Христиерн — тиран, захвативший силой ору-



жия власть над Швецией, держит в плену законного наследника престола, «остаток рода прежних шведских правителей». А Рослав — патриот, готовый скорее умереть, чем обесславить себя прислужничеством тирану. Невольно задаешь себе вопрос: не разумел ли автор под Христиерном Екатерину? Это тем более возможно, что треугольник, подобный треугольнику Христиери, Рослав, Густав, мы находим в трагедии «Ольга»; Христиери и Мал — тираны, захватившие престол. Святослав, Густав — законные наследники престола, которым дают убежище их политические сторонники — Волод, Рослав. Нельзя забывать и того, что «Рослав» был написан вскоре после смерти Н. И. Панина.

Можно было бы ожидать, что эта пьеса прочно войдет в репертуар театров. Однако из документальных материалов видно, что в Петербурге «Рослав» шел только однажды — 8 февраля 1784 года. Это позволяет предполагать, что Екатерина и правительственные круги восприняли трагедию как произведение оппозиционное, несмотря на ее патриотические и будто монархически-охранительные черты. Симптоматично, что «Драматический словарь» обошел успех «Рослава» молчанием<sup>5</sup>. В биографии же Княжнина, приложенной к Собранию его сочинений, мы читаем: «Во время представлений сей трагедии многочисленная публика с восторгом приняла несравненное произведение пера великого стихотворца, и можно сказать, что каждый стих сопровождала огромными рукоплесканиями... А как скоро занавес опустили, то всеобщий глас разносил имя автора по всему театру. Все желали видеть творца «Рослава», всякой вызывал его на сцену... Дмитриевской, отличавшийся тогда превосходной своею игрою в роли Рослава, изъявил за автора ожидающим зрителям чувствование его благодарности»<sup>6</sup>. Известен отзыв И. А. Крылова на «Рослава»<sup>7</sup>. Он признавал, что трагедия хорошо слажена, что сюжет ее интересен и удачен, но характеры действующих лиц не выдержаны. Так, например, Рослав — и философ, и гордец, и в то же время «плакса». Отмечая, что Дмитриевский, исполнивший роль Рослава, играл «точно согласно текста», Крылов в то же время осуждал его за то, что тот произносил слова «я — росс» непосредственно в публику. Надо, однако, заметить, что эта манера была обычной в театре не только XVIII, но и XIX века.

«Рослав» — трагедия классицистская; однако правила классицизма в ней нарушены: четыре действия происходят в Стокгольме, в «Христиериновых чертогах», пятое — в темнице. В последнем действии на сцене появляется восставший народ.

В том же 1784 году была написана наиболее радикальная для первой половины 80-х годов трагедия «Сорена и Замир». Автор ее — Н. П. Николев — был дальним родственником и воспитанником княгини Е. Р. Дашковой и примыкал к кружку Паниных. Его ранние поэтические произведения были проникнуты гражданскими мотивами, посвящались борьбе с тиранией. Наиболее значительной была ода «Отец отечества», намекавшая на звание «Матери

отечества» — Екатерины. В ней автор говорит, что тирания — источник народных бедствий, что удел царей — вечный страх в ожидании справедливого народного возмездия. Ода перекликалась с запиской Княжнина «Горе моему отечеству» и «Рассуждением...» Фонвизина.

Трагедия «Сорена и Замир» была как бы драматическим вариантом оды. Она вызвала сенсацию. Вслед за ней было создано много пьес, волновавших общественную мысль почти целое десятилетие. «Сорена» написана в традициях Сумарокова; в частности, в ней, как и в «Димитрии Самозванце», гиперболизирован образ тирана. Действие происходит на Руси, в Полоцке. Впервые в классицистской трагедии под вымышленным именем Мстислава выводится «православный русский царь». По авторской ремарке, на сцене «виден храм божий, отделенный от места представления большими сенями».

Содержание трагедии вкратце таково. Российский царь Мстислав, страстно влюбленный в плененную им жену полоцкого князя Замира Сорену, горит желанием жениться на ней. Но Сорена беззаветно верна своему мужу. Мстислав же уверяет ее, что ее муж убит. И когда внезапно появляется живой и невредимый Замир, супруги готовятся отомстить царю. Тогда тот решает насильственно окрестить Замира, рассчитывая, что, став христианином, он откажется от жены-язычницы. Сорена, намереваясь убить Мстислава, по ошибке в темноте вонзает кинжал в собственного мужа и, потрясенная этим, закаляется. Мстислав испытывает позднее раскаяние.

В целом сюжет наивен, далеко не все поступки действующих лиц мотивированы. Но трагедия дышит глубокой ненавистью к тирании. В трагедии много речей, проникнутых свободолюбивыми, тираноборческими мыслями, откровенно направленными против Екатерины:

Исчезни навсегда сей пагубный устав,  
Который заключен в одной монаршей воле!

Автор недвусмысленно призывает к совершению террористического акта.

Младший современник Николева С. Н. Глинка свидетельствует, что премьера «Сорены» вызвала восторг в зрительном зале. Не только женщины рыдали, но и П. И. Панин плакал; причиной успеха была игра актеров и особенно отдельные «сильные стихи». В связи с постановкой московский главнокомандующий граф Я. А. Брюс просмотрел рукопись трагедии, отметил «подозрительные» стихи и отправил пьесу Екатерине, испрашивая разрешения снять ее с репертуара. Тем временем представления были приостановлены. Екатерина не могла не оценить истинного значения вольнолюбивых реплик, однако решила сделать вид, что не поняла их. Она лицемерно ответила Брюсу: «Удивляюсь, граф Яков Александрович, что вы остановили представление трагедии,

как видно принятой с удовольствием всею публикою. Смысл таких стихов, которые вы заметили, никакого не имеет отношения к вашей государыне. Автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью»<sup>8</sup>.

Репертуар московских театров свидетельствует, что «Сорена» исполнялась в 1785 году 12, 20 февраля и 12 ноября, в 1786-м — 25 октября, в 1787-м — 6 октября, в 1790-м — 21 ноября, в 1793-м — 24 февраля и 5 марта, в 1795-м — 30 апреля<sup>9</sup>.

Следовательно, если описанный случай произошел в действительности, то, очевидно, между 20 февраля 1785 года и 12 ноября того же года. Однако на петербургскую сцену в XVIII веке трагедия не была допущена; только в начале XIX века Дмитревскому удалось добиться разрешения на ее постановку. Автор «Драматического словаря» сообщает, что трагедия «отменно понравилась московской публике нежностью и слогом стихов, и неоднократно представлена была на Московском публичном театре. Изображающая роль Сорены Московского публичного театра актриса Ульяна Синявская, к удовольствию зрителей, в представлении обращает на себя внимание»<sup>10</sup>. С. Н. Глинка полагал, что в трагедии «главное то, что сочинитель... хотел изобразить гибельное последствие необузданных страстей». Сам же Николев в примечаниях к «Лиро-дидактическому посланию» Дашковой дипломатично заявил, что «Российской империи правление есть монархическое, а не деспотическое (так как иностранные писатели ложно о том думали); паче при владении Екатерины II, запретившей верноподанным своим называться рабами, паче после премудрого наказа, сочиненного сердцем Бога-человека»<sup>11</sup>. Характерно, что Николев при этом ссылаясь лишь на торжественные декларации Екатерины, но не на ее дела.

Ограничением числа постановок трагедий «Рослав» и «Сорена и Замир» правительство не удовлетворялось; ему было необходимо противопоставить этой тираноборческой трагедии пьесы охранительные. Екатерине нужна была публичная реабилитация. В биографии Княжнина, приложенной к первому тому его Сочинений (1802), читаем: «Екатерине угодно было видеть на нашем собственном языке изображение великого Тита как совершенное подобие ангельской души ее. Она препоручила директору своего театра, тайному советнику Бибикову, выбрать человека, которого бы кисть могла начертать сего государя, и дать ему в стихах своих то же сердце, каким он украсил римскую порфиру. Кто ж тогда мог явить в Тите Тита, как не Княжнин! В три недели трагедия была готова, и Тит представлен был на придворном театре пред таким же великим лицом. Екатерина изъявила благоволение свое к талантам писателя подарком... Ни одного разу занавес без того не опускался, чтобы зритель не провожал актеров с наполненными слез глазами. Тита играл Дмитревский. Талант величайший! Он как будто жил в те времена, когда Рим блаженствовал под державою великого сего государя. Сам Тит не мог бы лучше изобразить

самого себя. Автор этой трагедии столь был восхищен превосходною игрою великого сего актера, что один раз по окончании театра, у себя в доме, обняв его с нелицемерною благодарностью, сказал: «Счастлив Княжнин, что родился во времена Дмитревского!»<sup>12</sup>.

История написания Княжниним трагедии «Титово милосердие» (в первый раз в Москве представлена 27 апреля 1786 года)<sup>13</sup>, таким образом, совершенно ясна. Княжнин выполнил заказ императрицы, и в благодарность за это в 1787 году она приказала выпустить в свет его сочинения. Но и на этот раз Княжнин оказался верным себе: его трагедия могла восприниматься двойко. Тема ее заимствована из римской истории; сюжетом является заговор, организованный против Тита дочерью прежнего римского императора Вителлией. В заговоре были замешаны приближенные Тита и коварно ему изменившие друзья. Заговор был раскрыт, но, вместо того чтобы казнить заговорщиков, Тит прощает их. Покоренные его милосердием, они клянутся в верности императору.

Царствование Екатерины ознаменовано большим числом восстаний и заговоров, готовивших дворцовые перевороты. С момента, когда наследник Павел Петрович достиг совершеннолетия, паницы не переставали мечтать о возведении его на престол. Отношения между матерью и сыном постепенно обострялись; Екатерина постоянно ждала вооруженного выступления. В трагедии Княжнина враждующие стороны примирались. Княжнин поступил иначе, чем Сумароков, который в своих трагедиях и одах неизменно подсказывал императрице программу просвещенного царствования. Он изобразил Тита в качестве образца просвещенного монарха. Император говорит о себе:

Всегда я помню то,  
Что все мое величие ничто,  
Когда подвластные стоняют.

Княжнин расточает лесть Титу — Екатерине без всякой меры, и восхваление переходит в свою противоположность. Нет сомнения, что передовая часть дворянства, дворянская оппозиция прекрасно понимала, что вся концепция трагедии абсолютно противоречила фактам русской действительности. У нас нет свидетельств, как воспринимала сама Екатерина смысл этой трагедии. Объективно тираноборческий смысл трагедии был не менее остр, чем в «Рославе», «Сорене» или в ранних трагедиях Сумарокова.

Кстати, следует вспомнить, что при написании этой трагедии Княжнин использовал известную оперу Метастазियो (1734), написанную в честь германского императора Карла VI. На ту же тему была написана трагедия де Беллуа «Тит» в честь Людовика XV, полная явных намеков на современность. В России же опера Метастазियो «Титово милосердие» была поставлена в дни коронавания Елизаветы Петровны (1742). В финальной сцене пролога был показан обелиск с надписью, называвшей Елизавету «Титом времен

наших». А между тем «милосердие» императрицы, получившей престол ценой дворцового переворота, сопровождавшегося жесточайшей расправой со сторонниками Анны Иоанновны, Анны Леопольдовны, с Иоанном Антоновичем и другими, хорошо известно. Образ Тита неизменно был аллегорической фигурой.

Что же касается поэтики трагедии Княжнина, то в ней ярче, чем в других трагедиях того времени, сказалось стремление отойти от классицистских канонов. Значительную роль в этом сыграло воздействие Метастазियो, у которого автор позаимствовал сюжет. В «Титовом милосердии» только три действия, а не пять, как полагалось; написана она была, как сказано на титульном листе, «вольными», то есть разностопными, стихами, с непарными рифмами; Княжнин ввел хоры и балет, снабдил текст множеством сценических ремарок; было нарушено единство места. Первое действие происходит на площади перед Капитолием, на которой находится и народ, а также посланники подвластных Риму областей с «данями». Оно заканчивается балетом, представляющим «радость римлян и усердие их к Титу». Второе действие происходит на «гульбище», усаженном деревьями; явление десятое этого действия — в сенате; третье действие — в «Титовом кабинете»; явление одиннадцатое — на площади. На сцену церемониальным маршем выходили воины; Тит появлялся в сопровождении свиты и т. п. Итак, обычная строгость уступила место зрелищной пышности, введена была музыка; все это приблизило трагедию к оперно-балетному жанру.

В тот же год, что и «Титово милосердие», Княжнин написал трагедию «Владисан», не принадлежащую к числу удачных его произведений, но все же в ней есть несколько моментов, помогающих выяснить политические взгляды автора. Если во «Владимире и Ярополке» (1772) Княжнин проводил мысль, что вельможи служат опорой царской власти, что их задача, с одной стороны, не допускать народных восстаний, а с другой — обуздывать тиранические действия царей, то через четырнадцать лет во «Владисане» он мыслит иначе. Он продолжает считать дворянство господствующим сословием — «народными главами», но в то же время изображает вельмож малодушными, подлыми, корыстными, лживыми, добивающимися власти любой ценой. Кроме вельмож на сцене действуют граждане и народ (автор дает представителям народа отдельные реплики), выступающие с мечами в руках против монарха-тирана за «монарха-отца». Наконец, как и в «Титовом милосердии», автор выводит на сцену хор «народа» и использует ряд сценических приемов, характерных для мелодрамы: гроб с встающим из него мнимым покойником, траурные одежды; в трагедии появляется княжеский сын — отрок (автор назвал его «младенцем»). Итак, Княжнин явно отступил здесь от классицистских канонов. Обращает на себя внимание конец пьесы. Вельможа Витозар, стремясь захватить престол, замышляет убийство князя Владисана, чтобы жениться на его жене (аналогично «Сорене»). За-

думанное злодеяние не совершилось. Князь остается в живых. Он прощает Витозара, возвращает ему все прежние милости, предлагает дружбу. Но Витозар считает это унижительным для себя и закаляется. Такой концовкой «Владисан» перекликается с «Титовым милосердием» и, как мы увидим, с «Вадимом Новгородским»; эти три варианта финала внешне сходны, но идеологически различны.

Крылов резко осудил «Владисана» за надуманность сценических ситуаций, за грубо мелодраматическую сцену, когда жена слышит загробный голос мужа, и т. п.<sup>14</sup>.

Современники настолько привыкли искать в трагедиях иноказательный смысл, что и во «Владисане» могли легко увидеть намек на российскую придворную жизнь.

Екатерина наградила Княжнина подарком, но, очевидно, не была вполне удовлетворена «Титовым милосердием». Она решила сама писать пьесу, в которой были бы исправлены «недочеты» трагедии Княжнина.

В 1786 году вышла в свет историческая хроника Екатерины «Из жизни Рурика, подражание без сохранения театральных обыкновенных правил Шекспира».

В литературном и сценическом отношении эта пьеса крайне слаба. Это даже не пьеса, а схема, план, набросок. В одном из писем Гримму (1795) Екатерина писала: «Никто не обратил внимания на эту вещь, и она никогда играна не была»<sup>15</sup>. Трагедия эта, однако, представляет большой интерес по двум причинам: она характеризует политическую концепцию Екатерины и вводит в литературу тему Вадима, которая будет затем использована Княжнинным, Плавильщиковым, Пушкиным, Рылеевым, Лермонтовым.

Сюжет был навеян Никоновской и Иоакимовской летописями. Первая из них сообщает: «Того же лета уби Рурик Вадима храброго и иных многих изби новгородцев, советников его». Однако эти строки не давали Екатерине достаточного материала для воплощения ее замысла, и она обратилась к Иоакимовской летописи и ее дополнениям. В них говорилось, что новгородский князь Гостомysl имел четырех сыновей и трех дочерей; сыновья умерли бездетными, средняя дочь была замужем за финским королем и имела от него трех сыновей: Рюрика, Синеуса и Трувора, а младшая — за славянским князем и имела сына Вадима. Эти сведения как нельзя более устраивали Екатерину. В 1795 году она писала Гримму: «Я не посмела поместить свои умозаключения относительно Рурика в «Историю», так как они основывались только на нескольких словах из летописи Нестора и из «Истории Швеции» Далена, но, познакомившись тогда с Шекспиром, я в 1786 году придумала воплотить их в драматическую форму».

Екатерина не была удовлетворена разработкой сюжета в «Титовом милосердии», но самый сюжет ее устраивал. Императрица решила взять за образец «Титово милосердие» и включить в сюжетную схему легендарные летописные сказания о Вадиме и Рюрике,

перенеся действие из Рима в Древнюю Русь, заменив Тита Рюриком, Секста и Лентула — Вадимом и представив Рюрика мудрым просвещенным монархом. Если Тит на протяжении всей пьесы не осуществлял никаких государственных дел, то Рюрик показан деятельным главой феодального государства; впрочем, деятельность его заключалась в том, что он распределял города и земли между своими родственниками и сторонниками. Екатерина, видимо, не понимала, что это звучало иронически и даже обличительно по отношению к ней самой. Большое внимание она уделила образу Вадима, который умышленно представлен молодым, тщеславным, заносчивым, беспринципным и трусливым смутьяном — полным ничтожеством.

Екатерине важно было подчеркнуть иноземное происхождение основателя российской династии, сказать, что порядок в России начался только с момента установления монархической власти, с приходом Рюрика; ибо под Рюриком она подразумевала себя (не случайно в реплики Рюрика были включены выдержки из Наказа), а в отрицательном образе вожака вооруженных восстаний Вадима она вывела всех своих политических врагов, особенно собственного сына. Опасность со стороны наследника ощущалась Екатериной с каждым годом все больше и больше. В 1785 году, когда во Франции стало усиливаться революционное брожение, беспокойство Екатерины возросло. Она была далека от понимания подлинных движущих сил французской революции, считала, что это борьба за престол герцога Орлеанского, и сопоставляла ее с ситуацией в России; она боялась, что в любой момент сын может предъявить права на престол. Именно это беспокойство руководило ею при написании хроники «Из жизни Рурика».

Пьеса Екатерины начинается с того, что новгородский князь Гостомысл перед смертью назначает своими преемниками «славных разумом и храбростью» внуков: Рюрика, Синеуса и Трувора; Рюрика, как старшего, он назначает великим князем; младший — Вадим — должен стать князем над славянскими землями. Вадим недоволен. Он ищет поддержки у славянских старейшин, но те отвечают, что он еще молод, ничем себя не проявил и не должен идти против воли деда и насильственно отнимать престол у старших братьев.

Далее инсценируется приглашение трех братьев на княжение и повторяются легендарные слова: «Земля наша велика и обильна, а порядку в ней нет; придите владети нами». На вопрос, правда ли, что в русском народе «ныне великое несогласие», послы отвечают, что это правда и что несогласия вызываются завистью: «Но разумный государь, не судя особенно по страстной о ком молве, а более по качествам, по заслугам, без труда обуздает в нас зависть и несогласие». Своеволие же и непослушание проистекают оттого, что правительственные распоряжения не согласуются с общей и частной выгодой, что с подданных народов берут дань непосильную, изнурительную и т. д. Рюрик, Синеус и Трувор отправляются в

русские земли и назначают в крупные города своих ставленников. Между тем приходит известие: в Новгороде «заводятся беспокойства». Вадим сеет мысль, что по русскому обычаю власть должна передаваться не старшим в роде, но тому, «от кого народу более ожидать выгоды». Он, Вадим, рожден и воспитан на Руси, а потому является законным национальным князем. Сперва Вадима мало кто слушал, но постепенно народ стал толпами собираться на улицах и в слободах, прозвучали призывы к восстанию. Повстанцы решили не допускать иноземных правителей в город, но иметь князя из славян. Для усмирения Рюрик посылает войска. И «беспокойства» «кончились скорее, нежели кто думать мог». Узнав, что приближается Рюрик с войском, славяне стали колебаться, а сторонники Рюрика действовали лаской, уговорами, угрозами. Восстание улеглось; Вадим был взят под стражу. Его приводят к Рюрику; гордо и вызывающе держит себя Вадим с великим князем. Но Рюрик, рассудив, что «бодрость духа, предприимчивость, неустрашимость» и прочие качества «могут быть полезны государству», милостиво прощает его.

В ответ на это Вадим, став на колени, восклицает:

О государь! Ты к победам рожден, ты милосердием врагов всех победиши, ты дерзость тем же обуздаешь... Я верный твой подданный вечно!

Прошло около трех лет, и в 1789 году, когда всем мыслящим людям стало ясно, что французские события были не результатом происков герцога Орлеанского, но движением третьего сословия, не дворцовым переворотом, но подлинной революцией и, как это вскоре выяснилось, революцией победоносной, Княжнин отважился «поправить» Екатерину, дать ей, так сказать, «урок истории», показать ограниченность ее взглядов. Он решил источники, использованные Екатериной, подать в совершенно ином освещении. Написанная им трагедия была названа именем не монарха Рюрика, но того, кто, по мнению Екатерины, был сущим ничтожеством — Вадима Новгородского. Мало того, Княжнин рисует Вадима равным Рюрику.

Взяв за основу сюжет пьесы Екатерины, Княжнин пошел по стопам трагедий о Цезаре и Бруте, разработанных Шекспиром и Вольтером (кстати, «Смерть Цезарева» Вольтера ставилась в России с 1776 года; «Юлий Цезарь» Шекспира был переведен Карамзиным в 1787 году). Княжнин сохранил характеристику Рюрика, данную Екатериной и близкую к образу Тита, но обошел молчанием славянское происхождение Рюрика и легендарное приглашение его с братьями на престол, а борьбу Вадима против Рюрика поднял на принципиальную политическую высоту. Вадим у Княжнина является воплощением того, что Радищев назвал «сыном отечества», «патриотом». Наконец, Княжнин показал народ как активную, действенную политическую силу. «Вадим Новгородский» во всех отношениях лучшая русская классицистская трагедия XVIII века.



Вадим у Княжнина — не юноша, как у Екатерины, а пожилой человек, отец взрослой дочери, новгородский посадник и полководец.

Не успел Вадим с войском уйти на войну, как

Вельможи многие, к злодейству видя средство  
И только сильное отечество на бедство,  
Гордыню, зависть, злость, мятеж ввели во град.

К чему же это привело?

Смятение, грабеж, убийство и насилие,  
Лишение всех благ и в бедствах изобилье!  
И каждый здесь, когда лишь только силен он,  
Одно законом чтит, чтобы свергать закон...  
Священны узы все ваш рушил смутный град:  
Сыны против отцов, отцы противу чад,  
Тиранам чтоб служить, простерли люты длани.

В этих условиях Гостомysl обратился за помощью к Рюрику, который перед тем потерпел поражение в борьбе за власть и был вынужден искать у него прибежища. Рюрик своим мечом возвратил Новгороду спокойствие. За это, как говорит Рюрик,

Вельможи и народ мне дали здесь корону  
И, сердцем моему покорствуя закону,  
Превыше вольности мою считают власть.

Отверг я власть тогда и мог отвергнуть с славой...  
Но после, как народ с стенаньем, с током слез  
Моления свои к ногам моим принес,  
Страшась опять нести мной сверженную тягость,  
Принудил в долг мою преобратиться благодать.

Рюрик согласился принять корону.

Обо всем этом мы узнаем из реплик действующих лиц. Само же действие начинается со славного возвращения Вадима в Новгород после трехлетней победоносной войны. Он не узнает родного города: «О, Новгород! Что ты был и что ты стал теперь!»

В нем прежде царствовали гражданская свобода и равенство, вельможи были равны «меньшим из граждан». И вдруг

Сей гордый исполин, владыки сам у ног  
Повержен...

Что ж вижу здесь? Вельмож, утративших свободу,  
Во подлой робости согбенных пред царем  
И лобызающих под скиптром свой ярем.

Или отечество быть может у рабов?

Еще не так давно Новгород оказал приют разбитому в войне, гонимому царю врагов, «а днесь... он нами обладает, сей Рурик!..» Хотя Рюрик действительно оказал новгородцам помощь, отказ от свободы — слишком дорогая плата за это.

Что в том, что Рурик сей героем быть родился.  
Какой герой в венце с пути не совратился?  
Величья своего отравой упоен,  
Кто не был из царей в порфире развращен?  
Самодержавие повсюду бед содетель,  
Вредит и самую чистейшу добродетель  
И, невозбранные пути открыв страстям,  
Дает свободу быть тиранами царям.

Таким образом, Княжнин подчеркивает тираническую природу монархии. Вспомним слова Радищева: «Самодержавство есть напротивнейшее человеческому естеству состояние».

Но восстание проиграно, и сам Вадим взят под стражу: «Свершилось все теперь — рабами стали мы!» Однако мириться с положением раба Вадим не в силах: «Нам ползать ли в толпе тирановых рабов!»

Новгород боготворит Рюрика. Сам он полон сознания своих заслуг и силы:

На то ль я спас сей град, чтобы его предать  
Вельможам-гордецам, мятежным и крамольным,  
Тем только властью моею недовольным,  
Что их я обуздал народу зло творить  
И в мнимой вольности свое тиранство скрыть?  
Вы скиптр мне дали здесь к скончанию напасти  
И скипетр сей отнять не в вашей боле власти.  
На добродетели престол мой утвержден.

Эти строки являются основными для характеристики Рюрика. Далее идет мастерское с точки зрения ораторского искусства обращение Рюрика к народу с призывом быть его судьей:

Желал ли я венца?..  
Искал ли власть я?..  
Чем трон я помрачил?..  
Который гражданин, хранящий добродетель,  
Возможет укорить, что был я зла содетель?  
Единой правды чтя священнейший устав,  
Я отнял ли хотя черту от ваших прав?  
И, если иногда о строгости закона  
Из уст несчастливых я слышал жалость стона,  
Чего я правдою стонающих лишал?  
.....  
Скажите, истину ль, граждане, я вещаю?

И Рюрик предлагает Вадиму быть его другом.

Мне другом? Ты? В венце? Престани тем пленяться!  
Скорее небеса со адом съединятся!—

отвечает Вадим.

Тогда Рюрик снимает с головы венец.

Теперь я ваш залог обратно вам вручаю;  
Как принял я его, столь чист и возвращаю.  
Вы можете венец в ничто преобразить,  
Иль оный на главу Вадима возложить.

Вадим гордо отказывается от венца. В эту решающую минуту автор предоставляет слово народу. Народ становится перед Рюриком на колени, тем самым голосуя за монархическую власть.

В а д и м

О гнусные рабы, своих оков просящи!  
О стыд! Весь дух граждан отселе истребили!  
Вадим! Се общество, которого ты член!

Я боле не могу сносить толь гнусна вида!

*(К Рюрику.)*

Я вижу, власть твоя угодна небесам,  
Иное чувство ты гражданей дал сердцам.  
Все пало пред тобой; мир любит пресмыкаться.

*(К народу.)*

Ты хочешь рабствовать, под скипетром попран!  
Нет боле у меня отечества, граждан!..

*(К Рюрику.)*

Что ты против того, кто смеет умереть!

И Вадим закаляется.

Так Княжнин последовательно развивает образ вдохновенного и стойкого борца против самодержавия, сторонника республиканского правления.

Одновременно с «Вадимом» была написана статья-речь Радищева «Беседа о том, что есть сын отечества». Сын отечества, «патриот», мыслится им как истинный гражданин, посвятивший себя борьбе за свободу народа, неспособный мириться с положением раба.

Что же касается заслуг Рюрика, то все они в прошлом, о них мы узнаем из слов самого Рюрика или его окружающих; по ходу пьесы он лишь отправляет войска против Вадима и в финале милостиво прощает его. Зато Княжнин уделил много внимания его любовным переживаниям. Рюрик у него не просто «герой», но, говоря языком сцены, «герой-любовник», Княжнин сознательно показал его таким. В трагедиях, предшествующих «Вадиму», любовные отношения между героями сопровождались мучительной борьбой между чувством и долгом. В то время как Вадим всячески противится соединению своей дочери с Рюриком, Рюрик дает своему чувству полный простор, и любовные сцены занимают в трагедии очень много места. Всем этим образ Рюрика снижен по сравнению с образом Вадима.

В «Вадиме» не только вельможи, но и народ вручает Рюрику корону. Он апеллирует также к воинам, ко всему народу. Рюрик ставит себе в заслугу, что, призванный на царствование народом, то есть всеми сословиями, он спас народ от бед. Сняв с головы венец, он предоставляет решение народу. И народ становится перед Рюриком на колени «для упрошения его владеть над ним». Приближенный Рюрика говорит:

Увиди, государь, у ног твоих весь град!  
Отец народа! Зри твоих моленье над.

Примечательны слова: «весь град» и «отец народа», а не «отечества», как это говорилось до сих пор.

В то же время вельможи выведены Княжниним как зачинщики смут и раздоров, мятежники, стремящиеся к захвату власти, потенциальные тираны. Взгляды Княжнина за истекшие годы изменились. Трагедия заканчивается видимой военной и политической победой Рюрика. Торжество Рюрика и гибель Вадима — это торжество монархической власти над республиканской, идеей монархии над идеями республики. Но, с другой стороны, самый факт написания этой трагедии является вызовом Екатерине. Переосмысление образа Вадима, показ борьбы республиканских сил против монархии, название трагедии именем республиканца, противопоставление просвещенному монарху идеального борца за свободу народа, постановка вопроса о тиранической сущности монархической власти как таковой — все это имеет прогрессивное значение. Трагедия «Вадим Новгородский» была наиболее прогрессивной и в творчестве Княжнина.

Пьеса Екатерины не была поставлена. Между тем Княжнин предназначал свою трагедию для сцены и отдал ее в театр. Были распределены роли, и начались репетиции (Плавильщиков должен был играть роль Вадима, Шушерин — Рюрика, Баранова — Рамиды). Екатерина еще ничего не знала о пьесе.

В это время революционные события во Франции нарастали, а в России вышло в свет «Путешествие из Петербурга в Москву». Екатерина пришла в ярость. Она нашла в книге прямой призыв к революции и назвала Радищева «бунтовщиком хуже Пугачева»; дальнейшие правительственные мероприятия общеизвестны. Княжнин не решился идти на прямой конфликт с императрицей и забрал трагедию из театра. Умер он в 1791 году, при жизни его трагедия не была ни представлена, ни напечатана.

История ее напечатания является как бы эпилогом к гражданской биографии этой пьесы в XVIII веке и ярким отражением борьбы правительства против политической оппозиции. После смерти Княжнина его зять и опекун его детей продал все рукописи книгопродавцу И. Глазунову. Узнав об этом, президент Академии наук Е. Р. Дашкова затребовала рукописи к себе и отправила их в цензуру.

Рукопись «Вадима» была дана на отзыв одному из советников Академии Козодавлеву; получив положительный отзыв, Дашкова тотчас направила рукопись в типографию Академии. Трагедия вышла одновременно отдельным изданием (1793) и в сборнике пьес «Российский феатр» (часть 39). Реакционные круги, близкие ко двору, ознакомившись с трагедией, представили ее императрице через графа И. П. Салтыкова (будущего главнокомандующего Москвы), заявив об ее опасном направлении. Испуганная французской революцией, Екатерина разделила их точку зрения. В связи с этим было дано распоряжение «с осторожностью и без огласки», «не вмещивая высочайшего повеления»<sup>16</sup>, отобрать у

Глазунова и у частных лиц экземпляры трагедии и вырвать соответствующие страницы из «Российского феатра». Мера эта, однако, оказалась запоздалой, так как многих экземпляров не удалось найти. Княгине Дашковой был объявлен выговор за напечатание пьесы; со всех лиц, причастных к этому, в том числе и с детей Княжнина, снимался допрос. У детей Княжнина допытывались, действительно ли их отец является автором пьесы. Наконец, дело было передано в сенат. Ознакомившись с пьесой и обнаружив, что в ней «помещены некоторые слова, не токмо соблазн подающие и к нарушению благосостояния общества, но даже есть изречения противу целости законной власти царей... Таковы дерзкие изречения противны в начале божественным, а потом и гражданским законам», сенат постановил: «Оную книгу, яко наполненную дерзкими и зловерными против законной самодержавной власти выражениями, а потому в обществе Российской империи нетерпимую, — сжечь в здешнем столичном городе публично, чего для прислать ее в С.-Петербургское губернское правление при указе, и чтоб от управы благочиния обывателям объявить, дабы они, кто у себя означенную книгу ни имел, тотчас представили оную в губернское правление с таковым подтверждением, что, если кто утаит и не представит оную, тот подвергает себя суждению по законам»<sup>17</sup>.

В это же время появилась рецензия на трагедию. Автор ее, А. И. Клушин, пересказав содержание пьесы, пришел к выводу, что стремление Вадима вернуть Новгороду вольность «безрассудно»: «Не для того ли хотеть низвергнуть с престола Рурика, дабы самому обладать республикой и, сделавшись идолом народа, повернуть их в мучительные цепи рабства, что всего чаще делается в республике?.. Не лучше ли было бы, ежели бы г. сочинитель сделал в развязке перелом характера Вадима? Не лучше ли было бы, когда бы Вадим признал в Рурике благотворителя новгородцев и сочетал с ним Рамиду? Кажется, сие действие было бы живее, неожиданнее, благоразумнее и нравочительнее. Что почерпает для сердца и разума зритель и читатель из развязки настоящей? Или презрение к непреклонности безумца-республиканца, или ничего... Самый Вадим мог бы с своею неустрашимостью быть еще полезным гражданином... Вообще, «Вадим» не есть лучшая из трагедий г. Княжнина. Кажется, что он начал и кончил «Дидоной»<sup>18</sup>. Как мы видим, Клушин как бы стоял на позициях Екатерины. Однако самый факт опубликования рецензии сыграл положительную роль, так как дал возможность тем, кто не успел прочитать трагедию, узнать ее содержание.

Злостью и ненавистью дышала оценка «Вадима», данная Н. Е. Струйским в письме к Дмитревскому. Струйский, сравнивая театр в конце и в середине века, находил, что современный театр пришел в упадок, и объяснял это влиянием идей Вольтера и особенно французской революции. Он выступал конкретно против «Вадима» Княжнина, которого непосредственно связывал с ре-

волюцией, хотя не упоминал ни пьесы, ни автора. Он называл выступления против «единой монаршей воли» бесчестным смущением умов и нравов <sup>19</sup>. Откликом на «Вадима» была поэма Хераскова «Царь, или Спасенный Новгород» (1800). В ней автор старался доказать благодетельную роль Рюрика и его династии для русского народа и исконность монархической власти в России. Восстание Вадима (выведенного под именем Ратмира) Херасков сравнивал с французской революцией, к которой он также относился отрицательно. Что же касается самого Вадима, то Херасков писал:

Кто красную времен погоду  
Во смутны дни преобразил?  
Кто спящия пучины воду  
Для бурь и ветров разбудил?  
Отколь перуны возгремели,  
Преобратился свет во тьму?  
— То юноша продерзкий, злобный,  
Свирепством льву Ратмир подобный  
Виною злосчастью был всему.

Таким образом, в реакционных кругах пьесу отнюдь не считали панегирической. Затем в течение полутора веков шел спор о политической направленности трагедии. Одни с сочувствием или осуждением считают трагедию произведением радикальным (Плавильщиков, Карамзин, Сиповский, Замотин, Габель, Кулакова); другие — произведением охранительным, монархическим или нейтральным (Лонгинов, Ефремов, Сухомлинов, Ю. Веселовский, Саводник, Плеханов, Гудзий); третьи (Воейков) — идеологически неясной <sup>20</sup>.

В 1791 году Плавильщиков написал трагедию «Рюрик» («Все-слав»). Это — третья трагедия Плавильщикова. Первая, «Дружество», в отличие от большинства трагедий, чужда политике, насыщена вопросами морали. Вторая — «Тахмас Кулыхан» (1785) — имела тираноборческий характер, звучала в унисон с «Сореной и Замиром» и «Росславом». В ней переплетались политическая и любовная темы, соперничество в любви совпадало с политической борьбой героев. В основу сюжета положен эпизод из персидской истории: Кулыхан (шах НаDIR), царствовавший во второй четверти XVIII века, выходец из народа, стал затем грозным завоевателем и тираном.

Трагедия «Рюрик» входит в число пьес, в основе которых лежит политический конфликт между Рюриком и Вадимом. Трагедия была благосклонно принята Екатериной. Иначе отнеслись к ней прогрессивные дворянские круги. История создания трагедии неизвестна: можно полагать, что она была написана по желанию императрицы, которой было важно парализовать впечатление от трагедии Княжнина.

Пьеса Плавильщикова имела полемический характер; она не была самостоятельной: сюжет ее повторял сюжет «Вадима Новгородского», концепция была взята из хроники Екатерины II «Из

жизни Рурика». При этом Вадим Плавильщикова стал трагическим злодеем.

Историческая обстановка у Плавильщикова вымышленная. Оказывается, в Новгороде когда-то правила княжеская династия; со смертью последнего славянского князя учредилось общинное правление. Позднее стал править Гостомysl вместе с Вадимом. Народ видел в лице Гостомысла «отца отечества», Вадим же не пользовался симпатиями народа: он был честолюбив, полон зависти и злобы, сеял раздор, в результате чего в городе поднялся «страшный бунт». Тогда Гостомysl призвал на помощь Рюрика. Рюрик «укротил бурю» и стал единоличным правителем, а Вадим оказался у него в подчинении. Отсюда ненависть Вадима к Рюрику и новые попытки поднять мятеж. Он старается восстановить против Рюрика свою дочь. Но он не может добиться успеха, так как все помнят благодетельную роль Рюрика, видят в нем спасителя отечества, преклоняются перед его добродетелью, а дочь Вадима к тому же любит Рюрика и любима им. Вадим хочет принудить дочь убить Рюрика. Когда она отказывается выполнить его волю, Вадим готов заколоть ее. Рюрику Вадим объясняет свое намерение убить дочь тем, что она любит одного из вельмож. Рюрик готов отказаться от ее руки и соединить влюбленных. Происки Вадима безуспешны. Как-то, застав Рюрика в раздумье сидящим в темноте, он заносит над ним кинжал. Дочь останавливает руку отца; кинжал падает на пол. Рюрик, пораженный, встает. Тогда Вадим клеветает на дочь, будто она хотела заколоть Рюрика. Воины хватают и уводят девушку. Рюрик соглашается предать ее казни. Когда же коварный замысел Вадима раскрывается, тот бросается на Рюрика с мечом. В это мгновение вбегают вельможи, воины и народ «всех возрастов». Они кидаются к Вадиму, чтобы предотвратить опасность, грозящую Рюрику. В отчаянии Вадим хочет заколоться, но Рюрик отнимает у него кинжал. Пьеса оканчивается тем, что Рюрик прощает Вадима и предлагает ему свою дружбу. Пораженный милосердием и великодушием Рюрика, Вадим падает перед ним на колени и проклинает обувшую его «гордость, мать злодейства».

Р ю р и к

Восстань! Я все забыл. Коль счастье велико!

Что может жизнь дарить, державствуя, владыко!

Таким образом, в трагедии Плавильщикова тема, революционно раскрытая Княжнинным, приобрела реакционный, охранительный характер.

Поэтика трагедии не соответствует канонам классицизма, приближается к жанру мелодрамы. Игра на контрастах, быстрая смена сценических положений, покушения на убийство и самоубийство, чувствительность героев, гиперболизация характеров — все эти черты, и ранее проникавшие в классицистскую трагедию, здесь в совокупности создали новое качество.

На титульном листе трагедии (издание 1816 года) сказано, что «сия трагедия представлена была в С.-Петербурге придворными актерами под названием «Всеслав», а ныне издается под тем названием, под каким она сочинена».

2

В последние годы жизни Фонвизин не создал драматических произведений, конгениальных «Недорослю». Сам драматург не считал себя способным создать хорошую пьесу, хотя и возвращался к драматургии. Он писал: «Болезнь моя (апоплексические удары. — В.В.-Г.) не позволяет мне упражняться в роде сочинений, кои требуют такого непрерывного внимания и размышления, каковые потребны в театральных сочинениях»<sup>21</sup>. Сознание своего бессилия Фонвизин переносил, видимо, очень тяжело. И все же он решает издавать журнал. Это был «Друг честных людей, или Стародум». Фонвизин готовил журнал на рубеже 1787—1788 годов. В эти же дни он вел дневник «Журнал пребывания моего в Петербурге»<sup>22</sup>. Дневник помогает воссоздать обстановку, в которой велась подготовка издания журнала, отражает переживаемую автором трагедию: в каждой записи ясно чувствуются, с одной стороны, его жажда деятельности, и с другой — страх за свою жизнь. В дневник Фонвизин аккуратно и лаконично заносил сведения о том, кто у него бывал и к кому он ездил сам. К числу этих людей относятся представители научной и художественной мысли, театральные деятели — актер Сандунов, театральные машинист и декоратор Бригонци, давнишний друг Фонвизина Дмитревский. Особо следует отметить посещения Дмитревского. Дмитревский встречался с Фонвизиным очень часто: 30 сентября, 4 (дважды), 7, 8, 11 (дважды), 15, 21, 22, 30 октября, 6 и 9 ноября 1787 года. В дальнейшем почерк Фонвизина становится настолько неразборчивым, что остается неизвестным, когда именно они виделись, но нет никаких оснований полагать, что они перестали встречаться. Постоянство их встреч наводит на мысль, что они были не только дружескими, но и деловыми, как в годы работы над «Недорослем».

Некоторые статьи, подготовляемые для журнала, и его название возвращали читателей к «Недорослю», к Стародуму. В число статей входила сочиненная Фонвизиным переписка автора со Стародумом и героев «Недоросля» между собой. Обличение дворянства, проблема воспитания, занимавшая видное место в «Недоросле», составляли содержание и этих статей. Фонвизин оставался все в том же кругу вопросов и образов. Все это позволяет думать, что содержание статей обсуждалось с Дмитревским, который был в курсе его планов: статьи имели ярко выраженный обличительный характер. Особенно это касается «Придворной грамматики».

Именно в эту пору Фонвизин написал свои последние пьесы. Из них сохранились: единственная законченная комедия «Выбор



гувернера», незавершенная — «Добрый наставник» (часть ее — «Разговор у княгини Халдиной»), отрывок недописанной безымянной комедии. Не сохранилась комедия «Гофмейстер». К сожалению, эти пьесы не датированы автором. Но, судя по тому, что в «Выборе гувернера» участвует предводитель дворянства и ведется разговор о французской революции, ясно, что комедия была написана после 1785—1789 годов, если предводитель не был введен взамен какого-то другого административного лица и разговор о революции не был вставлен позднее, что довольно вероятно. На эту мысль наводят реплика Сеума к Нельстецову: «Мне не случалось с вами об этом говорить; а, правда, желал бы знать ваше о том (то есть о революции. — В. В.-Г.) мнение» — и то, что разговор о революции никак не связан с общим ходом беседы.

«Разговор у княгини Халдиной» датируется февралем 1788 года. Однако, как видно из рукописи, представляющей собой правленный автором черновик комедии «Добрый наставник»<sup>23</sup>, «Разговор» первоначально представлял собой второе явление или действие этой комедии, и оба действия (то есть комедия «Добрый наставник» в целом) были написаны ранее. Что же касается «Гофмейстера», то о нем мы узнаем лишь со слов поэта И. И. Дмитриева<sup>24</sup>. Фонвизин привез эту комедию к Державину накануне смерти, вечером 30 ноября 1792 года, как комедию «новую» и, следовательно, последнюю. Тут же в присутствии Дмитриева она была прочитана. Наконец, нет совершенно никаких данных для датирования начатой безымянной комедии. Обращает внимание лишь то, что в числе действующих лиц ее встречается Стародум.

Нам кажется несомненным, что Фонвизин, отказавшийся было писать пьесы, все же обратился к драматургии под воздействием Дмитревского.

Последние комедии Фонвизина в художественном отношении слабее ранних — «Бригадира» и «Недоросля». Но, как мы уже знаем, «Недоросль» явился результатом длительной работы, в процессе которой Фонвизин делал наброски, создавал варианты, причем последние были несомненно слабее классического. Что же касается каждой из его поздних комедий, то все они или вообще не закончены, или подвергались перекомпоновке и, во всяком случае, значительно короче ранних. Обращает на себя внимание и то, что их тематика несколько отлична от тематики ранних комедий: до 1782 года Фонвизин писал о «недорослях», а после 1782 года стал выдвигать на первый план тему наставников, гувернеров, воспитателей. Ведь не случайно последние комедии носят названия «Добрый наставник», «Выбор гувернера», «Гофмейстер» (что в переводе на русский язык означает домашний учитель, гувернер).

Фонвизину вообще было свойственно писать отдельные сценки, эпизоды и лишь позже монтировать их в пьесу. Так, из отдельных эпизодов составлен ранний вариант «Недоросля». Даже в классическом варианте «Недоросля» можно с достаточной точностью проследить хронологическую последовательность включения от-

дельных сюжетных тем, мотивов, сцен, сплетенных затем в одно целое.

Незаконченная комедия «Добрый наставник» была составлена из двух эпизодов, которые так и не образовали единого целого и были опубликованы в виде двух самостоятельных сцен.

В последних пьесах Фонвизина характеры отдельных персонажей либо не развиваются (например, князя и княгини Слабоумовых, княгини Халдиной), либо непоследовательны в своем развитии (Сорванцов в «Разговоре у княгини Халдиной» или Сеум и Нельстецов в «Выборе гувернера»). У Сорванцова совершенно неожидан рассказ о молодом человеке, который якобы наставил его на путь истинный; что же касается Сеума и Нельстецова, то Фонвизин, вероятно, задумал их образы как положительные, стоящие выше Слабоумовых, как врагов галломании и княжеской спеси, но в то же время наделил их дворянской ограниченностью. Здравомысл, выступающий с позиции просветителя в защиту учреждения университетов в провинции, пропагандирующий обучение «политической науке», ратующий за повышение культуры судей, видимо, не идет дальше разглагольствований.

Отрицательные персонажи удачнее, ярче. В первую очередь это Сорванцов — человек, занимающий видный административный пост. Когда он проиграл в карты большую сумму, то стал выменивать своих крестьян на охотничьих собак (!). Он честолюбив и тщеславен, покупает себе чины, чтобы ездить по городу шестерней, а не парой.

Если прежде Фонвизин обличал мелкое и среднепоместное дворянство, то в последних пьесах мишенью для него стали дворяне титулованные. Княгиня Халдина развратна: похоронив трех мужей и не имея по закону права выйти замуж в четвертый раз, она окружает себя толпой мужчин. Здесь и молодой красавец князь Честон, и Прямиков, и Праводум, и Здравомыслов, и унтер-офицер Дурашкин, и Сорванцов. Она любит, чтобы они присутствовали у нее в будуаре, когда она одевается. Мужьям она в свое время изменяла потому, что «как кому по натуре», а она — «женщина слабая».

Семья Слабоумовых ищет гувернера к сыну, но притом обязательно иностранца. Их вполне устраивает авантюрист-француз, подлекар, зубной фельдшер и мозольный оператор.

Через все комедии Фонвизина проходит образ наставника. Это иностранец, чаще всего француз, человек невежественный, обратившийся к воспитательской деятельности из нужды: он только возвращает своих питомцев. В конце концов наставника разоблачают, прогоняют из дома.

Все это наводит на мысль, что последние комедии представляют собой наброски какой-то большой комедии о воспитателях и что этой комедией является «Гофмейстер».

Что же касается названия комедии, то оно совпадает с названием драмы Якоба Ленца<sup>25</sup>, известного представителя «Бури и

натиска», повествующей о злосчастной судьбе некоего гофмейстера. На закате дней Ленц жил в России и умер в Москве на полгода раньше Фонвизина. Нет сомнения, что Фонвизин если не был с ним знаком, то знал его драму («Гофмейстер» издан в 1774 году), которая подсказала ему ведущий образ и название комедии, но Фонвизин — сатирик и обличитель — «травестировал» образ гофмейстера, сняв с него ореол штюрмерства и превратив его в авантюриста. Образ французского учителя дорисован Фонвизиным в «Разговоре у княгини Халдиной». Явившись в Россию откуда-то из Америки, он вошел в доверие к тетке Сорванцова, которая взяла его к себе в качестве учителя французского языка и любовника, одевала и обувала его.

Пушкин высоко ценил обличительную силу этих пьес. Сцена «Разговор у княгини Халдиной», по его мнению, «замечательна не только как литературная редкость, но и как любопытное изображение нравов и мнений, господствовавших у нас лет сорок тому назад... Все это, вероятно, было списано с натуры... Изображение Сорванцова достойно кисти, нарисовавшей семью Простаковых»<sup>28</sup>.

В столетнюю годовщину смерти Фонвизина (1892) в петербургском Александринском театре был поставлен «Выбор гувернера». Больше эти пьесы и сценки никогда не ставились. Однако они важны потому, что помогают уточнить творческий путь Фонвизина-драматурга в целом. Они создают представление о единой идейной и сюжетной линии его творчества, о волновавших его всю жизнь вопросах, о его постоянстве в подборе художественных образов; они дают возможность проследить линию развития этих образов и оценки их автором.

Несомненно, только огромная популярность избавила Фонвизина от участи Радищева, Кречетова, Новикова, хотя правительственные преследования и ускорили его смерть.

Литературная деятельность Фонвизина, начатая в конце 50-х годов и законченная в начале 90-х, может служить канвой для описания историко-литературного и историко-театрального процесса последней трети XVIII века. В «Бригадире», «Недоросле», в мелких драматических набросках он не столько следовал литературной традиции, сколько прокладывал новые, самостоятельные пути, стремясь правдиво отображать современную ему действительность, к которой он относился критически.

Значение творчества Фонвизина в развитии русской сатирической литературы, в частности комедиографии, было велико: у него было немало продолжателей. Многие драматурги конца XVIII и начала XIX века пытались написать как бы продолжение «Недоросля». Но они старались смягчить, сгладить обличительный характер комедии Фонвизина.

К числу комедий, «продолжающих» «Недоросля», относится «Сговор Кутейкина» Плавильщикова. Действие ее перенесено в

провинциальную купеческую среду. В основу пьесы положена традиционная фабула — мать и отец расходятся в выборе жениха для дочери. Отец — самодур (это видно из первой же сцены комедии), противник образования, особенно для девушек. Мать же, воспользовавшись долгим отсутствием мужа, дала дочери образование. Отец наметил ей в женихи невежественного Кутейкина. Кутейкин в свое время учился в семинарии, дошел до риторики и «уперся»: «не хочу да не хочу». Так и ушел из семинарии. Тогда его взял к себе Тарас Скотинин. Дочь любит купеческого сына Ераста, человека новых взглядов. Отец невесты боится Ераста. Его настораживает, в частности, то, что Ераст считает нужным вести купеческое дело «по-новому». В качестве свахи в пьесе фигурирует Еремеевна; но она не забыла колотушек Митрофана и пощечин Простаковой. Из ее слов мы узнаем, что Митрофана «в Питер погнали», а у Простаковой «волю отняли» за то, что от нее выла все деревня. Еремеевна прежде принадлежала Скотинину, так ее и вернули к нему; у него-то она «рай увидела» (?!). Кутейкин, по словам Еремеевны, человек хороший, покладистый, легко приспособляющийся: «с барином барин, с мужиками мужик, с людьми человек». Ераст — юноша примерный, скромный, нерешительный. Его судьбу берется устроить мать невесты — Соломонида. Она с дочерью собирается поехать к брату и договаривается с Ерастом, чтобы он прибыл туда же, и тогда все кончится к общему благополучию. Тем временем к невесте приезжают сваты с Кутейкиным. С ними Скотинин. Он по-прежнему любит свиней. Цыфиркин руководит свадебным обрядом. Идет одаривание, затем испытание невесты — не еретичка ли она, знает ли латынь, пиитику и риторику. По просьбе присутствующих невеста поет. Появляется Ераст. Он обращается к отцу невесты и просит его сдержать ранее данное слово. Отец хочет прогнать Ераста, но дочь заявляет, что любит его одного и ни за кого другого не пойдет. Отец не знает, как ему быть. Ераст сообщает, что владеет векселем отца невесты и готов уничтожить его в случае согласия на брак. Это решает вопрос — сваты изгоняются, родители мирятся. Прасковья и Ераст счастливы.

Комедия «Сговор Кутейкина» написана хорошим, сочным индивидуализированным языком. Интересны в ней бытовые сцены.

Действие комедии «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» Копьева (1794) происходит в уездном городе Лебедяни, в провинциальной дворянской среде. Все персонажи четко делятся на положительных и отрицательных. Коренное провинциальное дворянство невежественно; столичные знатные и титулованные дворяне, приехавшие в провинцию преимущественно по делам службы, образованны и добродетельны, к местному дворянству они относятся свысока. Быт провинциального дворянства раскрыт в комедии не столько в действии, сколько в монологах Правдина.

Правдин — образ, непосредственно взятый из «Недоросля». В свое время мы обращали внимание на то, что у Фонвизина Прав-

дин по образу мыслей подчас противостоял Стародуму. Копьев это развил: его Правдин, предводитель дворянства, верит в то, что жизнь при дворе полна добродетелей, верит в справедливость начальства; верит в то, что учреждение губерний и наместничества призвано истребить царящее невежество, видит несомненную пользу от вновь открытых народных училищ. Жизнь светского общества, по мнению Правдина, — обман и ложь. Поэтому он стал «мизантропом», «оставил приятную жизнь больших городов, чтоб не встречаться с людьми, заглушающими достоинства блестящими пустотами, прикрывающими часто человека, ни сердца, а иногда ни ума не имеющего». Он «удалился в здешнюю деревню и хотел лучше жить со зверьми, нежели показывать бесчувственным друзьям моим страдания сердца, наполненного горести». По его наблюдениям, провинциальное дворянство невежественно и упорствует в своем невежестве, не желает учить детей, занимается сплетнями. В уезде очень мало людей, «которые бы могли составить общество». Правдин видит разницу также между петербургским и московским обществом и отдает предпочтение первому. Петербург полон людьми, «ко двору или службе привязанными»; Москва же живет «в свое удовольствие», а это хорошо только при условии, если люди «умеют жить». В длинных монологах Правдина Копьев высказывает, по-видимому, личные взгляды.

Оценка, даваемая уездному дворянству Правдиным, подтверждается в пьесе действиями помещика Гура Надоедалова. Гур и его жена — пентюхи и увальни, невежественные и корыстные, но добродушные.

Фабула строится на отношениях двух влюбленных пар: Правдина и дочери Гура, и милой, простой, воспитанной в Смольном княжны и полковника, графа Достойнова. Согласие Гура выдать дочь за Правдина быстро излечивает последнего от мизантропии. Он начинает верить, что «одна деревня всему уезду примером служить не может», что люди невоспитанные, но лишенные ложного самолюбия не так уж плохи. Все устраивается к общему благополучию.

Ближе к «Недорослю» комедии «Митрофанушка в отставке» Городчанинова (1800), «Митрофанушкины именины» неизвестного автора (1807), «Сватовство Митрофанушки» и другие. К числу интересных пьес, навеянных «Недорослем» и близких к нему по времени, относится комедия П. А. Кропотова «Фомушка, бабушкин внучек», которая, по-видимому, никогда не ставилась. Она была напечатана в 1790 году в «Российском театре»; на титульном листе пьесы написано, что она сочинена в 1785 году.

Таким образом, пьеса моложе классического варианта «Недоросля». Одно из действующих лиц, рассуждая о современном ему воспитании, говорит, что «знал... такого же шалуна, воспитанного у матушки за блинами». Комедия о Фомушке написана под несомненным влиянием «Недоросля»; но в «Недоросле» Митрофан не обучается «за блинами», а только в первом действии говорится,

что он намерен за ужином съел, кроме всего прочего, «подовых не помню пять, не помню шесть». Между тем именно «за блинами» учила Ивана его мать Улита в раннем варианте «Недоросля»; очевидно, этот ранний вариант был известен довольно широко.

Фабула пьесы строится на встрече и помолвке трех пар. Тема ее раскрывается в сопоставлении двух систем воспитания, с некоторыми изменениями повторяющее то, что было уже известно современникам по вариантам «Недоросля». Сходны и некоторые образы: Фома напоминает Митрофана, граф Чистосердов — Стародума, Маланья — Софью, Остромыслов — Милона, дядька Карпович — Федула из раннего варианта «Недоросля».

В пьесе есть любопытная подробность. Посетивший многие страны лейтенант Остромыслов рассуждает о системах правления в различных странах и сопоставляет монархию (неограниченную и ограниченную) с республикой и, наконец, с «турецкою державою» — «оное государство деспотизма», «то есть государство без законов, затем что может всякий час их переменить, не требуя общего совета» (здесь безусловно заключен намек на Россию). Если прибавить к этому, что в пьесе обличаются невежественные и нечестные русские судьи, то она покажется достаточно смелой. Не следует ли сделать вывод, что именно поэтому пьеса не была поставлена, а Кропотков уволен в отставку в 1785 году, то есть когда появилась его пьеса?

Общественный подъем конца XVIII века нашел яркое отражение в сатирических журналах, в театрально-литературной критике. Повлиял он и на формирование театральной эстетики и драматургии И. А. Крылова (1769—1844) <sup>27</sup>.

Сын бедного личного дворянина, никогда не владевший землей и крепостными, начавший службу мелким чиновником, без знакомств и связей, Крылов знал и нужду и социальное неравенство, ненавидел бюрократию. Он был близок к мелкому люду, к народу, от которого узнал многое из того, чем так широко пользовался впоследствии в своем творчестве.

Крылов переехал в Петербург вскоре после постановки «Недоросля». Тогда же он начал литературную деятельность, написав комическую оперу «Кофейница». К этому времени определились и идейно-тематические направления развития комической оперы. Крылов, очевидно, понимал различие между «Розаной», «Несчастьем от кареты» и «Мельником».

Знал Крылов и журналы Новикова, в том числе «Живописца», в котором было напечатано письмо к Живописцу. «Множество описали вы нам пороков... — писал автор письма. — Не приметил я, чтоб вы где-либо упомянули о кофегадательницах... Кофегадательницы... выдумали хитрое искусство обирати деньги у престо-сердечных людей, не будучи обвиняемы от градоначальства каким-либо похищением» <sup>28</sup>. Это письмо и подсказало молодому Крыло-

ву содержание его первого драматического опыта, «Кофейницы», пьесы, исполненной обличительного пафоса. Выведенная им помещица Новомодова по сути своей родственна Простаковой. Она жила в Париже, ненавидит русских крестьян, называет их «хамовым родом» и считает, что единственным средством воздействия на них являются побои. Так кричит она, обнаружив пропажу серебряных ложек. Приказчик, укравший эти ложки, подсказывает ей выход из положения: надо послать за кофейницей, которая угадает, кто вор. Виновным в краже сам он объявляет крепостного слугу Петра. Петр собирался жениться на девушке, которую облюбовал себе приказчик, поэтому тот хочет оклеветать жениха, чтобы его продали в рекруты, и девушка будет принадлежать приказчику. Приказчик входит в соглашение с гадалкой; она подтвердит виновность Петра, а он заплатит ей серебряными ложками. Гадалка указывает внешние черты Петра, и Новомодова решает продать его в рекруты. Приходят родители Петра и, чтобы спасти Петра от рекрутчины, умоляют ее в качестве выкупа взять стоимость ложек. После некоторых колебаний помещица соглашается. Это опрокидывает все планы приказчика. Он подсказывает помещице новый план: взять Петра в лакеи, то есть разлучить с невестой, придтаться к любому поводу и все же продать его в солдаты. Таким образом будет сохранен выкуп, получены деньги за рекрута и приказчик сможет жениться на девушке. Однако весь задуманный план рушится, так как Новомодова застаёт приказчика, передающего ложки кофейнице, и его отдают в рекруты. Петр спасен, он назначается приказчиком, ему возвращается выкуп, и помещица даже обещает сама побывать у него на свадьбе.

Таким образом, и здесь, как обычно, слепой случай спасает крепостного слугу.

Крылов, однако, не ограничился в пьесе этой хорошо знакомой зрителю темой. Кофейница раскрывает тайны личной жизни Новомодовой. Та вышла замуж восемнадцати лет, и «были в девицах, замужем и вдовою такого же чистого поведения, как и ныне» — «имела много любовников, и все они были ею довольны...». Новомодова наделала много долгов, любовники обещали за нее заплатить, но слова не сдержали. Крылов противопоставляет этой развращенной помещице целомудренную крестьянку и столь же целомудренного крестьянина.

Хотя Крылов не закончил оперу, она важна для характеристики демократического мировоззрения молодого Крылова и пути развития комической оперы XVIII века.

Решив испытать себя в другом жанре, Крылов около 1786 года написал трагедию «Клеопатра», построенную в духе тираноборческих произведений Сумарокова и Княжнина. Но трагический жанр не соответствовал дарованию Крылова. Дмитревский, в частности, раскритиковал его трагедию. Крылов пробовал написать еще одну трагедию — «Филомела», но она также не была удачной. Тогда начинающий писатель взялся за сатирический жанр. Он написал

комическую оперу «Бешеная семья» и комедии «Сочинитель в прихожей» и «Приказчики». Эти пьесы тоже не блещут особыми достоинствами. Крылов пытался поставить их на придворном театре, но дирекция в лице Соймонова не приняла их. Тогда Крылов написал ему резкое письмо, в котором заявил, что не считает его компетентным судьей: «Я выбрал театр своим судилищем».

Ироничное отношение к ранним произведениям Крылова высказал Княжнин. Крылов ответил на это комедией «Проказники», где высмеял Княжнина. Впрочем, полемика с Княжниним имела более глубокие корни: слишком разными были идейные и эстетические позиции этих писателей.

О взглядах Крылова можно судить по издаваемым им журналам — «Почта духов» (1789), «Зритель» (1792) и «Санкт-Петербургский Меркурий» (1793). Из трех названных журналов первый, составленный главным образом из произведений самого Крылова, был наиболее радикальным. Свои взгляды Крылов высказывал неизменно в иносказательной форме. Так, «Почта духов» была целиком составлена из переписки волшебника с гномами, силфами, ундинами. Действие его политически наиболее смелой повести «Каиб» было перенесено в восточные страны. В этой повести Крылов в иносказательной форме обвинял Екатерину в том, что для удовлетворения честолюбия она разоряет государство и губит своих подданных. Напрасно русский народ мечтал, что с воцарением Екатерины начнется «золотой век», очень скоро он глубоко разочаровался. Крылов обрушивался на «ласкателей», ослепляющих императрицу: Екатерина «не любит истины», и «сама истина» не более к ней «благосклонна». В «Каибе» автор обличал всю феодально-крепостническую систему.

Один из героев «Почты духов» Припрыжкин вздумал жениться. К свадьбе он решил купить много всяких «нужных» вещей. «Деньги на них он должен брать с своих 4000 душ крестьян; в одну минуту посылает он приказ собрать с них к будущему году 80 000 рублей. Мужики, получа такое строгое повеление и не надеясь одним хлебопашеством доставить своему господину такую сумму, оставляют свои селения и бредут в города... вместо сохи и бороны берут они лопаты и топоры, становятся каменщиками, плотниками или разносчиками; днем работают, а по ночам, чтоб лучше собрать свой оброк, взыскивают его с прохожих». «Мужики стараются вымещать это (дороговизну.— В. В.-Г.) на ремесленниках, ремесленники на купцах, купцы на господах, а господа опять принимают за своих крестьян. К концу года крестьяне возвращаются в свои жилища с деньгами, отдают 80 000 рублей господину, а на остальные 10 000 рублей посылают в город купить себе хлеба, которого им становится мало до будущего года. Итак, города терпят недостаток, деревни голод, граждане дороговизну, а его сиятельство остается при новомодных галантерейных вещах...»

Мот, глядя на свои руки, усеянные перстнями, легко может подсчитать, сколько деревень стоит каждый из них; на пальцах



такой мот носит одно село, на ногах — две деревни, в часах — «любимое село», в карете и четверке лошадей — мызу.

И далее: «Смерть воина, сраженного во время битвы скоропостижным ударом, не столь мучительна, как смерть бедного земледельца, который истаивает под бременем тяжелой работы, который в поте лица своего снискивает себе пропитание и который, истощив все свои силы для удобрения земель, видит поля, обещающие вознаградить его обильною жатвою, расхищаемые корыстолюбивым государем». Отсюда вывод: «Мещанин, добродетельный и честный крестьянин, преисполненный добросердечием, для меня во сто раз драгоценнее дворянина, счисляющего в своем роде 30 дворянских колен». Честных людей «гораздо более... можно найти в простых людях, не прилепленных ни к придворной, ни к статской, ни к военной службам...»

Крылов уделял много внимания вопросам театра. Он считал, что «театр есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума». Он скорбел о том, что русский театр его времени «сделался не училищем нравов, но их развращением...»<sup>28</sup>. С пригорбем отмечал он падение трагедии, отсутствие в ней действия, отсутствие в комедии и комической опере остроумно построенной интриги. Высоко ценил он деятельность актера.

И в журнальных статьях, и в баснях, и в шуто-трагедии «Трумф» («Подщипа») Крылов отстаивал самобытность русского искусства. Он не допускал ни малейшего проявления фальши и неестественности в искусстве. Это особенно ярко сказалось в его отзывах о классицистских трагедиях Княжнина «Росслав» и «Владисав» и об анонимной комической опере «Две невесты».

Крылов выступал против Карамзина и его эстетических взглядов, был достойным продолжателем дела Новикова и Фонвизина.

Драма «Солдатская школа» Н. Н. Сандунова (профессор Московского университета, брат актера С. Н. Сандунова) написана в 1794 году для театра воспитанников университетского Благородного пансиона и ими сыграна<sup>30</sup>.

В ней скрещиваются две популярные в последней трети XVIII века сюжетные линии. Пьеса рисует нравы помещиков и их приказчиков. Эта тема нам хорошо известна по комическим операм. Вторая тема — облагораживающее влияние военной службы — продолжает традицию «Добрых солдат» М. М. Хераскова. Несомненно также влияние на Сандунова пьес Мерсье и Седена. В то же время «Солдатская школа» отличается демократизмом, социальной заостренностью, сложностью интриги. Г. А. Гуковский<sup>31</sup> считал, что «Солдатская школа» написана в радищевском духе; его мнение разделяли С. С. Данилов и В. Н. Вирен. Думается, все они несколько переоценивали ее. Социальная заостренность пьесы еще не дает оснований видеть в ней черты революционного демократизма.

«Солдатская школа» появилась одновременно с выступлениями А. Н. Радищева, «Вадимом Новгородским», «Ябедой», сатирическими журналами И. А. Крылова: она была отражением подъема прогрессивной общественной мысли.

В пьесе много смелых высказываний, ярко нарисована картина нищеты и бесправия крепостных, их зависимость от произвола помещиков, приказчиков, местных властей. Беда крестьян заключается в «дядюшках, братцах, тетюшках, милостивцах, наблюдателях общего порядка, лесниках, исправниках, городничих» со всем их причтом. «Они всему злу наставники». Интересно, что в пьесе за несправедливо обиженного героя готово вступить все крестьянство.

«Солдатская школа» была сыграна в Благородном пансионе и больше нигде не ставилась, очевидно, по цензурным соображениям.

Пьесой, продолжившей обличительную традицию «Недоросля», была замечательная комедия Капниста «Ябеда» (первая редакция — 1796-й, вторая — 1798 год)<sup>32</sup>.

В. В. Капнист был выдающимся писателем конца XVIII века. К числу наиболее значительных его произведений относится «Ода на рабство» (1783), написанная по поводу введения на Украине крепостного права. По своему содержанию она близка «Вольности» Радищева. Написав ее, Капнист демонстративно оставил службу и уехал в свое поместье. Когда же в 1786 году Екатерина «уничтожила» рабство, запретив подписывать бумаги, подаваемые на ее имя, «раб» такой-то, и вместо этого установила подпись — «верноподданный», Капнист использовал этот случай для того, чтобы сгладить впечатление от своей оды и демонстративного ухода в отставку, и написал оду «На истребление звания раба». Несколько лет спустя, еще при жизни Екатерины, он написал знаменитую комедию «Ябеда», в которой с большой обличительной силой обрушился на современное ему чиновничество. Комедия была запрещена и вошла в репертуар лишь в начале XIX века. История ее создания, опубликования и появления на сцене имела большой резонанс в прогрессивных кругах. Общественное и художественное значение «Ябеды» было велико. В 1828 году А. И. Писарев в «Похвальном слове Капнисту» даже поставил ее выше «Недоросля» и сравнил с комедиями Аристофана. Белинский не раз писал о «Ябед», сопоставляя ее не только с «Недорослем», но и с «Горем от ума» и комедиями Гоголя.

Хотя «Ябеда» написана в традициях классицистской комедии XVIII века, в ней несомненны реалистические тенденции. Направляется сравнение ее с «Судейскими именинами» Соколова и с «Санкт-Петербургским гостиным двором» Матинского. Но она отличается от них отсутствием комических, смешных положений. Вигель писал, что автор «в преувеличенном виде, на позор свету, представил преступные мерзости наших главных судей и их подчиненных. Тут ни в действии, ни в лицах нет ничего веселого, за-

бавного, а одно только ужасающее, и, не знаю почему, назвал он это комедией»<sup>33</sup>.

В письме поэту Ю. А. Нелединскому-Мелецкому Капнист так охарактеризовал свою комедию: «Досады, которые мне и многим другим наделала ябеда, причиною, что я решился осмеять ее в комедии»<sup>34</sup>.

Чернышевский писал: «Возможно ли упрекать Гоголя в том, что он употребляет слишком черные краски? В «Ябед» Капниста злоупотребления изображаются гораздо беспощаднейшим языком»<sup>35</sup>. Судопроизводство, взяточничество чиновничества в России XVIII века не могли не вызывать негодования всех благородно мыслящих людей.

Литературная история «Ябеды» отражена в богатом (особенно по сравнению с другими пьесами XVIII века) рукописном материале. Он может быть разбит на две группы; к первой относятся черновики рукописи, ко второй — два цензурованных списка<sup>36</sup>. Черновых рукописей пять. Это — сценарий, первоначальные наброски комедии, автографы первых трех, последних двух и всех пяти действий.

Когда Капнист начал работать над «Ябедой», точно неизвестно, но, судя по водяным знакам на бумаге, это произошло не ранее 1791 года.

Капнист хорошо знал, как справлялось правительство с прогрессивными деятелями. Ему была известна трагическая судьба Радищева, Новикова, Фонвизина, Княжнина, Кречетова и многих других. Подобно большинству писателей конца века, он должен был скрывать свои истинные замыслы. Предание говорит, что его друг и свойственник поэт Н. А. Львов подал идею посвятить пьесу императрице. Капнист написал льстивое посвящение, а в третий акт включил внешне панегирическую, а по существу, в связи с текстом всей пьесы, песню, обличающую Екатерину. Это относится к 1796 году, когда Екатерина умерла и воцарился Павел. Текст посвящения и песня потеряли смысл. Пришлось посвящать пьесу Павлу и сочинять новую песню. Выждав немного, Капнист сдал пьесу в цензуру. 19 февраля 1798 года она была разрешена к печатанию и затем издана. А между тем 30 апреля через поэта Нелединского-Мелецкого, занимавшего при Павле видный пост, Капнист ходатайствовал о разрешении посвятить пьесу императору. Просьба Капниста была удовлетворена 29 июня 1798 года, после чего автор, принявший, казалось бы, все меры предосторожности, отдал пьесу в театр.

Спектакли «Ябеды» шли 22 и 26 августа, 16 и 20 сентября 1798 года и имели громадный успех. Издание стало быстро расходиться, потребовалось увеличить тираж. Второе издание было выпущено между 30 сентября и 23 октября того же года. Оно было несколько исправлено и дополнено текстами разрешения посвятить пьесу Павлу и письмом Капниста актеру Крутицкому от 30 сентября, в котором он передал последнему права собственности

на тираж пьесы. Но вслед за этим 23 октября по доносу был издан указ о снятии пьесы с репертуара и конфискации ее тиража. Однако часть его была распродана, роздана актерам, игравшим в пьесе, и конфисковать удалось лишь остатки тиража. Впоследствии эти остатки были возвращены Крутицкому и пьеса была возобновлена на сцене (1805).

«Ябеда» — типичная высокая классицистская комедия в стихах, дающая правдивое, критическое изображение действительности. В ней есть мастерски написанные бытовые сцены — игры в карты, пьянства, судопроизводства. Как и в других комедиях того времени, персонажи «Ябеды» делятся на отрицательных и положительных; первых большинство; они нарисованы ярко, остро; вторые составляют меньшинство, и написаны они сравнительно бледно. Значащие имена помогают угадывать характер действующих лиц еще до появления их на сцене.

К числу наиболее удачных относятся образы Кривосудова, его жены и чиновников. Заметно отличается от этих чиновников понытчик Добров. Как видно из фамилии, автор оценивал его положительно. Это образ «маленького человека», бедного, честного, добродетельного, но придавленного судьбой, зависимого и потому вынужденного подлаживаться к Кривосудову. Понытчик Добров — персонаж вполне живой, лишенный схематизма.

Пьеса давала актерам богатый материал для реалистической трактовки ролей. Поэтому такой актер, как Крутицкий, имел в роли Кривосудова блестящий успех.

Еще до появления Кривосудова зритель получает ясное представление о нем и о порядках, установленных им в гражданской палате. Кривосудовы сродни чете Сквалыгиных из «Санкт-Петербургского гостиного двора».

К Кривосудову приезжает по судебному и личному делам челобитчик Прямиков, который хочет посвататься к его дочери. Однако Кривосудов уклоняется от прямого ответа, так как собирается выдать дочь за ябедника Праволова. В представлении Кривосудова Прямиков, хотя и имеет тысячу крепостных душ, число которых, если не будет войны, он собирается умножить до двух тысяч, все же «молодец», который лишь «ветер гоняет», не умеет беречь родовое наследство. К Праволову же Кривосудов благоволит потому, что тот мастер по части подлогов, подделки документов и успел всеми этими делами в короткий срок нажить большое состояние.

Принимая доклад Доброва, Кривосудов вновь отсрочивает некоторые дела, а когда Добров напоминает ему, что дела лежат нерешенными более трех лет, отвечает:

Да кто же виноват?  
Лежат! — вот на! затем, что николи не ходят  
Просители ко мне.

Д о б р о в  
Да чай они и бродят

Под окнами, сударь, но чтоб сюда прийти,  
Так не с чем им.

К р и в о с у д о в

Так что ж? За ними мне ходить

Прикажешь?

На жалобу о том, что помещики затащили соседа к себе во двор, обругали и избили его, а через три дня тот умер, Кривосудов отвечает: «Знать, дурно он лечился». Кривосудов считает, что из дел не видно, кто прав и кто виноват, что «дело на письме, хоть бей об стол, безгласно» — «потребен... изустный перевод». В то же время он трус: намереваясь решить тяжбу между Прямиком и Праволовым в пользу Праволова, он боится последствий и обращается к жене:

Но до хлопот, смотри, чтоб с ним нам не добиться.  
Уж стал он несколько тяжел мне становиться:  
Я слышу, на него отсюда вопиют,  
Лишь утушим одно, другое дело в суд;  
И сделал для него уж я таких премного,  
Из коих и одно б могло, судить коль строго,  
Во уголовный суд меня препроводить.

Жена успокаивает его: «Мы ль одни!» После такого «делового» разговора Кривосудов с женой отправляются в церковь служить молебен. Когда же приходит весть о том, что в сенат поступили жалобы на гражданскую палату и Кривосудову с его подчиненными грозит опасность, он робеет. Жена снова успокаивает его. Когда же наконец приходит постановление об аресте Праволова и о том, что Кривосудов должен быть отдан под суд, ошеломленный Кривосудов лепечет: «О скорбь! О горе люто!.. Погибли... сгибли...» Он пытается все свалить на жену:

Твой вот это шашни:  
Через тебя и я, и весь мой дом погиб.

Кривосудов в своих беззакониях не одинок: он «атаман» целой шайки местных чиновников. Автор зло охарактеризовал их всех в трех замечательных сценах. В сцене игры в карты одновременно участвует небывалое для того времени число действующих лиц — тринадцать. Они перебрасываются короткими репликами, часто в два-три слова, обсуждая одновременно несколько тем. Строки-стихи разбиты на части. Один из судей зайка, причем автор для соблюдения стихотворного размера точно фиксирует число повторяемых слогов. Сцена эта очень трудная, требующая большого актерского мастерства.

Сцена игры в карты потрясает своим цинизмом; ее кульминационный момент — песня судей:

Х в а т а й к о  
Бери, большой тут нет науки;  
Бери, что только можно взять.  
На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать!

Все (*повторяют*)  
Брат, брат, брат.

На умыч  
...и драть.  
София, заткнув уши, уходит.

Кривосудов  
Ей, браво! хорошо!

Хватайко  
Ведь сам сложил словца.  
Бульбулькин  
Да по работе как уж не узнать творца?..

Хватайко  
Ведь без указа нам не стать  
Пословицы ломать,  
Котора говорит: что взято,  
То свято!

Все (*повторяют*)  
То свято!

Кривосудов (*поет*)  
Но нада, чтоб уйти прижимки,  
И чтоб не оплошать,  
Перчатки-невидимки  
На миг не скидывать.

Еще циничнее и страшнее сцена судопроизводства. Под судейским столом стоит батарея опорожненных бутылок; от малейшего неосторожного движения они опрокидываются. Секретарь читает длинный проект решения, составленный так, что «хотя б подслушал чорт, не мог бы разобрать». Дело решают в пользу Праволова, но в это время приходит постановление сената. Праволов и судьи несут заслуженную кару.

Ставил этот спектакль, очевидно, Крутицкий. Пьеса имела большой успех; Крутицкий был превосходен не только как актер, но и как режиссер.

Обличительно-сатирическим противостоят комедии умеренного направления. Наиболее интересные из них принадлежат перу Княжнина.

В литературоведении не раз высказывалось мнение, что Княжнин-комедиограф был равен Княжнину — автору трагедий. Однако в его комедиях в основном ценили «затейливую кисть», стих, то «удовольствие и смех» (Вяземский), которые они вызывали у читателя и зрителя. Совершенно иная оценка давалась его трагедиям, а также комической опере «Несчастье от кареты».

В «Отрывке из толкового словаря» Княжнин писал, что театр — место, «куда люди собираются, чтобы посмеяться самим над собою», что современная ему комедия деградировала. Комедия «наперед сего значило школа нравов, а ныне не что иное есть, как школа остроты»<sup>37</sup>. В первую очередь сказанное относится к его собственным комедиям: они остроумны, веселы, написаны хорошими сти-

хами, смотрятся и читаются легко; о «Хвастуне», например, в «Драматическом словаре» говорится: «Комедия, нравящаяся публике и приносящая честь сочинителю». Сатира ее «улыбательна». Можно предположить, что автор предназначал комедии для сглаживания впечатления от своих политически острых трагедий.

Герой комедии «Хвастун» Верхолет предвосхищает образы Хлестакова и Кречинского. Он мот, злостный неплательщик долгов, выдает себя за человека, попавшего «в случай», получившего графский титул и два города (Торжок и Тверь). Этот «наглый сборщик пошлин с людских глупостей», желая поправить свои дела, сватает дочь богатой «новоприезжей из деревни дворянки». К числу «простых голов», одурачиваемых Верхолетом, относятся приезжие из деревни дворяне вроде дяди Верхолета, «сельского дворянина», скопившего за десять лет капитал в три тысячи рублей.

Высказывания Честона напоминают мысли Стародума, его наставления Софье; они раскрывают и положительную программу самого Княжнина; люди в высоких чинах

Сердцем, как умом, равно отличены,  
Не мысля о себе, о пользе промышляют,  
Чем общества они блаженство подкрепляют;  
Они хранители единой правоты.

Высказываются эти мысли по ходу развития искусно построенной забавной интриги. В конце пьесы Верхолета разоблачают; его попытка жениться на богатой девушке терпит крах.

Вывод автора таков:

Чтоб глупо не упасть и чтоб не осрамиться,  
Так лучше не в свои нам сани не садиться.

«Чудаки» (1790), подобно «Хвастуну», принадлежат к числу наиболее удачных комедий Княжнина. Эти две комедии сходны между собой; по существу, в них один и тот же герой. Ветромах, как и Верхолет, весь в долгах; для поправления дел он собирается жениться на богатой девушке Улиньке. Ветромах завязтый галломан, подобно Дюлижу у Сумарокова, Фириюлину в комической опере Княжнина «Несчастье от кареты» или сыну бригадира. У Ветромаха есть любовница — француженка Жавот, связь с которой он собирается продолжать и после женитьбы. В конце пьесы Ветромаха разоблачают и арестовывают за долги.

Сюжет комедии осложнен тем, что на руку Улиньки претендует еще несколько молодых людей. Фигуры эти — эпизодические; сцены с их участием напоминают интермедии городского демократического театра. Образ матери Улиньки очень напоминает Чванкину из «Хвастуна». Смешон отец Улиньки Лентягин, «недавно вышедший в дворянство, весьма богатый и по-своему филозофствующий человек». Отец его был кузнецом и нажил большое состояние; поэтому родовитая дворянка вышла замуж за Лентягина-сына. Пьеса начинается гротесковой сценой. Лентягин, увидя в слуге Пролазе родственную душу, обращается с ним запанибрата: са-

жает его рядом с собой, делится деньгами, не замечая того, что тот издевается над ним и не прочь извлечь выгоду из их отношений. Лентягина в ужасе от этого. Но Княжнин высмеивает и чванство Лентягиной. Муж резонно одергивает ее:

Коль честь ты сделала своим замужством мне,  
Я тою же честью сам отслужил тебе;  
Мы квит...

В 1790-е годы часто ставится одна из самых популярных в свое время комических опер — «Сбитеньщик» Княжнина <sup>39</sup>. Если в рассмотренных выше комедиях была хотя бы «улыбательная» сатира, то в «Сбитеньщике» ее нет совсем. В начале пьесы Княжнин еще как будто затрагивает тему всеобщей продажности:

Кажется, не ложно  
Все на свете можно:  
Покупать,  
Продавать.  
Только должно  
Осторожно  
Поступать.  
Люди всем торгуют...

Но в дальнейшем замысел не получил развития.

Подобно «Мельнику» Аблесимова, «Сбитеньщик» имел громадный успех у публики; обе эти пьесы ставились чаще других (появилась даже посвященная их сравнению пьеса Плавильщикова «Мельник и сбитеньщик — соперники»). Успех «Сбитеньщика», по видимому, был вызван живостью диалога, яркостью образов, остроумно построенной интригой; до последнего явления зритель не мог догадаться, какова будет развязка.

В литературе встречается мнение, что «Мельник» был первым русским водевилем; стилистически «Сбитеньщик» еще ближе к водевильному жанру. Путаница с именами, переодевания, поклонник, влезающий по приставной лестнице в окно возлюбленной, похищение ее — все это приемы водевиля. Пьеса была чисто развлекательной. Это подтверждается заключительным хором:

Прочь отсюда, грусть-досада,  
Нет ни малых в них утех,  
Сердцу лишь одна надсада,  
И стократ полезней смех.

Комическая опера («игрище невзначай») Н. Львова «Ямщики на подставе» (1788), на музыку Е. Фомина, занимает совершенно особое место среди произведений этого жанра, равно как и в творчестве самого Львова. Она представляет собой прямую противоположность пасторальным комическим операм того времени. «Ямщики на подставе» — бытовая, жанровая пьеса, не лишенная сатирической остроты. Композиция либретто скорее похожа на набросок, чем на законченное произведение. По сравнению с музыкальными произведениями конца XVIII века в этой опере исключи-



тельно хорошо обработан русский народный песенный материал. Наконец, обращает на себя внимание и социальный состав действующих лиц — ямщики.

Львов был человеком разносторонних дарований и большой эрудиции. Архитектор, рисовальщик, поэт, переводчик, фольклорист, он в то же время занимался геологией и горным делом, в частности вопросами разведки и добычи каменного угля. Разносторонним было и поэтическое дарование Львова. Он был близким другом Державина. Державин признавался, что Львов оказывал на него большое влияние.

В конце XVIII века Львов возглавлял поэтический кружок, в который входили Державин, Капнист, Хемницер, Хвостов, Храповицкий, Вельяминов, Оленин, Дмитриев; к кружку примыкали и музыканты, в частности Фомин и Прач. Львов был любителем, знатоком и собирателем русских народных песен, автором известного «Собрания русских народных песен», положенных с его голоса на музыку Прачем. Предисловие к сборнику тоже написано Львовым (1790). Среди песен, использованных Фоминим в «Ямщиках», некоторые взяты из «Собрания».

Отдельные детали либретто оперы «Ямщики на подставе» связаны с биографией Львова. Львов приурочил действие оперы ко времени проезда Екатерины в Крым, то есть к 1787 году (он сам сопровождал императрицу). Известно, что во время путешествий Львов вел путевые дневники, в них он заносил свои наблюдения и мысли. Возможно, в основу «Ямщиков» положены какие-то путевые эпизоды, или автор использовал рассказы ямщиков, или, наконец, ему где-то «невзначай» удалось видеть «игрище» о жизни ямщиков, о рекрутчине, о безобразных пьяных курьерах и благородных путниках, и он использовал все это в своей опере.

Опера Львова была издана в Тамбове Державиным, бывшим там в то время губернатором (1788). Изданию предпослано посвящение, обращенное к его «высокоблагородию С. М. М.» (или М. Г. М.). Кто скрывается за этими инициалами, нам установить не удалось. По-видимому, это был один из помещиков, содержавших хор песенников <sup>39</sup>.

Прось адресата принять эту «ямскую свирель», Львов говорит, что он

Героев крестецких, известных ямщиками,  
Дразнить осмелился угарную артель.  
Но на голос стихов наладить я не знаю  
И для того к тебе, муж звучный, прибегаю.  
Пленный звонкою я шайкою твоей,  
Согласной пением, а видом на разладе,  
Являющей орган с похмелья в маскараде.  
Вели ты голосом чудесной шайке сей  
Дать силу, жизнь и блеск комедии моей.

Прибавь ты к пению их новы чудеса  
Хрипучим голосом дрожащего баса.  
Всю площадь удиви, подвигни небеса  
И свету докажи, что есть твоя октава.

Я от тебя не потею:  
По нотам мерного я не причастен вою.  
Доволен песенкой простою,  
Ямскою, хватской, удалою;  
Я сам по русскому покрою  
Между приятелей порою  
С заливцем иногда пою.

Этим посвящением разъясняется многое: и то, почему «Собрание песен», составленное Львовым, положено на ноты не им, и то, что опера предназначалась для исполнения хором песенников, и то, что она должна была исполняться на площади для городских масс, вероятно, в Крестцах. Впрочем, Львов, может быть, имел в виду исполнение ее актерами Большого театра в Петербурге, так как в сохранившейся рукописи «Ямщиков»<sup>40</sup>, датированной 8 ноября 1787 года, дается следующее распределение ролей: Фадеевна — Быстрова, Тимофей — Камушков, Абрам — Крутицкий, Янько — Воробьев, офицер — Шарапов, курьер — Волков, Вахруш (Вахруша) — Суслов, Бобыль — Рахманов, рассыльные — Золин и Савинов и, кроме того, четыре ямщика со словами и поющих, два драгуна и хор певчих ямщиков. Однако ни в календаре «Архива Дирекции императорских театров», ни в «Камер-фурьерском журнале», ни в «Санкт-Петербургских ведомостях» не упоминается, что опера была поставлена на сцене петербургского Большого театра.

А. А. Шаховской, называя «Ямщиков» подражанием «Мельнику» Аблесимова, дал язвительный и очевидно пристрастный отзыв на эту оперу: «Очень умный и просвещенный человек, по грехам его, сделал такую же оперку «Ямщики на подставе»; природный ум автора как-то не пришелся по сцене, может быть, за недостатком воображения. Ямщики не удержались на подставе, и шутка одного из них обратилась на беду сочинителя. Кто-то из наскучивших забавников, подняв хомут, спросил на сцене своих товарищей, кому он впору, а злодей партер закричал: «автору!» — и бедный автор за свой труд попал в хомут!»<sup>41</sup>

Место действия оперы — Крестецкий уезд Новгородской губернии, где проходит дорога на Москву.

Обратимся непосредственно к тексту оперы. Она состоит из трех эпизодов: приезда офицера, приезда курьера и появления рассыльных для набора рекрутов. Первый и третий эпизоды легко связываются в одно целое; второй эпизод — это своего рода интермедия, дающая зрителю повод посмеяться.

Начинается опера так. «Ямщики на подставе подле большой дороги в долине, на конской сбруе, близ шалаша у ручья и под горой отдыхают; хомуты, вожжи и прочая сбруя по кустам развешены. В середине театра — большой куст». Слышен издали колокольчик и песня: «Как у батюшки в зеленом саду...» Ямщики вслушиваются, берутся за свою сбрую, хотят идти. А ямщикам как без песен!

Не у батюшки соловей поет —  
Молодой ямщик на заре бежит...

Появляется офицер, чтобы подготовить лошадей для проезжающей императрицы. Выбирают молодого, только вчера женившегося ямщика Тимофея:

Йон у нас везде вперед — и в песни, и в упряжке,  
и в гоньбе, и на посадке, выпречи впречи!

Офицер с отцом Тимофея уходят в шалаш. Тимофей остается один, он поет:

Ретиво сердце молодецкое,  
Знать, невзгодушку ты слышало,  
Знать, растани с молодой женой...

Грустит же он потому, что беглый рекрут, бобыль Пролаза, поступив в холопы к исправнику, похваляется отдать Тимофея в рекруты, чтобы отнять у него молодую жену. Его друг Янька успокаивает его. Тимофей и Янька поют песню о том, что у ямщиков в обычае стоять друг за друга. Приходит жена Тимофея и с ужасом сообщает, что Тимофея действительно берут в рекруты. В отчаянии молодые просят Яньку помочь им. Сперва тот предлагает Тимофею бежать, но он наотрез отказывается. Тогда Янька сзывает ямщиков. Приходят также офицер и Абрам, отец Тимофея, ямщики жалуются офицеру: ведь Абрам только в прошлом году отдал в солдаты двух сыновей. Они рассказывают офицеру, кто такой Пролаза. На этом развитие действия приостанавливается: приезжает пьяный курьер на подводе «угольника», деревенского олуха Вахруши. Курьер требует лошадей, буйствует, бьет ямщиков. Вахруш отказывается ехать дальше, так как он «занумерован», то есть наряжен на другую работу. Вахрушу просят петь, и он поет и пляшет. Офицер под конвоем отправляет пьяного курьера в город. В это время приезжают рассыльные с Пролазой за рекрутами. Офицер узнает Пролазу: это он украл вещи исправника и офицера. Офицер отправляет Пролазу под конвоем для отдачи в рекруты вместо Тимофея. На радостях все поют и пляшут. В это время «слышен топот конской и шум, потом марш за театром. Вышедший ямщик кричит: «едут, едут!»; ямщики, собрав сбрую, идут по горам. Фадеевна бросилась бежать, ухватя плащ и шляпу, как скоро услышала «едут». Звучит песня: «Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди...»

На этом пьеса заканчивается.

Высказанное нами предположение о народных истоках пьесы подкрепляется анализом языка персонажей. Приведем отрывок из рассказа Вахруши о том, как он вез курьера:

В а х р у ш. Есть то как, ваше милосердие... йон, вишь гонит... Гонит... А йаго коня то и ау. Йон кони то бросил, знаш, да меня как в макушку то гунит... За что? А йон плетищой то как пупрыснет, а сам в телегу то ко мне мах, да как испудит...

Львов подробно описывает одежду ямщиков. «Все ямщики одеты в мундирах, гербы на груди, кроме Абрама, который в обыкновенном платье и без герба, в шапке степенной, прочие в шляпах». Появление курьера снабжается ремаркой:

*Прежние и курьер в сертуке, подвязан ремнем, в кортике, в руке плеть, в другой бутылка, и пьян, за ним пьяной угольник Вахруш, олучи растрепаны, в обтертой шапке шишом, в руке сумка, в другой тащит по полу курьерский плащ; ямщики сторонятся, кроме Тимофея.*

Первоначально автор мыслил поставить оперу силами хора «песельников». При этом Львов предполагал, что они и положат оперу на музыку. Но, по-видимому, одновременно он работал над оперой с выдающимся русским композитором Е. Фоминым, возможно, для постановки ее в Петербурге.

Текст оперы был издан в 1788 году. Партитура Фомина датирована 1787 годом. Следовательно, либретто оперы было написано не позже 1787 года, возможно, эпизод с проездом Екатерины был включен автором позднее.

В той мере, в какой текст и либретто оперы отходили от традиций «крестьянской» оперы, музыка представляла собой «прямой вызов всем пасторальным тенденциям в трактовке народной песни. Партитура «Ямщиков» во многом оригинальное явление. Ни на Западе, ни в России не найти ей никакого прообраза. Русская песня запечатлена Фоминым отлично»<sup>42</sup>. Пьеса Львова предоставляла широкие возможности для творчества композитора. Как уже говорилось, некоторые номера Фомин взял из числа готовившихся для «Собрания» Львова — Прача, другие — из записей Львова. Всего песенных номеров в опере девять; из них один сольный, остальные хоровые. В оркестровом сопровождении песен и особенно в увертюре Фомин использовал русскую народную подголосочную полифонию. Это было новшеством в русской профессиональной музыке того времени.

Другие комические оперы конца XVIII века были ближе к водевилю XIX века. Такова «колдовская» опера Юкина «Колдун, ворожея и сваха» (1789). Действие ее происходит в купеческой семье; мнимый колдун — это слуга промотавшегося офицера, пользующийся суеверием родителей невесты, чтобы помочь своему господину жениться на купеческой дочке. Для этой цели слуга выступает под личинами свахи, старика-колдуна и старухи-ворожеи. Родители невесты не узнают его; они доверяют колдуну и ворожее судьбу дочери. Просватав дочь, родители еще до брака передают жениху деньги, назначенные в приданое. Это дает ему возможность устроить богатую свадьбу, купить карету, чтобы ехать к венцу. Пьеса заканчивается приездом молодых из церкви.

Так, впервые введенный Аблесимовым в драматургию образ мельника-колдуна принимает образ то цыгана, то слуги, то шута, выполняя одну и ту же сценическую функцию: путем наивного обмана, мистификации он разрешает драматические конфликты, столь же наивные, как и сам обман. В большинстве «колдовских»

«крестьянских» опер на первое место выдвигаются любовные и семейные коллизии. Обычно сюжеты этих опер строятся на том, что родители почему-либо противятся браку влюбленных; такие конфликты всегда разрешаются благополучно.

Близка к водевилю комическая опера «Невеста под фатой»; сюжет ее строится на подмене одной невесты другой. Некий купец одновременно выдает замуж дочь и племянницу, не считаясь с тем, что каждый из женихов любит невесту другого. Но невесты, пользуясь тем, что к венцу надо идти под фатой, меняются платьями, и благодаря этому каждая из них венчается с любимым человеком. Опера насыщена свадебными песнями и обрядовыми действиями; внешне усиливая народный колорит пьесы, это задерживает развитие сюжета. Любопытна следующая ремарка:

*Видны вдали идущие жених и невеста с причетом, именно тысячкой впереди, за ним дружка с бородой, двумя белыми платками через плечо накрест перевязан, в руках у него пучок прутьев; за ним жених ведет невесту, которая закрыта фатой, позади дядька со свахой, несколько сродников за ними. Как скоро занавес откроется, то в доме зачнут стучать в тазы и сковороды и поют песни и выходят встречать отец и мать с хлебом и солью. Отец держит ковригу хлеба с солью, мать пару калачей, связанных лентою; молодые, приближаясь, кланяются в ноги, целуют хлеб и калачи и с отцом и с матерью целуются и входят в дом Агафона.*

Опера «Мнимые вдовцы» строится также на чисто водевильном трюке: каждого из находящихся в разлуке пожилых супругов извещают о смерти другого. Воспользовавшись вдовьим положением, они пользуются свободой, чтобы завести любовные шашни.

Отметим еще оперу «Две невесты», остроумно и зло высмеянную Крыловым<sup>43</sup>. В ней дочь помещика увеселяет крестьян исполнением иностранных песен. Обилие разговоров, отсутствие действия и интриги, а также комизма, слабая разработка характеров — все это делает оперу скучной и фальшивой.

Совершенно особую, монархически охранительную, реакционную группу составляют очень слабые в художественном отношении пьесы Екатерины II<sup>44</sup>. В 1772 году она пыталась ввести «улыбательный» тон в сатирическую комедию. Новому потоку ее пьес (1785—1790) была предназначена еще более серьезная роль: большинство из них было направлено против внутренних и внешних политических врагов; некоторые — против масонов.

Пьесы на исторические темы искажали факты, изображали древнерусскую историю в понимании Екатерины. Они носили псевдонародный характер, так как неудачно использовали или присочиняли фольклор — сказки, песни и т. д. Некоторое значение имела, собственно, одна пьеса Екатерины — «Начальное управление Олега» (1786), разумеется, не такое, как это мыслилось ею самой. В основу сюжета положен один из походов Олега и Игоря на Византию. Это должно было напоминать о могуществе России и о ее законных правах на проливы, что было важно в связи с вой-

нами, которые в то время вела Россия против турков, в связи с обострением «греческого вопроса».

Цели, которые преследовала пьеса, и то обстоятельство, что ее автором была императрица, обусловили необычайную роскошь постановки. Писались специальные декорации и эскизы костюмов, изучалась древнегреческая музыка. Сарти и другие композиторы сочиняли музыку.

К числу политических пьес Екатерины относится также «Горбогатырь Косометович» (1788—1789). («Косометович» — значит метящий косо, то есть стреляющий мимо цели). Герой пьесы, похваляющийся своей силой, должен был изображать шведского короля Густава, который в то время вел неудачные войны против России. Опера заканчивается словами:

Синица поднялась:  
Вспорхнула, полетела  
И море зажигать хотела,  
Но моря не зажгла,  
А шуму зделала довольно.

Комическая опера Екатерины «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786) представляет собой перелицовку одной из сказок Левшина. Образ новгородского богатыря переосмыслен: он превратился в князя, наказывающего дубиной новгородскую «силу», то есть посадников, презрительно названных в опере «комарами», способными только будить спящих жужжанием. Победенные посадники в конце концов падают к ногам Боеслаевича, признают его князем и клянутся ему в верности. Пьеса имела иносказательный смысл.

Три пьесы Екатерины — «Обманщик» (1785), «Обольщенный» (1785) и «Шаман Сибирский» (1786), — по ее собственному признанию, были направлены против Калиостро и его приверженцев, а по существу, против Новикова и масонов. При этом Екатерина использовала форму русских комических опер на «колдовскую» тему. Для обличения масонов она не пожалела красок: они, как и Калиостро, — авантюристы, мистификаторы, шаманы, обманщики.

Иносказательный смысл имела и комическая опера «наподобие деревенского игрища» — «Федул с детьми» (1791). Отец многочисленного семейства, вдовый крестьянин Федул собирается жениться на некоей вдовушке, а дочери боятся, что та приберет его к рукам и они останутся ни с чем. Девушки водят хороводы; к одной из них, Дуняше, сватается городской «детина», но она отвергает его, ссылаясь на то, что не пара ему. Этот эпизод намекал на ухаживание канцлера графа Безбородко за актрисой Елизаветой Урановой (Сандуновой).

Музыку к опере писали Пашкевич и Мартини. К числу номеров, написанных Пашкевичем, относятся увертюра, построенная на темах трех русских народных песен, и песня «Во селе Покровском». Музыкальные номера, написанные Мартини, не сочетаются с рус-

ским народным (вернее, псевдонародным) сюжетом оперы. Так, дуэт Дуняши и «детины» написан в изысканном менуэтном стиле. Участие такого талантливому музыканта, как Пашкевич, не спасло оперу; но так как автором ее была императрица, она часто ставилась на придворной сцене.

Екатерине принадлежали замыслы, сюжеты, темы этих пьес, но обрабатывал их главным образом А. В. Храповицкий, о чем свидетельствуют его «Записки». При этом он широко использовал фольклор и присочинял стихи в «народном духе». Творчество Храповицкого было не более удачным, чем творчество Екатерины.

Основы классицистской эстетики подтачивались с момента организации в России профессионального театра. Сам Сумароков во многом разрушал их.

Развитие чувствительных, «жалостных» комедий, «слезных» драм, комических опер, упадок классицистских жанров, творчество Фонвизина, перелом в творчестве Дмитревского, приход в театр Калиграфа, Померанцева, Крутицкого — все это было ярким свидетельством происходившего сдвига, зарождения новых стилей — сентиментализма и реализма.

Одним из жанров, нарушавших каноны классицистской эстетики в конце XVIII века, была сатирическая травестированная пьеса в духе ирои-комических поэм («Гимн бороде» Ломоносова, «Игрок ломбера» и «Елисей» Майкова). Я. Благодаров в «Смешном сборище, или Мещанской комедии» (1787) и Крылов в «шуте-трагедии» «Трумф» (1800) развенчали не только классицистскую трагедию, но и «слезную» драму и «жалостную» комедию.

Комедия «Смешное сборище» была пародией на мещанско-купеческое театральное любительство. До сих пор историками театра она расценивалась как курьез, как пустячок, хотя, несомненно, заслуживает более серьезного внимания. В ней осмеивалось не только любительство, но в еще большей степени репертуар того времени, который пародийно называется и частично исполняется любителями по ходу действия, например трагедии «Опустошенная Ока», «Сожжение скотного сарая сельского попа», «Разлитие реки Пеглинной», «Раздор деревенского дьячка с женою своею», комедии «Пьяный Провор», «Девушка-трубочист», «Запрятанный вор», «Околдованный лисий хвост», «Безмозглая голова», «Наперсник мнимомертвый». Последняя пьеса представляет наибольший интерес: трагические конфликты в ней снижаются и обращаются в свою противоположность, вызывая смех.

На этой «пьесе в пьесе» целесообразно остановиться подробно. На сцене появляется король Эстабидак со своим наперсником Илкаркриком. Король выгнан из собственного дома, «как собака», и с тех пор «скитается по долам, горам и дубравам». «Душа его пылает — тысячи огней зажгли его сердце» в момент приезда княжны Экингофы. Из разговора с наперсником король узнает, что

она любит другого и ему никогда не будет принадлежать. Король хочет повеситься «для того, что, когда любишь, и повесить себя от любви несчастной» значит «сделать себе твердую славу»! Он в диком отчаянии: «Что слышу я? Трепещу! Фурии! Ад! Небо! Боги! Несчастье! Рок! Судьба!..» И вдруг выясняется, что Экингофа любит его наперсника Илкаркрика. Эстабидак наносит ему удар кинжалом. Но по счастливой случайности кинжал скользит по одежде Илкаркрика, он только симулирует смерть, якобы падая замертво. Публика, не знающая, что Илкаркрик невредим, тем не менее «стучит ногами, тростями», кричит во все горло: «браво, брависсимо, брависсимо! Ох, как это смешно! Как это утешно!» Ремарка гласит, что Эстабидак «поднимает у него руки и ноги и опять их опускает, подобно как учат собак представлять мертвыми, и после отбирает и прячет кинжал» со словами: «Он умер... так-то должно гордостью наказывать. Пойдем теперь к княжне и умрем пред очами ее». После его ухода Илкаркрик тихонько приподнимается и оглядывается «на все стороны», затем встает и клянется убить своего мучителя. Но слышны шаги, и он опять притворяется мертвым. Входят Эстабидак и княжна. Он ей говорит о своей любви. Княжна лукавит с ним; видя мертвого возлюбленного, она скрывает свой ужас. «Перестанем говорить о предмете мне противном, — заявляет Эстабидак, — или как он ни мертв, а я его еще убью». Поняв, что княжна не любит его, Эстабидак подзывает второго своего наперсника Овтраса: «Поди скорей, мой друг! Пусть твой государь умрет в твоих руках», и при этом он опирается так сильно на Овтраса, что тот «упадает». Оба, упав на землю, по очереди восклицают: «Смерть! Бешенство! Ох, ай! Небо! Земля! Бездны! Пропasti! Ад! *(Овтрас, вставая, попал головою Эстабидаку в брюхо, который также вставал; он его толкнул и сам падает на него)*». В это время княжна хочет заколоть короля кинжалом.

Эстабидак. Что такое? Княжна! Кто может вооружить твои руки?

Экингофа *(в замешательстве)*. Очень стяпуга... беспокойна... Я хотела... разрезать шнуровку.

Эстабидак хочет ей помочь и «в восторге» вновь призывает Овтраса: «Вторично прими меня в свои руки, да только не падай». В это время появляется отец Илкаркрика возвестить Эстабидаку, что «весь народ» восстает против короля. Узнав, что восставших пятьсот человек, Эстабидак устремляется против них со словами: «Три четверти я перебью. Трепещите, буйные злодеи!» После ухода короля Илкаркрик поднимается. Общая радость. Узнав, что он спасся от смерти благодаря своей одежде, все кидаются целовать ее полы. Составляется заговор против короля. Но вот король возвращается. Он трижды обошел город взад и вперед и не нашел никаких повстанцев. Эстабидак сожалеет об этом: «Мой кроткий нрав представлял с радостью себе утеху головы резать. Меня б это развеселило, я люблю убивать людей. Всяк имеет свой обычай и свои утешения».



Еще более острую и талантливую «шучо-трагедию» написал Крылов. Это «Трумф». Интересна обстановка, в который Крылов написал ее. Последний его журнал «Санкт-Петербургский Меркурий» был закрыт. Вольная типография также. Крылов оставил Петербург. В 1797 году он жил в имении опального князя С. Ф. Голицына, исполняя обязанности его личного секретаря. Атмосфера в доме Голицына способствовала созданию пародийной политической пьесы. Пьеса «Трумф» была написана в 1800 году, но больше полувека распространялась только в списках, так как цензура не пропускала ее ни в печать, ни на сцену. Издана пьеса была только в 1859 году за границей, в России — в 1871-м.

«Трумф» — памфлет, осмеивающий русско-прусские отношения, малодушие русского самодержавия, двора, дворянства. С эстетической точки зрения — это пародия на классицистскую трагедию, на ее ходульность и ложную патетику.

Немецкий принц Трумф победил русского царя Вакулу. Желая умилостивить Трумфа, Вакула хочет отдать за него свою дочь Подщипу. Но та любит глупого, трусливого, сюсюкающего и картавого дегенерата князя, носящего значащее имя Слюняй, и отказывается быть женой Трумфа. Тогда Трумф хочет драться со Слюняем на дуэли. Испуганный Слюняй умоляет Подщипу отказаться от него и тем сохранить ему жизнь. Между тем Вакула созывает совет, чтобы решить, как избавиться от Трумфа. Но глупые, тупые советники ничем не могут ему помочь. Спасает дело цыганка: она всыпает в еду немецкого войска слабительное. Это и дает возможность Вакуле победить Трумфа. Подщипа собирается к венцу со Слюняем. Но в самую последнюю минуту от волнения с ним происходит несчастье, и ему нужно срочно «кое-что переменить». Этим пьеса оканчивается.

Наиболее острой является сцена государственного совета. Царь намерен собрать войско. Он обходит членов совета с бумагой, в которой написано, что сосед собирается прийти ему на помощь. Но один член совета слеп, другой — нем, третий — глух, четвертый еле дышит от старости. Царю услужливо предлагают спустить кубарь (волчок) — против кого кубарь остановится, тот и ставит подпись. Уходя, царь приказывает боярам вынести решение: «А я, знашь, подмахну вам тотчас: царь Вакула». Но после его ухода члены совета один за другим «зачинают зевать и дремать». Все засыпают и храпят.

### 3

В 80-е годы на смену первому, старшему поколению русских актеров пришло новое, второе. В 1780 году умер Калиграф, в 1785-м вышел на пенсию Шумский, в 1787-м — Дмитревский. К числу лучших актеров второго поколения относятся Шушерин (поступил на сцену в начале 70-х годов) и Плавильщиков (в конце 70-х годов). Много лет эти актеры жили и творили вместе; старше

других был Померанцев (он родился почти одновременно с Дмитриевским — в 1734-м или 1737 году); следующим был Шушерин (род. 1746); Крутицкий (род. 1754); Плавильщиков (род. 1760). Ушли они из жизни в первой четверти XIX века.

С блеском заканчивал творческий путь ветеран русской сцены И. А. Дмитриевский. Из новых ролей, сыгранных им в последний период его актерской деятельности, выделяется роль Росслава (1784) в трагедии Княжнина.

По словам современника, «публика с невыразимым восторгом приняла трагедию, аплодировала при всяком появлении Росслава, которого играл Дмитриевский и, говорят, играл увлекательно»<sup>45</sup>.

Но эти дни в жизни Дмитриевского были омрачены тем, что Екатерина отняла у него театр. Это было настоящим ударом для актера. Можно думать, что такая мера была вызвана постановкой «Недоросля». Правда, Екатерина поспешила позолотить пилюлю: труппа частично была взята в дирекцию, и Дмитриевский был назначен инспектором русской придворной труппы (16 апреля 1783 года) и преподавателем драматического искусства в театральной школе (7 марта 1784 года). Эти назначения были почетны, и театр от этого, конечно, выиграл, но Дмитриевский потерял самостоятельность, которой добивался. В 1787 году исполнилось тридцать пять лет службы Дмитриевского; это был предлог, чтобы уволить его, согласно закону, на пенсию. В виде компенсации актеру, служившему тридцать пять лет «с отменным достоинством и усердием», была дана пенсия в размере полного оклада — 2000 рублей<sup>46</sup>.

После этого Дмитриевский играл мало. Так, в 1790 году он исполнил роль Олега в хронике Екатерины II «Начальное управление Олега». По его собственным словам, с 1791 по 1799 год («во время дирекции кн. Юсупова») он появлялся на сцене шестьдесят два раза, «кроме бенефиса собственно в пользу дирекции»<sup>47</sup>. Выступать в трагедиях он избегал, однако 8 ноября 1797 года в последний раз играл в драме «Альберт», очевидно, по желанию императора Павла; 19 ноября — роль Синава и 1 декабря того же года — Самозванца. Павел был в восторге, что вполне понятно, если учесть охарактеризованный выше аллюзионный смысл трагедии.

Дмитриевский расставался со сценой постепенно, отдавая много времени и сил административной, педагогической, литературной и научной деятельности.

Так, в 1791 году его, как человека «известного знанием и долговременною опытностью в театральном искусстве», назначили «главным режиссером во всех театральных частях». В его обязанности входило «надзирание за всеми российскими зрелищами», обучение актеров и «порядочное учреждение школы», а также «учреждение второй российской драматической труппы», то есть разделение труппы на две — соответственно двум театрам. Был отдан приказ по дирекции выполнять все требования, которые он будет «объявлять» «именем директора» (князя Юсупова)<sup>48</sup>. По

этому поводу в 1802 году Дмитревский писал в дирекцию: «Я был учителем, наставником и инспектором российской труппы 38 лет... я три раза подкрепил упдающий российский театр новыми людьми, которых ни откуда не выписывал, но сам здесь сыскал, научил и пред публикой с успехом представил... не было, да нет ни единого актера или актрисы, который бы не пользовался более или менее моим учением и наставлениями»<sup>49</sup>.

К этому надо добавить характеристику его как педагога, дающую современниками. Н. Ильин в статье, посвященной Померанцеву, писал, что Дмитревский «не мог играть пиесы без того, чтобы не обставить ее лучшими людьми и чтоб не показать каждому, как он должен выставить играемое им лицо, то есть прежде, нежели начнутся репетиции, Дмитревский проходил с каждым роль и давал всякому настоящий тон его роли, показав свойства представляемого и все оттенки». Столь же значительным было влияние Дмитревского на московских актеров. Проходя в первый раз роль с Померанцевым, Дмитревский заметил в нем большие способности. «Он немедленно дал ему значащую роль старика, прочел ее при нем, изъяснил ему свойства и положения того лица, которое он должен был изобразить, и велел выучить наизусть», а по мере подготовки роли «вымышлял отличные тона и придумывал самые мелкие оттенки»<sup>50</sup>. С. Т. Аксаков сообщает следующий интересный факт. Яковлев, сперва пользовавшийся наставлениями Дмитревского, затем перестал учиться у него. После этого он сыграл роль Отелло. Однажды он спросил у Дмитревского, какого мнения тот о его исполнении, чем он недоволен. «Да всем, — отвечал Дмитревской... — Кого ты играл? Буяна, сорванца, который, махая кулаками, того и гляди что хватит в зубы кого-нибудь из сенаторов». И с этими словами он прочитал монолог Отелло «с совершенной простотой, истиной и благородством»<sup>51</sup>. Дмитревский уделял много времени занятиям с крепостными актерами Шереметева Л. Жуковым и другими, с актерами помещика Есипова Феклушей и Львовым, с участниками трупп других крепостных театров. И только Жихарев — видимо, без всяких к тому оснований — говорит, что Дмитревский «никогда ничьим учителем, ни наставником не был по той причине, что быть ими по природе своей не мог, если бы даже и хотел!.. Никто не вынес от него ни одного настоящего понятия об изучаемой роли, ни одного указания на ее оттенки...»<sup>52</sup>.

Литературная деятельность Дмитревского была обширна и разнообразна. Началась она еще в 1759 году в «Трудолюбивой пчеле». Он писал тогда стихотворения, «слова для произнесения», драмы, много переводил.

Число переведенных и сочиненных им драматических произведений точно установить не удалось: очевидно, их было пятьдесят или шестьдесят, хотя известны только тридцать три. Среди них видное место занимают комедии, комические оперы и драмы («Беверлей», «Демокрит», «Добрая девка», «Ла Перуз», «Лунатик», «Мизантроп», «Мнимые философы», «Непостижимость судьбы»,

«Нина», «Осмеянный скупец», «Раздумчивый», «Радость российских муз», «Редкая вещь», «Рыбачка», «Служанка-госпожа», «Гроякая женитьба», «Князь-трубочист», «Училище ревнивых», «Честный преступник»). Переведенные Дмитриевским драмы оказали серьезное влияние на репертуар русского театра конца XVIII и даже начала XIX века.

К концу 1791 года относится сближение Дмитриевского с Крыловым и Княжниным, а также с актером Плавильщиковым. Результатом этого была организация Вольной типографии.

Необходимо коснуться и научной деятельности Дмитриевского. 3 мая 1802 года он был избран в члены Российской академии. Он часто входил в состав различных постоянных и временных комитетов при Академии. Здесь его обязанности состояли в основном в рецензировании не только драматических, но и других художественных и научных работ, в переводческой деятельности.

В 1804 году Академия поручила ему сочинение «Истории российского театра» для помещения ее в периодических изданиях академии. В документах Академии мы не нашли никаких данных о том, что Дмитриевский выполнил это поручение. Однако не подлежит сомнению, что он работал над составлением истории театра. Об этом совершенно определенно говорят современники.

Так, Жихарев сообщает, что 25 мая 1807 года Дмитриевский передал ему тетрадь, в которой кроме всего прочего заключался реестр пьес, изданных не только на продолжении сценической деятельности Дмитриевского (1752—1787), но и предшествующего времени. «Это — драгоценный манускрипт для истории нашего театра, и я не понимаю, — пишет Жихарев, — как он мог оставаться до сих пор в безгласности; а еще более удивляюсь, каким образом решился старик отдать его мне и так легко, не придавая никакой важности своему подарку. В этой тетради любопытнее всего заметки об успехе или неуспехе игранных пьес и о том действии, какое они производили на двор и публику. Есть также краткие замечания на игру некоторых актеров, в числе которых красуются имена известных и нам Померанцева, Шушерина и нескольких других». Жихарев собирался опубликовать эту рукопись в предполагавшемся к изданию «Драматическом вестнике»<sup>53</sup>, но так и не сделал этого. Мы полагаем, что планируемое издание было подобно известному «Драматическому словарю», выпущенному как раз в год выхода Дмитриевского на пенсию. Дмитриевскому одно время несомненно приписывались «Известия о некоторых русских писателях», изданные в Лейпциге на немецком языке. Карамзин в 1799 году писал, что у издателя «Новой библиотеки по искусствоведению и свободным искусствам» Вейсе находится «рукописная история нашего театра, переведенная с русского. Г. Дмитриевской, будучи в Лейпциге, сочинил ее, а некто из русских, которые учились тогда в здешнем университете, перевел на немецкий язык и подарил господину Вейсе, который хранит сию рукопись, как редкость, в своей библиотеке»<sup>54</sup>. Позднейшими исследователями

доказано, что автором «Известий» Дмитревский быть не мог и что рукописи по истории театра и о русских писателях — вещи разные. Но очень вероятно, что упоминаемая Вейсе рукопись представляет собою один из набросков сочинения Дмитревского, о котором говорит Жихарев.

Вместе с тем доподлинно известно, что при составлении «Словаря светских писателей» Евгений Болховитинов пользовался советами Дмитревского и что замечания на пьесы Княжнина были «все его». «Он мне помогал и во многих других статьях моего словаря»<sup>55</sup>. Между прочим, Болховитинов писал о Дмитревском с его собственных слов и посылал ему рукопись для уточнения биографических и библиографических сведений<sup>56</sup>. Однако тщательный анализ статей из словаря Болховитинова показывает, что в них очень много неверных сведений. Возможно, что на старости лет Дмитревский путал события.

До нас дошли ссылки актера Носова на листки Дмитревского, на основании которых Носов якобы составил свою «Хронику»<sup>57</sup>. Ф. Кони также как будто использовал аналогичные листки, доставшиеся ему от актера А. Яковлева<sup>58</sup>. Как известно, сведения Носова и Кони страдают очень многими ошибками. Советская театральная историография перестала им доверять.

Попытаемся охарактеризовать эстетические взгляды Дмитревского, поскольку о них можно судить по его «Похвальному слову Сумарокову», произнесенному при избрании актера в члены Российской академии. К театру Дмитревский подходил с позиции просветителя. Он полагал, что театр должен быть «во всей строгости училищем добродетели и страшилищем пороков». Поэтому Дмитревский осуждал пьесы, в которых торжествовал порок. «И что понесут в сердцах своих домой честные и добродетель любящие люди, увидя такое бесчеловечное окончание... Не почтут они ненаказанное и торжествующее мучительство больше научением мучительствовать, нежели наставлением удаляться от лютостей». Дмитревский считал, что высшим драматическим жанром является трагедия, написанная стихами. От каждой пьесы Дмитревский требовал соблюдения правил построения, в частности «чтобы каждое явление вмещало в себе особенное действие, соответствующее целости» произведения; «чтобы каждое лицо, а особенно главное, входило и выходило на театре с ясными и несомнительными для зрителей причинами». «Деяния» должны рождаться «в неожиданной нечаянности и в поражениях театральных, именуемых *coups de théâtre* \*»: зрителя не надо предупреждать о том, что вперед будет»<sup>59</sup>. Части должны быть расположены в определенном порядке и логически вытекать одна из другой; особенно это касается развязки; будучи «нечаянны», они не должны в то же время поражать неожиданностью, недопустимы растянутость и многословие; необходимо, чтобы ясно чувствовалось развитие основ-

---

\* Театральный эффект (*франц.*).

ной темы. Характеры должны быть строго выдержанными, язык пьесы — образным.

Каково же было историческое значение Дмитревского? Его младший современник С. Жихарев писал об этом так: «Если Волков заслуживает названия основателя русской сцены, то Дмитревскому принадлежит не менее почетное название распространителя сценического искусства в России и деятельного просвещенного исполнителя и совершителя намерений великой монархини во всем, что только могло относиться до внутреннего управления и распоряжения театром, о котором прежде имели столь превратные понятия. Ему и ему только одному обязаны мы, что русская сцена облагорожена и существовавшее тогда на театре гаерство в конец истреблено и уничтожено. Он первый подал пример, как должен вести себя настоящий артист и до какой степени уважения может он достигнуть при надлежащих познаниях, неукоризненным поведении, проникнутый сознанием своих обязанностей. В этом отношении заслуги Дмитревского неоценимы. Не говорю о его глубоких сведениях в классико-драматической литературе: это было необходимою принадлежностью его звания; но какими обширными познаниями в области других наук обладал этот человек — право, непостижимо!»<sup>60</sup>

С середины 80-х годов начинается лучший период деятельности замечательного актера Померанцева.

В 1780 году, когда умер актер Калиграф, преподававший драматическое искусство в Воспитательном доме, дирекция Дома пригласила вместо него Померанцева<sup>61</sup>, а через десять лет он преподавал драматическое искусство актерам Шереметева<sup>62</sup>. Можно утверждать, что Померанцев оказал решающее влияние на творческий рост театральной молодежи, которая затем вошла в состав группы Петровского театра, а следовательно, и на творческое лицо этого театра.

О ролях Померанцева мы имеем сведения лишь с 1785 года, когда исполнилось девятнадцать лет его сценической деятельности и он уже был ведущим актером московского театра. 27 октября 1785 года дирекция придворных театров решила пригласить в Петербург нескольких лучших московских актеров: «Для приведения национального театра в совершенство людьми, имеющими во оном достойные таланты, принять в службу к российскому здешнему театру, по желаниям, находящихся ныне при московском Российском театре, с жалованием в год: актера Василия Померанцева с женою его Анною Померанцевою — по две тысячи»<sup>63</sup>.

Но чета Померанцевых навсегда осталась в Москве. Возможно, их удержала местная публика. В 1785 году Померанцев получает бенефис, а через год, 22 января 1786 года, дается юбилейный спектакль в честь двадцатилетия со дня его вступления в труппу. В «Московских ведомостях» было напечатано следующее объявле-

ние Петровского театра: «В четверг, генваря 22, представлены будут на сем театре заслужившие от почтенной публики одобрение, большая комедия «Укусник» (сочинение Мерсье.— В. В.-Г.) и при ней опера «Мельник» («Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова.— В. В.-Г.), да небольшой балет, сочиненный из русских песен; сбор за сей спектакль назначен от содержателя помянутого театра г. Медокса старшему актеру г. Померанцеву; в одобрение талантов сего публике известного и из уважения к двадцатилетней его при здешнем театре службы. Любители российской Талии, имеющие вкус в театральных зрелищах и знающие ценить дарования по их достоинству, сим покорнейше приглашаются удостоить оный спектакль своим присутствием, и чрез то оказать свою благосклонность тому из здешних актеров, который по сие время всегда имел счастье заслуживать от публики одобрение своих талантов»<sup>64</sup>. Второго подобного газетного объявления практика русского театра XVIII века не знала.

По-видимому, с этого и начинается триумфальный путь Померанцева. Он играл роли стариков; очевидно, этим, в частности, и объясняется, что особым успехом он стал пользоваться в зрелом возрасте и в старости. Он играл одну роль за другой, его успех и слава росли в течение следующих двадцати лет. Вскоре появились хвалебные отзывы Карамзина, Малиновского. О нем в своих мемуарах напишут Жихарев, С. Глинка. Об успехе и славе Померанцева расскажет биография, написанная Ильиным, отзывы иностранцев, побывавших в Москве, наконец, некролог неизвестного автора.

Один иностранец писал о Померанцеве: «Это самый любимый публикою актер, так как кроме таланта он обладает большим знанием сцены и хорошей теоретической подготовкой...»<sup>65</sup> Жихарев в своих «Записках» неоднократно хвалебно отзывался об актере: «Померанцева можно назвать актером *par excellence* \*. Какая натура, какое чувство, какая простота!»<sup>66</sup> Померанцева сравнивали с европейскими знаменитостями того времени — Гарриком, Моле, Бризаром, Экгофом. Ему посвящали восторженные стихи. В некрологе о Померанцеве писали: «Знаменитейшие знатоки театров отдавали всю справедливость талантам его, дивились и уважали достоинства такого актера, который подавал пример игрою своею наилучшим, искуснейшим актерам просвещенных наций...» Во всех ролях была «игра его совершенна»<sup>67</sup>.

Карамзин писал о Померанцеве подробнейшие, восторженные рецензии. Такова, например, рецензия на его игру в «Эмилии Галлотти» Лессинга. «Господин Померанцев, наш Гаррик, наш Моле, наш Экгоф, ни в какой роли столько не удивляет нас своими дарованиями, как в роли Одоардо. Сам Экгоф, которого игрою восхищался Лессинг, едва ли мог лучше представить его. Какая величавость, какая мужественность в его поступи, в его телодвижениях,

---

\* По преимуществу (франц.).

когда он выходит на сцену! В жалобном разговоре видно искусство его так же, как и в жарком. Пусть покажут нам актера, который превзошел бы Померанцева в игре глаз, в скорых переменах в лице и голосе! Например, когда он входит в шестой сцене четвертого акта, лицо его показывает все, что сердцу чувствовать надлежало: беспокойство, нетерпение в высшей степени. Каким трогательным голосом говорит он: «Какая связь между мщением порока и оскорбленною добродетелию? Ее только мне спасти должно. А за тебя, мой сын, я никогда не умел плакать, а теперь уже не начну учиться — за тебя другой вступится!» Как пылают глаза его, как гремит его голос, когда он произносит свое заклинание: «Пусть каждое сновидение являет ему окровавленного жениха, ведущего к ложу его невесту свою, и когда он уже прострет к ней сладострастные свои объятия, то да услышит вдруг посмеяние ада и пробудится!» Тон, которым он отвечает Маринелли в третьем явлении первого действия, есть самый выразительный и мастерской»<sup>68</sup>.

С. Глинка писал, что Померанцев был «в своем роде единственным актером». «Без всех движений он сильно овладевал вниманием зрителей. Вся страсть драматического искусства была в его голосе. Иногда только приподнимал он правую руку и, сжимая в ней все пальцы, кроме указательного, действовал ею чудным образом. В первый раз видел я его в «Отце семейства»... Пораженный бегством дочери своей с каким-то графом, он говорил: «Ты улетила от меня, милая моя малютка! Я любил, я лелеял тебя! Ты одна была моею жизнью и отрадою. И ты покинула меня, и ты унесла с собою все мои радости; зачем же не взяла ты с собою и моего сердца! Оно изнает без тебя и скоро перестанет биться!» Весь театр плакал»<sup>69</sup>.

Сила Померанцева была в непосредственном, правдивом выражении чувства. Но, по свидетельству современников, ему была чужда глубокая психологическая разработка ролей. «Он не умел с тонкостью разобрать оттенки в роли и отделить одну от другой особым тоном и движением; но, припав на себя свойства играемого лица, выражал чувства и страсти с удивительной силою и правдоподобностью»; везде, где «действовали страсти, где душа пылала, сердце кипело, там Померанцев был непостижим и, чем более было в роли порывов страсти, тем лучше он играл». «И в царе, и в дворянине, и в купце, и в крестьянине тотчас видно было, что это Померанцев; но как доброго, так и злого, великодушного, мстительного, ласкового, грубого, гордого или низкого он играл прекрасно». У него была выразительная мимика, великолепно играл он немые сцены, но не владел искусством произносить монологи, был мастером прозы, но не владел стихом.

Померанцев умер 26 января 1809 года. Анонимный автор опубликовал пространный некролог, который заканчивался пожеланием, чтоб «кто-нибудь написал полную биографию» актера. Такая биография появилась в 1815 году. Ее написал драматург Н. И. Ильин, один из друзей и почитателей Померанцева.



К портрету Померанцева (не он ли находится в Бахрушинском музее?) С. Глинка сделал надпись:

На что тебе искусство?  
Оно не твой удел — твоя наука чувство <sup>70</sup>.

Эти строки лаконично и очень верно определяют творческий метод Померанцева. Не в разработке деталей, не в классицистской технике, а в правдивом и естественном выражении чувств была его сила. Метод Померанцева в дальнейшем получил развитие в творчестве Яковлева, Мочалова-отца и его гениального сына.

Актером, выдвинувшимся в 80-х годах, был и Я. Е. Шушерин. На его творческом пути можно проследить постепенный переход от классицизма к сентиментализму. Не порвав с классицизмом, в частности с классицистской трагедией, Шушерин в то же время стяжал себе славу, выступая в мелодрамах.

Основным источником для изучения жизни и творчества Шушерина служит статья С. Т. Аксакова «Я. Е. Шушерин и современные ему театральные знаменитости» <sup>71</sup>. Однако Аксаков писал эту статью уже в старости и, по собственному признанию, многое позабыл, особенно имена и даты; он полагал, что не погрешил лишь в описании «нити происшествий». Кроме того, Аксаков познакомился с Шушериним только в 1807 году, многое писал с его слов, а тот к этому времени и сам успел многое забыть.

Трое современников Шушерина разно указывают год его рождения. С. Жихарев передает подробный разговор, происходивший между Шушериним, Дмитревским, Яковлевым и им самим, во время которого Шушерин сказал, что родился он в 1753 году. Здесь же выяснилось, что Дмитревский старше Шушерина на двадцать лет, а Яковлева на сорок и что Плавильщиков родился в 1760 году <sup>72</sup>. Между тем С. Т. Аксаков в названной статье говорит, что познакомился с Шушериним в 1807 году, когда ему было шестьдесят лет (выходит, что он родился в 1747 году), и что в последний раз Шушерин играл роль Ксури в «Попугае» Коцебу в 1812 году в шестидесятитрехлетнем возрасте (получается, что он родился в 1749 году). Наконец, А. Каратыгин в «Журнале театральном» пометил в распределении ролей в трагедии Николаева «Пальмира», шедшей 4 октября 1801 года, что Шушерину было в это время пятьдесят пять лет, то есть что он родился в 1746 году, что почти сходится с одной из дат Аксакова. Таким образом, точный год рождения Шушерина установить не удалось.

Отец Шушерина был приказным и к тому же готовил своего сына. В 1771 году отец Шушерина умер в Москве во время эпидемии чумы, и Шушерин оказался предоставленным самому себе. Вскоре он поступил в какое-то «присутственное место» писцом.

Театром он заинтересовался случайно: «эта забава» ему очень понравилась, он познакомился с актерами и после смерти одного

из них устроился в театр на его место. Это произошло между 1771 и 1775 годами (со слов Шушерина, пересказанных Аксаковым) при Медоксе. Однако Медокс вошел в компаньоны к Урусову в 1776 году и стал самостоятельным антрепренером в 1780 году <sup>73</sup>, а имя Шушерина напечатано в перечне действующих лиц в драме Хераскова «Гонимые», поставленной и изданной в 1775 году. С другой стороны, из воспоминаний М. Макарова мы узнаем со слов того же Шушерина, что «Титов или кто-то другой (вероятнее всего, Гроти.— В. В.-Г.) никак не предугадывал в нем и малейшего драматического таланта» <sup>74</sup>; а Титов держал театр с 1766 по 1769 год. Заметим, что наиболее ранней (?) пьесой, в которой Шушерин играл, была комическая опера М. Попова «Анюта», написанная в 1772 году; по-видимому, именно с этого года и началась его артистическая деятельность.

Шушерин поступил в театр на положение «официанта», то есть «рабочего сцены», иногда получающего роль, состоящую из нескольких слов. Макаров со слов Шушерина рассказывает, что сначала он играл роли «всяких подъячих» и роль Филимона в «Мельнике» Аблесимова, поставленном в Москве 29 января 1779 года. «И я дурачился лихо и даже пел, драл мое горло, как безумец,— рассказывал потом Шушерин.— Надо признаться, что долго играл я сквернейшим образом. Публика ругала меня беспощадно, как и многих других» <sup>75</sup>. Однажды Шушерин услышал голос из зала: «Зачем эта дубина Шушерин вступил на театр, не имея к тому ни малейших способностей». Это задело актера за живое. Он добился несколько более значительной роли, хорошо подготовил ее с помощью товарищей по сцене <sup>76</sup>. Аксаков сообщает, что Шушерин обратился к Плавильщикову, в то время только «недавно вступившему в театр». Документально известно, что Плавильщиков по окончании гимназии в 1776 году (по Шевыреву — в 1775 году) «был произведен студентом», в 1779 году окончил университет и в том же году 8 мая поступил на придворную сцену в Петербурге. Но, конечно, он мог играть у Урусова — Медокса еще будучи студентом, тем более что в 1777 году при непосредственном участии Плавильщикова и будущего профессора П. И. Стрехова был восстановлен студенческий театр в университете <sup>77</sup>. Считая Плавильщикова человеком умным и образованным, Шушерин обращался к нему за помощью. В результате первый раз в жизни он сыграл роль под «маленький аплодисмент». Затем он сыграл еще одну роль — вместо заболевшего актера. Все это вполне правдоподобно. Но дальше в автобиографии Шушерина сообщаются несомненно ошибочные сведения.

Как мы уже сказали, Плавильщиков поступил на придворную сцену в 1779 году. Аксаков со слов Шушерина говорит, что специально для этого в Москву приезжал Дмитревский. Его приезд Шушерин объясняет тем, что «слава» его и Плавильщикова дошла до Петербурга. В этот приезд, как и в предшествовавший, Дмитревский якобы выступал в Москве. Шушерина и Плавильщикова

Дмитревский видел в нескольких ролях: в «Безбожном» Браве и в «Дидоне» Княжнина они поочередно играли одни и те же роли. В итоге Шушерин остался в Москве, а Плавильщиков перешел в Петербург, но пробыл там якобы «всего один год» и вернулся. Все это не так. Во-первых, Плавильщиков служил в Петербурге с 1779 по 1793 год и уезжал в Москву только на два месяца в декабре 1790-го и в январе 1791 года <sup>78</sup>. Уйдя в отставку в 1793 году, он вернулся в Москву и более в Петербург не приезжал. Во-вторых, никакой «славой» Шушерин в 1779 году еще не пользовался. И, наконец, о поездке Дмитревского в Москву в 1779 году нет никаких документальных сведений.

Полное недоумение вызывают неоднократные упоминания Шушерина о том, что он и Плавильщиков играли с Троепольской. В 1763 году Троепольская уже служила в Петербурге. Если справедливы сведения, что до этого она играла в Москве, то ни Плавильщиков, родившийся в 1760 году, ни Шушерин, когда бы он ни родился — в 1753, 1746, 1747 или в 1749 году, — играть в Москве с ней не могли, так как Плавильщикову в год ее переезда в Петербург было три года, а Шушерин поступил на сцену только после 1771 года. Что же касается Петербурга, то Плавильщиков поступил на петербургскую сцену в 1779 году, Шушерин в 1786 году, а Троепольская умерла в 1773 году.

К 70-м годам относится увлечение Шушерина актрисой Марией Синявской (впервые ее имя упоминается в 1775 году). По его собственным словам, чтобы понравиться ей, он стал усиленно работать, тщательно готовить роли. Проработав «как лошадь» три года, он наконец занял в театре амплуа второго любовника и стал считаться хорошим актером. «У меня было много огня, много охоты и не бестолковая голова» <sup>79</sup>, — говорил в старости Шушерин об этом времени. (Эти слова вызывают сомнение, так как он, по-видимому, никогда не отличался темпераментом.)

В 1785 году дирекция придворных театров приняла на службу актеров Василия Померанцева с женой, Якова Шушерина и Надежду Калиграф <sup>80</sup>. С 1 марта 1786 года Шушерин уже числился на службе в дирекции <sup>81</sup>. Одной из причин его поступления на придворную сцену, по словам самого актера, была надежда получить пенсию, которая давалась за двадцать лет работы в придворном театре. Так как в Москве Шушерин служил приблизительно с 1772 года, то, очевидно, рассчитывал выхлопотать пенсию с 1792 года. Старания его не увенчались успехом. Поэтому в 1791 году Шушерин возвратился в Москву; к тому же на фоне таких актеров, как Дмитревский (который, выйдя на пенсию в 1787 году, продолжал играть), Плавильщиков и Гамбуров, у Шушерина не было надежды выдвинуться. Действительно, если не считать его участия вместе с Плавильщиковым, Крутицким и другими первыми актерами в массовых сценах хроники «Начальное управление Олега» (22 октября 1790 года), единственной крупной ролью Шушерина в Петербурге была роль Безрассудова

в комедии «Преступник от игры» Ефимьева (27 августа 1788 года). Кроме того, он заслужил похвалу Екатерины за игру в ее комедии «Расстроенная семья» (19 апреля 1788 года). Затем Шушерин должен был играть роль Вадима в трагедии Княжнина «Вадим Новгородский» в 1789 году. Шушерин говорил: «Хотя я не вдруг приобрел благосклонность петербургской публики, у которой всегда было какое-то предубеждение и даже презрение к московским актерам с Медоксова театра, но я уверен, что непременно бы добился полного благоволения в Петербурге, если бы года через два не появился новый дебютант на петербургской сцене — А. С. Яковлев»<sup>82</sup>. (Яковлев дебютировал в 1794 году, но в театральных кругах знали о нем и восторгались его талантом и внешностью раньше.)

Шушерину удалось выдвинуться только после возвращения в Москву, да и то не сразу. Актеру помогло то, что в это время в репертуар прочно вошли пьесы Коцебу. Плавильщиков, перешедший в Москву в 1793 году, исполнял роли героев в трагедиях; Шушерин занял место первого драматического актера и исполнял ведущие роли во всех драмах, особенно в драмах Коцебу, деля их с Померанцевым. М. Н. Макаров писал: «Коцебу, весь без изъятия, был у нас только в двух руках: у Померанцева и Шушерина; они были причиной необыкновенного его успеха»<sup>83</sup>.

Сценическому успеху Шушерина очень способствовало исполнение в 1796 году роли арапа Ксури в драме Коцебу «Попугай». Собственно, этот спектакль и положил начало известности Шушерина. Как мы видим, это произошло четверть века спустя после его поступления на сцену.

Шушерин не был удовлетворен своим положением и в Москве. В ближайшие четыре года после Ксури он не сыграл ни одной заметной роли, все время дублируя Померанцева.

В 1800 году Шушерин принял вторичное приглашение на придворную сцену и снова перешел в Петербург. В декабре 1800 года он дебютировал в качестве актера на первые роли в «Сыне любви» Коцебу и в «Беверлсе» Сорена; выступление прошло хорошо, и он остался в Петербурге. О положении его говорит и размер жалования — 2000 рублей. Играл он в Петербурге много и успешно.

В трагедии Шушерин точно разучивал перед зеркалом каждое движение, каждый шаг. «Он, так сказать, не играл, но повелевал над собой»<sup>84</sup>, а потому все в нем было искусственно, ходульно. Да и сам Шушерин считал, что трагедия — это не натура, а «картина». Совершенно иным Шушерин был в комедии и драме. Хотя он также разрабатывал «все оттенки играемой роли», но был прост, натурален, человечен. «Нынче без натуры все на пенсион», — говорил он. Шушерин понимал, что классицистская трагедия не соответствует его таланту. «Не могу сноровить и драму, и трагедию в одну кучу». Как и Померанцев, Шушерин не любил стихов. «После стихов на язык актера не komponуется проза, а свыкшись

с прозою, не скоро скомпозируешь что-нибудь стихотворное. При слове трагедия я все ищу стихов, меры, и потому-то я, Лир, часто пахну моей любезной, моей родной коцебятиной»<sup>85</sup>.

Шушерин и Померанцев оба были актерами сентименталистского направления. Существенное их различие заключалось в том, что Померанцев не был актером характерным, не умел перевоплощаться; Шушерин же в высшей степени владел мастерством перевоплощения и психологической разработкой ролей.

Как и другие ведущие актеры своего времени, Шушерин занимался преподаванием драматического искусства. Среди его учеников был С. Т. Аксаков. Кроме того, он обучал крепостных актеров Шереметева. С 1801 года Шушерин состоял инспектором русской придворной труппы.

В отличие от большинства ведущих актеров, предпочитавших работать в Москве, подалее от двора и дирекции, Шушерин трижды стремился перейти в Петербург; дважды это ему удалось. Как говорил он сам, его побуждала к этому перспектива получения пенсии. Шушерину было лишь около шестидесяти лет, когда он, дослужившись до желанной пенсии, променял полную тревог и волнений артистическую деятельность на тихий домашний уют. Шушерина можно оправдать тем, что творческая жизнь его складывалась трудно. Когда он, казалось бы, достиг полного признания и успехов, то есть в середине 90-х годов, на его пути встал Яковлев. После появления трагедий Озерова слава Яковлева достигла вершин, и Шушерин «опять стал испытывать холодность большинства публики». «Неприятность моего положения возвратилась вновь и не поправлялась», — говорил Шушерин. Он даже заболел, а поправившись, стал «прикидываться слабым и хворым», чтобы скорее получить пенсию и скорее уйти со сцены. К тому же он стал чувствовать особую ненависть к Петербургу, в который когда-то так стремился. «Петербург никогда мне не нравился, а теперь так опротивел, что я ушел бы из него пешком», — говорил он Аксакову. «В Москву, в Москву, — восклицал он. — В Москве начну новую жизнь».

Получение пенсии затянулось до лета 1811 года, и он тотчас переехал в Москву, приобрел собственный дом и целиком ушел в заботы о саде и цветнике.

Прощаясь с публикой, Шушерин дважды выступил в 1812 году: 15 мая в роли Ксури в драме Коцебу «Попугай» (в пользу актеров Мочалова-отца и Злова) и в роли Ярба в трагедии Княжнина «Дидона» (день представления нами не установлен). Аксаков посвятил Шушерину стихи по поводу спектакля 15 мая:

В сей день ты зрелище явил нам превосходно  
И с трудностию нас заставил разбирать,  
Что более в тебе должны мы уважать:  
Великий ли талант иль сердце благородно<sup>86</sup>.

Во время войны 1812 года Шушерин не верил, что Москву могут сдать врагам, поэтому ему пришлось бежать буквально

в последнюю минуту. Когда он вернулся в Москву, оказалось, что его дом сгорел. Потрясенный этим, Шушерин заболел; умер он 8 августа 1813 года <sup>87</sup>.

С 1793 по 1800 год Крутицкий был инспектором русской труппы; затем он был освобожден от этой должности управляющим конторой театральной дирекции драматургом В. В. Капнистом, потому что, «занимаясь теперешнею своею должностью, теряет весьма много времени, нужного для изучения новых ролей, для русского театра столь важных, в рассуждении отличного его таланта» <sup>88</sup>. Кроме того, Крутицкий руководил театральной молодежью, в частности подготовил дебют артистки Черниковой. За все это Крутицкий неоднократно получал от дирекции денежные вознаграждения и бенефисы; публика платила ему любовью, награждала аплодисментами.

Заслуживает внимания то, что Крутицкий был дружен с Капнистом, что тот покровительствовал ему. Крутицкий поставил его комедию «Ябеда» и сыграл в ней роль Кривосудова с огромным успехом, что и навело его на мысль повторить издание пьесы на этот раз «своим иждивением». Капнист, восхищенный игрой Крутицкого, в возмещение понесенных актером издательских расходов, 30 сентября того же года передал ему право собственности на новый тираж особым письмом, напечатанным вместе с пьесой. Письмо гласило: «Препровождая вам при сем комедию мою «Ябеду», прошу покорно принять от меня право к напечатанию оной в пользу вашу. Верьте, милостивый государь мой, что к сему побуждаюсь я единственно желанием доказать перед всеми уважение, которое к дарованиям вашим ощущаю, и надеждою, что сочинение мое так же благосклонно принято будет от вас читателями, как зрителями принято было» <sup>89</sup>.

В литературе высказывалось предположение <sup>90</sup>, что режиссерские ремарки к «Ябеде» были сделаны Крутицким. Однако А. И. Мацай, автор обстоятельной диссертации, посвященной комедии, установил, что ремарки эти были перенесены самим автором из первоначальных набросков пьесы, относящихся к началу 90-х годов. И все же самый факт возвращения автора к первоначальным ремаркам свидетельствует о сотрудничестве его с актером. Это само по себе очень интересно и знаменательно для практики театра.

26 июля 1803 года Крутицкий умер. 16 сентября был дан спектакль в пользу его детей. Актер Яковлев произнес благодарственную речь публике. Кроме того, детям Крутицкого была назначена пенсия. В «Северном вестнике» <sup>91</sup> был напечатан некролог.

Выступление Фонвизина-драматурга нанесло первый чувствительный удар классицизму. С начала 90-х годов Крылов беспощадно высмеивал классицистские трагедии в своих журналах.

В те же годы с новой эстетической программой выступили актер Плавильщиков и молодой писатель Карамзин, дебютировавший в литературе в качестве журналиста и театрального критика.

П. А. Плавильщиков (1760—1812) был человеком разносторонних дарований: он был актером, писателем, драматургом, журналистом, театральным администратором, педагогом, причем преподавал не только сценическое искусство, но и общеобразовательные предметы, а в конце жизни был избран в члены научного общества. На сцену он пришел с университетским образованием.

Значение Плавильщикова в глазах современников было велико. Он был первым актером, который литературно оформил свои общественно-политические и эстетические взгляды, — в журнале «Зритель» в 1792 году, то есть на тринадцатом году своей сценической деятельности.

Семья Плавильщикова принадлежала к купеческому сословию и в то же время была тесно связана с прогрессивными университетскими кругами. Это в значительной мере определило мировоззрение Плавильщикова. Уже много лет спустя, целиком посвятив себя театру, он не раз выступал в качестве прямого защитника русского купечества.

В 1768 году Плавильщиков поступил в гимназию при Московском университете. Прочувшись в ней восемь лет, он в 1776 году (по Шевыреву — в 1775-м) был зачислен в университет студентом. Здесь он слушал лекции известных ученых, общался с некоторыми наиболее прогрессивными из них, например с Д. С. Аничковым, дружил со студентами, занявшими затем видное место в общественной жизни (профессор П. И. Страхов); наконец, очень много читал, пользуясь библиотекой Аничкова.

Отец Плавильщикова прочил его во врачи, но сам он все более увлекался историей и посвящал много времени изучению иностранных языков. Интересовала его и литература. Плавильщиков высоко оценивал деятельность Петра I, Ломоносова, Сумарокова, Княжнина, Державина. Из актеров выше всех он ставил Дмитревского. Большие способности Плавильщикова быстро обратили на него внимание профессуры. Мерзляков говорил: «Не привяжись Петр Алексеевич к театру, далеко он бы пошел: его видели бы мы в больших людях»<sup>92</sup>.

Театром Плавильщиков стал увлекаться в бытность свою студентом. Началось с того, что он стал посещать театр Гроти, Урусова — Медокса, а в 1777 году вместе с П. Страховым восстановил студенческий театр при университете<sup>93</sup> (25 апреля 1777 года при его участии были поставлены трагедия Сумарокова «Синав и Трувор» и комедия «Нечаянное возвращение», какой-то спектакль шел и 23 января 1778 года). В то же время Плавильщиков стал преподавателем истории; в 1792 году он писал об этом: «Некогда в Москве был я учителем российской истории». К педагоги-

ческой деятельности Плавильщиков вернулся впоследствии. Но тотчас по окончании университета (1779) он все же решил посвятить себя актерской деятельности. По не вполне достоверным сведениям, он дебютировал в театре Урусова — Медокса. На придворной сцене он числился с 8 мая 1779 года. Это несомненно свидетельствует, что к этому времени Плавильщиков действительно пользовался некоторой известностью, что подтверждает и Шушерин, рассказывающий, как уже тогда он прибегал к советам и указаниям Плавильщикова, который был «человек умный, ученый... кончил курс в Московском университете и начнет, бывало, говорить о театральном искусстве, так рот разинешь»<sup>94</sup>.

Современники Плавильщикова сообщают, что он дебютировал в Петербурге в «Титовом милосердии» Княжнина и в «Хореве» Сумарокова. Сведения эти неверны, так как «Титово милосердие» было написано только в 1786 году, а «Хорев» в репертуарном календаре этого времени не значился<sup>95</sup>.

Первое документально известное, вероятно, сравнительно позднее выступление Плавильщикова в Петербурге состоялось 24 сентября 1782 года, когда он играл роль Правдина в «Недоросле». В следующем году играл он роль «От гражданства» в торжественном спектакле «Празднество Розе», поставленном в связи с двадцатилетием вступления Екатерины на престол. Очевидно, эти два выступления и дали повод некоторым биографам утверждать, что Плавильщиков поступил на придворную сцену только в начале 80-х годов.

К 1782 году относится начало его литературной деятельности: с мая по сентябрь он выпускал журнал «Утра» — «Еженедельное издание, или Собрание разного рода новейших сочинений и некоторых переводов в стихах и прозе с приобщением известия о всех выходящих вновь в Санктпетербурге российских книгах». Журнал Плавильщикова отражал общественный подъем, характерный для начала 80-х годов, и в нем чувствовалось непосредственное влияние Аничкова и Фонвизина. Продолжая направление Новикова, журнал выступал против крепостничества и духовенства. Через год, в 1783 году, Плавильщиков пишет свою первую пьесу — трагедию «Дружество».

Так началась деятельность Плавильщикова. Она может быть разбита на два периода: ранний — петербургский и поздний — московский. Петербургский период, особенно первая половина 80-х годов, был временем наиболее яркого проявления демократических взглядов Плавильщикова. Что же касается его эстетических позиций, то в этот период он был еще целиком во власти классицизма. Действительно, начав в 1777 году с классицистской трагедии, Плавильщиков-актер не расставался с этим жанром и в дальнейшем. Мы находим в его репертуаре «Хорева», «Рюрика», «Дидону», «Димитрия Самозванца», «Росслава», «Титово милосердие», «Магомета», «Эдипа в Афинах». В ближайшие годы Плавильщиков пишет две классицистские трагедии, которым



позднее он не придавал серьезного значения. В письме Екатерине, датированном ноябрем 1793 года, он упоминает свои комедии, а трагедии обходит молчанием. Комедии его были более удачными. Плавильщиков начал писать их почти одновременно с трагедиями, в 1785 году. Две из его ранних комедий пользовались большим успехом у зрителей: «Мельник и сбитеньщик — соперники» и «Сговор Кутейкина» (обе в 1789 году). В то же время они являлись как бы подступом к его лучшему драматическому произведению — комедии «Сиделец».

После ухода Дмитревского на пенсию Плавильщиков с 1787 по 1793 год был инспектором русской придворной труппы.

К концу петербургского периода относится возвращение Плавильщикова к педагогической деятельности: он преподает в Горном корпусе, Академии художеств и Шляхетном корпусе, читает самостоятельно разработанные курсы риторики и пиитики. К концу петербургского периода он сближается с молодым Крыловым, принимает участие в организации Вольной типографии, сотрудничает в журнале «Зритель».

Второй, московский период деятельности Плавильщикова — время его литературной и актерской зрелости — отмечен выдающимися успехами: в драматургии — написанием комедии «Сиделец», на сцене — исполнением роли Эдипа в трагедии Озерова «Эдип в Афинах». Но политической остроты, которой характеризовался первый период, здесь уже нет.

В петербургский период Плавильщиков сыграл много ролей, в том числе в собственных пьесах. Сохранились оценки его творчества лишь в московский период.

Трактат Плавильщикова о театре проникнут идеей защиты русского национального театра, национальной драматургии, борьбы с галломанией дворянства. Возражая против обвинений русских в склонности к подражаниям, в статье «Нечто о врожденном свойстве душ российских» он говорил, что «русский все понимать удобен», «россияне велики в делах», они «неустрашимы, правдивы, славолюбивы... терпеливы и веселы; а главное их свойство, что они во всем тверды». От характеристики общих свойств русского народа Плавильщиков переходит к характеристике русского национального языка: «Язык и свойства народа столь тесно между собой соединены, что с переменою одного сопряжена перемена и другого». Он доказывает, что русский язык богаче французского. Затем Плавильщиков переходит к театру: «Когда же язык единоутробен со свойством, то и увеселения должны быть таковы, а особливо зрелища: их содержания и расположения основывать должны на свойстве и обыкновениях, образ изъяснения — на свойстве языка».

До выступления Плавильщикова не было напечатано ничего «на российском языке, чтобы до театра касалось». Плавильщиков надеялся «написать полное рассуждение и самые правила театра и вкуса российского».

Взгляды Плавильщикова на театр были просветительскими: «Зрелище, есть общественная забава, исправляющая нравы человеческие... Зритель, если узнает себя в сем зеркале, почувствует внутренне сам к себе отвращение, и сей внутренний стыд доказывает, что он уже на пути исправления». В театре мы должны видеть «приятное и нравоучительное подобие истинных происшествий». Однако при этом театр должен «представлять природу во всем ее украшении, какое только искусство вообразить и произвести может, впрочем не «затмевая» действительность».

Борьба за национальную культуру была явлением прогрессивным. В то же время надо отметить, что Плавильщиков говорит о «суемудрствовании» французов, о распространении французской «заразы», то есть отрицательно относится к французской революции. Плавильщиков отрицал значение таких произведений, как «Женитьба Фигаро» и «Мизантроп», и предпочитал им «Мельника» Аблесимова. Выступая в защиту русского национального театра, Плавильщиков продолжал дело, начатое Лукиным. Он писал: «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом: что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингис-Хан татарский был завоевателем Китая и он там много наделал добрых дел? Гораздо чувствительнее детям видеть, что их отец велик, нежели другой кто... Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, тающую в любви к Энею и беснующегося Ярба от ревности? Что нам нужды до непримиримой вражды, какова изображена в Веронских гробницах? Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве. Кузьма Минин купец есть лицо достойнейшее прославления на театре: его твердость, его любовь к отечеству, для коего жертвовал он всем, что имел, непреодолимое мужество князя Пожарского и благородный его поступок при возведении на царство законного наследника извлекли бы у всех зрителей слезы, наполнили бы их души и сердца восхищением, и все сие послужило бы совершенным училищем, как должно любить отечество».

Плавильщиков считал, что наиболее совершенным жанром является драма, которую он называет «почтенным» порождением театра; драма ближе к жизни. Он выступал против «единств» и других ограничений классицистской эстетики; «серьезной» опере он предпочитал комическую, в которой пение появляется «кстати» между естественным разговором. Он считал, что на сцене должна торжествовать добродетель и наказан порок.

Рассуждения Плавильщикова были направлены против уродливого дворянского воспитания, против дворянского космополитизма. Его высказывания имели программный характер. Однако на практике он несколько противоречил своим теоретическим взглядам<sup>96</sup>.

В 1793 году Плавильщиков оставляет придворную сцену и переезжает в Москву. Этот переезд заранее подготовлялся:

в 1790—1791 годах Плавильщиков, уехав из Петербурга в двухмесячный отпуск, выступал в Москве. Очевидно, план переезда созрел у него именно во время этой поездки.

Биографы Плавильщикова говорят, что его переезд в Москву был вызван приглашением на придворную сцену актера Константинова. Но этому противоречат документальные данные. Дело в том, что актер тульского театра Трофим Константинов хотя и был принят дирекцией 1 мая 1793 года (постановление состоялось 20 июня 1793 года) с тем, что «должен он так, как и актер Плавильщиков, играть по драматическому театру первые роли и характеры в трагедиях, комедиях и драмах и делить оные с помянутым Плавильщиковым, а в небытность его, то все ему, Константинову, играть, да сверх сего, если надобность потребует, то должен он занимать трагических царей и в операх петь благородных любовников»<sup>97</sup>, а Плавильщиков уволился позже, постановлением от 28 июня, то есть через неделю после постановления о принятии Константинова, из текста которого видно, что оно было вызвано предполагавшимися отлучками Плавильщикова, возможность которых выяснилась, очевидно, во время его поездки в Москву в 1790—1791 годах. Таким образом, приглашение Константинова, очевидно, было связано с намерениями Плавильщикова, и его переезд в Москву был вызван более сложными и глубокими причинами.

Бюрократическая атмосфера, царившая в придворном театре, произвол театральной дирекции заставили Плавильщикова выбрать Москву, где работать было свободнее. Кроме того, для практической реализации его эстетических взглядов в Москве была более благоприятная обстановка: пьесы сентименталистского направления уже свыше двадцати лет пользовались симпатиями зрителей. Мы полагаем, что именно совокупность этих обстоятельств привела Плавильщикова к переезду в Москву.

Москва встретила его с распростертыми объятиями. 13 декабря 1794 года с особым объявлением в «Московских ведомостях» в свой бенефис Плавильщиков играет Ярба в трагедии Княжнина «Дидона». Помимо «Сидельца» в Москве Плавильщиков пишет несколько пьес, в том числе принципиально значительную, хотя и малоудачную, «мещанскую трагедию» «Ермак, покоритель Сибири» (1803).

О Плавильщикове-актере, об исполнении им отдельных ролей в московский период сохранилось довольно много свидетельств его современников.

Мы имеем обстоятельную характеристику исполнения им следующих ролей: Ярба в «Дидоне» Княжнина (1794), Оскольда в трагедии Сумарокова «Семира», Клердона в «Безбожном» Браве (1791), графа Добросердова в «Отце семейства» Геммингена (1794), Пастора в «Сыне любви» Коцебу (1795).

В «Безбожном» Браве Плавильщиков играл Клердона. По словам Ильина, «он превосходно рассказывал сон, предвещавший

неминуемые последствия развратной жизни... он свободно выдерживал сию огромную и тяжелую роль пламенного юноши, вверженного злодеем в распутство, доведенного до убийства друга своего, до отвержения от веры и до всех ужасов, от коих человечество невольно содрогается»<sup>98</sup>.

«В изображениях души великой и твердой, каковы Оскольд в «Семире» и Росслав, страждущий и несчастный Владисан, нежной и пламенный Синав, кроткой и милосердный Тит,— он был превосходен. Он всегда отлично хорошо говорил, когда Олег, против намерений Оскольда возвратить себе Киевский престол, спрашивает его, справедливо ли то, что он хотел против него восстать? Оскольд же, не скрывая своего намерения, обремененный цепями, отвечает с твердостью: *хотел*. Или когда Христиерн, желая проникнуть тайну Росслава и видя, что угрозами не в силах сего сделать, прельщает его различными предположениями, лестными для честолюбивой души, и требует, чтоб он ему сказал только, чего он хочет, утверждая, что все будет зависеть от его произвола. Рослав с твердостью русского духа, поставляя выше всего честь, отвечает: *ни же престола*. Или когда Владисан, избегнув приготовленного для него Витозаром смертного удара, приходит в страну свою в раздранном рубище и сомневается, узнают ли его в сей одежде, но, уверясь, что не одежда составляет первое достоинство государей, восклицает: *душею мы цари, порфира наш наряд*. Или когда Тит, пораженный изменой друга своего, требует от Секста искреннего признания и, открывая пред ним расположение небесной души своей, надеется убедить его сими словами: *Что Титу скажешь ты, поверь, того твой Кесарь не узнает*»<sup>99</sup>.

Плавильщиков был превосходен в ролях резонеров. Он оживлял эти сухие роли. «Венцом его искусства была роль Пастора в «Сыне любви». Важность духовного сана, приятный и убедительный голос проповедника слова божия, прекраснейший выказ неопровергаемых доказательств — все это соединял он в Пасторе, особенно когда Пастор убеждает барона фон Нейгофа жениться на брошенной им невинной Вильгельмине». Прекрасно играл Плавильщиков в комедиях. «Но была роль, в которой он удивил: это роль графа Добросердова в «Отце семейства», человека большого света, которому все наскучило — и дом, и жена, который влюбляется оттого только, чтоб чем-нибудь наполнить пустоту души своей, истощенной светскими забавами»<sup>100</sup>.

Все современники, оценивая игру Плавильщикова, сходятся на том, что он был прекрасным декламатором. При этом в трагедиях он декламировал пышно и высокопарно, следуя классицистским правилам, а в драмах говорил просто и естественно. В трагедиях он был излишне криклив, думая этим восполнить отсутствие «пыла и огня», в драмах же — мягок и чувствителен. Позднейшие по времени отзывы подчеркивают простоту и естественность его манеры исполнения не только в комедиях и драмах,

но и в трагедиях. В его творчестве отразился переход от классицизма к сентиментализму.

Как мы говорили выше, в московский период Плавильщиков создал свое лучшее драматическое произведение — комедию «Сиделец». Нетрудно обнаружить связь этой комедии с комедиями и комическими операми других авторов, особенно с «Гостиным двором» Матинского. С другой стороны, нельзя не видеть в ней предвестницы пьес А. Н. Островского, особенно комедии «Бедность не порок».

Наряду с работой в театре и в драматургии Плавильщиков развивает в Москве большую организаторскую, педагогическую и научную деятельность. Так, С. Н. Глинка рассказывает<sup>101</sup>, что однажды к нему пришли Плавильщиков и Сандунов и стали уговаривать его «прекратить сношения с Медоксом». «Стыдно нам, русским, зависеть от иностранца, мы намерены взять театр на свой счет». Но Глинка отговорил их.

Как и другие ведущие актеры Москвы, Плавильщиков вел большую педагогическую работу в крепостных театрах Шереметева, Татищева, Столыпина<sup>102</sup>. Он преподавал декламацию и в Университетском пансионе.

Наконец, за год до смерти Плавильщиков был избран в действительные члены Общества любителей российской словесности при Московском университете и написал работу о греческом театре.

Умер Плавильщиков в 1812 году в с. Ханеневе Тверской губернии, куда бежал перед вступлением в Москву французской армии.

Хотя Плавильщиков-актер по своему дарованию уступал Волкову и Дмитревскому, а Плавильщиков-драматург — Фонвизину, Сумарокову, Княжнину и Капнисту, его деятельность была весьма значительным явлением для своего времени и оказала большое влияние на развитие русского театра.

В конце XVIII века в качестве идеолога театра выступил Николай Михайлович Карамзин (1766—1826). Его «Письма русского путешественника», повести «Бедная Лиза» и «Остров Борнгольм» создали эпоху в русской литературе конца века. Издаваемый Карамзиным «Московский журнал» (1791—1792) был не только первым русским журналом европейского типа, но, что особенно важно для истории театра, первым русским журналом, в котором был литературно-театральный критический отдел. Литературно-театральные критические статьи помещались и в более ранних журналах, но не регулярно. Много внимания уделяли театру журналы Крылова. В качестве критиков выступали Крылов и Клушин. В «Московском журнале» ново было то, что, как правило, статьи посвящались актерам, их мастерству, им давались полезные указания. Автором статей был сам Карамзин; он срав-

нивал русских актеров с иностранными, то есть вводил русских актеров в круг европейских.

Карамзин был представителем умеренного дворянского либерализма; он сторонился политической жизни, не принял французскую революцию, но он был противником классицизма, стоял за простоту и правдивость в искусстве. «Великое» искусство призвано «потрясать», «драма должна быть верным представлением общезития», «драматический поэт должен производить в зрителе или радость, или горесть». «В драматическом произведении необходима естественная связь событий, изображение правдивое характеров», — писал Карамзин.

Определенную роль в развитии эстетических взглядов Карамзина сыграл Шекспир. Произведения Шекспира он уподоблял «произведениям природы», прельщающим нас своей «нерегулярностью»; они «с неописанною силою действуют на душу нашу и оставляют в ней неизгладимое впечатление». Так же оценивал он немецкие драмы. «Читая Шекспира, читая немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру и как что произнести».

Слушая ораторию Генделя, Карамзин «плакал от восхищения»; никакая музыка не трогала его так, как музыка Генделя; было «и печально, и радостно, и великолепно, и чувствительно». После представления пьесы Коцебу в берлинском театре Карамзин обтер на лице «последнюю сладкую слезу». «Поверите ли, друзья мои, что нынешний вечер причисляю и к счастливейшим вечерам моей жизни? И пусть теперь доказывают мне, что изящные искусства не имеют влияния на счастье наше! Нет, я буду всегда благословлять их действия, пока сердце будет биться в груди моей, пока будет оно чувствительно»<sup>103</sup>.

Французские трагедии Карамзин уподоблял «хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников», но где «душа наша холодною остается; выходим — и все забываем». «При чтении французских трагедий редко могу представить себе, как можно в них играть актеру хорошо или натурально, или так, чтобы меня тронуть». Французская муза «благородна, величественна, прекрасна, но никогда не тронет, не потрясет сердца моего так, как муза Шекспирова и некоторых немцев»<sup>104</sup>.

Именно знание Карамзиным произведений Шекспира, Лессинга, Гёте, Шиллера повлияло на тонкость анализа драматических произведений и игры актеров в его критических статьях. Он преклонялся перед Шекспиром, перевел на русский язык «Юлия Цезаря», однако ему не пришлось увидеть на сцене ни одного произведения великого английского драматурга. Рецензии Карамзина были посвящены пьесам, входящим в репертуар. В «Московском журнале» были помещены его рецензии на следующие пьесы: «Эмилия Галотти» Лессинга, «Сид» Корнелия, «Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу, «Траур» Княжнина, «Баловень», «Эль-

Фрида» Бертуха, «Честное слово» Шписа, «Оптимист» Коллена д'Арлевиля, «Граф Ольсбах» Брандеса. В большинстве этих рецензий говорится не только о пьесах, драматургах и переводчиках, но и об актерах. Карамзин писал рецензии под свежим впечатлением от спектаклей, довольно подробно передавал содержание пьес и их сценическую интерпретацию. Карамзин «сопровождает свое изложение истолкованием психических состояний героев»<sup>105</sup>, одобряя или осуждая игру актеров.

Рецензия Карамзина на «Эмилию Галотти» Лессинга была первым отзывом о русском театре в «Московском журнале» и потому имела программное значение. Карамзин был в восторге от игры Померанцева: он уделял ему целые разделы в рецензиях. Статьи Карамзина отличаются блеском, тонкостью, наблюдательностью. Отзыв его об игре Померанцева в «Эмили Галотти» достоин сравнения с отзывом Белинского об игре Мочалова в «Гамлете».

Общественный подъем на рубеже 80—90-х годов отразился не только на драматургии и актерском искусстве — он повлиял и на жизнь театра в целом, на общественную деятельность актеров.

На рубеже 80—90-х годов Дмитревский и Плавильщиков приняли участие в организации Вольной типографии и руководстве ею. Сандунов и Уранова публично выступили против вельможного графа Безбородко и дирекции придворных театров. Значение этих фактов нельзя преуменьшить — в той или иной степени они отражали общественный подъем.

Вольная типография, организованная в 1791 году, была не коммерческим предприятием, а скорее, подобием трудовой артели. Участники дела заключили между собой договор, в силу которого должны были «каждый стараться по возможности исполнять все то, что может относиться к должности «фактора», корректора и тому подобных, и все таковые труды разделить между собой и, если случилось кому что сделать за другого, в том никакого расчета не делать, ибо сие общество основывается на законах истинной дружбы». Каждый из организаторов обязан был внести в общий пай по тысяче рублей. Типография должна была печатать не только книги, но и журналы — «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий», а также афиши и билеты. При всей разнице во взглядах организаторы типографии были объединены общим стремлением содействовать развитию русского национального демократического искусства.

Вскоре типография вызвала подозрение властей, был произведен обыск, участникам, в том числе и Дмитревскому, был учинен допрос; ходили даже слухи, что они были арестованы. Дмитревский и Плавильщиков «по чистой совести и долгу» свидетельствовали под присягой и письменно, что типография ничего не пе-

чатала без разрешения цензуры. Административное вмешательство как будто бы кончилось ничем. Но постепенно от дела отошли Дмитриевский и Плавильщиков, который оставил придворную сцену и перешел в Москву. «Меркурий» (1793) издавали и редактировали только Крылов и Клушин; последние книжки журнала допечатывались уже в Академии наук. Вольная типография была ли видирована <sup>106</sup>.

В то же время произошел любопытный инцидент в театральной жизни. Это был общественный, даже в какой-то мере политический скандал. Речь идет о выступлении со сцены молодой талантливой актрисы Елизаветы Урановой и ее жениха, известного актера Силы Сандунова против дирекции придворных театров и графа Безбородко.

Имя актера Силы Сандунова связано с общественным подъемом конца века. Он был единственным русским актером, выступившим против произвола влиятельных сановников того времени.

Наиболее ранние биографические сведения о Сандунове, якобы полученные от его родственников, даны П. Араповым <sup>107</sup>. По происхождению Сандунов был грузинским дворянином, настоящая его фамилия — Сандукели. Брат его Николай был профессором Московского университета и обер-секретарем сената.

Сила Николаевич Сандунов родился в 1756 году в Москве. Он получил хорошее образование и по окончании учения поступил канцеляристом в московское отделение Мануфактур-коллегии. В деятельности этой коллегии в XVIII веке были перерывы, и Сандунов мог служить в ней не дольше, чем до 1779 года, когда она была надолго закрыта <sup>108</sup>. По словам того же Арапова, один из знакомых Сандунова, некто Юдин, повел его однажды в театр; давали комедию «Наследники». Под таким названием известна только комедия Титова, но она была представлена и издана в 1799 году. Очевидно, здесь идет речь о какой-то другой пьесе, быть может, о комедии Реньяра «Единственный наследник». По поводу игры исполнителя роли слуги Сандунов воскликнул: «Да я и сам не хуже этого сыграю!» Вскоре Сандунов познакомился с Шушериным и стал разучивать с ним роли. Затем он оставил Мануфактур-коллегию и поступил в труппу Медокса. 1 сентября 1783 года Сандунов перешел в петербургский придворный театр на роли «первого слуги и другие приличные ему роли в комедиях и комических операх» <sup>109</sup>.

Документально известно, что Сандунов сыграл Ветрона в «Школе злословия» Шеридана и Филата в немецкой переделке комедии Гольдони «Поскорей, пока не провели».

В конце 1785 года дирекция командировала его в Москву для приглашения на придворную сцену актеров Петровского театра <sup>110</sup>. По-видимому, результатом этого было приглашение супругов Шушериных и Померанцевых (последние остались в Москве). В декабре 1789 года, в разгар сезона, Сандунов попросил отпустить его на двадцать девять дней в Москву, но получил



отказ, мотивированный тем, что он обязан «играть на театре и особенно в спектаклях эрмитажных, не имея себе дублеров». Актер вступил в конфликт с дирекцией, в результате чего 11 сентября 1790 года был уволен. Тогда, ссылаясь на свою семилетнюю службу в дирекции, он попросил выдать ему аттестат и годовое жалованье или разрешить бенефис. В бенефисе было отказано, уплатили ему только дровяные деньги, а в аттестате указали лишь срок службы без оценки ее. Тогда Сандунов 10 января 1791 года устроил себе бенефис в бывшем театре Книпера — Дмитревского. Была поставлена комедия Клушина «Смех и горе», к ней был приписан специальный монолог. Сандунов обратился к публике с заявлением, что он выступает в последний раз, благодарит публику за внимание, которое ему всегда оказывалось, после чего произнес упомянутый монолог. В нем он, обращаясь к посетителям партера (это была наиболее демократическая часть публики) как к высшему судье, изложил обстоятельство дела. Весьма прозрачно он намекнул на преследования его невесты Урановой со стороны Безбородко. В театре разразился скандал. Дирекция распорядилась, чтобы полиция взяла у актера текст монолога. Екатерина разгневалась, но решила оставить дело без последствий.

Е. С. Уранова-Сандунова, еще будучи воспитанницей Петербургского театрального училища, обнаружила большие певческие и драматические способности. Она исполняла роль Амура в опере «Диянино древо» и роль Дуняши в комической опере «Федул с детьми». В труппу Уранова была зачислена 18 марта 1791 года и 24 ноября 1792 года играла роль Гиты в опере «Редкая вещь», а 27 февраля 1793 года <sup>111</sup> роль Досажаевой в комедии Шеридана «Школа злословия», кроме того, она участвовала в опере Моцарта «Волшебная флейта».

В 1790 году Уранова и Сандунов подали в дирекцию прошение о вступлении в брак. Разрешение было получено, и оставалось только окончить училище. Между тем за Урановой начал ухаживать государственный канцлер Безбородко. Так как дирекция театров была одним из подведомственных ему учреждений, пособниками в его намерениях оказались директора Соймонов и Храповицкий.

Не успел улечься скандал с выступлением Сандунова, как разразился новый: 11 февраля того же года Уранова, исполняя роль Дуняши в «Феделе» в Эрмитажном театре, во время действия подошла к рампе и подала Екатерине жалобу на «хитрые и по молодости не предвиденные действия» лиц, пытающихся разлучить ее с любимым женихом. В результате этого Безбородко впал в немилость, оба придворных директора театра были смещены, и 14 февраля влюбленная пара была обвенчана в придворной церкви, а 18 февраля Сандунов вновь принят в придворную труппу. Но на этом их злоключения не закончились. Новый директор театров князь Н. Б. Юсупов стал преследовать Сандунова

и Уранову<sup>112</sup>. Они вновь подали жалобу императрице, прося увольнения из театра. 1 мая 1794 года их просьба была удовлетворена, и они перешли на московскую сцену.

На историческом и культурном развитии России XVIII века несомненно сказалось влияние французской революции. Хотя в то время в России еще не созрели социально-экономические условия для формирования революционного движения, все развитие передовой общественной мысли вело к революционному выступлению Радищева. Последовавшие за французской революцией наполеоновские войны, первоначально направленные на защиту завоеваний революции, а затем превратившиеся в завоевательные, закончились Отечественной войной 1812 года. Подъем национального самосознания, а вместе с ним и рост русской культуры, в частности театра, начались задолго до 1812 года.

К концу XVIII века завершили свой путь многие замечательные деятели русского театра: умерли Фонвизин и Княжнин, оставил сцену Дмитревский. Но более молодые театральные деятели были в расцвете сил: это Крылов, Плавильщиков, Шушерин, Померанцев, Крутицкий. В самом конце XVIII века начало свою деятельность следующее поколение: Карамзин, Озеров, Шаховской, Яковлев, чета Сандуновых. Их творчество по характеру и проблематике должно быть отнесено уже к XIX веку.

Последняя треть XVIII века характеризуется развитием и борьбой различных художественных направлений, которая продолжалась и в XIX веке.

Каково же было театральное наследство XVIII века?

Наиболее значительной частью его было творчество Фонвизина. Он внес первый вклад в золотой фонд русской драматургии. Его комедии «Бригадир» и особенно «Недоросль» бессмертны. Фонвизин был обличителем крепостной помещицкой России, екатерининского «самодержавства».

От Фонвизина путь развития русской драматургии идет непосредственно к Крылову, Капнисту, а затем — к Грибоедову, Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Сухово-Кобылину.

Фонвизин оказал громадное влияние на развитие реализма и в русском актерском искусстве.

В конце XVIII века Крыловым и Карамзиным были заложены основы русской литературной и театральной критики.

Начавшееся в России в 1738 году театральное образование непрерывно развивалось; с 1764 года оно сделало большие успехи благодаря усилиям Дмитревского и его учеников.

В последней трети века значительно расширилась сеть русских театров, причем видное место занял городской демократический театр.

В XIX веке не было ни одного театрального явления, которое не было бы тесно связано с прошлым, XVIII веком.

## **СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ**

**ЦГАДА**

Центральный Государственный  
архив древних актов

**ЦГИАЛ**

Центральный Государственный  
исторический архив Ленина

**ЦГВИА**

Центральный Государственный  
военно-исторический архив

**МОИА**

Московский областной  
исторический архив

**ЦГАЛИ**

Центральный Государственный  
архив литературы и искусства

**ГЦТМ**

Государственный центральный  
театральный музей имени А. А. Бахрушина

---

**ПРИМЕЧАНИЯ**  
**РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА**  
**УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН**



# ПРИМЕЧАНИЯ

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### РУССКИЙ ТЕАТР ОТ ИСТОКОВ ДО СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

#### ГЛАВА ПЕРВАЯ

### РУССКИЙ ТЕАТР ОТ ИСТОКОВ ДО XVII ВЕКА

- <sup>1</sup> И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка*, т. 1, Спб., 1893, стр. 1021.
- <sup>2</sup> См.: П. В. Шейн, *Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.*, т. I, вып. 1, Спб., 1898, стр. 54—55.
- <sup>3</sup> См. «Игры народов СССР». Сб. материалов, составленный В. Н. Всеволодским-Гернгроссом, В. С. Ковалевой и Е. И. Степановой, М.—Л., «Academia», 1933, стр. 5—121.
- <sup>4</sup> См. там же, стр. XV—XVI.
- <sup>5</sup> См. «Известия Общества антропологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете», т. 10, вып. 1, 1892, стр. 117.
- <sup>6</sup> См. «Воронежский юбилейный сборник», т. 1, 1886, стр. 55
- <sup>7</sup> См.: Г. К. Завойко, *Верования, обряды и обычаи великороссов Владимирской губернии*.— «Этнографическое обозрение», 1914, № 3—4, стр. 152; И. Снегирев, *Русские простонародные праздники, суеверные обряды*, вып. III, М., 1838, стр. 99; «Русский архив», 1904, № 5, стр. 35.
- <sup>8</sup> См. «Известия Общества антропологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете», т. 10, вып. 1, стр. 117—119.
- <sup>9</sup> «Полное собрание русских летописей», т. 1, Спб., 1846, стр. 6. В Кенигсбергской летописи этот момент иллюстрирован.— «Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись», Спб., 1902, л. 60б.
- <sup>10</sup> В. Мациевский, *Очерк истории письменности и просвещения славянских народов до XVI века*.— «Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских», кн. 2, отд. 3, М., 1846, стр. 31.
- <sup>11</sup> А. С. Фаминцын, *Скоморохи на Руси*, Спб., 1889, стр. 90.
- <sup>12</sup> См.: В. В. Латышев, *Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе*, т. 1 и 2, Спб., 1893—1906; «Сборник греческих надписей христианских времен в южной России», Спб., 1896.
- <sup>13</sup> См.: F. Samont, *Gladiateurs et acteurs dans le Pont*, Paris, 1903, pp. 270—279.
- <sup>14</sup> См.: И. Беляев, *О скоморохах*.— «Временник императорского московского Общества истории и древностей российских», кн. 20, М., 1854, стр. 69—92; А. И. Пономарев, *Памятники древнерусской церковно-учительной литературы*, вып. 3, Спб., 1897, стр. 298; И. Барский, *Несколько слов из истории искусства скоморохов*, Ростов Ярославский, б. г., стр. 4; А. Морозов, *Скоморохи на севере*.— *Альманах «Север»*, Архангельск, 1946, стр. 193—245.
- <sup>15</sup> См.: А. Н. Веселовский, *Разыскания в области русского духовного стиха*, вып. V—X.— «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», т. 32, № 4, Спб., 1883, стр. 128—222; А. И. Кирпичников, *К вопросу о древнерусских скоморо-*

- хах, Спб., 1894; Г. А. И л ь и н с к и й, Славянская этимология.— «Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, 1918», т. 23, кн. 2, Пг., 1921, стр. 243—245.
- <sup>16</sup> М. Г о р ь к и й, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27, М., Гослитиздат, 1953, стр. 444.
- <sup>17</sup> «Полное собрание русских летописей», т. 1, стр. 73.
- <sup>18</sup> А. С. Ф а м и н ц ы н, Скоморохи на Руси, стр. 85.
- <sup>19</sup> Рукопись Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Собрание Титова, гл. 51, стр. 191; И. И. С р е з н е в с к и й, Материалы для словаря древнерусского языка, т. 3, стр. 380.
- <sup>20</sup> См.: Н. Д. Ч е ч у л и н, Города Московского государства в XVI веке, Спб., 1889, стр. 52, 68, 182, 198; Н. Ф и н д е й з е н, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. I, вып. 2, М.—Л., 1928.
- <sup>21</sup> См.: Б. А. Р ы б а к о в, Ремесло Древней Руси, М., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 488.
- <sup>22</sup> См. «Полное собрание русских летописей», т. 9, Спб., 1862, стр. 74, 178, 159; «Киево-Печерской патерик», Киев, 1911.
- <sup>23</sup> Цит. по кн.: А. С. Ф а м и н ц ы н, Скоморохи на Руси, стр. 29.
- <sup>24</sup> И. З а б е л и н, История русской жизни с древнейших времен, изд. 2-е, ч. 2, М., 1912, стр. 187 и след.
- <sup>25</sup> См.: Н. П. К о н д а к о в, О фресках лестницы Киево-Софийского собора, Спб., 1888, стр. 4.
- <sup>26</sup> «Полное собрание русских летописей», т. 2, М., 1862, стр. 416.
- <sup>27</sup> «Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам». Подготовил к печати Н. Н. Зарубин, Л., Изд-во АН СССР, 1932, стр. 71 (цитата в переводе В. Н. Всеволодского-Гернгросса).
- <sup>28</sup> Библиография по истории византийского театра достаточно обширна; см.: А. Ф о г т, Театр в Византийской империи. *Βυβλ. οτις*, Paris, 1931, т. VI, p. 623; E. d u M é r i l, *Origines latines du théâtre moderne*, P., 1849; Σάφρα, *Περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν*, 1879; G. L a - P i a n a, *The Byzantine Theatre. Speculum*.— «*Journ. of Medieval Studies*», 1936, v. XI, N 2, p. 171—211; K. G u m b a c h e r, *Geschichte d. byzantinischen Literatur*, München, 1897.
- <sup>29</sup> Г. Гоян в своей работе «2000 лет армянского театра» (т. 1 и 2, М., 1952) истолковывает скульптурные изображения на стенах ахтамарского храма как материал для истории церковно-театральных представлений. Это наводит на мысль, что, быть может, сходные изображения на стенах владимиро-суздальских храмов говорят о церковных представлениях на Руси.
- <sup>30</sup> См.: Т. Л и в а н о в а, Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, вып. 1, М., «Искусство», 1938, стр. 70—72.
- <sup>31</sup> См. сб. «Игры народов СССР», стр. 304—305; Ю. М. С о к о л о в, Русский фольклор, М., 1938, стр. 285.
- <sup>32</sup> См.: Н. Ф и н д е й з е н, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. I, вып. 2, стр. 145.
- <sup>33</sup> См.: А. С. Ф а м и н ц ы н, Скоморохи на Руси, стр. 156—158.
- <sup>34</sup> См. т а м ж е, стр. 7.
- <sup>35</sup> «Стоглав», Спб., 1863, стр. 140.
- <sup>36</sup> См. «Древнюю российскую вивлиофику», ч. VII, Спб., 1775, стр. 1—196.
- <sup>37</sup> «Стоглав», стр. 135—136.
- <sup>38</sup> См. материалы для характеристики сватовства: П. В. Ш е й н, Велико-русс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. I, вып. 2. Спб., 1900, стр. 483 и след. Старинные записи перекоров неизвестны.
- <sup>39</sup> Цит. по кн.: А. С. Ф а м и н ц ы н, Скоморохи на Руси, стр. 181, 154.
- <sup>40</sup> См.: Н. Н и к о л ь с к и й, О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах, Спб., 1885; см. также: И. З а б е л и н, Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., М., 1895.
- <sup>41</sup> См.: Н. Н и к о л ь с к и й, Пособие к изучению богослужения православной церкви, Спб., 1907, стр. 582.

- <sup>42</sup> О «Пещном действе» см.: А. Дмитриевский, Чин «Пещного действа». — «Византийский временник», т. I, вып. 3—4, Спб., 1894, стр. 553—600; Н. Никольский, О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах, стр. 169—213; Н. Ф. Красносельцев, Новый список русских богослужебных действ. — «Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890», т. 2, М., 1895, стр. 34—37; А. А. Спицын, «Пещное действо» и халдейская пещь. — «Записки императорского русского археологического общества», Новая серия, т. 12, вып. 1 и 2, стр. 95—131; И. А. Шляпкин, Дополнения к предыдущей статье. — Там же, стр. 136—137; А. С., Дополнение к статье о «Пещном действе». — Там же, стр. 201—209.
- <sup>43</sup> См.: А. Дмитриевский, Чин «Пещного действа». — «Византийский временник», т. I, вып. 3—4, стр. 579—584.
- <sup>44</sup> Д. Флетчер, О государстве русском, Спб., 1905, стр. 117.
- <sup>45</sup> А. Олеарий, Описание путешествия в Московию, Спб., 1906, стр. 301.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### РУССКИЙ ТЕАТР XVII ВЕКА

- <sup>1</sup> «Домострой», Спб., 1867, стр. 73.
- <sup>2</sup> Цит. по ст.: И. Беляев, О скоморохах. — «Временник императорского московского Общества истории и древностей российских», кн. 20, стр. 69.
- <sup>3</sup> См. А. С. Фаминцын, Скоморохи на Руси, стр. 8, 82.
- <sup>4</sup> См. «Былины», Л., 1938, стр. 436—441.
- <sup>5</sup> «Акты исторические», т. 3, Спб., 1841, стр. 96.
- <sup>6</sup> Цит. по кн.: А. С. Фаминцын, Скоморохи на Руси, стр. 82.
- <sup>7</sup> А. Олеарий, Описание путешествия в Московию, стр. 19, 190.
- <sup>8</sup> Цит. по кн.: А. С. Фаминцын, Скоморохи на Руси, стр. 186.
- <sup>9</sup> «Акты исторические», т. 4, Спб., 1842, стр. 124—125.
- <sup>10</sup> Цит. по кн.: А. С. Фаминцын, Скоморохи на Руси, стр. 187.
- <sup>11</sup> Там же, стр. 185.
- <sup>12</sup> См.: И. Забелин, Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., ч. 2, М., 1915, стр. 283, 288, 316.
- <sup>13</sup> См.: А. С. Фаминцын, Скоморохи на Руси, стр. 22, 153.
- <sup>14</sup> См. там же, стр. 172.
- <sup>15</sup> Там же, стр. 185—186.
- <sup>16</sup> См.: А. Олеарий, Описание путешествия в Московию, стр. 325.
- <sup>17</sup> «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное», М., «Academia», 1934, стр. 75.
- <sup>18</sup> «Житие Григория Неронова». — «Материалы для истории раскола», т. I, М., 1875, стр. 260—261.
- <sup>19</sup> См.: Д. Ровинский, Русские народные картинки, кн. I, Спб., 1881, стр. 414—415; Х. Ящуржинский, Рождественская интермедия «Коза». — «Киевская старина», 1898, № 10, стр. 73—82.
- <sup>20</sup> «Белорусский сборник», вып. VIII—IX. Сост. Е. Б. Романов, Вильна, 1912, стр. 108—109.
- <sup>21</sup> «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», т. III, М.—Л., Гослитиздат, 1940, № 412—417, 533—536, 541.
- <sup>22</sup> См.: В. П. Адрианова-Перетц, Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937. Представление «Шемякина суда» труппой Волкова в Ярославле не подтверждается документами. Сведения о том, что в Ярославле в 1751 г. была представлена пьеса «Суд Шемякин», комедия в двух действиях в прозе, взятая из русского быта Федором Волковым», содержащиеся лишь в апокрифической «Хронике русского театра» И. Носова (М., 1883, стр. 89), не заслуживают доверия. (Ред.)

- <sup>23</sup> См.: В. Ф. Миллер, Очерки русской народной словесности, т. III, М.—Л., 1924, стр. 351.
- <sup>24</sup> В. Перетц, Кукольный театр на Руси.— «Ежегодник императорских театров», сезон 1894/95, Приложение, кн. I, стр. 161—173. Родственные Петрушке образы Касперле у чехов, Палван-качала у узбеков.
- <sup>26</sup> Н. Е. Ончуков, Северные народные драмы, Спб., 1911, стр. 20—22.
- <sup>27</sup> Впервые сценка описана М. М-ным в статье «Скоморохи на Руси» («Иллюстрированная газета», 1868, № 3) и опубликована В. Михневичем («Очерк истории музыки в России», Спб., 1879, стр. 81—82); сценка воспроизводится А. С. Фаминцовым в книге «Скоморохи на Руси» (стр. 98—99), Т. Мартемьяновым в статьях «Крепостное право в народной поэзии» («Исторический вестник», 1906, № 9, стр. 852—868) и «Из предания о Стеньке Разине» («Исторический вестник», 1907, № 9, стр. 828—862), а также В. Головачевым и Б. Лащиным в книге «Народный театр на Дону» (Ростов-на-Дону, 1947). Эта комическая сценка в более распространенной и, видимо, более поздней, но менее достоверной редакции опубликована Е. Ивановым в журнале «Народное творчество» (1937, № 7, стр. 38). При первоначальной публикации текст этой сценки был, по-видимому, несколько переработан. Во всяком случае, ни Михневич, ни позднейшие авторы не сообщили формуляров этой комедии — места ее записи, условий бытования и пр.
- <sup>28</sup> См.: В. Перетц, Кукольный театр на Руси.— «Ежегодник императорских театров», сезон 1894/95, Приложение, кн. I, стр. 165.
- <sup>29</sup> Цит. по кн.: А. С. Фаминцов, Скоморохи на Руси, стр. 182—185.
- <sup>30</sup> Варианты комедии см. в рукописи П. Тиханова (Рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, № 913/1033, ч. II, л. 88).
- <sup>31</sup> См.: М. Горький, т. 27, стр. 305.  
В своей характеристике Петрушки Горький подчеркивал тему его победы над Смертью. Указывая, что сцены Петрушки со Смертью отсутствуют в записях комедии, известных исследователям, П. Н. Берков в 1953 г. писал, что Горький «построил свое понимание Петрушки на более полной, чем известная в литературе, более осмысленной комедии о Петрушке» («Русская народная драма XVII—XX веков», М., «Искусство», 1953). В 1963 г. в книге Н. И. Смирновой «Советский театр кукол. 1918—1932» (М., «Наука», стр. 32—33) опубликован вариант сцены, где Петрушка побеждает Смерть. См. также «Веселый театр Петрушка», М., 1908. (Ред.)
- <sup>32</sup> Тексты «Лодки» см.: Н. Е. Ончуков, Северные народные драмы; В. П. Бирюков, Дореволюционный фольклор на Урале, Свердловск, 1936; В. Головачев и П. Лащилин, Народный театр на Дону; С. С. Чесалин, Новая запись «Лодки». — «Этнографическое обозрение», 1910, № 3—4; В. Дюровольский, Машенька. Материалы для истории народного театра. — «Этнографическое обозрение», 1900, № 3; Н. Дризен, Материалы к истории русского театра, М., 1905; В. В. Сиповский, Историческая хрестоматия, т. I, вып. 1, Спб., 1914; В. Михневич, Исторические этюды русской жизни, т. II, Спб., 1882; «Саратовский этнографический сборник», вып. 1, Саратов, 1922, стр. 163—165, а также ряд рукописей из собрания Литературного музея и личного собрания В. Н. Всеволодского-Гернгросса.
- <sup>33</sup> См. «Песни Пинежья», кн. 2, Л., 1937, стр. 454—457.
- <sup>34</sup> См.: А. Н. Лозанова, Народные песни о Степане Разине, Саратов, 1928, стр. 91.
- <sup>35</sup> М. А. Яковлев, Народное песнетворчество об атамане Степане Разине, Л., 1924, стр. 42.
- <sup>36</sup> Ю. М. Соколов, Русский фольклор, стр. 273.
- <sup>37</sup> «Русское народное поэтическое творчество», т. I, М.—Л., Изд во АН СССР, 1953, стр. 361.



- <sup>38</sup> См.: Н. А р и с т о в, Об историческом значении русских разбойничьих песен, Воронеж, 1875.
- <sup>39</sup> М. Г о р ь к и й, т. 26, стр. 421.
- <sup>40</sup> См.: J. R e u t e n f e l s, De rebus Moscoviticis, P., 1680, p. 191.
- <sup>41</sup> См.: М. Х а р у з и н, Сведения о казачьих общинах на Дону, вып. 1, М., 1885, стр. 376—378, 385.
- <sup>42</sup> См.: С. М. С о л о в ь е в, История России с древнейших времен, кн. III, М., 1960, стр. 700.
- <sup>43</sup> В. Г о л о в а ч е в и П. Л а щ и л и н, Народный театр на Дону, стр. 37—38.
- <sup>44</sup> См.: В. Ф. М и л л е р, Очерки русской народной словесности, т. 3, стр. 300.
- <sup>45</sup> А. Н. Л о з а н о в а, Народные песни о Степане Разине, песни № 14, 27, 56, 78, 120.
- <sup>46</sup> Исторические подробности о Железняке см. в статье: В. А н т о н о в и ч, Уманский сотник Иван Гонта.— «Киевская старина», 1882, т. 4, № 11, стр. 250—276.
- <sup>47</sup> Варианты XIX в. обычно называются «Шайка разбойников» или по имени одного из известных разбойников своего времени.
- <sup>48</sup> См.: А. С. Г р и б о е д о в, Сочинения, М.—Л., 1959, стр. 388; «И. А. Гончаров и новые материалы для его биографии».— «Вестник Европы», 1908, кн. VI, стр. 25; «Из переписки И. С. Тургенева с семьей Аксаковых».— «Вестник Европы», 1894, кн. I, стр. 339.
- <sup>49</sup> О драме «Царь Ирод» см.: Н. Н. В и н о г р а д о в, Великорусский вертеп.— «Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», Спб., 1905, т. 10, кн. 3; стр. 360—382; Н. Щ у к и н, Вертеп.— «Вестник императорского русского Географического общества», ч. VII, отд. 5, Спб., 1860, стр. 25—35; И. П. Е р е м и н, Драма-игра «Царь Ирод».— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. IV, М.—Л., 1940; Е. М а р к о в с ь к и й, Украинский вертеп, Київ, 1929, стор. 40, 190.
- <sup>50</sup> Таковы, например, «Комедия на день рождения Христова».
- <sup>51</sup> Еще более сложным и разнообразным был процесс эволюции драмы о царе Ироде на Украине. См. «Архив юго-западной России», т. XI, ч. I, Киев, 1859, стр. 489, Г. Г а л а г а н, Малорусский вертеп.— «Киевская старина», 1882, т. 4, № 10, стр. 9—38; В. П е р е т ц, К истории польского и русского народного театра.— «Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», т. 10, кн. 1, стр. 51—104; І. Ф р а н к о, До історії українського вертепа.— «Записки наукового товариства м. Шевченка», т. LXXI—LXXIII, Львів, 1906, стр. 9—89; Е. М а р к о в с ь к и й, Украинский вертеп.
- <sup>52</sup> Подробнее см.: В. П. А д р и а н о в а - П е р е т ц, Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века, стр. 27—96.
- <sup>53</sup> В. Р е з а н о в, К вопросу о старинной драме. Теория школьных декламаций по рукописным поэтикам, Нежин, 1913, стр. 16.
- <sup>54</sup> См.: С. А. Щ е г л о в а, Русская пастораль XVII в.— Сб. «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.», Пг., «Academia», 1923, стр. 65—92.
- <sup>55</sup> Цит. по кн.: И. Т а т а р с к и й, Симеон Полоцкий, М., 1886, стр. 52.
- <sup>56</sup> Например, «Стихи на день успения» исполнялись в Успенском соборе (ГИМ, Собр. б. Синодальной б-ки, № 731, л. 80—89); «Стихи на рождество Христово» — в церкви Марии Египетской (№ 287, л. 10—15); «Стихи в великую субботу» — «вверху церкви мученицы Евдокии»; «Стихи... в похвалу патриарху Иосафу» — в дворцовой церкви села Измайлова (№ 287, л. 649); «Приветствие в день собора Иоанна Предтечи» — в доме боярина И. М. Милославского (№ 287, л. 335); «На новое лето здравствование боярину Богдану Матвеевичу Хитрово» — в его доме (№ 287, л. 377, 416, 419); «Сын к отцу на пути пришедшу стихи приветные» — к «Иоанну Севостиановичу Хитрово от сына его Авраама Иоанновича, когда возвратится с пути в дом свой» — у И. С. Хитрово на дому (№ 287, л. 419).

- <sup>57</sup> См.: С. М. Соловьев, История России с древнейших времен, кн. VII, стр. 182.
- <sup>58</sup> И. Татарский, Симеон Полоцкий, стр. 131—132.
- <sup>59</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, М., 1914, стр. 37.  
«Комедия о Навходоносоре» была переплетена в феврале 1674 г.; рукописный сборник «Рифмологикон», в который С. Полоцкий включил обе пьесы, был составлен в 1679 г.
- <sup>60</sup> Л. Майков, Очерки из истории русской литературы XVII—XVIII столетий, Спб., 1889, стр. 131.
- <sup>61</sup> Мнения исследователей о том, к какому времени следует относить издание «Истории, или Действия о блудном сыне», имеющем на титульном листе дату 1685,— не совпадают. В. Н. Всеволодский-Гернгросс опирается на суждение Д. А. Ровинского («Русские народные картинки», кн. IV, Спб., 1881, стр. 520—522), который утверждал, что доски комедии «Блудный сын» гравированы по рисункам Пикара-отца «им самим, и под его смотрением нашими граверами Леонтием Буниным и Григорием Тепчегорским». Так как Пикар-отец приехал в Россию в 1687-м и умер в 1708 г., можно считать, что Ровинский относил издание к концу XVII или началу XVIII века. И. П. Еремин (Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 252) считает, что книга была напечатана в 1685 г. В примечаниях к изданию «Истории русской литературы» в 3-х томах (т. I, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 677) И. П. Еремин утверждает, что дату 1685 нельзя объяснить иначе, как указание на время изготовления гравировальных досок, отпечатки с которых могли изготовляться позднее, и поэтому встречаются экземпляры «Блудного сына» на различно датированной бумаге. А. А. Сидоров в своей книге «Древнерусская книжная гравюра» (М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 277—278), судя по характеру иллюстраций и технике офорта, при помощи которой выполнена книга, склоняется к мнению, что это издание принадлежит не XVII, а XVIII в., и считает, что дата на титуле не дата печатного издания, а указание на время постановки пьесы. С. А. Клепиков в статье «Русские гравированные книги XVII—XVIII веков» («Книга. Исследования и материалы», сб. IX, М., изд-во «Книга», 1964, стр. 155—156) доказывает, что иллюстрации «Блудного сына» выполнены мастером круга Мартына Нехорошевского, работавшего в 1740—1750-х гг. К середине XVIII в. относятся также, по мнению С. А. Клепикова, костюмы зрителей, изображенных на картинках, и шрифт книги. (Ред.)
- <sup>62</sup> Цит. по ст.: В. И. Малышев, Заметка о рукописных списках «Жития протопопа Аввакума».— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. VIII, М.—Л., 1951, стр. 388.
- <sup>63</sup> И. Забелин, Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., ч. 1, М., 1918, стр. 235.
- <sup>64</sup> И. Я. Гуриянд, Ивап Гебдон, Ярославль, 1903, стр. 49; см. также ЦГАДА, ф. 21, № 193, л. 1—7.
- <sup>65</sup> См.: М. Алексеев, О связях русского театра с английским в конце XVII — начале XVIII в.— «Ученые записки ЛГУ», Серия гуманитарных наук, № 87, Саратов, 1943, стр. 123.
- <sup>66</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре; см. также ЦГАДА, ф. 159, № 943, л. 126, 128, 130.
- <sup>67</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 83 и след.
- <sup>68</sup> ЦГАДА, ф. 141, № 88, св. 115, л. 14, 21.
- <sup>69</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 1, 10.
- <sup>70</sup> ЦГАДА, ф. 141, № 88, л. 1.
- <sup>71</sup> Г. Форстев, Датские дипломаты при московском дворе во второй половине XVII века.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1904, IX, стр. 119 (перевод В. Н. Всеволодского-Гернгросса).

- <sup>72</sup> Цит. по кн.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 1.
- <sup>73</sup> Там же, стр. 8; см. также ЦГАДА, ф. 141, № 300, л. 87.
- <sup>74</sup> L. Rinhuber, Relation du voyage en Russie, В., 1893, p. 191.
- <sup>75</sup> См.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, Спб., 1889, стр. 131, 132. Ср.: Д. Цветаев, Генерал Н. Бауман и его дело.— «Русский вестник», 1884, № 11, стр. 101.
- <sup>76</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 23—24; см. также ЦГАДА, Выезды, 1672 год, № 1.
- <sup>77</sup> См. ЦГАДА, ф. 141, № 300, л. 157.
- <sup>78</sup> См. там же, л. 36; ф. 137, № 26, л. 34об., 35, стр. 29; л. 39. Сведения о представлении, состоявшемся 2 ноября, опубликованы в книге «Выходы государей царей и великих князей...», М., 1844, кн. XXXIII, отл. III («Выходы царя Алексия», г. 1672): «Ноября в 2 день... того же числа ввечеру Великий Государь ходил в комедию смотреть действа, как немцы действовали» (стр. 563). Как установил И. Е. Забелин, указанная книга Выходов неправильно обозначена 1672 г. вместо 1673-го и запись о выходе царя в комедию 2 ноября относится не к 1672-му, а к 1673 г. («Домашний быт русских царей», М., 1869, стр. 478; «Домашний быт русских царей», ч. 2, стр. 331). (Ред.) См. также: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 31.
- <sup>79</sup> Цит. по кн.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 59. В документах Посольского приказа есть сведения о том, что Иоганну Пальцеру «вслено быть для учения иноземских детей в комедии Артаксерксова действа... в Юдифиной и Товииной комедиях». Пальцер «бил челом», заявляя, что «те комидии немецким писмом писал он один, а его де, великого государя, жалования за тое его работу ничего ему не дано». По челобитной Пальцеру было уплачено «за учение иноземских детей... 5 рублей» (С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 59). И. М. Кудрявцев считает, что свидетельство о писании комедий «немецким писмом» нельзя воспринимать как указание на авторство; скромное вознаграждение говорит о скромной роли Пальцера в подготовке пьес и заставляет предполагать, что он был переписчиком их немецкого текста («Артаксерово действо», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 69). (Ред.)
- <sup>80</sup> См. ЦГАДА, ф. 159, № 431, л. 112. А. Мазон не считает обоснованным предположение о том, что Гюбнер является автором «Баязета и Тамерлана», так как находит в прологе этой комедии особенности, характерные для творчества Грегори. Несмотря на различные пьес, написанных после «Артаксерово действа», А. Мазон склонен считать «Юдифь», «Темир-Аксаково действо» и «Комедию об Адаме и Еве» произведениями Грегори и предполагает, что роль Рингубера, Пальцера и Гюбнера ограничивалась обучением актеров и подготовкой спектаклей. Вместе с тем А. Мазон указывает, что вопрос о том, в какой степени Пальцер, Гюбнер и Рингубер могли принять участие в сочинениях Грегори, недостаточно выяснен и требует дальнейших архивных разысканий (А. Мазон, «Артаксерово действо» и репертуар пастора Грегори.— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XIV, 1958, стр. 355—363). (Ред.)
- <sup>81</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 57, 67.
- <sup>82</sup> Вопрос о языке, на каком могло быть представлено «Артаксерово действо», обсуждался задолго до обнаружения и опубликования текста пьесы. По мнению Д. В. Цветаева, ее играли по-русски. Он ссылается на свидетельство Рингубера о том, что актеры разучивали пьесу по-немецки и по-русски. Полагая, что царь не мог бы смотреть и слушать пьесу десять часов, если бы она игралась на непонятном ему языке, Д. В. Цветаев указывает, что русский язык был очень распространен в немецких семьях, живших в Москве («Первые немецкие школы в Москве и основание при-

- дворного немецко-русского театра», Варшава, 1889, стр. 20—21, Примечание). П. О. Морозов считал, что несомненно должен был существовать русский текст «Артаксеркова действия» и что представлено оно было на русском языке («История русского театра до половины XVIII столетия», стр. 135). Мысль о том, что пьеса была исполнена по-немецки, высказал Н. С. Тихошравов (в кн. «Русские драматические произведения», т. I, Спб., 1874, Предисловие, стр. XX). С. К. Богоявленский также не сомневается в этом. Он относится с недоверием к показаниям Рингубера и утверждает, что дети иноземцев, жившие особняком в Немецкой слободе, не могли настолько хорошо знать русский язык, чтобы в течение месяца под руководством немецких учителей разучить по-русски обширную и сложную комедию («Московский театр при царях Алексее и Петре», стр. V—VI). Публикаторы различных списков «Артаксеркова действия» А. Мазон и И. М. Кудрявцев считают, что пьеса, сочиненная на немецком языке, затем переводилась, дорабатывалась и исполнялась по-русски. Кудрявцев указывает в первую очередь на наличие полного русского текста действия, который, как это видно из Лионского списка, зависит от немецкого текста, но не является его буквальным переводом. На вопрос — могли ли молодые актеры из Немецкой слободы играть на русском языке — Кудрявцев отвечает утвердительно, приводя сведения о том, что некоторые исполнители главных ролей были «московскими природными иноземцами», другие прожили в России несколько лет («Артаксерково действие», стр. 70—75). Предположение о том, что «Артаксерково действие» уже при первом представлении игралось по-русски, подтверждается, по мнению А. Мазона, указанием Л. Рингубера на то, что он обучал актеров «по-немецки и по-русски», и последними стихами пролога, в которых автор извиняется за «детскую игру» и просит у царя снисхождения к немецким ученикам («Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XIV, стр. 360).
- Доводы В. Н. Всеволодского-Гернгросса по поводу исполнения «Артаксеркова действия» на немецком языке см. более подробно в его статье «Рукописи «Артаксеркова действия».— «Сообщения Института истории искусств. Театр», М., Изд-во АН СССР, 1957, № 10—11, стр. 81. (Ред.)
- <sup>83</sup> Цит. по кн.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 154—155.
- <sup>84</sup> См. «Записки Отдела рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина», вып. 16, 1954, стр. 138; эпизод из комедии об Эсфири был вставлен в 1742 г. в драму «Стефанотокос».
- <sup>85</sup> См. «La comédie d'Artaxerxes... text allemande et texte russe» («Артаксерково действие»), Paris, 1954. Московский («вологодский») список опубликован И. М. Кудрявцевым в кн. «Артаксерково действие».
- <sup>86</sup> См.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 151—152.
- <sup>87</sup> См. прим. 82 к гл. второй. (Ред.)
- <sup>88</sup> См.: И. Забелин, Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., ч. 2, М., 1879, стр. 473; П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 154.
- <sup>89</sup> Тексты «Юдифи» см. «Древняя российская вивлиофика», ч. VIII, Спб., 1775, стр. 187—328; Н. Тихошравов, Русские драматические произведения, т. I, Спб., 1874, стр. 76—203; И. А. Шляпкин, Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, Спб., 1898, стр. 9—15; П. Н. Попов, Незвестная драма Петровской эпохи «Иудифь». — «Труды Отделения древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. III, М.—Л., 1936, стр. 195—253; Рукописное отделение фундаментальной библиотеки АН СССР в Ленинграде, шифр 16, 17; С. Щеглова, Новый список драмы «Юдифь». — «Ювілейний Сбірник на пошану академіка М. С. Грушевського. Частина історично-літературна», Київ, 1928, стор. 243—252.
- <sup>90</sup> См.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 154—155.

- <sup>91</sup> Н. Тихонов, Русские драматические произведения, т. I, стр. 76.
- <sup>92</sup> Так, например, в сени 3-й действия V воспроизводятся реплики из главы 8-й книги «Юдифь»; монолог Юдифи в сени 5-й действия V взят из главы 9-й; в сени 1-й действия VI воспроизводятся реплики вновь из главы 8-й, в сени 3-й действия VI — из глав 11-й и 12-й, в сенях 1-й и 2-й действия VII — тоже из главы 12-й, в сени 3-й того же действия — из главы 13-й, в последней сени того же действия — из глав 13-й и 14-й; заключительный хор позаимствован из слов Юдифи в главе 14-й.
- <sup>93</sup> См.: Т. Ливанова, Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, стр. 182.
- <sup>94</sup> См.: А. Булгаков, «Комедия о Тамерлане и Баязете». — Сб. «Старинный спектакль в России», Л., «Academia», 1928, стр. 317—357; комедия на тот же сюжет входила в репертуар театра XVIII в.
- <sup>95</sup> См.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 189—190.
- <sup>96</sup> См. там же, стр. 181.
- <sup>97</sup> См. ЦГАДА, ф. 159, № 943, л. 128; см. также: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 71.
- <sup>98</sup> J. Reutenfels, De rebus Moscoviticis, p. 89.
- <sup>99</sup> Цит. по кн.: Е. Замысловский, Царствование Федора Алексеевича, Спб., 1871, Приложение, стр. IV.
- <sup>100</sup> Цит. по кн.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 36.
- <sup>101</sup> См.: О. Носкова, Московский светский театр на рубеже XVII—XVIII веков. — Сб. «Старинный спектакль в России», стр. 283—293.
- <sup>102</sup> J. Reutenfels, De rebus Moscoviticis, p. 89.
- <sup>103</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 90.
- <sup>104</sup> П. М. Строев, Выходы русских царей, М., 1844, Прибавление, стр. 41.
- <sup>105</sup> ГИМ, Собрание б. Синодальной библиотеки, № 287, л. 628, 632 и др.
- <sup>106</sup> И. А. Шляпкин, Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, стр. 41.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

## РУССКИЙ ТЕАТР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

- <sup>1</sup> См.: П. Пекарский, Наука и литература в России при Петре Великом, т. II, Спб., 1862, стр. 95, 219.
- <sup>2</sup> «Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца», М., 1902, ч. 3, стр. 141.
- <sup>3</sup> О петровских «потехах» см.: «Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца»; М. Семевский, Петр как юморист, Спб., 1871; С. П. Шубинский, Исторические очерки и рассказы, Спб., 1869; И. Голиков, Деяния Петра Великого, тт. 1—15, 1837—1843.
- <sup>4</sup> «Записки графа Бассевича». — «Русский архив», 1865, стр. 601.
- <sup>5</sup> Б. Б. Кафенгауз, И. Т. Посошков, М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 177—178.
- <sup>6</sup> «Письма и донесения иезуитов о России конца XVII и начала XVIII века», Спб., 1904, стр. 184; см. также стр. 181, 182.
- <sup>7</sup> А. А. Шаховской, Описание трагедии «Кающийся грешник». — «Театральный альманах», 1830, стр. 125—135.
- <sup>8</sup> См.: Н. Тихонов, Русские драматические произведения, т. I, стр. 346—399.
- <sup>9</sup> ЦГАДА, ф. 160, № 17, л. 2, 2об.
- <sup>10</sup> См.: Н. Тихонов, Русские драматические произведения, т. II, стр. 345—355, 428—439.

- <sup>11</sup> См. там же.
- <sup>12</sup> Цит. по кн.: Н. Тихонов, Примечания ко второму тому «Русских драматических произведений», стр. 634, 661, 639—641, 637, 638 (невышедшее издание. Хранится в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина).
- <sup>13</sup> См.: «Дело Феофана Прокоповича». — «Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских», М., 1862, кн. 1, отд. 1, стр. 7.
- <sup>14</sup> Цит. по кн.: А. Сулоцкий, Семинарский театр в старину в Тобольске. — «Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских», М., 1870, кн. 2, «Смесь», стр. 154.
- <sup>15</sup> Опубликовано в кн.: В. Всеволодский-Гернгросс, История театрального образования в России, т. 1, Спб., 1913, стр. 30—31.
- <sup>16</sup> См. там же, стр. 49.
- <sup>17</sup> В. И. Резанов, К истории русской драмы. Поэтика М. К. Сарбевского, Нежин, 1911, стр. 20—21.
- <sup>18</sup> Цит. по сб. «Старинный спектакль в России», стр. 205—206.
- <sup>19</sup> См.: Н. Тихонов, Русские драматические произведения, т. II, стр. 412.
- <sup>20</sup> В. И. Резанов, К истории русской драмы. Поэтика М. К. Сарбевского, стр. 25—26, 23—24.
- <sup>21</sup> Цит. по кн.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 81.
- <sup>22</sup> ЦГАДА, ф. 139, № 10, л. 10об.; см. также: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 200—201.
- <sup>23</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 96.
- <sup>24</sup> ЦГАДА, ф. 139, № 10, л. 48.
- <sup>25</sup> «Путешествие через Московию Корнилия де Бруина», М., 1873, стр. 81.
- <sup>26</sup> ЦГАДА, Письма 1702 года, № 7, л. 51; ф. 139, № 10, стр. 41; см. также: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 111.
- <sup>27</sup> ЦГАДА, ф. 114, № 16, л. 1.
- <sup>28</sup> См.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 206.
- <sup>29</sup> См.: В. Всеволодский — Гернгросс, Театральные здания в Москве в XVII и XVIII столетиях. — «Ежегодник императорских театров», 1910, № 7, стр. 9.
- <sup>30</sup> Цит. по кн.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 91.
- <sup>31</sup> См. ЦГАДА, ф. 139, № 10, л. 50—64.
- <sup>32</sup> Цит. по кн.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 213.
- <sup>33</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 127.
- <sup>34</sup> «Записки графа Бассевича». — «Русский архив», М., 1865, стр. 602.
- <sup>35</sup> См.: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 149—186.
- <sup>36</sup> См. Рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- <sup>37</sup> См. ЦГАДА, ф. 114, № 18, 21, 31, л. 12, 15, 16, 17.
- <sup>38</sup> См.: П. Пекарский, Наука и литература в России при Петре Великом, т. I, Спб., 1862, стр. 428—430.
- <sup>39</sup> «Записки графа Бассевича». — «Русский архив», М., 1865, стр. 601.
- <sup>40</sup> Цит. по кн.: П. Пекарский, Наука и литература в России при Петре Великом, т. I, стр. 442. См. также: F. Weber, Das veränderte Russland, Bd I, Erg., 1721, S. 227—228.
- <sup>41</sup> См.: П. Пекарский, Наука и литература в России при Петре Великом, т. I, стр. 429—430.
- <sup>42</sup> И. А. Шляпкин, Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, стр. X—XIII.

- <sup>43</sup> См.: В. Всеволодский-Гернгросс, Театральные здания в С.-Петербурге в XVIII столетии.— «Старые годы», Спб., 1910, т. III—IV, стр. 18.
- <sup>44</sup> Цит. по кн.: П. Пекарский, Наука и литература в России при Петре Великом, т. I, стр. 442.
- <sup>45</sup> См.: М. И. Семевский, Царица Прасковья, Спб., 1883, стр. 172—174.
- <sup>46</sup> Цит. по кн.: П. Пекарский, Наука и литература в России при Петре Великом, т. I, стр. 436.
- <sup>47</sup> Актер Иоганн Эккенберг отличался огромной физической силой, за что был прозван «Starker Mann» (силач). В документах Эккенберг часто называется попросту «камедиант Манн»; см.: В. Всеволодский-Гернгросс, Комедиант Манн.— «Ежегодник императорских театров», 1912, № 7.
- <sup>48</sup> «Записки графа Бассевича».— «Русский архив», М., 1865, стр. 601—602. О спектаклях этого театра см. также «Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца», М., 1903, ч. 3. 15, 19, 26 декабря 1723 г. и 10, 12, 19 января 1724 г.
- <sup>49</sup> «Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего синода», т. I, Спб., 1868, стр. 677.
- <sup>50</sup> См. «Дневник камер-юнкера Ф. Г. Берхгольца», ч. 3, 4 января 1723 года.
- <sup>51</sup> См. «Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских», М., 1892, кн. 2, отд. 2, стр. 1—30.
- <sup>52</sup> См. «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. VI, М.—Л., 1948, стр. 376—404.
- <sup>53</sup> Haigold's Beylagen zum neueränderten Russland, Bd I, § VIII, Riga, 1769, S. 394—432.
- <sup>54</sup> См. «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. III, Л., 1936, стр. 195—253; см. также «Труды Комиссии по древнерусской литературе Института русской литературы АН СССР», т. I, Л., 1932, стр. 153—229.
- <sup>55</sup> Я. Штелин, Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера.— «Примечания на ведомости», Спб., 1738, ч. XVII.
- <sup>56</sup> См. ЦГАДА, ф. XVII — 332. Цит. по кн.: Н. Дризен, Материалы к истории русского театра, стр. 15—20.
- <sup>57</sup> А. Малиновский, Записки, принадлежащие к истории русского театра.— «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре», т. II, М., 1790, стр. 6.
- <sup>58</sup> См.: И. Чистович, Феофан Прокопович и его время, Спб., 1868, стр. 571.
- <sup>59</sup> См. «Сочинения Тредиаковского», т. I, Спб., 1849, стр. 778.
- <sup>60</sup> См.: В. Н. Перетц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, Спб., 1903, стр. 389—454; П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 341.
- <sup>61</sup> См.: П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 350—360.
- <sup>62</sup> См.: В. Адрианова-Перетц, Из истории театра в Твери в XVIII в.— Сб. «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.», стр. 93.
- <sup>63</sup> См. «Примечания на ведомости», 1733, ч. ILIV—ILVI, стр. 175—186.
- <sup>64</sup> См. «Примечания на ведомости», 1738, ч. XVII—XXI.
- <sup>65</sup> См. там же, 1739, ч. LXXXV—LXXXVI.
- <sup>66</sup> ЦГААЛ, ф. 1258, № 220, ч. 1, л. 157.
- <sup>67</sup> Haigold's Beylagen zum neueränderten Russland, Bd I, S. 399.
- <sup>68</sup> См.: В. Н. Перетц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого; Н. Н. Петровский, К истории русского театра. Комедия о графе Фарсоне, Спб., 1900.
- <sup>69</sup> См. «С.-Петербургские ведомости», 1747, № 37, стр. 296.
- <sup>70</sup> См. МОИА, ф. 46, оп. 8, л. 687, л. 5—6; см. также «Жизнь Ваньки Каина им самим рассказанная», Спб., 1859, стр. 57—59.

- <sup>71</sup> См. сб. «Ф. Г. Волков и русский театр его времени», М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 72; см. также «Театр и искусство», 1900, № 21, стр. 392—393.
- <sup>72</sup> См. сб. «Ф. Г. Волков и русский театр его времени», стр. 73—74; см. также: ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 2, д. 46, л. 27, 27об.
- <sup>73</sup> См. ЦГИАЛ, ф. 440, № 688, А-230, л. 26, 26об., л. 28, 28об.
- <sup>74</sup> См.: И. Забелин, Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., ч. 2, М., 1915, стр. 181.
- <sup>75</sup> См.: И. А. Шляпкин, Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, стр. 7—8.
- <sup>76</sup> «Рассуждение о оказательствах к миру», Спб., 1720, стр. 18.
- <sup>77</sup> Тексты инсценировок см. «Действие о князе Петре Златых Ключах». — Г. Георгиевский, Две драмы петровского времени, Спб., 1905; «Комедия о графе Фарсоне». — Н. Н. Петровский, К истории русского театра. Комедия о графе Фарсоне; «О Сарпиде, Дуксе Ассирийском, о любви и верности». — «Сборник Отделения русского языка и словесности российской Академии наук», т. 97, № 1, Пг., 1921; «Акт комедияльный о Калеандре, цесаревиче греческом, и мужественной Неонильде, цесаревне Трапезонской». — В. Н. Перетц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого; «Акт о царе перском Кире и о царице скифской Томире» и «Комедия о Индрикe и Меленде». — П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, Приложение.
- <sup>78</sup> См.: С. А. Щеглова, Неизвестная драма Петровской эпохи о царице и львице. — «Труды Комиссии по древнерусской литературе Института русской литературы АН СССР», т. 1, Л., 1932, стр. 153—229.
- <sup>79</sup> См. ЦГАДА, Собрание Оболенского, ф. 196, № 158/153.
- <sup>80</sup> Список этот ранее хранился в Литературном музее (Москва), куда в свою очередь, поступил из известного ростовского собрания рукописей А. Титова (см. Охранный каталог его рукописей и брошюру «А. А. Титов», 1914). Рукопись попала к Титову из Великого Устюга. В ней имеются пометки лица, рукой которого сделан список: «Сия история списана декабря 7 дня 1790 года». Вместе с этой пьесой в тот же переплет включены другие прозаические тексты. В конце книги означено: «Списана мною в Великом Устюге 1791 году марта 7 дня» (весь текст написан одним почерком, скорописью XVIII в.).
- <sup>81</sup> См.: В. Д. Кузьмина, Из истории городского демократического театра XVIII века. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. Театр», М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 377—405.
- <sup>82</sup> Библиографию см. у В. П. Адриановой-Перетц. — Сб. «Старинный спектакль в России», стр. 188—189.
- <sup>83</sup> В. Д. Кузьмина в своей книге «Русский демократический театр XVIII века» (М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 83, Примечание) указывает на сборник А. А. Титова, хранившийся до 1947 г. в Ростове Ярославском и находящийся сейчас в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, который насчитывает тридцать одно драматическое произведение. (Ред.)
- <sup>84</sup> См. в кн.: Н. Тихонов, Русские драматические произведения, т. I, стр. 400—418.
- <sup>85</sup> Заметим, что интерлюдии, считавшиеся принадлежащими школьной драме 1742 г. «Стефанотокос», как установлено П. О. Морозовым («История русского театра до половины XVIII столетия», стр. 334), хотя и были помещены в одну и ту же рукопись с пьесой, не могли иметь к ней отношения, так как число их не отвечает числу действий драмы. И только в 1923 г. В. П. Адрианова-Перетц обнаружила и опубликовала тверскую школьную драму, содержащую в себе эти интерлюдии (сб. «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.», стр. 112—129).
- <sup>86</sup> См. «Одиннадцать интермедий», Спб., 1915.
- <sup>87</sup> Цит. по ст.: В. Д. Кузьмина, Из истории русского демократического театра. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. X, М.—Л., 1954, стр. 422—424.



- <sup>88</sup> См. Сборник А. Титова, л. 125. — Рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- <sup>89</sup> Там же, л. 25, 118об.; л. 25об.
- <sup>90</sup> В. Ф. М и л л е р, Новый интерлюдий. — «Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», 1900, т. 5, кн. 3, стр. 755.
- <sup>91</sup> Сборник А. Титова, л. 31об. — Рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- <sup>92</sup> Цит. по кн.: Н. Т и х о н р а в о в, Летописи русской литературы и древностей, т. II, Спб., 1859, раздел «Материалы», стр. 42.
- <sup>93</sup> См. «Одиннадцать интермедий». Рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, № 475, л. 17, 19об., 22об., 24, 32—35, 37, 114, 115об., 120.
- <sup>94</sup> См. ст.: В. Д. К у з ь м и н а, Из истории городского демократического театра XVIII века. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. Театр», М., 1955, стр. 377—405.
- <sup>95</sup> См.: В. Н. П е р е т ц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, стр. 493—558.
- <sup>96</sup> См.: Д. Р о в и н с к и й, Русские народные картинки, кн. 1, стр. 317, 334—335, 439.
- <sup>97</sup> М а н ш т е й н, Записки, т. III, Спб., 1810, стр. 76.
- <sup>98</sup> «Des Deutsch Francos Jean Christian Toucement. Adieu von alle Rarités was szu St.-Petersburg in Abondance szu seh. Neu Jahr Gratulation» an die Monsieur Petrill von M. Jemand. St.-Pbrg., 1735.
- <sup>99</sup> Цит. по кн.: Д. Р о в и н с к и й, Русские народные картинки, кн. 1, стр. 439.
- <sup>100</sup> «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», т. I, Спб., 1870, стр. 353.
- <sup>101</sup> «Похождения некоторого Россиянина, истинная повесть, им самим написанная», ч. I, М., 1790, стр. 58. (Сообщено автору С. Ф. Елеонским.)
- <sup>102</sup> См.: П. О. М о р о з о в, История русского театра до половины XVIII столетия, стр. 284.
- <sup>103</sup> В. К а л л а ш, Материалы для истории народного театра. — «Этнографическое обозрение», 1898, кн. 39, № 4, стр. 49.
- <sup>104</sup> Тексты «Царя Максимилиана» см.: Н. Е. О н ч у к о в, Северные народные драмы; «Народная драма «Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф». Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым. — «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», т. 90, № 7, Спб., 1914, стр. 1—188; Н. Н. В и н о г р а д о в, Народная драма «Царь Максимилиан и непокорный его сын Адольф». — «Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», 1905, т. X, кн. 2; Р. В о л к о в, Народная драма «Царь Максимилиан». Опыт разыскания о составе и источниках. — «Русский филологический вестник», 1912, т. 67—68; А. Е. Г р у з и н с к и й, К истории народного театра. «Царь Максимилиан». — «Этнографическое обозрение», 1898, кн. 38, № 3; «К истории народного театра. «Царь Максимилиан». Запись В. Костина, сообщил А. Н. Веселовский». — «Этнографическое обозрение», 1898, кн. 37, № 2; М. К. В а с и л ь е в, К истории народного театра. «Трон». — «Этнографическое обозрение», 1898, кн. 36, № 1.
- <sup>105</sup> См. «Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских», 1862, кн. 1, «Смесь», стр. 150—166; ср. рукопись Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Рукописный отдел, XV, 71.
- <sup>106</sup> См. Рукописный отдел фундаментальной библиотеки Академии наук в Ленинграде, № 148—297.
- <sup>107</sup> См.: Д. Р о в и н с к и й, Русские народные картинки, кн. 2, № 313, 314.
- <sup>108</sup> Основные издания сочинений А. П. Сумарокова: Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, ч. I—X, М., 1781—1782; изд. 2-е, ч. I—X, 1787; Избранные произведения. М., 1957.

- <sup>109</sup> «Новые материалы для биографии А. П. Сумарокова». — «Библиографические записки», т. I, 1858, № 14, стр. 430.
- <sup>110</sup> А. К у н и к, Сборник материалов для истории императорской Академии наук в XVIII веке, ч. II, Спб., 1865, стр. 438.
- <sup>111</sup> «Дамский журнал», 1831, № 26, стр. 184—185; см. также: В. К а л л а ш, Историко-литературные мелочи. Сумароков и балаганный гаер. — «Литературный вестник», 1901, кн. 6, стр. 134.
- <sup>112</sup> См.: В. Н. П е р е т ц, Памятники русской драмы эпохи Петра Велико-го, стр. 517.
- <sup>113</sup> Подробнее см. ст.: В. В. С и п о в с к и й, Из истории русской комедии XVIII века. К литературной истории тем и типов. — «Известия Отделения русского языка и словесности российской Академии наук», т. XXII, кн. 1, Пг., 1917, стр. 205—274.
- <sup>114</sup> См. «Сочинения Тредиаковского», т. I, Спб., 1849, стр. 411—430.
- <sup>115</sup> «Примечания на ведомости», Спб., 1733, ч. IIIV, стр. 175.
- <sup>116</sup> «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 1, стр. 340, 363.
- <sup>117</sup> «Сочинения и переводы Владимера Лукина», ч. 1, Спб., 1765, стр. 153.
- <sup>118</sup> «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 1, стр. 340, 338—339, 343, 338.
- <sup>119</sup> В. К. Т р е д и а к о в с к и й, Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой, Спб., 1748, стр. 315.
- <sup>120</sup> М. В. Л о м о н о с о в, Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. 7, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 589.
- <sup>121</sup> «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. IX, стр. 308, 278; ч. VI, стр. 332; ч. X, стр. 14.
- <sup>122</sup> Подробнее см.: В. В. В и н о г р а д о в, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., М., 1938.
- <sup>123</sup> В. К. Т р е д и а к о в с к и й, Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий, Спб., 1735, стр. 24—25.
- <sup>124</sup> А. С у м а р о к о в, Письмо к Г. Потемкину. — «Москвитянин», 1842, № 1, стр. 144.
- <sup>125</sup> «Архив Воронцовых», т. 2, М., 1871, стр. 344, письмо от 19 февраля 1759 г.
- <sup>126</sup> См. «Сонет или мадригал Либере Саке, актрисе Италианского вольного театра». — «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие», 1759, февраль, стр. 191.
- <sup>127</sup> «Дневник А. В. Храповицкого», М., 1901, стр. 203.
- <sup>128</sup> ЦГАДА, Гос. архив, XVII, д. 322, л. 1; См. т а м ж е, XIX, л. 182.
- <sup>129</sup> См. т а м ж е, XVII, д. 322.
- <sup>130</sup> См. «Записки императрицы Екатерины Второй», Спб., 1907, стр. 116.
- <sup>131</sup> С. Г л и н к а, Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова, ч. I, Спб., 1841, стр. 10.
- <sup>132</sup> П. С у м а р о к о в, О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II. — «Отечественные записки», 1822, ч. 12, стр. 288.
- <sup>133</sup> ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 3, д. 157, л. 51—52.
- <sup>134</sup> П. П. Берков ошибочно указывает, что «Нарцисс» вообще не был поставлен. См.: П. Н. Б е р к о в, А. П. Сумароков, Л.—М., «Искусство», 1949, стр. 67.
- <sup>135</sup> Письмо А. П. Сумарокова от 24 июля 1769 г. — «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым», т. 4; М., 1862, «Смесь», стр. 34.
- <sup>136</sup> М. В. Л о м о н о с о в, т. 7, стр. 167—168, 170.
- <sup>137</sup> См.: Я. М а р к о в и ч, Дневные записки, ч. II, стр. 300, 301.
- <sup>138</sup> См. «Кусковский архив Шереметевых», 1755, II, 7, и 1780, III, 56. См. также диссертацию В. И. Смирнова «Архитектура крупнейших русских театров (XVIII—XIX вв.)», 1950.
- <sup>139</sup> См. ЦГВИА, ф. 314, д. 2419, л. 269об., 270.
- <sup>140</sup> См.: П. С у м а р о к о в, О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II. — «Отечественные записки», 1822, ч. 12,

- стр. 304; см. также ЦГАДА, ф. 248, кн. 2566, л. 551—554, 562, 570—570об., 586—587; 588.
- 141 ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 6077, л. 51.
- 142 См.: А. А. Шаховской, Описание трагедии «Кающийся грешник». — «Театральный альманах», 1830, стр. 125.
- 143 См. ЦГАДА, ф. 291, св. 53, д. 59, л. 1—4об.; ф. 271, кн. 1125, л. 168—172; кн. 1513, л. 20, 20об.
- 144 По словам самого Ф. Волкова, он учился там по 1748 г., кроме того, документально удостоверяется, что он был в Москве в 1749 г. — ЦГАДА, ф. 271, кн. 1125, л. 130об., 134.
- 145 Знакомство Ф. Волкова с кадетским театром до 1752 г. не только не подтверждается документами, но и противоречит им.
- 146 См. ЦГВИА, ф. 314, д. 2646, л. 47.
- 147 ГЦТМ, № 169676.
- 148 См. ЦГАДА, Сенат, ф. 248, л. 2693, л. 8—9об.
- 149 См. там же, л. 10, 11.
- 150 См. «Журналы камер-фурьерские 1752 года», стр. 8.
- 151 ЦГАДА, ф. Госархива, XVII, д. 322, л. 9.
- 152 Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 291.
- 153 ЦГАДА, ф. 466, оп. 1, д. 87, л. 29.
- 154 Немецкая труппа в это время играла в Риге.
- 155 См. ЦГИАЛ, ф. 439, оп. 1—133/2460, л. 6, 14—16об.
- 156 См. «Журналы камер-фурьерские 1752 года», стр. 20.
- 157 ЦГАДА, ф. 248, д. 259/2749, л. 635, 636, 637.
- 158 ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 3, д. 160, л. 67; ЦГАДА, Сенат, ф. 248, д. 260/2743, л. 526, 527об., 672, 672об.
- 159 «С.-Петербургские ведомости», 1752, № 75, стр. 60.
- 160 ЦГВИА, ф. 241, оп. 119, св. 39, д. 8, л. 1.
- 161 ЦГВИА, ф. 314, д. 2452, л. 595—596об.
- 162 ЦГВИА, ф. 314, д. 2549, л. 1—5; д. 2597, л. 385об.
- 163 ЦГВИА, оп. 119, св. 39, д. 8 а, л. 5.
- 164 См.: Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 290; «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре», т. II, М., 1792, стр. 13.
- 165 ЦГВИА, ф. 314, д. 2735, л. 175—176; д. 2697, л. 1.
- 166 См. «Журналы камер-фурьерские 1755 года», стр. 22.
- 167 См.: П. Арапов, Летопись русского театра, Спб., 1861, стр. 54.
- 168 См.: А. Карабанов, Основание русского театра кадетами Первого кадетского корпуса, Спб., 1849, стр. 102—103.
- 169 ЦГАДА, ф. Госархива, XIV, д. 96, л. 82, 82об.
- 170 «С.-Петербургские ведомости», 1757, № 18, 19, 21, 98.
- 171 См. «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. IV, Спб., 1787, стр. 192 (распределение ролей в «Прибежище добродетели»). Вероятнее всего, упомянутые актрисы учились предварительно в Танцевальной школе, в которой наряду с танцами преподавали и драматическое искусство. Возможно, что Аграфена Ивановна Дмитревская — это Аграфена Ивановна Аврамова, дочь придворного истопника, учившаяся драматическому искусству у Сериньи и Дюшальмонт и с большим успехом выступавшая в балете в 1745 г. (см.: В. Всеволодский-Гернгросс, История театрального образования в России, т. I, Спб., 1913, стр. 399—401).
- 172 ЦГАДА, ф. 248, Сенат, кн. 555/3038, л. 132.
- 173 Я. Грот, Письма М. Ломоносова и А. Сумарокова к И. И. Шувалову, Спб., 1862, стр. 30.
- 174 ЦГИАЛ, ф. 466, оп. 1, д. 93, л. 29.
- 175 Архив Академии наук, 219/128—135, 22/185—191, 226/6—9.
- 176 См. «С.-Петербургские ведомости», 1757, № 76; ЦГАДА, ф. Госархива, XVII, д. 322, л. 82.
- 177 Я. Грот, Письма М. Ломоносова и А. Сумарокова к И. И. Шувалову, стр. 30—32.

- 178 Там же, стр. 35.
- 179 ЦГАДА, ф. Госархива, XVII, д. 322, л. 4—5, 52.
- 180 Я. Грот, Письма М. Ломоносова и А. Сумаркова к И. И. Шувалову, стр. 34.
- 181 ЦГАДА, ф. Госархива, XVII, д. 322, л. 80; через полгода сумма была увеличена с семи до восьми тысяч рублей.
- 182 Я. Грот, Письма М. Ломоносова и А. Сумаркова к И. И. Шувалову, стр. 42, 45—46.
- 183 ЦГАДА, ф. Госархива, XVII, д. 326, л. 18.
- 184 П. Бартенев, Биография И. И. Шувалова, М., 1857, стр. 29.
- 185 ЦГАДА, ф. Госархива, XVII, д. 43; см. также «Московские ведомости», 1757, № 76, 78.
- 186 П. И. Страхов, Краткая история академической гимназии, бывшей при императорском Московском университете, М., 1855, стр. 22.
- 187 И. Снегирев, Старина русской земли, т. I, Спб., 1871, стр. 193.
- 188 И. Снегирев, Действия Московского университета в первом периоде его существования.— «Ученые записки императорского Московского университета», 1834, ч. 4, стр. 352.
- 189 См.: П. И. Страхов, Краткая история академической гимназии, бывшей при императорском Московском университете, стр. 55.
- 190 См. «Московские ведомости», 1757, № 52, 53, 54.
- 191 Д. И. Фонвизин, Собрание сочинений в 2-х томах, т. 2, М.—Л., 1959, стр. 92, 93.
- 192 С. Шевырев, История Московского университета, М., 1855, стр. 85. Первый известный спектакль состоялся 25 мая, шла комедия Леграна «Новоприезжие» в переводе А. Волкова, изд. 1759 г.
- 193 См. «Ученые записки императорского Московского университета», 1834, ч. 4, стр. 352.
- 194 МОИА, ф. 46, оп. 8, д. 976, л. 127.
- 195 См. старый план г. Москвы.— ГИМ, Отдел письменных источников, ф. 440, № 952, л. 222.
- 196 МОИА, ф. 46, оп. 2, св. 300, д. 876, л. 9, 21, 24; см. также «Московские ведомости», 1759, № 6.
- 197 Протоколы Конференции университета от 11 февраля 1760 г., 22 апреля 1760 г., 29 апреля 1760 г. Хранятся в Рукописном отделе научной библиотеки МГУ им. Горького. Заимствованы из диссертации В. Н. Вирена.
- 198 ЦГАДА, ф. Госархива, XVII, д. 322.
- 199 См. там же ордер И. И. Шувалова от 2 апреля 1761 г.
- 200 «Архив князя Воронцова», т. 4, М., 1872, стр. 468.
- 201 ЦГАДА, Сенат, 7465, л. 129об.
- 202 «Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота», т. 6, Спб., 1876, стр. 420.
- 203 М. Петровский, Михаил Иванович Веревкин.— «Русская беседа», 1860, № 1, Биографии, стр. 21—22.
- 204 Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 291, 292.
- 205 Я. Штелин, Краткое известие о театральных в России представлениях.— «С.-Петербургский вестник», 1779, август, стр. 94; П. Сумарков, О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II.— «Отечественные записки», 1823, ч. 13, стр. 374.
- 206 См. «Журнал драматический на 1811 год», ч. I, стр. 224—232.
- 207 А. Малиновский, Записки, принадлежащие к истории русского театра.— «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре», М., 1790, ч. 2, стр. 21—22. См. также сб. «Ф. Г. Волков и русский театр его времени»; М. Коган, Федор Григорьевич Волков, М., 1938; М. Лучанский, Федор Волков, М., 1937 (Серия «Жизнь замечательных людей»); Н. Парийский, Творческий путь Ф. Г. Волкова.— «Труды Ярославского педагогического института», 1929, т. 3, вып. I; Ю. Дмитриев, Федор Волков и начало русского театра.— «Театр», 1950, № 6.

- <sup>208</sup> Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 292.
- <sup>209</sup> «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 9, Спб., 1787, стр. 226.
- <sup>210</sup> «Ежегодник императорских театров», сезон 1904/05, Приложения, стр. 25.
- <sup>211</sup> ЦГИАЛ, 36/1629, № 104.
- <sup>212</sup> ЦГАДА, ф. Московской гоф-интендантской конторы, д. 41422, № 756, л. 70об.; Новиков включил хоры в Собрание сочинений Сумарокова, хотя в тексте либретто его имя было скрыто под тремя звездочками.
- <sup>213</sup> Ф. Г. Волков, А. П. Сумароков, М. М. Херасков, Торжествующая Минерва. Общепародное зрелище, представленное большим маскарадом в Москве, М., 1763, стр. 24.
- <sup>214</sup> См.: П. Н. Берков, «Хор к превратному свету» и его автор.— Сб. «XVIII век», т. I, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 181—202.
- <sup>215</sup> «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», т. 2, Спб., 1871, стр. 390.

РУССКИЙ ТЕАТР  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

- 1 В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953—1959, т. 7, стр. 118—119.
- 2 А. Я. К у ч е р о в, Французская революция и русская литература XVIII в.—Сб. «XVIII век», М.—Л., 1935, стр. 259—307.
- 3 О Н. И. Новикове и русском просветительстве XVIII века см.: Г. Макогоненко, Николай Новиков и русское просвещение XVIII века, М.—Л., 1951.
- 4 Переизданы П. Н. Берковым в кн. «Сатирические журналы Н. И. Новикова», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951.
- 5 «Размышления о неудобствах в России дать свободу крестьянам и служителям или сделать собственность имений». — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1861, кн. III, «Смесь», стр. 98.
- 6 «История русской литературы» в 10-ти томах, т. IV, ч. 2, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 437. Подробно о литературе, в частности о драматургии второй половины XVIII века, см.: Д. Д. Б л а г о й, История русской литературы XVIII века, М., 1960; «История русской литературы» в 3-х томах, М.—Л., 1958—1964, т. I; а также работы П. Н. Беркова, Г. А. Гукковского, Г. П. Макогоненко и других.
- 7 «Ежемесячные сочинения», 1755, декабрь, стр. 556.
- 8 «Сочинения и переводы Владимира Лукина», Спб., 1765, ч. 2, стр. XXIV, XV, XVI—XVII.
- 9 Т а м ж е, ч. 1, стр. 153; ч. 2, стр. XXI—XXII; ч. 1, стр. XV.
- 10 «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 255.
- 11 См. «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 255; «Сочинения и переводы Владимира Лукина», ч. 1, стр. XV.
- 12 «С.-Петербургские ученые ведомости», 1777, № 8.
- 13 «Сочинения и переводы Владимира Лукина», ч. 1, стр. XV.
- 14 «Всякая всячина», Спб., 1769, стр. 420—421.
- 15 См. «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 264.
- 16 «Драмматической словарь», М., 1787, стр. 51.
- 17 А. П. С у м а р о к о в, Димитрий Самозванец, Спб., 1771, стр. 2.
- 18 С. П. Ж и х а р е в, Записки современника, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 578—579.
- 19 См. «Голос минувшего», 1918, № 1—3, стр. 75.
- 20 См.: В. В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, История театрального образования в России в XVII—XVIII столетиях, т. I, стр. 391—401.
- 21 См. «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, Спб., 1892, стр. 153—159.
- 22 «Сатирический вестник», 1791, ч. VII, стр. 42—44.
- 23 См. сб. «Михаил Семенович Щепкин», М., «Искусство», 1952, стр. 236.
- 24 «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 315—316, 424—425: 528—529.
- 25 Приведено в ст.: С. Я р е м и ч, О театральных постановках.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь.
- 26 См.: В. К у з ь м и н а, Из истории оформления спектаклей в русском драматическом театре XVIII века.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР», М., 1955, стр. 406—422.
- 27 Н. А. Е л и з а р о в а, Театры Шереметевых, стр. 243.
- 28 ЦГАДА, X, № 391, л. 10; см. также: Н. Д р и з е н, Материалы к истории русского театра», стр. 153.

ТЕАТР 60-х ГОДОВ XVIII ВЕКА

- <sup>1</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 84.
- <sup>2</sup> Там же, стр. 90—91.
- <sup>3</sup> Н. В. Дризен, Иван Перфильевич Елагин.— «Русская старина», 1893, № 10, стр. 127, 127—129, 127.
- <sup>4</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 92.
- <sup>5</sup> Н. В. Дризен, Иван Перфильевич Елагин.— «Русская старина», 1893, № 10, стр. 126.
- <sup>6</sup> Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 301.
- <sup>7</sup> См. ГИМ, Отдел письменных источников, ф. 440, № 688, л. 169, 170; см. также: И. Забелин, Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии.— «Сборник Общества любителей российской словесности», М., 1891, стр. 579; В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Иностранные антрепризы екатерининского времени. Отдельный оттиск из журнала «Русский библиофил», 1914, стр. 6.
- <sup>8</sup> ЦГАДА, XVII, № 329.
- <sup>9</sup> Там же, № 322, л. 83.
- <sup>10</sup> Там же, № 325, л. 1—7об.
- <sup>11</sup> Там же, № 325, л. 2, 4.
- <sup>12</sup> Там же, № 325, л. 6, 7; ф. 1216—1218, д. 32302, 302304; д. 688, л. 175, 181.
- <sup>13</sup> Письмо А. П. Сумарокова Екатерине II от 4 июля 1769 г. см. «Летописи русской литературы и древности», т. 4, «Смесь», стр. 31.
- <sup>14</sup> Там же, стр. 34.
- <sup>15</sup> Письмо Екатерины II к П. С. Салтыкову от 18 июня 1769 г. см. «Русская беседа», 1860, № 2, стр. 277.
- <sup>16</sup> «Летописи русской литературы и древности», т. 4, «Смесь», стр. 32, 30.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> См. «Русская беседа», 1860, № 2, стр. 277.
- <sup>19</sup> См. ГИМ, Отдел письменных источников, ф. 440, № 688, л. 182, 194—200; опубл. В. Кузьминой в «Ежегоднике Института истории искусств АН СССР», М., 1955, стр. 406.
- <sup>20</sup> И. Забелин, Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии.— «Сборник Общества любителей российской словесности», М., 1891, стр. 580.
- <sup>21</sup> «Летописи русской литературы и древности», т. 3. «Смесь и Библиография», стр. 59—60. Две предпоследние фразы в переводе В. Н. Всеволодского-Гернгросса.
- <sup>22</sup> Там же, стр. 62—63, 68, 67.
- <sup>23</sup> «Осмнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый П. Бартеневым, кн. I, М., 1868, стр. 77.
- <sup>24</sup> «Летописи русской литературы и древности», т. 3, стр. 77.
- <sup>25</sup> О постановке трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» говорилось в первой части этой книги.
- <sup>26</sup> «Сочинения и переводы Владимира Лукина», ч. 2, стр. 148—149; см. также «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 88, 684—685; П. Н. Берков, Всенародный театр академических наборщиков.— «Ленинградская правда», 1950, 7 апреля.
- <sup>27</sup> ГИМ, Отдел письменных источников, ф. 440, № 688, л. 51—166; см. также «Из истории народного театра».— «Народное творчество», 1938, № 12, стр. 55.
- <sup>28</sup> «Ежегодник императорских театров», 1910, № 8, стр. 1—30.
- <sup>29</sup> См. «Сборник Общества любителей российской словесности», М., 1891, стр. 564.
- <sup>30</sup> Цит. по кв.: Н. А. Елизарова, Театры Шереметевых, стр. 19.
- <sup>31</sup> Тексты сочинений Д. И. Фонвизина см.: «Первое полное собрание сочи-

- невий Д. И. Фонвизина, как оригинальных, так и переводных», М., 1888; Д. И. Фонвизин, Собрание сочинений в 2-х томах, М.—Л., 1959 (Составление, подготовка текста, вступительная статья Г. П. Макогоненко). О Д. И. Фонвизине см.: П. А. Вяземский, Фон-Визин, Спб., 1848; В. О. Ключевский, «Недоросль» Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы).— Собр. соч., т. 8, М., 1959; Б. Н. Асеев, Русский драматический театр XVII—XVIII веков, М., «Искусство», 1958; В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Фонвизин-драматург. Пособие для учителей, М., 1960; Д. Д. Благой, Д. И. Фонвизин, М., 1945; П. Н. Берков, Театр Фонвизина и русская культура.— «Русские классики и театр», Л.—М., 1947; Г. П. Макогоненко, Денис Фонвизин, М.—Л., 1961; К. В. Пигарев, Творчество Фонвизина, М., Изд-во АН СССР, 1954.
- <sup>32</sup> Письмо проф. Дюльтея академику Миллеру от 15 декабря 1759 г. и протокол Конференции университета от 11 декабря того же года.
- <sup>33</sup> Д. И. Фонвизин, т. 2, стр. 92—95.
- <sup>34</sup> Там же, стр. 82, 84.
- <sup>35</sup> Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР, ф. 93, оп. 3, № 1325.
- <sup>36</sup> Принадлежность раннего «Недоросля» перу Фонвизина не вызывала сомнений до 1954 г., когда К. В. Пигарев усомнился в этом. Тщательный анализ списков приводит к твердому убеждению, что прежняя точка зрения правильна. Она была единогласно подтверждена на специальных заседаниях Группы XVIII века Института русской литературы (Пушкинский дом) 29 апреля 1955 г. и 27 марта 1959 г. и изложена нами на страницах журнала «Театр» (1958, № 11), а также в монографии о творчестве Фонвизина (В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Фонвизин-драматург). Некоторые результаты изучения раннего варианта «Недоросля» опубликованы Г. П. Макогоненко в двухтомном Собрании сочинений Ф. фонвизина, в приложении к которым, к сожалению, опубликована не копия списков, а сводный текст, напечатанный в «Литературном наследстве» (1933, № 9—10, стр. 243—264) Г. Коровиным и содержащий ряд ошибок.
- <sup>37</sup> См.: С. Шевырев, История Московского университета.
- <sup>38</sup> См.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Русский театр второй половины XVIII века, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 368.
- <sup>39</sup> «Драматической словарь», стр. 55.
- <sup>40</sup> См.: С. Порошин, Записки, Спб., 1881, стр. 122.
- <sup>41</sup> Подробно см.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Когда был написан «Бригадир».— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. XV, вып. 5, Изд-во АН СССР, 1956, стр. 460—463.
- <sup>42</sup> Д. И. Фонвизин, т. 2, стр. 99—100.
- <sup>43</sup> «Камер-фурьерский журнал», 1772, 19 августа.
- <sup>44</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1780, 27 декабря.
- <sup>45</sup> Список находится в Библиотеке СССР им. В. И. Ленина (шифр М., 5947; филигрань ЯМСЯ, герб Ярославля, бумага относится к 1775—1776 гг.).
- <sup>46</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 123, 688.
- <sup>47</sup> Отдел рукописей Института русской литературы АН СССР, шифр VIII, 12, № 9672.
- <sup>48</sup> См.: Е. Болховитинов, Словарь русских светских писателей, М., 1845, т. I, стр. 80; В. Сопиков, Опыт российской библиографии, Спб., 1904, т. 3, № 5304.
- <sup>49</sup> Д. И. Фонвизин, т. 2, стр. 338.
- <sup>50</sup> См.: П. Вяземский, Фон-Визин, стр. 219.
- <sup>51</sup> Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 252.
- <sup>52</sup> «Драматической словарь», стр. 28.
- <sup>53</sup> Д. И. Фонвизин, т. 2, стр. 99.
- <sup>54</sup> Тексты сочинений В. И. Лукина см.: «Сочинения и переводы Владимира Лукина», ч. 1—2, Спб., 1765; «Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова», Спб., 1868; «Щепетильник».— В кн.: «Русская комедия и комическая опера XVIII века». О В. И. Лукине см.: «Владимир Иг-



- натъевич Лукин». — «Ежегодник императорских театров», сезон 1893/94, Приложение, кн. 2, стр. 147—160; М. Н. Макаров, Владимир Лукин. — «Репертуар и Пантеон», 1844, кн. 6; П. Н. Берков, Владимир Игнатьевич Лукин, М., 1950; «Русские драматурги XVIII—XIX вв.», т. I, Л.—М., 1959, стр. 33—35, 460—461.
- <sup>55</sup> «Сочинения и переводы Владимира Лукина», ч. 2, стр. 154.
- <sup>56</sup> Полемику Н. И. Новикова см.: Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 36; см. также «Адская почта», Спб., 1769, стр. 78.
- <sup>57</sup> Тексты пьес Я. Б. Княжнина см. «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 1—4, [Спб.], 1787; «Сочинения Якова Княжнина», т. 1—2, Спб., 1847; «Избранные произведения Я. Б. Княжнина», Л., 1961 (Вступительная статья, примечания Л. И. Кулаковой). О драматургии Княжнина см.: Ю. А. Веселовский, Я. Б. Княжнин. Биографический очерк, М., [1918]; Г. А. Гукровский, Княжнин. — В его кн.: «Русская литература XVIII в.», М., 1939, стр. 357—374; Б. В. Нейман, Комедия Я. Б. Княжнина. — В кн.: «Проблемы реализма в русской литературе XVIII в.», М.—Л., 1940; Л. И. Кулакова, Я. Б. Княжнин. — В кн.: «Русские драматурги XVIII—XIX вв.», т. I.
- <sup>58</sup> С. Т. Аксаков, Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 2, М., 1966, стр. 365, 382.
- <sup>59</sup> См.: С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 411.
- <sup>60</sup> «Сочинения и переводы Владимира Лукина». ч. 2, стр. 155.
- <sup>61</sup> ЦГИАЛ, 36—16291, л. 110—126.
- <sup>62</sup> Подробнее см.: В. Всеволодский-Гернгросс, И. А. Дмитриевский.
- <sup>63</sup> Voaden, The privial correspondence of David Garrick, 1831—1832, vol. II, p. 474—475, 483.
- <sup>64</sup> «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 278.
- <sup>65</sup> «Адская почта», стр. 156.
- <sup>66</sup> Я. А. Галинковский, Корифей, или Ключ литературы, 1802, кн. 2, стр. 188.
- <sup>67</sup> «Смесь», 1769, стр. 55—56.
- <sup>68</sup> [Бомарше], Евгения, М., 1770, «К читателю».
- <sup>69</sup> «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 264.
- <sup>70</sup> См.: Н. Ильин, Театральное поприще г-на Померанцева. — «Амфион», 1815, ч. 2, стр. 103—106.
- <sup>71</sup> «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 264.
- <sup>72</sup> «Летописи русской литературы и древности», т. 3, стр. 77.
- <sup>73</sup> Цит. по кн.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, И. А. Дмитриевский, стр. 168, 173.
- <sup>74</sup> О В. П. Померанцеве см.: Н. Ильин, Театральное поприще г-на Померанцева. — «Амфион», 1815, ч. 2; «Записки С. Н. Глинки», Спб., 1895; Ф. А. Кони, Воспоминание о Московском театре при М. Е. Медоксе. — «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 1.
- <sup>75</sup> См. «Московский вестник», 1809, № 1, стр. 161—163.
- <sup>76</sup> См. «Московские ведомости», 1786, № 5 и 6, стр. 48, 58.
- <sup>77</sup> «Записки С. Н. Глинки», стр. 156.
- <sup>78</sup> «Летописи русской литературы и древности», т. 4, стр. 34; см. также: «Русская беседа», 1860, ч. 2, стр. 247.
- <sup>79</sup> См. «Библиографические записки», М., 1858, № 1, стр. 431—435; «Русская беседа», 1860, ч. 2, стр. 238—241.
- <sup>80</sup> «Амфион», 1815, ч. 2, стр. 103, 105, 104.
- <sup>81</sup> Там же, стр. 107.
- <sup>82</sup> Д. И. Фонвизин, т. 2, стр. 233.
- <sup>83</sup> «Сочинения и переводы Владимира Лукина», ч. 1, стр. XXVII.
- <sup>84</sup> «Драматический словарь», стр. 88.
- <sup>85</sup> См.: В. Всеволодский-Гернгросс, История театрального образования в России в XVII—XVIII столетиях, т. I, стр. 372.
- <sup>86</sup> «Московский театр в XVIII ст.» — «Ежегодник императорских театров», 1915, стр. 15.

<sup>87</sup> М. Н. Макаров, Старинный московский комик Ожогин.— «Репертуар и Пантеон», 1846, № 9, стр. 431. Мыльные пузыри пускали Митрофан с Еремеевной в варианте «Недоросля», описанном Рихтером (см. «Ежегодник императорских театров», 1915, стр. 18—20), что подтверждает нашу мысль о действительном существовании такого варианта и об использовании этого трюка при представлении на московской сцене с Ожогиным в роли Еремеевны.

<sup>88</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 173.

<sup>89</sup> ЦГАДА, ф. 248, оп. 2944, л. 152.

<sup>90</sup> Н. Щукин, Воспоминания об Иркутском театре.— «Северная пчела», 1843, № 144; ЦГАДА, ф. 286, кн. 820, л. 633.

<sup>91</sup> П. Арапов, Летопись русского театра, стр. 84.

<sup>92</sup> «Драматический вестник», 1808, ч. I, № 6, стр. 53.

<sup>93</sup> С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 362.

<sup>94</sup> «Драматической словарь», стр. 83, 151.

В. Н. Всеволодский-Гернгросс утверждает, что Т. М. Троепольская умерла в 1773 г., и поэтому относит ее выступление в трагедии Сумарокова «Мстислав» к 1773 г. Упоминания о смерти Троепольской дважды встречаются в «Драматическом словаре». Словарь сообщает, что трагедия В. И. Майкова «Фемист и Иеронима» «взята была на придворный театр в 1773 году для представления, но за приключившейся болезнью, а потом и смертью госпожи Троепольской... оставлена». Указывая, что «мещанская трагедия» Б.-Ж. Сорена «Беверлей» была представлена в Петербурге в 1772 г., словарь отмечает, что «ролю гж. Беверлей представляла гж. Троепольская и после оного к совершенной потере публики вскоре похищена была смертью». Указания «Словаря» допускают предположение о смерти Троепольской в 1773 г., однако в первом издании трагедии «Мстислав» (Спб., 1774) помещены обращенные к Дмитревскому стихи Сумарокова на смерть Троепольской «В сей день скончалася...» Стихи помечены 18 июня 1774 г.— по-видимому, датой смерти Троепольской. На титульном листе того же издания указано, что трагедия «Мстислав» «представлена в первый раз мая 16 дня на императорском театре в Санктпетербурге 1774». Считая, что для пересмотра этих сведений о первом представлении «Мстислава» нет документальных данных, мы приводим их в репертуарной сводке. (Ред.)

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ТЕАТР 70-х ГОДОВ XVIII ВЕКА

<sup>1</sup> А. А. Шаховской, Летопись русской литературы.— «Репертуар русского театра», 1840, кн. 6, стр. 4.

<sup>2</sup> См.: Н. Е. Ончуков, Северные народные драмы, Спб., 1911, стр. 133; см. также: С. С. Чесалин, Новая запись «Лодки». — «Этнографическое обозрение», 1910, № 3, стр. 100—116.

<sup>3</sup> Запись В. Дмитриченко, сделанная в 1939 г. в селе Лермонтове Чембарского р-на Пензенской области и любезно предоставленная им автору.

<sup>4</sup> «История СССР», т. 1, М., 1939, стр. 693.

<sup>5</sup> См.: В. Антонович, Уманский сотник Иван Гонта.— «Киевская старина», 1882, т. 4, № 11, стр. 250—276.

<sup>6</sup> «Русская народная драма XVII—XX века», М., 1953, стр. 313.

<sup>7</sup> См.: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Начало цирка в России.— Сб. «О театре», вып. II, Л., 1927, стр. 66.

<sup>8</sup> Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 279.

<sup>9</sup> См.: Н. И. Новиков, Избранные сочинения, стр. 102. П. Н. Берков в предисловии и комментариях к сб. «Русская комедия и комическая опера XVIII века» делает совершенно неосновательный вывод, что помянутая Новиковым опера и есть «Мельник, колдун, обманщик и свага», поставленная, как известно, в 1779 г. П. Н. Берков игнорирует то обстоя-

- тельство, что в «Мельнике» три действия, в то время как в упоминаемой Новиковым опере — одно; что Новиков говорит об опере в стихах, между тем как «Мельник» написан прозой и только вокальные номера в нем стихотворные. Берков допускает, что «Мельник» является переработкой более раннего варианта оперы, и даже усматривает «осколок первой редакции оперы», прежде имевшей якобы более острый характер (выходной монолог мельника). Все эти соображения не кажутся нам доказательными. На основании знакомства с оценками Новикова и с более ранними «сочиненьями» Аблесимова мы вынуждены констатировать, что «Мельник» по своей «остроте» никак не может равняться со сказками, которые действительно очень зло говорят о подъячих, секретарях, ябедниках, мещанах и пр. Такой же остротой отличалась и его «Подъяческая пирушка», которую поэтому и не привяли для напечатания в журнал «Всякая всячина» и для постановки в театр (Л. М а й к о в, Аблесимов А. О. — «Русский биографический словарь», т. I, Спб., 1896, стр. 12). «Острота» аблесимовского пера связана с тем, что он был сотрудником сперва «Трудолюбивой пчелы», а затем журналов Новикова, принадлежал к новиковскому кружку и работал «у письменных дел» в Комиссии для составления нового уложения. Что же касается его интереса к театру, то он объясняется тем, что 7 ноября 1756 г. по представлению Сумарокова он был определен сенатом в копиисты в только что учрежденный Российский театр (ЦГАДА, дела Сената, д. 549/3032, л. 132). Это, очевидно, дало повод некоторым историкам утверждать о его связи с крепостным театром Сумарокова в Тарусском уезде Калужской губернии. Тексты сочинений А. О. Аблесимова см. «Сочинения А. Аблесимова», Спб., 1849.
- 10 См.: А. Н. А ф а н а с ь е в, Образцы литературной полемики прошлого столетия. — «Библиографические записки», 1859, № 17, стр. 522.
- 11 См.: «Как хочешь назови». Неизданная комедия М. Д. Чулкова. Публикация Харджиева. — «Литературное наследство», № 9—10, 1933, стр. 222—242.
- 12 См. сб. «Ф. Г. Волков и русский театр его времени», стр. 86, 127.
- 13 Тексты пьес Н. П. Николаева см. «Творения Николая Петровича Николаева», ч. 1—5, М., 1795; «Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX вв.», Л.— М., 1967; «Русская комедия и комическая опера XVIII века».
- 14 Единственное упоминание о представлении трагедии «Сорена и Замир» в Петербурге в XVIII в. встречается в «Краткой биографии Николая Петровича Николаева», написанной Стефаном Масловым: «Слава о изящности «Сорены» донеслась до С.-Петербурга. Известный своими талантами актер И. А. Дмитриевский по препоручению Дирекции писал к Николаеву, чтобы он прислал правильную список трагедии, которая еще не была напечатана, и позволил ее сыграть на С.-Петербургском театре. Николаев исполнил его просьбу, и «Сорена», поддерживаемая игрою превосходных актеров, удостоилась похвал [Екатерины] Великой, одобрения Паниных и всей просвещенной публики» («Сын отечества», 1816, ч. 28, № XII, 205; см. также «Памятник друзей Н. П. Николаеву», М., 1819, стр. 21—22). Сведения С. Маслова не находят подтверждения в документальных источниках. (Ред.)
- 15 Тексты пьес В. И. Майкова см. «Сочинения и переводы В. И. Майкова», Спб., 1867 (Вступительная статья и примечания Л. Н. Майкова); В. И. М а й к о в, Стихотворения, М.— Л., 1966.
- 16 Тексты пьес М. М. Хераскова см. «Творения М. Хераскова», ч. I—XII, М., 1796—1803; «Избранные произведения», М.— Л., 1961. О М. М. Хераскове см.: М. Л о н г и н о в, М. М. Херасков. — «Русский архив», 1873, кн. 2, № 8, стр. 1453—1479.
- 17 Подробно о музыкальной стороне комических опер см.: Т. Л и в а н о в а, Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1—2, М., 1952—1953; А. С. Р а б и в о в и ч, Русская опера до Глинки, М., 1948.
- 18 «Подарок на святки 1820—1821 годов», Спб., 1820, стр. V.

- <sup>19</sup> А. Л о б о д а, Народность в русской музыкальной драме сто лет назад.— «Чтения в Историческом Обществе Нестора-летописца», Киев, 1899, кн. XIII, стр. 191—221.
- <sup>20</sup> См. «Российский феатр», ч. 18, стр. 215.
- <sup>21</sup> «Драмматической словарь», стр. 19.
- <sup>22</sup> См.: А. С. Р а б и н о в и ч, Русская опера до Глинки, стр. 41.
- <sup>23</sup> «С.-Петербургские ученые ведомости», 1777, № 8.
- <sup>24</sup> О демократическом характере «Анюты» см.: П. Н. Б е р к о в, Театр Фонвизина и русская культура.— В кн.: «Русские классики и театр», М.—Л., «Искусство», 1947, стр. 71—73.
- <sup>25</sup> Н. Н и к о л е в, Розана и Любим, М., 1789, Объяснение, стр. 3—4, 8. В предисловии к изданию «драммы с голосами» «Розана и Любим» (М., 1781) Н. П. Николев писал, что сочинил ее в 1776 г., а «в 1778 удостоили ее представлением». Поэтому в репертуарной сводке 1778 г. указан как дата первого представления «Розаны и Любима» в Москве. Объясняя, почему эта пьеса «целый год после положенной на нее музыки хранилася под спудом», Николев пишет: «Сие случилось может быть для того, что «Деревенский праздник» и «Колдун» (того же автора, гораздо после «Розаны и Любима» сочиненные и на театр отданные) были ее предводителями». «Деревенский праздник» — «пастушеская драма с музыкою» В. И. Майкова была издана и представлена в Москве в 1777 г. Пьеса под названием «Колдун» неизвестна. В комментарии к «Розане и Любиму» в сб. «Русская комедия и комическая опера XVIII века» П. Н. Берков без пояснений приписывает В. И. Майкову комическую оперу «Любовник-колдун», которая была «сочинена для благородного общества и представлена в 1772 году», издана в Москве без упоминания имени автора, в 1779 г. Очевидно, В. Н. Всеволодский-Гернгросс принял версию П. Н. Беркова. (Ред.)
- <sup>26</sup> Там же, стр. 4—5.
- <sup>27</sup> Цит. по кн.: А. С. Р а б и н о в и ч, Русская опера до Глинки, стр. 48—49.
- <sup>28</sup> «История русской литературы», т. IV, ч. 2, М.—Л., 1947, стр. 254.
- <sup>29</sup> Ср.: Ю. Соколов, Русский фольклор, М., 1941, стр. 430—453; Н. Г. Богданова, Стихи XVIII века о рудокопном деле.— «Труды Комиссии по древнерусской литературе АН СССР», ч. I, Л., Изд-во АН СССР, 1932, стр. 231—246.
- <sup>30</sup> «Сочинения императрицы Екатерины II», т. I, Спб., 1901, стр. 117; см. также: ЦГАДА, ф. 328, 333, 341.
- <sup>31</sup> «Сочинения императрицы Екатерины II», т. I, стр. 117.
- <sup>32</sup> «Библиографические записки», 1858, т. 1, № 14, стр. 433.
- <sup>33</sup> «Русская беседа», 1860, № 11, стр. 244.
- <sup>34</sup> И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, т. 1, М., 1945, стр. 171.
- <sup>35</sup> «Драмматической словарь», стр. 46.
- <sup>36</sup> А. А. Шаховской, Обзор русской драматической словесности.— «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров», 1842, № 3, стр. 7.

#### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ТЕАТР КОНЦА 70-х — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 80-х ГОДОВ XVIII ВЕКА

- <sup>1</sup> См.: И. А. Крылов, т. 1, стр. 115.
- <sup>2</sup> Цит. по ст.: В. Всеволодский-Гернгросс, Театральные здания в С.-Петербурге в XVIII столетии.— «Старые годы», 1910, вып. 3, стр. 20.
- <sup>3</sup> О крепостном театре см.: Т. Дынник, Крепостной театр, М.—Л., 1943; В. Г. Сахановский, Крепостной усадебный театр, Л., 1924;

- Э. Б е с к и н, Крепостной театр, М.—Л., 1927; Н. Н. Е в р е п о в, Крепостные актеры, Л., 1925; Н. А. Е л и з а р о в а, Театры Шереметевых, М., 1944; В. С т а н ю к е в и ч, Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII в., Л., 1927; К. Л. С о л о в ъ е в, Останкино, М., 1958; С. В. Б е з с о н о в, Архангельское, М., 1937; Н. П. К а ш и н, Театр Н. Б. Юсупова, М., 1927.
- <sup>4</sup> См.: Н. А. Е л и з а р о в а, Театры Шереметевых, стр. 246.
- <sup>5</sup> См.: Н. П. К а ш и н, Театр Н. Б. Юсупова.
- <sup>6</sup> «Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота», т. 6, Спб., 1876, стр. 579.
- <sup>7</sup> Л. Н о в с к и й, Столетие театра в Тамбове, Тамбов, 1887.
- <sup>8</sup> «Голос минувшего», 1918, № 1—3, стр. 75.
- <sup>9</sup> См.: Д. М а л и н и н, Начало театра в Калуге, Калуга, 1912.
- <sup>10</sup> Ф. А. К а м е н с к и й, Основание театра в Харькове.— «Русская старина», 1882, № 8, стр. 433.
- <sup>11</sup> См.: В. В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, История театрального образования в России в XVII—XVIII столетиях, т. I, стр. 253, 256.
- <sup>12</sup> См. «Дневник графа Бобринского».— «Русский архив», 1877, кн. 3, стр. 118.
- <sup>13</sup> Цит. по кн.: А. Г о з е н п у д, Музыкальный театр в России от истоков до Глинки, Л., 1959, стр. 107.
- <sup>14</sup> См.: В. В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, История театрального образования в России в XVII—XVIII столетиях, т. I, стр. 287.
- <sup>15</sup> Подробнее см. там же.
- <sup>16</sup> Письма Пикара к князю А. Б. Куракину.— «Русская старина», 1870, № 4, стр. 300.
- <sup>17</sup> См. «Московские ведомости», 1780, стр. 136, 618, 841—842.
- <sup>18</sup> М. Г а с т е в, Материалы для полной и сравнительной статистики Москвы, ч. I, М., 1841, стр. 210—211.
- <sup>19</sup> «Московские театры в XVIII ст.»— «Ежегодник императорских театров», 1915, стр. 14.
- <sup>20</sup> См. «Записки С. Н. Глинки», стр. 181.
- <sup>21</sup> См.: К. В. П и г а р е в, Творчество Фонвизина, стр. 20.
- <sup>22</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. III, стр. 41.
- <sup>23</sup> Предположение В. Н. Всеволодского-Гернгросса, что первое представление комической оперы «Санкт-Петербургский гостиный двор» состоялось в конце 1779 г., подкрепляется тем, что именно в это время начались спектакли Вольного театра в Петербурге. «Драматический словарь» сообщает, что когда комическая опера «Гостиный двор» «в первый раз отдана была на театр сочинителем в Санктпетербурге содержателю Вольного театра Книперу, то была представлена раз до пятнадцати сряду». Книпер оставался во главе Вольного театра до конца 1782 г., поэтому допустимо предположение, что «Гостиный двор» поставлен в промежутке времени 1779 — конец 1782 г. Такая датировка не противоречит приблизительно указанному М. Матинского, писавшего в предисловии ко второму изданию оперы («Как поживешь, так и прослынешь», Спб., 1792), что ее первое издание было выцущено в 1791 г. «по старому расположению, как играна она была пред сим лет за десять». Дата первого представления — 26 декабря 1779 г., приведенная Носовым в «Хронике русского театра», не находит подтверждения в достоверных источниках. (Ред.)
- <sup>24</sup> М. М а т и н с к и й, Как поживешь, так и прослынешь, Спб., 1792, Предупреждение.
- <sup>25</sup> «Драматической словарь», стр. 39.
- <sup>26</sup> См.: Е. А. Б о к ш а н и н а, «Санкт-Петербургский гостиный двор» Матинского — Пашкевича и русская опера XVIII века. Диссертация, 1955.
- <sup>27</sup> А. С. Р а б и н о в и ч, Русская музыка до Глинки, стр. 107—108.
- <sup>28</sup> «Московские ведомости», 1783, 25 октября.
- <sup>29</sup> «Драматической словарь», стр. 39—40.
- <sup>30</sup> И. Н о с о в, Хроника русского театра, стр. 367.

- <sup>31</sup> С. Ф. Е л е о н с к и й, Из истории русской комедии XVIII века.— «Ученые записки Московского городского Педагогического института», М., 1954, т. XIII, вып. 4, стр. 3—68.
- <sup>32</sup> Об А. О. Аблесимове см.: Т. Н. Л и в а н о в а, Русская комическая опера.— Сб. «Русские драматурги XVIII—XIX вв.», т. I, стр. 129—203.
- <sup>33</sup> В. Г. Б е л и н с к и й, т. I, стр. 53; т. II, стр. 551, т. IX, стр. 346.
- <sup>34</sup> «Драматической словарь», стр. 78.
- <sup>35</sup> «Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота», т. 7, Сиб., 1878, стр. 604.
- <sup>36</sup> М р з л к в [А. Ф. Мерзляков], Разбор оперы Мельника.— «Вестник Европы», 1817, № 6, стр. 114—115.
- <sup>37</sup> См. «Репертуар русского театра», 1841, кн. 12, стр. 22.
- <sup>38</sup> «Ода похвальная автору «Мельника». Сочинена в Туле 1781 г. Сообщена Н. Тупиковым.— «Ежегодник императорских театров», сезон 1893/94. Приложение II, стр. 146.
- <sup>39</sup> «Репертуар русского театра», 1839, кн. 12, Хроника, стр. 4. Объявление о первом представлении комической оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват» труппой Вольного театра 3 февраля 1781 г. помещено в газете «Спб. ведомости» (1781, № 10, 2 февраля, Прибавления, стр. 68). Этот спектакль был первым представлением «Мельника» в Петербурге. Встречающиеся в литературе неверные сведения о том, что «Мельник» был впервые представлен в Петербурге на сцене придворного театра 9 февраля 1779 г., имеют своим источником «Хронику русского театра» И. Носова. (*Ред.*)
- <sup>40</sup> «Репертуар русского театра», 1841, кн. 12, стр. 22—23.
- <sup>41</sup> Д. И. Ф о н в и з и н, т. 2, стр. 258, 271—274, 682—685.
- <sup>42</sup> Письмо М. Н. Муравьева к Д. И. Хвостову.— В кн.: К. В. П и г а р е в, Творчество Фонвизина, стр. 151.
- <sup>43</sup> См. «Московские театры в XVIII ст.».— «Ежегодник императорских театров», 1915, стр. 18—20.
- <sup>44</sup> См. «Репертуар и Пантеон», 1846, № 9, стр. 431.
- <sup>45</sup> I. R i c h t e r, Moskwa. Eine Skizze, Leipzig, 1799; И. Р и х т е р, Москва. Начертание, Спб., 1804.
- <sup>46</sup> «Das Mutttersöhnechen. Nedorosl... von einer Gesellschaft Freundeubersetzt, Leipzig und Wien, 1787.
- <sup>47</sup> Ф. К о н и, Иван Афанасьевич Дмитревский, славнейший русский актер.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 1, № 3, стр. 93—94.
- <sup>48</sup> Д. И. Ф о н в и з и н, Журнал пребывания моего в Петербурге. 1787—1788 гг.— ЦГАЛИ, ф. 517, оп. 1, ед. хр. 1.
- <sup>49</sup> [И. И. Д м и т р е в с к и й], Известия о жизни Ивана Афанасьевича Дмитревского, Российской академии многих ученых сословий члена и знаменитого актера, Спб., 1822, стр. 10. См. также: «Соревнователь просвещения и благотворения», 1822, ч. XVII, № 1, стр. 113—115.
- <sup>50</sup> См.: Д. Б а н т ы ш - К а м е н с к и й, Крылов.— «Библиотека для чтения», 1845, т. 69, отд. 3, стр. 3.
- <sup>51</sup> Цит. по кн.: И. Ф. Г о р б у н о в, Полное собрание сочинений, т. 2, Спб., 1904, стр. 290.
- <sup>52</sup> С. Т. А к с а к о в, т. 2, стр. 347.
- <sup>53</sup> Ф. К о н и, Иван Афанасьевич Дмитревский, славнейший русский актер.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 1, № 3, стр. 93, 94.
- <sup>54</sup> Письма Пикара к князю А. Б. Куракину.— «Русская старина», 1878, № 5, стр. 52, 60.
- <sup>55</sup> П. А р а п о в, Летопись русского театра, стр. 111.
- <sup>56</sup> «Восемнадцатый век». Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива князем Ф. А. Куракиным, т. I, М., 1904, стр. 61.
- <sup>57</sup> «Русский вестник», 1876, № 5, стр. 104.
- <sup>58</sup> См. «Поэты XVIII века», М.— Л., 1936, стр. 202.
- <sup>59</sup> Д Х в о с т о в, К разуму, Спб., 1820, стр. 6.

- <sup>60</sup> П. А. Вяземский, «Ревизор». — «Современник», 1836, т. 2, стр. 292.
- <sup>61</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1782, 24 сентября.
- <sup>62</sup> Д. Д. Языков, «Недоросль» на сцене и в литературе. — «Исторический вестник», 1882, № 10, стр. 141—142.
- <sup>63</sup> Д. И. Фонвизин, т. 2, стр. 496—497. Перевод уточнен В. Н. Всеволодским-Гернгроссом.
- <sup>64</sup> «Драматической словарь», стр. 88—89.
- <sup>65</sup> См. «Чтения о русском языке Н. Греча», ч. 2, Спб., 1840, стр. 121; см. также: С. Н. Глинка, Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова, ч. 1, 1841, стр. 183.
- <sup>66</sup> «Московские ведомости», 1783, 13 мая, № 38, стр. 300.
- <sup>67</sup> «Русская старина», 1882, № 8, стр. 438.
- <sup>68</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. 2, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 124; т. 5, стр. 16; Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений в 14-ти томах, М., Изд-во АН СССР, 1937—1952, т. 8, стр. 396; В. Г. Белинский, т. II, стр. 564; А. М. Горький, История русской литературы, М., 1939, стр. 25.
- <sup>69</sup> См.: С. З-н, Нечто о Крутицком, придворном российском актере. — «Современный вестник», 1804, ч. 1, стр. 216—223.
- <sup>70</sup> Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР, № 1, стр. 526.
- <sup>71</sup> «Дневник графа Бобринского». — «Русский архив», 1877, кн. 3, № 9, стр. 118.
- <sup>72</sup> С. З-н, Нечто о Крутицком, придворном российском актере. — «Северный вестник», 1804, ч. 1, стр. 217—218, 220.
- <sup>73</sup> С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 311.
- <sup>74</sup> Кроме комедии «Обмена шляпи, или Благоразумием уничтоженное покушение» А. Крутицкому принадлежит переделка с французского комедии «Медими и Лука» (представлена в Петербурге в 1801 г., опубликована под названием «Фединька и Лука» в журнале «Друг детей на 1809 год, издаваемый Николаем Ильиным», ч. 5, 1809). В книге «Русский театр второй половины XVIII века» (М., 1960, стр. 229) и в «Алфавитном указателе пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII вв.» («Сборник Историко-театральной секции Наркомпроса», т. I, Пг., 1918, стр. 12) В. Н. Всеволодский-Гернгросс называет в числе переделок Крутицкого комедию «Боязливый, или Домовыми изувеченный». В «Алфавитном указателе» перечисляются два варианта этой пьесы — один в переделке Крутицкого, другой в переводе Иванова, при этом остается неясным, какой из них шел на сцене. В 49 и 50 тетрадях «Журнала театрального» А. В. Каратыгина (Отдел рукописей Пушкинского дома) определенно указано, что «Боязливый, или Домовыми изувеченный» был поставлен в Петербурге в переводе Иванова. Очевидно, предположение о переделке Крутицкого возникло в связи с надписью на заглавном листе рукописного экземпляра пьесы (хранится в Ленинградской театральной библиотеке) — «Сия комедия, переделанная из немецкой, называемой «Подкидыши», принадлежит Крутицкому» (см. «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. III, 1892, стр. 151). Несомненно, что надпись свидетельствует не об авторской принадлежности рукописи, а о том, что ее владельцем был Крутицкий, исполнявший в комедии главную роль Пуглова. (Ред.)

#### ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ТЕАТР КОНЦА XVIII ВЕКА

- <sup>1</sup> См. «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 560—564.
- <sup>2</sup> См.: Н. Чулков, Ф. В. Кречетов — забытый радикальный публицист XVIII века. — «Литературное наследство», № 9—10, 1933, стр. 453—470.
- <sup>3</sup> «Российский театр», ч. 6, стр. 149.

- <sup>4</sup> См.: А. Н. Р а д и щ е в, Полное собрание сочинений в 3-х томах, т. I, М.—Л., 1938, стр. 213—224.
- <sup>5</sup> См. «Драматической словарь», стр. 119.
- <sup>6</sup> «Краткое начертание жизни Якова Борисовича Княжнина». — «Сочинения Якова Княжнина», т. 1, Спб., 1802, стр. 8—9.
- <sup>7</sup> И. А. К р ы л о в, т. 1, стр. 97—102.
- <sup>8</sup> См.: С. Г л и н к а, Письмо пожилого любителя отечественной словесности на критику «Сорены». — «Русский вестник», 1810, № 4, стр. 119.
- <sup>9</sup> Спектакли 17 февраля 1785 г., 8 и 10 февраля 1788 г., объявленные в газете «Московские ведомости», как выясняется из дальнейших объявлений в той же газете, были отменены. Бенефис труппы, назначенный на 17 февраля 1785 г. («Московские ведомости», 1785, № 14, 15 февраля, стр. 170), был отложен. Представление «на щот всех актеров», в котором исполнялась трагедия Николева «Сорена и Замир», состоялось 20 февраля 1785 г. («Московские ведомости», 1785, № 15, 19 февраля, стр. 182). В «Московских ведомостях» от 6 декабря 1788 г. (№ 98) объявлено, что «декабря 8 будет спектакль № 7, в котором представлена будет трагедия «Сорена и Замир», а после балет» (стр. 888). В № 99 от 9 декабря помещено извещение о том, что «спектакль № 7 — трагедия «Сорена и Замир» и балет, состоится 10 декабря» (стр. 896). Из объявления Петровского театра в «Московских ведомостях» от 13 декабря (№ 100) мы узнаем, что «спектакль № 7, в котором представлена будет большая комедия «Три султанши и балет», назначен на 13 декабря, а «пред сим за стужую два раза спектакли были отказаны» (стр. 904). (Ред.)
- <sup>10</sup> «Драматической словарь», стр. 133.
- <sup>11</sup> «Творения Николая Петровича Николева», т. 3, М., 1798, стр. 296.
- <sup>12</sup> «Краткое начертание жизни Якова Борисовича Княжнина». — «Сочинения Якова Княжнина», т. 1, Спб., 1802, стр. 8—9.
- <sup>13</sup> «Драматической словарь» указывает, что трагедия Княжнина «Титово милосердие» «представлена была много раз на Российских театрах в Санкт-Петербурге и Москве» (стр. 138). Достоверные данные о представлениях трагедии Княжнина в Петербурге в XVIII в. не сохранились. Нам известны лишь два упоминания о представлении русской трагедии «Титово милосердие». В «Камер-фурьерском журнале» 1782 г. в записи, относящейся к 6 декабря, содержатся следующие сведения: «В вечеру в обыкновенное время на придворном Большом театре, в присутствии их императорских высочеств государя цесаревича и государыни великой княгини представлена русская трагедия «Титово милосердие» с балетом» («Камер-фурьерский церемониальный журнал 1782 года», Спб., 1882, стр. 588). В книге распоряжений театральной дирекции (№ 1, л. 105) содержатся требования от 29 марта 1784 г. на материалы для театральных декораций: «Для Каменного театра к трагедии немецкой и нового балета, так ж для представления российской драмы «Титова милосердия» и оперы-комик «Двух скупых», на 160 р. 93 к.» («Архив Дирекции императорских театров», отд. I, стр. 192). В том же издании в разделе, посвященном репертуару русского театра, по поводу трагедии Княжнина «Титово милосердие» дана ссылка на этот же документ, ошибочно отнесенный к 1778 году («Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. III, стр. 174). Безоговорочно связывать приведенные документы с представлением на сцене трагедии Княжнина нельзя, так как имя автора «Титова милосердия» в них не названо, а написание Княжнинным этой трагедии принято относить к 1785 г. на основании указания в «Словаре русских светских писателей» митрополита Евгения (М., 1845), что «Титово милосердие» написано на год раньше, чем «Владисан» и «Софонизба». Поскольку вопрос о времени первого представления трагедии Княжнина в Петербурге остается невыясненным, даты представления «Титова милосердия» в 1782 и 1784 гг. приводятся в репертуарной сводке предположительно. (Ред.)
- <sup>14</sup> И. А. К р ы л о в, т. 1, стр. 263.
- <sup>15</sup> См. «Сочинения императрицы Екатерины II», т. 2, стр. 254—256.
- <sup>16</sup> «Русская старина», 1871, № 6, стр. 732.



- <sup>17</sup> Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР. Архив «Русской старины», № 6397, 1—2; опубл. в «Русской старине», 1871, № 7, стр. 91—92. См. также «Русская старина», 1871, № 6, стр. 723—781.
- <sup>18</sup> А. К л у ш и н, О новых книгах. — «С.-Петербургский Меркурий», 1793, ч. III, стр. 124—144.
- <sup>19</sup> См.: Н. Е. С т р у й с к и й, Письмо о российском театре нынешнего состояния, Рузаевка, 1794.
- <sup>20</sup> Историю истолкования «Вадима Новгородского» см. в кн.: Г. А. Г у к о в с к и й, Русская литература XVIII века, М., 1939, стр. 366—369.
- <sup>21</sup> Д. И. Ф о н в и з и н, т. 2, стр. 40.
- <sup>22</sup> ЦГАЛИ, ф. 517, оп. 1, ед. хр. 1, л. 58—70об.
- <sup>23</sup> ЦГАЛИ, ф. 517, оп. 1, ед. хр. 2, л. 11—15.
- <sup>24</sup> См.: И. И. Д м и т р и е в, Взгляд на мою жизнь, М., 1866, стр. 58—60.
- <sup>25</sup> См.: М. Н. Р о з а н о в, Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, М., 1901.
- <sup>26</sup> А. С. П у ш к и н, Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. 7, стр. 106—107.
- <sup>27</sup> Тексты пьес И. А. Крылова см.: «Полное собрание сочинений» в 3-х томах, М., 1945—1946; «Сочинения», т. 1—2, М., 1969; «Пьесы», М.— Л., 1944. О Крылове см.: В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. 8; М. З а г о р с к и й, И. А. Крылов-драматург. — В кн.: И. А. К р ы л о в, Пьесы, М.— Л., 1944; В. В с е в о л о д с к и й - Г е р н г р о с с, Крылов и театр. — В сб. «И. А. Крылов. Исследования и материалы», М., 1947; Т. Л. К а р с к а я, И. А. Крылов и эстетика русского театра. — В кн.: «Русские классики и театр», М.— Л., 1947; Н. Л. С т е п а н о в, И. А. Крылов. Жизнь и искусство, М., 1958.
- <sup>28</sup> «Сатирические журналы Н. И. Новикова», стр. 348—349.
- <sup>29</sup> И. А. К р ы л о в, т. 1, стр. 27, 257, 106, 122, 205, 146, 250, 246.
- <sup>30</sup> «Детский театр, или Собрание пьес, представленных воспитанниками в Университетском благородном пансионе», ч. II, М., 1817, стр. 2.
- <sup>31</sup> См.: Г. А. Г у к о в с к и й, Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в., Л., 1938, стр. 85—95.
- <sup>32</sup> Сочинения В. В. Капниста см.: «Сочинения», М., 1959, (Вступительная статья Д. Д. Благого); «Собрание сочинений», т. 1—2, М.— Л., Изд-во АН СССР (Редакция; вступительная статья и примечания Д. С. Бабкина). О Капнисте см.: П. Н. Б е р к о в, В. В. Капнист, Л.— М., 1950; А. И. М а ц а й, «Ябеда» В. В. Капниста, Киев, 1958; Д. Д. Б л а г о й, В. В. Капнист. — В кн.: «Русские драматурги XVIII—XIX вв.», т. I; П. Н. Б е р к о в, В. В. Капнист как явление русской культуры. — В сб. «XVIII век», М.— Л., Изд-во АН СССР, 1959; П. Н. Б е р к о в, Василий Васильевич Капнист, Л.— М., «Искусство», 1950.
- <sup>33</sup> Ф. Ф. В и г е л ь, Записки, М., 1928, т. 1, стр. 353.
- <sup>34</sup> Г. В. Е с и п о в, В. В. Капнист. — «Русская старина», 1873, № 5, стр. 714.
- <sup>35</sup> Н. Г. Ч е р н ы ш е в с к и й, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. III, М., 1947, стр. 130.
- <sup>36</sup> Рукописи В. В. Капниста см.: Библиотека Украинской Академии наук, отд. рукописей, № 1, ед. хр. 5657—5661. Списки находятся в Ленинграде: один в Библиотеке Академии наук СССР (I-5-55), другой в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Г-ХIV, 42). О киевских рукописях см. кандидатскую диссертацию А. Мацай — «Ябеда» В. В. Капниста. Опыт монографии», Киев, 1947—1948.
- <sup>37</sup> Я. К н я ж н и н, Сочинения, изд. 3, т. V, Спб., 1818, стр. 186, 176.
- <sup>38</sup> См.: Л. Н о в с к и й, Столетие театра в Тамбове, Тамбов, 1887, стр. 36.
- <sup>39</sup> К 1790 г. относится первое отдельное издание «Сбитеньщика». Как сообщает «Драматической словарь», комическая опера «Сбитеньщик» «сочинена г. Княжниным в 1783 году» и «представлена в первый раз на придворном театре в Санктпетербурге». Так как в «Архиве Дирекции императорских театров» (отд. III, стр. 99) указано, что А. Булландт «в 1784 го-

- ду написал музыку к русской опере «Сбитеньщик», за что получил от Дирекции 300 р.», естественно предположить, что первое представление «Сбитеньщика» в Петербурге состоялось в 1784 г. (Ред.)
- 40 Рукописный отдел Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Архив Державина, т. 37, № 18.
  - 41 А. А. Шаховской, Летопись русского театра.— «Репертуар русского театра», 1840, т. 2, № 11, История русского театра, стр. 5.
  - 42 А. С. Рабинович, Русская опера до Глинки, стр. 94.
  - 43 И. А. Крылов, т. 1, стр. 247—251.
  - 44 Сочинения Екатерины II см.: «Сочинения императрицы Екатерины II» с примечаниями А. Н. Пыпина, Спб., 1901—1907. О литературной деятельности Екатерины II см.: Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений, т. 5, М.—Л., 1962; Г. А. Гукровский, Русская литература XVIII века; Н. Н. Голлицын, Библиографический словарь русских писательниц, Спб., 1889; В. В. Сиповский, Из истории русской комедии XVIII века, Пг., 1917.
  - 45 В л. \*\*\*, Яков Борисович Княжнин.— «Библиотека для чтения», 1850, т. 101, отд. 3, стр. 67.
  - 46 «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 186, 337.
  - 47 «Русская старина», 1890, т. 6, стр. 680.
  - 48 «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 402, 403.
  - 49 В. Н. Всеволодский-Гернгросс, И. А. Дмитревский, стр. 222.
  - 50 Н. Ильин, Театральное поприще г-на Померанцева.— «Амфион», 1815, ч. 2, стр. 104.
  - 51 С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 346.
  - 52 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 564.
  - 53 См. там же, стр. 548.
  - 54 Н. М. Карамзин, Избранные сочинения в 2-х томах, М.—Л., 1964, т. 1, стр. 166—167.
  - 55 «Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности императорской Академии наук», т. V, вып. I, 1868, стр. 99.
  - 56 В. Н. Всеволодский-Гернгросс, И. А. Дмитревский, стр. 222.
  - 57 И. Носов, Хроника русского театра, стр. I—II, 23.
  - 58 Ф. Кони, Русский театр, его судьбы и истории.— «Русская сцена», 1864, № 2—8.
  - 59 М. Сухомлинов, История Российской академии, вып. VII, Спб., 1874, стр. 245.
  - 60 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 568—569.
  - 61 В. Всеволодский-Гернгросс, История театрального образования в России в XVII—XVIII столетиях, т. I, стр. 414.
  - 62 См.: Н. А. Елизарова, Театры Шереметевых, стр. 277, 282.
  - 63 «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 297.
  - 64 «Московские ведомости», 1786, № 5—6, стр. 48, 58.
  - 65 «Московские театры в XVIII столетии».— «Ежегодник императорских театров», 1915, стр. 15.
  - 66 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 67; см. там же, стр. 11, 66, 68, 108, 117, 168, 213, 420, 548, 579.
  - 67 «Московский вестник», 1808, № 1, стр. 161.
  - 68 Н. М. Карамзин, т. 2, стр. 87—88.
  - 69 «Записки С. Н. Глинки», стр. 156.
  - 70 Там же, стр. 180.
  - 71 См.: С. Т. Аксаков, т. 2; см. также: А. Сиротинин, Я. Е. Шушерин.— «Русский архив», 1890, кн. 2, № 5, стр. 72—96.
  - 72 С. П. Жихарев, Записки современника, стр. 411.
  - 73 См.: В. Всеволодский-Гернгросс, История театрального образования в России в XVII—XVIII столетиях, т. I, стр. 326—330.
  - 74 М. Н. Макаров, Память о Якове Емельяновиче Шушерине.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, ч. 2, № 6, «Калейдоскоп», стр. 86.

- <sup>75</sup> Там же.
- <sup>76</sup> С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 358.
- <sup>77</sup> См.: С. Шевырев, История Московского университета, стр. 207—208; «Библиографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета», ч. II, М., 1855, стр. 446—447.
- <sup>78</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. III, стр. 35.
- <sup>79</sup> С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 359.
- <sup>80</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 297.
- <sup>81</sup> Там же, стр. 326.
- <sup>82</sup> С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 263—264.
- <sup>83</sup> «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, ч. 2, № 6. «Галейдоскоп», стр. 89.
- <sup>84</sup> Ф. Кони, Воспоминание о Московском театре при М. Е. Медоксе.— «Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, ч. 1, № 7, стр. 95.
- <sup>85</sup> «Пантеон русского и всех европейских театров», 1841, ч. 2, № 6, стр. 85.
- <sup>86</sup> С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 380.
- <sup>87</sup> См. «Вестник Европы», 1813, № 17, стр. 72.
- <sup>88</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. III, стр. 32.
- <sup>89</sup> В. В. Канист, Собрание сочинений в 2-х томах, т. 2, стр. 441.
- <sup>90</sup> Г. З. Кунцевич, «Ябеда», комедия В. В. Капниста.— «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1906, т. XI, кн. 3, стр. 247.
- <sup>91</sup> «Северный вестник», 1804, ч. I, стр. 216—223.
- <sup>92</sup> «Сочинения Петра Плавильщикова», ч. 4, Спб., 1816, стр. 137—139. Произведения Плавильщикова см.: «Сочинения Петра Плавильщикова», ч. 1—4, Спб., 1816. О П. А. Плавильщикове см.: Л. И. Кулакова, П. А. Плавильщиков (1760—1812), М.—Л., 1952; В. А. Бочкарев, Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815), Куйбышев, 1959, стр. 56—80; «История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века», М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 388, 395, 396, 414, 418, 420; Г. П. Макогоненко, Русская драматургия XVIII века.— В сб. «Русские драматурги XVIII—XIX вв.», т. I, стр. 5—68; А. Д. Оршин, Из истории русской комедии XVIII века (комедии Плавильщикова).— В сб. «Львовский государственный университет имени Ив. Франко. Труды кафедры русской литературы», вып. 2, Львов, изд. Львовского университета, 1958, стр. 44—65; Т. Карская, И. А. Крылов и эстетика русского театра.— В сб. «Русские классики и театр», М.—Л., 1947, стр. 111—112, 124, 136—137, 160—161. Главнейшие биографические сведения о Плавильщикове: [П. В. Победонцев], Воспоминание о Петре Алексеевиче Плавильщикове.— «Новый Пантеон отечественной и иностранной словесности», 1819, ч. IV, стр. 152, 208; Н. Ильин, О Плавильщикове.— «Вестник Европы», 1815, № 10, стр. 156—164; А. Оршин, П. Плавильщиков. Из истории борьбы за национальный русский театр и драматургию в XVIII в.— Кандидатская диссертация, Львов, 1950.
- <sup>93</sup> О спектаклях в Московском университете см. «Библиографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета», ч. II, М., 1855, стр. 446—447.
- <sup>94</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. III, стр. 35; С. Т. Аксаков, т. 2, стр. 360.
- <sup>95</sup> Встречающийся в литературе сведения о том, что П. А. Плавильщиков дебютировал в Петербурге в 1779 г. в трагедии Я. Б. Княжнина «Гитово милосердие» в роли Секста, появились, очевидно, в результате неверной интерпретации воспоминаний современников и не заслуживают доверия. В то время как Н. И. Ильин («О Плавильщикове». — «Вестник Европы», 1815, № 10), начиная описание наиболее примечательных ролей этого актера, отмечал, что «из ролей молодых любовников блистательнее всех он играл Хорева и Секста», М. Н. Макаров («Петр Алексеевич Плавильщиков». — «Репертуар русского театра», 1841, кн. 11) писал, что Хорев и

Секст были самыми первыми ролями Плавильщикова. Ф. А. Кони («Один из русских трагиков». — «Репертуар и Пантеон», 1850, № 2) сообщал, что Плавильщиков дебютировал в роли Хорева, за которым следовала роль Секста, а И. Носов в своей недостоверной «Хронике русского театра» указал даже даты дебютов Плавильщикова в этих ролях (стр. 335—337). (Ред.)

- <sup>96</sup> «Сочинения Петра Плавильщикова», ч. 4, стр. 21, 24, 41, 42, 27, 31, 29, 30, 85.
- <sup>97</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. III, стр. 32.
- <sup>98</sup> «Вестник Европы», 1815, № 10, стр. 158.
- <sup>99</sup> Т а м ж е, стр. 158—159.
- <sup>100</sup> Т а м ж е, стр. 160, 158.
- <sup>101</sup> «Записки С. Н. Глинки», стр. 181.
- <sup>102</sup> См. «Новый Пантеон отечественной и иностранной словесности», 1819, ч. IV, стр. 188—189; Н. А. Е л и з а р о в а, Театры Шереметевых, стр. 279.
- <sup>103</sup> Н. М. К а р а м з и н, т. 2, стр. 106—107; т. 1, стр. 129.
- <sup>104</sup> Т а м ж е, т. 1, стр. 525, 129, 389.
- <sup>105</sup> П. Б е р к о в, История русской журналистики XVIII века, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 516.
- <sup>106</sup> «Московский журнал», 1791, стр. 477; см.: Н. В. Р о ж д е с т в е н с к и й, И. А. Крылов и его товарищи по типографии и журналу в 1792 г., М., 1899, стр. 7—16.
- <sup>107</sup> «Драматический альбом». Издание П. Н. Арапова и Августа Ропшольда, М., 1850, стр. XXXV—XXXVI.
- <sup>108</sup> ЦГАДА, ф. 277.
- <sup>109</sup> «Архив Дирекции императорских театров», вып. I, отд. II, стр. 149.
- <sup>110</sup> Т а м ж е, стр. 297, 298, 302.
- <sup>111</sup> См.: Ш е р и д а н, Школа злословия, Спб., 1794, Список действующих лиц.
- <sup>112</sup> См.: И. Ф. Г о р б у н о в, т. 2, стр. 325—335.

# РЕПЕРТУАРНАЯ СВОДКА

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### РЕПЕРТУАР ПРИДВОРНОГО, ШКОЛЬНОГО И ПУБЛИЧНОГО ТЕАТРОВ С КОНЦА XVII ДО СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Репертуар конца XVII—первой половины XVIII века составлен на основе сведений, накопленных в публикациях и исследованиях П. П. Пекарского, Н. С. Тихонравова, И. Е. Забелина, П. О. Морозова, И. А. Шляпкина, В. И. Резанова, С. К. Богоявленского, В. Н. Перетца, В. П. Адриановой-Перетц, Н. К. Гудзия, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, С. А. Щегловой, П. Н. Беркова, В. Д. Кузьминой и других историков литературы и театра. Новейшим в ряду этих публикаций и исследований является издание произведений ранней русской драматургии, предпринятое Институтом мировой литературы им. А. М. Горького. В 1972 году издательством «Наука» выпущены «Первые пьесы русского театра», под редакцией А. Н. Робинсона и «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.», под редакцией О. А. Державиной, в 1974 году — «Пьесы школьных театров Москвы», под редакцией А. С. Демина.

При составлении сводки использован опубликованный В. Н. Всеволодским-Гернгроссом «Алфавитный указатель пьес, представленных и изданных в России в XVII и XVIII вв.» («Сборник историко-театральной секции Театрального отдела Наркомпроса»), составленная В. П. Адриановой-Перетц, «Библиография русской школьной драмы и театра XVII—XVIII вв.» (Сб. «Старинный спектакль в России», стр. 184—197) и другие справочные издания.

Перечень пьес, шедших на сцене придворного театра царя Алексея Михайловича, выясняется по документам, наиболее полно опубликованным С. К. Богоявленским («Московский театр при царях Алексее и Петре»). Вопрос о том, кого следует считать авторами некоторых из этих пьес, до сих пор остается спорным. Поэтому мы приводим имена, называемые различными исследователями. В сводке перечислены даты первых представлений, состоявшихся в 1672—1676 годах. Сведения о первых представлениях Артаксерксова и Темир-Аксакова действия, комедий о Товии, о Давиде с Голиафом и о Бахусе с Венусом основаны на документах и общеприняты. Представление комедий Егорьевой, Иосифовой и Адамовой чаще всего относят к ноябрю 1675 года в связи с изданным в октябре 1675 года указом о представлении в Преображенском шести комедий. Мнения историков театра о сроках постановки «Иудифи» и «Орфея» расходятся. П. О. Морозов предполагал, что «Иудифь» была поставлена между 2 и 9 февраля 1673 года, так как в это время были перевезены из Немецкой слободы во дворец шестьдесят детей, участвовавших в комедийном действе. Их число соответствует числу действующих лиц «Иудифи» («История русского театра до половины XVIII столетия», стр. 148). Е. К. Ромодановская в комментарии к новому изданию «Иудифи» также относит ее представление к 1673 году на основании челобитной И. Пальцера, который указывал, что в 1673 и 1674 годах был занят разучиванием «Юдифиной и Товииной комедий», а также на основании содержащихся в рукописном сборнике ГПБ заметки о представлении «Иудифи» и «Эсфири» в 1673—1675 го-

дах («Первые пьесы русского театра», М., 1972, стр. 475). С. К. Богоявленский считал довод П. О. Морозова, основанный на числе комедиантов, неубедительным, так как приблизительно такое же число актеров было занято в «Эсфири». О том, что новой постановки в 1673 году не было, утверждал С. К. Богоявленский, можно судить по отсутствию расходных записей на костюмы и аксессуары, а также по тому, что в апреле 1673 года представлялись царю комедианты Артаксерксова действия). Вряд ли их стали бы так называть, если бы в это время уже состоялась постановка второй пьесы («Московский театр при царях Алексее и Петре», стр. IX). В. Н. Всеволодский-Гернгросс полагал, что представление «Иудифи» было дано впервые в феврале 1674 года, так как к 15 февраля этого года относится документ о выдаче И.-Г. Грегори сукна для костюмов «к строению Алоферновой комедии».

О представлении «Орфея» — в субботу на масленице — сообщил Я. Рейтенфельс в своей книге «О Московии» («De rebus Moscoviticis»), изданной в Падуе в 1680 году. П. О. Морозов относит это представление к 1673 году, так как есть основания предполагать, что в этом году Рейтенфельс уехал из России («История русского театра до второй половины XVIII столетия», стр. 189). Этому же мнению придерживается А. Н. Робинсон («Первые пьесы русского театра», стр. 56) и О. А. Державина («Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.», стр. 311). В. Н. Всеволодский-Гернгросс относит постановку «Орфея» к 1675 году, так как считает, что балет на сюжет, взятый из античной мифологии, скорее мог быть поставлен тогда, когда театром руководил Гюбнер, чем во времена Грегори, ставившего пьесы на библейские сюжеты.

Репертуар театра царевны Натальи Алексеевны отнесен к репертуару публичных спектаклей, так как на спектакли в селе Преображенском под Москвой в начале XVIII века допускалась, по-видимому, не только придворная, но и городская публика, а в Петербурге театр Натальи Алексеевны был городским и общедоступным.

Достоверные сведения о театре царицы Прасковьи Федоровны в подмосковном селе Измайлове относятся к 1713 и 1722 годам. Они носят общий характер и данных о репертуаре не содержат.

В сборнике «Материалы к истории русского театра в Государственных архивах СССР» (М., 1966) помещен обзор документов, хранящихся в Центральном государственном архиве древних актов. Внимание историков литературы и театра привлекли опубликованные здесь и до того неизвестные «Сведения о театре царицы Прасковьи Федоровны в Измайлове» (стр. 56), к которым относится «Челобитная о выдаче жалованья Максиму Юрьеву за участие в пьесе «Иосиф, принц Индейский», поставленной в театре в Измайлове в 1685 году, и за службу в этом театре в предыдущие годы (ф. 159, д. 1341)». К сожалению, приведенное описание не соответствует содержанию единственного в указанном деле документа, имеющего отношение к Максиму Юрьеву. На самом деле это челобитная, которую подала в мае 1685 года на имя царей Иоанна и Петра «Новомещанской слободы вдовца Палагеяца Семенова дочеришка». Она заявляла, что ее «сынишко» «Максим Юрьев двенадцати лет учился грамоте и жил в Богоявленском монастыре у архимандрита и был тот мой сынишко Максим у вашего государского дела в нынешнем 193 [1684—1685] году в селе Измайлове на празднике Иоасафа царевича Индейского у действия и в нынешнем государе в 193 году апреля в первых числах тот мой сынишко Максим из Богоявленского монастыря пропал бесследно» (ЦГАДА, ф. 159, д. 1341, л. 300). Мать Максима Юрьева просила принять и записать ее челобитную, очевидно, в надежде на розыски ее пропавшего сына. Упоминания о жалованье за его участие в театральных представлениях челобитная не содержит. Дворцовая церковь в Измайлове носила имя Иоасафа царевича Индейского, день которого отмечался 19 ноября. «Действо», упоминаемое в челобитной, очевидно, состоялось в Измайлове в день престольного праздника 19 ноября 1684 года. В челобитной, по-видимому, речь идет не о придворном спектакле, а о церковном действе, какие часто совершались в Москве в конце XVII века, то есть о торжественном богослужении, включавшем элементы театрализации.

Что касается русских придворных спектаклей при дворе императрицы Анны Иоанновны в Петербурге, то, как сообщает А. Ф. Малиновский, там «иногда представляемы были придворными обоюбого пола особами в разговор приведенные некоторые русские скаски, как то «Финисино ясно соколово Перышко», «Яга баба» и проч.» («Собрание некоторых театральных сочинений», ч. 2, стр. 6—7). Это сообщение, однако, не находит подтверждения в других источниках. Документами подтверждается только представление в 1735 году певчими, кадетами, пажками, придворными «карлами» и калмыками «Комедии об Иосифе». Монтiroвочная ведомость этого спектакля опубликована Н. В. Дризенoм в его книге «Материалы к истории русского театра» (М., 1905, стр. 18—20). Столь же достоверны и основаны на документах сведения о представлении в начале 1730-х годов певчими и придворными девицами в доме цесаревны Елизаветы Петровны — в селе Покровском под Москвой или в Петербурге на Смольном дворе — комедии о принцессе Лавре («Русский архив», 1865, стр. 329—332).

В предлагаемой сводке репертуар школьного театра расположен в алфавитном порядке названий городов, где давались представления. Перечень открывается спектаклями Киево-Могилянской коллегии, впоследствии преобразованной в духовную академию. Киевская драма, постепенно вбравшая черты украинской народной жизни и переходившая на украинский язык, в значительной мере относится к истории украинского театра. Вместе с тем Киевская академия сыграла роль рассадника школьных спектаклей в России. Из нее вышли такие выдающиеся деятели русской культуры и создатели школьного театра, как Симеон Полоцкий и Феофан Прокопович, поставивший в Киеве свою трагедокомедию «Владимир». Без киевских спектаклей нельзя составить себе достаточно полного представления о репертуаре русского школьного театра и его развитии.

В сводку внесены школьные спектакли всех жанров, кроме монологических «декламаций», не содержавших элементов «лицедейства». Представление диалога «Алексей, божий человек» отнесено к началу 1674 года, так как в программе, изданной в феврале 1674 года, указано, что эта школьная драма была «явлена миру» «чрез шляхетную молодь студентскую в коллегииуме Киево-Могилянском на публичном диалоге в году от сотворения света 7162, а от рождества Христова 1674».

К репертуару школьного театра отнесены пьесы Полоцкого, предназначенные для представления при дворе, но исполнявшиеся, по-видимому, учениками школы Заиконоспасского монастыря. Об исполнении нескольких школьных драм, текст которых не сохранился, упоминают современники.

Представление в московском Госпитальном театре «Истории Александра Македонского и Дария» засвидетельствовано Берхгольцем («Дневник камерюнкера Ф. В. Берхгольца», ч. 3, М., 1903, стр. 7— запись от 4 января 1723 года). О том, что в этом же театре в 1742 году шла комедия о Баязете и Тamerлане, сообщил Я. Штелин (J. Stählin, Zur Geschichte des Theaters in Russland.— I.-I. Haigold's Beylagen zum neueränderten Russland». Bd I, Riga, 1769, S. 289). Представление школьной драмы в Тобольске в 1734 году на пасхе видел и описал И.-Г. Гмелин (I.-G. Gmelin, Reise durch Sibirien von dem Jahr 1733 bis 1743, Göttingen, 1751, Th. I, S. 144—146).

Репертуар московского публичного театра петровского времени устанавливается на основании двух документов, сохранившихся в Архиве Посольского приказа, — это «Описание комедиям, что каких есть в Государственном посольском приказе 1709 мая по 30 число» и дополняющий его список переведенных комедий. Пьесы, названные в описях, могли быть представлены труппой Кунста — Фюрста. Перечень пьес, содержащихся в «Описании комедиям», впервые опубликован А. Ф. Малиновским («Историческое известие о Российском театре». — «Северный архив», 1822, ноябрь, № 21, стр. 183—184). Обе описи Посольского приказа полностью опубликованы П. П. Пекарским («Наука и литература в России при Петре Великом», т. I, стр. 428—429). В полном тексте «Описания комедиям» (см. также: С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 145—146) указано, что 10 из 13 перечисленных пьес были в 1709 и 1711 годах отосланы в Пре-

ображенское к царевне Наталье Алексеевне. Возможно, что они вошли в репертуар ее театра. Кроме того, о репертуаре театра Натальи Алексеевны можно судить по изданной П. П. Пекарским описи «комедиантских действ», уцелевших к 1723 году от ее библиотеки («Наука и литература в России при Петре Великом», т. I, стр. 430), а также по отрывкам ролей, опубликованным И. А. Шляпкиным («Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени»).

Сводка репертуара городских демократических театров составлена из пьес, которые по существующим сведениям или предположениям исследователей были поставлены на сцене, хотя далеко не всегда могут быть названы игравшие их труппы. Из контрактов, впервые опубликованных И. Е. Забелиным, известны репертуар и сроки выступления в Москве труппы К. Байкулова, а также труппы В. Хилковского и И. Глушкова (И. Е. Забелин, Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии.— «Сборник Общества любителей российской словесности», 1891, стр. 559—560).

Представление «Игры о царе Соломоне» труппой, собранной Ванькой Каином на время масленицы, описано в «Жизни Ваньки Каина им самим рассказанной» (СПб., 1859, стр. 57—59). Многие пьесы из репертуара этих и других городских трупп известны только по упоминаниям. А. П. Сумароков упоминает о виденных им в юности пьесах «Александр и Людвик» и «Париж и Вена» («О думном дыке, который с меня вял пятьдесят рублей».— «Трудолюбивая пчела», 1759, стр. 694). А. Ф. Малиновский пишет, что из пьес, исполнявшихся студентами Московской академии и приказными служителями на святках и на масленице, до его сведения дошли «Евдон и Берфа», «Соломон и Гайер» («Собрание некоторых театральных сочинений», ч. 2, стр. 7).

Из числа интермедий, которые могли быть сыграны в городских театрах, в сводке приведены те, которые приближаются по своему характеру к одноактным бытовым пьесам.

Сведения о репертуаре волковской труппы сообщены Я. Штелином («Краткое известие о театральных в России представлениях».— «Санкт-Петербургский вестник», 1779, август, стр. 92), Н. И. Новиковым («Опыт исторического словаря о российских писателях».— «Избранные сочинения», стр. 291), П. И. Сумароковым («О российском театре от начала оного до конца царствования Екатерины II».— «Отечественные записки», 1822, декабрь, ч. 22, стр. 301—306 и «Прогулка по 12-ти губерниям с историческими и статистическими замечаниями в 1838 году», СПб., 1839, стр. 293—294), А. А. Шаховским («Летопись русского театра».— «Репертуар русского театра», 1840, т. I, кн. 6, стр. 4—5). Вполне достоверным может считаться указание на постановку в Ярославле школьной драмы Димитрия Ростовского, исполненной волковской труппой в Петербурге 18 марта 1752 года («Журналы камер-фурьерские 1752 года», стр. 20). Возможно, что в Ярославле была исполнена пьеса из репертуара московского городского демократического театра — «Евдон и Берфа» (Шаховской называет ее «Евмон и Берфа»). По-видимому, волковская труппа еще в Ярославле играла современные русские трагедии.

Н. И. Новиков называет три трагедии А. П. Сумарокова, исполненные ярославцами в Петербурге, — «Хорев», «Синав и Трувор», «Гамлет». П. И. Сумароков добавляет к ним «Артистону». В «Журнале дежурных генерал-адъютантов» отмечены два исполнения ярославцами трагедий на сцене Немецкого театра в Петербурге — 6 и 9 февраля 1752 года («Журналы дежурных генерал-адъютантов», вып. II, СПб., 1898, стр. 272—273). П. Н. Берков в статье «Театральные дебюты Ф. Г. Волкова в Петербурге» («Вестник Ленинградского университета», 1950, №10, стр. 59—60) высказал предположение, что к числу выступлений ярославской труппы в Петербурге может быть отнесено также указанное в «Журнале» (стр. 272) исполнение неизвестной труппой трагедии «на российском языке» в Оперном доме 4 февраля 1752 года. Поскольку первым из спектаклей, сыгранных ярославцами в Петербурге, Н. И. Новиков и П. И. Сумароков называют трагедию «Хорев», П. Н. Берков предполагает, что 6 февраля шел «Синав и Трувор», 9 февраля — «Гамлет». Естественно считать, что все эти трагедии исполнялись труппой Волкова и в Ярославле.

Перечень пьес, составляющих репертуар одного театра или относящихся к одному из видов театра, расположен в той хронологической последователь-



ности, в какой эти пьесы по точным или предположительным данным были представлены на сцене. Пьесы из репертуара московского публичного театра петровского времени и театра царевны Натальи Алексеевны перечислены в том порядке, в каком они приведены в документах, являющихся источниками сведений о репертуаре этих театров.

В сводке указан жанр каждой пьесы в соответствии с определением автора или публикатора, количество действий или других составляющих пьесу частей, ее автор, даты представления. Для каждой переводной пьесы по возможности указано ее название в оригинале и язык, с которого был сделан перевод. Выше перечислены источники, сообщающие о представлениях не сохранившихся пьес. Сведения о каждой опубликованной пьесе сопровождаются ссылкой на ее первое издание.

## ПРИДВОРНЫЕ СПЕКТАКЛИ

### ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР ЦАРЯ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА СЕЛО ПРЕОБРАЖЕНСКОЕ ПОД МОСКВОЙ МОСКВА

*Артаксергово действо* в 7 д. с прологом (и эпилогом?) И.-Г. Грегори, при участии Л. Рингубера, Л. Блюментроста (?), Ю. Гюбнера (?). Лионский список изд. А. Мазоном и Ф. Кокроном — «La comédie d'Artaxerxès» («Артаксергово действо»), Paris, 1954; Вологодский список с дополнениями по Лионскому списку изд. И. М. Кудрявцевым — «Артаксергово действо». Первая пьеса русского театра XVII в., М.—Л., 1957; Веймарский список изд. К. Гюнтеном — «Das Weimarer Bruchstück des ersten russischen Dramas «Artaxerxovo Dejstvo» (1672). «Studien zur Geschichte des russischen Literatur des 18 Jahrhunderts», Bd III. «Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für Slavistik», N 23/III, Berlin, 1968, S. 120—178; Вологодский список с разночтениями по Лионскому и Веймарскому спискам изд.— «Первые пьесы русского театра», М., «Наука», 1972, стр. 101—257. 1672 окт. 17.

*Иудифь (Олофернова комедия)* в 7 д. с прологом И.-Г. Грегори, при участии И. Пальцера (?). Изд. под назв. «Навуходоносор». — «Древняя российская вивлиофика», изд. 2, ч. VIII, М., 1789, стр. 187—328; Свод различных списков изд.— «Первые пьесы русского театра», стр. 352—457. 1673 февр. между 2 и 9 или 1674 февр. между 22 и 29.

*Орфей*. Балет с пением. Музыка Г. Шютца. Постановщик Н. Лим. 1673 февр. 8 или 1675 февр. 13.

*Комедия о Товии младшем* И.-Г. Грегори (?), И. Пальцера (?). 1673 ноябрь 2.

*Малая комедия о Баязете и Тамерлане (Темир-Аксаково действо)* в 3 д. с прологом и эпилогом Ю. Гюбнера (?). Изд.— Н. Тихонов, Русские драматические произведения, т. I, стр. 204—242; по другому списку с разночтениями изд.— «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.», стр. 59—92. 1675 февр. между 7 и 14.

*Егорьева (или Георгиева) комедия*. 1675 ноябрь.

*Малая проглядная комедия об Иосифе* (сохранились пролог и 2 д.) И.-Г. Грегори (?), С. Чижинского (?). Пер. с нем. Изд.— Н. Тихонов, Русские драм. произв., т. I, стр. 271—295; по другому списку, с разночтениями изд.— «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.», стр. 93—114. 1675 ноябрь.

*Жалобная (жалостная) комедия об Адаме и Еве* (сохранились пролог и 4 д.) И.-Г. Грегори (?), С. Чижинского (?). Изд.— Н. Т и х о н р а в о в, Русские драм. произв., т. I, стр. 243—269; по другому списку, с разночтениями изд.— «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.», стр. 115—137.  
1675 ноябрь.

*Комедия о Давиде с Голиафом* С. Чижинского (?).  
1676 янв. 22 или 23.

*Комедия о Бахусе с Венусом* С. Чижинского (?).  
1676 янв. 22 или 23.

**ТЕАТР В ДОМЕ ЦЕСАРЕВНЫ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ  
СЕЛО ПОКРОВСКОЕ ПОД МОСКВОЙ ИЛИ ПЕТЕРБУРГ**

*Комедия о принцессе Лавре.*  
Начало 1730-х годов.

**ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР ИМПЕРАТРИЦЫ АННЫ ИОАННОВНЫ  
ПЕТЕРБУРГ**

*Комедия об Иосифе.*  
1735.

**ШКОЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ**

**КИЕВ**

**КИЕВО-МОГИЛЯНСКАЯ КОЛЛЕГИЯ  
С 1701 г.— КИЕВСКАЯ ДУХОВНАЯ АКАДЕМИЯ**

*Алексей, божий человек.* Диалог в честь царя Алексея Михайловича в 2 д. с прологом и эпилогом. Программа под назв. «Алексей, человек божий» изд.— Киев, 1674; текст изд.— Н. Т и х о н р а в о в, Русские драм. произв., т. I, стр. 3—75.  
1674 начало года.

*Действие на страсти Христовы списанное,* в 3 д. с прологом и эпилогом. Изд.— Н. Т и х о н р а в о в, Русские драм. произв., т. I, стр. 507—562.  
Не позднее 1686.

*Царство природы людской.* Драма (сохранились 2 д. с прологом). Изд.— В. И. Р е з а н о в, Памятники русской драматической литературы, Нежин, 1907, стр. 121—166.  
1698.

*Свобода от веков возжеленная природе людской.* Драма в 3 д. с прологом и эпилогом. Программа изд.— В. И. Р е з а н о в, Еще одна Киевская школьная драма, Спб., 1909.  
1701.

*Мудрость предвечная.* Драма в 3 д. с прологом и эпилогом. Изд.— В. Р е з а н о в, «Мудрость предвечная», киевская школьная драма 1703 года, Киев, 1912.  
1703.

*Владимир.* Трагедокомедия в 5 д. с прологом Феофана Прокоповича. Изд.— Н. Т и х о н р а в о в, Русские драм. произв., т. II, Спб., 1874, стр. 280—344. С разночтениями по различным спискам изд.— Ф е о ф а н П р о к о п о в и ч, Сочинения, под ред. И. П. Еремина, М.—Л., 1961, стр. 147—206.  
1705 июль 3.

*Торжество естества человеческого.* Драма в 3 ч. с прологом и эпилогом. Изд.— В. И. Р е з а н о в, Памятники русской драматической литературы, стр. 33—107.  
1706 апр. 7.

*Иосиф, патриарха.* Трагедокомедия в 5 д. с эпилогом Лаврентия Горки. Изд.— Н. Тихонов, Русские драм. произв., т. II, стр. 356—427. 1708 май 25.

*Милость божия Украину... чрез Богдана... Хмельницкого... свободившая.* Драма в 5 д. с эпилогом Феофана Трофимовича. Изд. О. Бодянским.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1858, кн. I, стр. 75—100. 1728.

*Трагедокомедия* в 3 д. с прологом и эпилогом Сильвестра Ляскоронского. Изд.— С. Голубев, Две драматические пиесы прошлого столетия.— «Труды Киевской духовной академии», 1877, № 9, стр. 579—615. 1729 июнь 29.

*Комическое действие* в 4 явл. с прологом, интерлюдиями и эпилогом Митрофана Довгалевского. Текст без интерлюдий изд.— В. И. Резанов, Памятники русской драматической литературы (окончание), Нежин, 1909, стр. 169—182. Интерлюдии изд.— «Киевская старина», 1897, № 9—10, Приложения, стр. 91—104. 1736 дек 25.

*Властотворный образ человеколюбия божия.* Драма в 5 явл. с прологом и интерлюдиями Митрофана Довгалевского. Текст без интерлюдий изд.— В. И. Резанов, Памятники русской драматической литературы (окончание), стр. 183—203. Интерлюдии изд.— «Киевская старина», 1897, № 10—11, отд. II, Приложения, стр. 104—117. 1737 апр. 10.

*Образ страстей мира сего.* Драма в 3 д. с прологом. Изд.— С. Голубев, Две драматические пиесы прошлого столетия.— «Труды Киевской духовной академии», 1877, № 9, стр. 616—665. 1739.

*Трагедокомедия о награждении в сем свете приисканных дел мзды в будущей жизни вечной (О тщете мира сего)* в 5 явл. Варлаама Лашевского. Изд.— Н. Тихонов, Летописи русской литературы и древности, т. I, кн. 1, отд. III, М., 1859, стр. 5—16. Около 1742.

*Благодутробию Марка Аврелия.* Драма в 3 д. с прологом и эпилогом Михаила Козачинского. Изд.— Львов, 1745. 1744 сент. 5.

*Воскресение мертвых.* Драма в 5 д. с прологом, интерлюдиями и эпилогом Георгия Конисского. Текст без интерлюдий изд.— Н. Тихонов, Летописи русской литературы и древности, т. III, кн. 6, отд. III, М., 1861, стр. 39—58. Интерлюдии изд.— Н. Петров, Драматические произведения Георгия Конисского.— «Древняя и новая Россия», 1878, ноябрь, стр. 251—256. 1747.

*Трагедокомедия, нарицаемая Фотий,* в 5 д. Георгия Щербацкого. Изд. Н. Петровым в «Трудах Киевской духовной академии», 1877, № 12, стр. 749—780. 1749 май 18.

## МОСКВА

### ШКОЛА ЗАКОНОСПАССКОГО МОНАСТЫРЯ

С 1687 г.— СЛАВЯНО-ГРЕКО-ЛАТИНСКАЯ АКАДЕМИЯ

*Комидия притчи о блудном сыне* в 6 ч. с прологом и эпилогом Симеона Полоцкого. Изд. в середине XVIII в. под назв. «История или действие евангельские притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685»; по другому списку изд.— Н. Тихонов, Русские драм. произв., т. I, стр. 296—323. 1670-е годы.

*О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных.* Трагедия с прологом и эпилогом Симеона Полоцкого. Изд.— «Древняя российская вивлиофика», изд. 2, ч. VIII, стр. 158—169; по другому списку изд.— Н. Тихонов, Русские драм. произв., т. I, стр. 326—336. Около 1673.

*Интермедии.* Изд.— Н. Тихонов, Русские драм. произв. т. I, стр. 400—418.  
Последняя четверть XVII — начало XVIII века.

*Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным.* Драма в 12 явл. с антипрологом, прологом и эпилогом. Программа изд.— «Древняя российская вивлиофика», изд. 2, ч. IX, М., 1789, стр. 462—465. По различным спискам программа изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 51—53. Текст изд. И. А. Шляпкиным в серии «Памятники древней письменности и искусства», Спб., 1882. 1701.

*Страшное изображение второго пришествия господня на землю.* Драма в 13 явл. с прологом и эпилогом. Программа изд.— М., 1702. По изданию 1702 г. с разночтениями по др. изданию и спискам программа изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 84—87. Текст изд.— И. М. Бадалич, В. Д. Кузьмина, Памятники русской школьной драмы XVIII века, М., 1968, стр. 141—178. 1702 февр. 4.

*Действо о семи свободных науках.* Изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 127—192. 1702—1705.

*Царство мира идолослужением прежде разоренное и проповедию... апостола Петра... наки восставленное.* Драма в 3 д. с прологом и эпилогом. Программа изд.— М., 1702. По изданию 1702 г. с разночтениями по др. изданию и спискам изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 193—199. 1702.

*Торжество мира православного.* Драма в 3 д. с прологом и эпилогом. Программа изд.— М., 1703. По изданию 1703 г. с разночтениями по списку изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 200—206. 1703 янв. 16.

*Ревность православия.* Драма в 3 ч. с прологом и эпилогом. Программа изд.— М., 1704. По изданию 1704 г. с разночтениями по списку изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 207—215. 1704 февр.

*Свобождение Ливонии и Ингерманландии.* Драма в 3 ч. с антипрологом, прологом и эпилогом. Программа изд.— М., 1705. По изданию 1705 г. с разночтениями по корректурным экземплярам и спискам изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 216—227. 1705 февр.

*Юдифь.* Драма в 29 явл. с прологом. Разночтения со списком, изданным в «Древней российской вивлиофике», изд. 2, ч. VIII, стр. 187—328 и в кн.: Н. Тихонов, Русские драм. произв., т. I, стр. 76—203, изд.— С. Щеглова, Новый список драмы «Юдифь». — «Юбилейный збірник на пошану академика М. С. Грушевського». Частина історично-літературна, Київ, 1928, стр. 243—252. После 1709.

*Божие уничтожителей гордых... уничтожение.* Драма в 3 ч. с прологом и эпилогом. Программа изд.— М., 1710. 1710 февр.

*Действие об Эсфири (Феатр... чрез Астину Царину, Есфиру, чрез Мардохея гоненного или Амана гонителя сего изображенный)* в 2 д. с антипрологом, про-

логом и эпилогом. Изд.— Г. П. Г е о р г и е в с к и й, Две драмы петровского времени.— «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1905, кн. I, стр. 255—299.

1724 май.

*Образ победоносия торжественного подвигоположника... иерусалимского царя Езекия.* Драма в 2 д. с антипрологом, прологом и эпилогом Исаакия Хмарного. Программа и текст изд. под назв. «Драма о Езекии царе Израильском».— В. Н. П е р е т ц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, Спб., 1903, стр. 391—454. Разночтения этого изд. с другим списком драмы изд.— «Второй список драмы о царе Езекии».— В. И. Р е з а н о в, Памятники русской драматической литературы (окончание), стр. 307—329.

1728 янв.

*Образ торжества российского.* Драма в 3 д. с антипрологом, прологом и эпилогом Ф. Чарнуцкого (?), С. Рубчановского (?). Изд.— И. М. Б а д а л л и ч, В. Д. К у з ь м и н а, Памятники русской школьной драмы XVIII века, стр. 179—202.

1742.

#### ХИРУРГИЧЕСКАЯ ШКОЛА ПРИ МОСКОВСКОМ ГОСПИТАЛЕ

*Иудифь (О премудрой Иудифе, како Олоферну главу отсече Иудив).* Драма в 11 явл. Изд.— П. Н. П о п о в, Неизвестная драма Петровской эпохи «Иудифь».— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. III, Л., 1936, стр. 224—253.

1710-е годы.

*Акт о преславной палестинских стран царице* в 17 явл. с антипрологом, прологом и эпилогом. Переделка повести «О царице и о двух сыновьях ее и о львице». Изд.— С. А. Щ е г л о в а, Неизвестная драма Петровской эпохи о царице и львице.— «Труды Комиссии по древнерусской литературе Института русской литературы АН СССР», т. I, Л., 1932, стр. 153—229.

1711—1712 (?).

*Диалог о Гофреде, победившем сарацины* (сохранились 1-е д. и три сцены 2-го д.) Ф. Журовского (?). Изд.— П. Н. Б е р к о в, К истории русского театра 1720-х годов.— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. X, Л., 1954, стр. 394—407.

1722 дек. 29 (?).

*История царя Александра и царя Дария* в 18 д., с интермедиями.

1723 янв. 4.

*Слава российская.* Диалог в 2 д. с антипрологом, прологом и эпилогом Ф. Журовского. Изд.— М. И. С о к о л о в, «Слава Российская», комедия 1724 г.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1892, кн. II, стр. 1—30.

1724 май 18.

*Слава печальная.* Драма в 7 явл. с антипрологом, прологом и эпилогом Ф. Журовского (?). Изд.— С. А. Щ е г л о в а, Неизвестная драма о смерти Петра I.— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. VI, М.— Л., 1948, стр. 385—404. По различным спискам изд.— «Пьесы школьных театров Москвы», стр. 284—313.

1725 дек. 26.

*Шутовская комедия* в 13 д. Ф. Журовского (?). Изд.— В. Н. П е р е т ц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, стр. 493—546.

1720—1730-е годы.

*Комедия о Баязете и Тамерлане.*

1742.

НОВГОРОД  
ДУХОВНАЯ СЕМИНАРИЯ

*Стефанотокос*. Драма в 5 д. с антипрологом, прологом и эпилогом Иннокентия Одровонж-Мигалевича. Изд.— Н. Тихонравов, Русские драм. произв., т. II, Приложения, стр. XXXVII—LXXXV. Программа и текст изд.— В. И. Резанов, Памятники русской драматической литературы (окончание), стр. 233—290.  
1742 дек. 19.

ПОЛОЦК  
ШКОЛА ПРИ БОГОЯВЛЕНСКОМ МОНАСТЫРЕ

*Беседы пастушеские*. Диалог Симеона Полоцкого. Изд.— С. А. Щеглова, Русская пастораль XVII века.— Сб. «Старинный театр в России», Пг., «Академия», 1923, стр. 84—92.  
Около 1658 дек.

РОСТОВ  
АРХИЕРЕЙСКАЯ ШКОЛА

*Рождественская драма (Комедия на рождество Христово)* в 18 явл. с антипрологом, прологом и эпилогом Дмитрия Ростовского. Изд.— Н. Тихонравов, Русские драм. произв., т. I, стр. 339—399. По списку, изд. Н. С. Тихонравовым, с разночтениями по другим спискам изд.— «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.», стр. 220—274.  
1702 дек. 24.

*Венец славно-победоносный доброподвижнику, храбренику Христову, святому великомученику Димитрию*. Драма в 2 д. с антипрологом, прологом и эпилогом Дмитрия Ростовского (?), Евфимия Морогина (?). Программа и отрывки изд.— И. А. Шляпкин, Св. Димитрий Ростовский и его время, Спб., 1891, Приложения, стр. 59—70. Программа и текст другого списка изд.— П. Н. Берков, Школьная драма «Венец Димитрию».— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. XVI, Л., 1960, стр. 323—357.  
1704 окт. 26.

*Ростовское действо (Комедия об искуплении человека)* в 3 д. с прологом и эпилогом Дмитрия Ростовского (?). Программа изд.— А. А. Титов, Новые данные о святителе Димитрии Ростовском, М., 1881, стр. 21—25.  
Между 1702 и 1705.

*Кающийся грешник*. Драма Дмитрия Ростовского. Изложение содержания см.: А. А. Шаховской, Описание трагедии Кающийся грешник, игранной в Ростовской семинарии.— «Театральный альманах на 1830 год», Спб., 1830, стр. 125—130.  
Между 1702 и 1705.

*Успенская драма (Комедия на усение Богородицы)* в 2 д. с эпилогом Дмитрия Ростовского. Изд.— М. Н. Сперанский, «Успенская драма» св. Дмитрия Ростовского.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1907, кн. 3, отд. II, стр. 1—43. По этому изданию с разночтениями по списку изд.— «Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.», стр. 172—219.  
Между 1703 и 1705 авг. 15.

СМОЛЕНСК  
ДУХОВНАЯ СЕМИНАРИЯ

*Declamatio* в 5 ч. с прологом и эпилогом Мануила Базилевича. Изд.— «Драматическое произведение XVIII века, найденное в рукописях Смоленской духовной семинарии».— «Киевская старина», 1897, № 7—9, отд. II, Приложения, стр. 71—88.  
Между 1752 и 1755.

## ТВЕРЬ

### ДУХОВНАЯ СЕМИНАРИЯ

*Декламация ко дню рождения императрицы Елизаветы Петровны* в 2 д. с интерлюдиями и балетами М. Г. Тихорского (?). Изд.— И. М. Бадалич, Споменицы руске школске драме Елизаветинского времена.— «Споменик српске крал. Акад. наук», т. 67, Београд, 1930, стр. 31—39.  
1745 февр. 8 или 10.

*Диалог в тверской семинарии бывшй июля 8 дня (опера об Александре Македонском)* в 2 д. с 4 интерлюдиями и балетом М. Г. Тихорского (?), И. Лятошевича (?). Текст без интерлюдий изд.— В. А д р и а н о в а, Из истории театра в Твери в XVIII в.— Сб. «Старинный театр в России», стр. 109—142. Интерлюдия изд.— И. М. Бадалич, Русские интерлюдии первой половины XVIII в.— «Slavia», ч. IV, Прага, 1925, стр. 530—535. Свод разл. списков изд.— И. М. Бадалич, В. Д. Кузьмина, Памятники русской школьной драмы XVIII в., стр. 203—226.  
Между 1745 и 1748 июль 8.

## ТОБОЛЬСК

### АРХИЕРЕЙСКАЯ ШКОЛА

*Пасхальная драма.*  
1734 апр. 15.

## ПУБЛИЧНЫЕ СПЕКТАКЛИ

### ТРУППА КУНСТА — ФЮРСТА МОСКВА

1702 ДЕК.— 1706 МАЙ

*Комедия о Франталпее, короле Эпирском, и Мирандоне, сыне его, и о прочих* в 5 д. Изд.— С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, М., 1914, стр. 149—186.

*Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его.* Комедия в 3 д. Переделка трагедии Д.-А. Чикоьбини «Il tradimento per l'honore, ovvero Il vendicatore pentito». Пер. с нем. Изд.— Н. Тихонравов, Русские драм. произв., т. II, стр. 196—239.

*Дон Педро, почитанный шляхта, и Амариллис, дочь его (Комедия о дон-Яне и дон-Педре).* Сохранилось 5-е д. Переделка трагикомедии Де Виллье «Le festin de pierre». Пер. с нем. Изд.— Н. Тихонравов, Русские драм. произв., т. II, стр. 240—249.

*Прельщенный любящий.* Комедия.

*Принц Пикель-Гяринг, или Жоделет, самый свой тюремный заключник.* Комедия в 5 д. Переделка комедии Т. Корнеля «Jodelet prince, ou Le geôlier de soi même», сюжет которой взят из комедии П. Кальдерона «El alcaide de su mismo». Пер. с нем. Изд.— Н. Тихонравов, Русские драм. произв., т. II, стр. 105—195.

*Комедия о крепости Грубитоне, в ней же первая персона Александр Македонский.* Отрывок изд.— С. К. Богоявленский, Московский театр при царях Алексее и Петре, стр. 187—189.

*Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския.* Комедия в 5 д. Переделка трагедии Д.-К. Лознштейна «Sophonisbe». Пер. с нем. Изд.— Н. Тихонравов, Русские драм. произв., т. II, стр. 34—104.

*Комедия о графине Триерской Геновеве.*

*Два завоеванные города, в ней же первая персона Юлий Цезарь.* Комедия.

*Постоянной Папинианус.* Комедия. Переделка трагедии А. Грифиуса «Grossmüthiger Rechtsgelehrter, oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus».

*Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер.* Комедия в 3 д. с прологом. Пер. с франц. комедии Ж.-Б. Мольера «Amphytrion». Изд. под назв. «Амфитрион». — Н. Т и х о н р а в о в, Русские драм. произв., т. I, стр. 424—506.

*Комедия о Баязете и Тамерлане (История явняя Тамерлана хана татарского, как победил салтана турского Баязета).*

*Комедия о докторе битом (Доктор принужденный), шутовская.* Переделка комедии Ж.-Б. Мольера «Médecin malgré lui».

*Комедия о Тенере, Лизеттине отце, винопродавце, перечневая, шутовская* Семена Смирнова.

*Комедия о Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью, перечневая, шутовская* Семена Смирнова.

ТЕАТР ЦАРЕВНЫ НАТАЛЬИ АЛЕКСЕЕВНЫ

СЕЛО ПРЕОБРАЖЕНСКОЕ ПОД МОСКВОЙ

1707—1711

ПЕТЕРБУРГ

ОКОЛО 1711—1716

*Комедия о Франталпее, короле Эпирском.* )

*Честный изменник.* )

*Принц Пикель-Гяринг.* )

*Комедия о крепости Грубитоне.* )

*Сципио Африкан.* )

*Два завоеванные города.* )

*Постоянной Папинианус.* )

*Порода Геркулесова.* )

*Комедия о Баязете и Тамерлане.* )

*Доктор принужденный.* )

См.  
репертуар  
труппы  
Кууста —  
Фюрста

*Действие о Георгии и Плакиде.*

*Комедия о страдании святых мученик Ксенофонта и Марии в 17 явл. с эпилогом.* Изд. под назв. «Комедия о Ксенофонте и Марии». — И. А. Ш л я п к и ц, Старинные действия и комедии петровского времени. — «Сборник Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук», т. 97, Пг., 1921, стр. 71—104.

*Комедия Крисанфа и Дарии* — см. *Комедия Хрисанфа и Дарии.*

*Комедия Адриана и Наталии.*

*Комедия Иулиана.*

*Комедия Евстафия Плакиды.*

*Комедия Павла и Иулиании.*

*Искушение человека от падения его.*

*Изъявление комедии действующей от ревности православия в 3 ч.* Программа изд. под назв. «Ревность православия». — Н. Т и х о н р а в о в, Русские драм. произв., т. II, стр. 25—33.

*Повесть о цесаре римском Отте* — см. *Комедия Олундина.*

*Комедия св. Екатерины.* Соч. Натальи Алексеевны (?). Отрывок изд. — И. А. Ш л я п к и ц, Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, Сиб., 1898, стр. 1—2.



*Комедия Хрисанфа и Дарии.* Соч. Натальи Алексеевны (?). Отрывок изд. там же, стр. 3—4.

*Действо о святой мученице Евдокии* в 16 явл. с эпилогом. Соч. Натальи Алексеевны (?). Программа изд.— Н. Т и х о н р а в о в, Русские драм. произв., т. I, стр. 419—423. Отрывок изд.— И. А. Ш л я п к и н, Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, стр. 5—6.

*Комедия Петра Златых Ключей.* Переделка «Истории о храбром рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной королевне неаполитанской Магилене». Отрывок изд.— И. А. Ш л я п к и н, Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени, стр. 7—8.

*Комедия Олофернова (Юдифь).* Отрывок изд. там же, стр. 9—15.

*Комедия пророка Даниила.* Отрывок изд. там же, стр. 16—19.

*Комедия о италиянни маркграфе и о безмерной уклонности графини его.* Переделка новеллы Боккаччо о Гризельде. Отрывок изд. там же, стр. 20.

*Комедия Олундина.* Переделка повести о цесаре Оттоне и супруге его цесаревне Олунде. Соч. Натальи Алексеевны (?). Отрывок изд. там же, стр. 21—27.

*Комедия Рождеству.* Отрывок изд. там же, стр. 28—29.

*Комедия Андрея Первованного.* Отрывок изд. там же, стр. 30.

*Комедия о прекрасной Мелюзини, яже бысть во Франци.* Переделка повести о Мелюзине королевне. Отрывок изд. там же, стр. 31—32.

*Комедия о богородице.* Отрывок изд. там же, стр. 33—38.

*Комедия Варлаама и Иоасафа.* Отрывок изд. там же, стр. 39—40.

## ГОРОДСКИЕ ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ

### МОСКВА

*Акт комедиальный о Калеандре цесаревиче греческом и о мужественной Неонильде цесаревне трапезонской* в 3 д. Переделка романа о Калеандре. Изд.— В. Н. П е р е т ц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, стр. 1—387. 1731.

*Акт о Евдоне и Берфе.* Переделка «Куриозной истории о храбром кавалере Евдоне и прекрасной принцессе Берфе». 1730—1740-е годы.

*Соломон и Гаер.* Комедия. 1730—1740-е годы

### ТРУППА ВАНЬКИ КАИНА

1740-е годы.

*Игра о царе Соломоне.*

### ТРУППА К. БАЙКУЛОВА

1749 ДЕК. 25—1750 ЯНВ. 6

*Аполлонский акт* (акт?).

*Эсфорский акт* (акт?).

*Акт о Ипполите и Жулии.*

*Акт о Леандре и Лювизе.*

*Акт о храбром неаполитанские земли герцоге Фридрихе.*

*Акт о царе перском Кире и о царице скифской Томире* в 8 явл. Изд.— П. О. М о р о з о в, *История русского театра до половины XVIII столетия*, Приложения, стр. XXI—XXIX.

**ПЕНЗА(?)**

*Комедия о графе Фарсоне* в 27 явл. с прологом и эпилогом. Изд.— Н. М. П е т р о в с к и й, *К истории русского театра*. Комедия о графе Фарсоне, Спб., 1900.  
1738.

**ПЕТЕРБУРГ**

*Александр и Людвик*. Переделка повести.  
1730-е годы.

*Париж и Вена*. Переделка «Истории о великославном цесарском кавалере Париже и прекрасной королевской дочери именем Вена».  
1730-е годы.

*Разговоры, бывшие между двух российских солдат, случившихся на галерном флоте в кампании 1743 года*. Изд.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», М., 1862, кн. 1. «Смесь», стр. 150—166.  
1740-е годы. Солдатская труппа.

**ЯРОСЛАВЛЬ**

ТРУППА Ф. Г. ВОЛКОВА

ОКОЛО 1750 ГОДА

*Акт о Евдоне и Берфе*. Переделка «Куриозной истории о храбром кавалере Евдоне и прекрасной принцессе Берфе».

*О покаянии грешного человека (Кающийся грешник)*. Драма Димитрия Ростовского.

*Хорев*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1747.

*Синав и Трувор*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1751.

*Гамлет*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1748.

**НЕИЗВЕСТНЫЕ ТРУППЫ**

*Драма о Либерии (Акт Ливерски)*. Сохранились антипролог — без начала, 1—3, и часть 4-го явл. Изд.— В. Н. П е р е т ц, *К истории польского и русского народного театра*.— «Известия Отделения русского языка и словесности АН», т. X, кн. 2, Спб., 1905, стр. 378—394.  
Начало 1700-х годов.

*Акт о Сарпиде, Дуксе Ассирийском, о любви и верности* в 9 явл. с антипрологом и эпилогом. Изд.— И. А. Ш л я п к и н, *Старинные действия и комедии петровского времени*, стр. 1—55.  
1700—1720-е годы.

*Действо о князе Иефаии Галаатском, како принесл дщерь свою единородную на жертву богу* в 8 явл. с прологом и эпилогом. Изд.— И. А. Шляпкин, Старинные действия и комедии петровского времени, стр. 57—70. 1700—1720-е годы.

*Действие о Фониладе и Фельдгемере*. Отрывок изд.— Г. П. Георгиевский, Две драмы петровского времени, стр. 300—307. 1700—1720-е годы.

*История о царе Давиде и царе Соломоне* в 17 явл. с прологом. Изд.— В. Н. Петерс, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, стр. 455—498. Около 1717.

*Комедия о Индрике и Меленде* в 19 явл. Переделка «Гистории о великомочном рыцаре Гендрике Курфистре Саксонском и о преиящной Меленде, дочери Людвига Курфистра Бранденбургского». Изд.— П. О. Морозов, История русского театра до половины XVIII столетия, Приложения, стр. I—XX. 1720-е годы.

*Интермедия о Гаерской свадьбе*. Изд. под назв. «Сказание о гаере Гарликине российском».— И. А. Шляпкин, Старинные действия и комедии петровского времени, стр. 199—212. 1720—1730-е годы.

*Действие о князе Петре Златых Ключах* в 14 явл. с антипрологом и эпилогом. Переделка «Истории о храбром рыцаре Петре Златых ключей и о прекрасной королевне неаполитанской Магилене». Изд.— Г. П. Георгиевский, Две драмы петровского времени, стр. 215—255. Свод различных списков изд.— И. М. Бадалич, В. Д. Кузьмина, Памятники русской школьной драмы XVIII века, стр. 256—295. 1730-е годы.

*Интермедия о старце*. Изд. Н. К. Гудзием в «Известиях Таврического университета», кн. 1, Симферополь, 1919, стр. 152—158. 1750-е годы.

*Интермедия о свадьбе однодворцовой дочери* в 3 явл. Отрывки изд.— В. Д. Кузьмина, Из истории русского демократического театра XVIII века.— «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР», т. X, Л., 1954, стр. 412—416. 1750-е годы.

*Действие в персонах о короле Гишпанском* в 13 явл. с прологом и эпилогом. Изд.— В. Д. Кузьмина, Из истории городского демократического театра XVIII века.— «Ежегодник Института истории искусств. 1955. Театр», М., 1955, стр. 382—405. 1750-е годы. Солдатская трушна.

РЕПЕРТУАР ДРАМАТИЧЕСКИХ ТРУПП  
ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ  
1750—1800

Во второй половине XVIII века, вслед за учреждением государственного русского профессионального публичного театра в Петербурге, начинают свою деятельность частные театры в Москве и провинции. Наряду с ними продолжают существовать народные демократические театры, даются представления в учебных заведениях, культивируются любительские аристократические спектакли, возникают крепостные труппы. Не имея возможности проследить и отразить в репертуарной сводке все разнообразие и многочисленные явления русской театральной жизни этого периода, мы ограничиваем свою задачу изложением сведений о спектаклях профессиональных драматических трупп Петербурга и Москвы и о придворных спектаклях любителей. В сводке кроме драматических представлений указаны те музыкальные спектакли, которые исполнялись драматическими труппами и сочетали в себе признаки музыкального и драматического жанра. Это главным образом различные виды комической оперы, а также мелодрама, как называлась в XVIII веке драма на музыку, сопровождающей патетическую декламацию актеров.

Сводка составлена на основании подготовленных нами хронологических таблиц петербургского и московского репертуара, где сведения о каждом представлении подкреплены ссылками на источники, откуда эти сведения извлечены.

Укажем важнейшие из этих источников.

В изданиях «Камер-фурьерского журнала» и «Журнала дежурных генерал-адъютантов» содержатся сведения о придворных спектаклях, исполнявшихся с середины века кадетами, затем участниками волковской труппы и придворными певчими, а с 1756 года профессиональной русской труппой и изредка «знатными особами». Сведения о придворных любительских спектаклях оказываются иногда весьма важными для истории начального периода русского театра. Так, например, наиболее раннее известие о представлении «Бригадира» относится к 1772 году, когда он был исполнен «придворными фрейлинами и кавалерами».

В записках С. А. Порошина описаны придворные спектакли 1764—1765 годов. Упоминания о русских спектаклях в Петербурге в 1760-х годах встречаются также в письмах Д. И. Фонвизина, А. П. Сумарокова, в предисловии В. И. Лукина к «Моту любовью исправленному» («Сочинения и переводы Владимира Лукина», ч. 1).

Газета «С.-Петербургские ведомости» публиковала с 1780 до начала 1783 года объявления о спектаклях Вольного театра. Перечень первых представлений Вольного театра (декабрь 1779 — январь 1780) содержится в заметке А. Зауэрвейда о петербургских театрах, опубликованной в «St-Petersburgisches Journal» (1780, март, стр. 204—206). Перечень приведен А. А. Говенпудом в его книге «Музыкальный театр в России» (Л., 1959, стр. 106—107).

В дневнике А. В. Храповицкого названы спектакли 1786—1792 годов.

Из числа немногих сохранившихся петербургских театральных афиш XVIII века следует указать на комплект афиш 1795 года, принадлежащий Государственному театральному музею им. А. А. Бахрушина.

«Архив Дирекции императорских театров» (вып. I, отд. III) дает перечень публичных спектаклей русской драматической труппы с апреля 1789-го по май 1791 года и с начала 1795 года до конца века.

Материалы этого издания дополняет «Журнал театральный» А. В. Каратыгина, хранящийся в Отделе рукописей Пушкинского дома. Журнал начат в сентябре 1794 года. В нем перечислены не только публичные, но и придворные спектакли русской труппы, а в числе публичных указаны некоторые бенефисные и дебютные спектакли, не упоминаемые в «Архиве Дирекции».

«Журнал театральный» послужил, как известно, источником сведений для многих изданий, в частности для «Летописи русского театра» Пимена Арапова,

Московский театр второй половины XVIII века ведет свое начало от любительской труппы, возникшей в стенах университета в 1756 году. Сколь угодно точных сведений о репертуаре университетского театра нет. В «Словаре древней и новой поэзии», составленном Н. Ф. Остолоповым (ч. III, Спб., 1821, стр. 275), указано, что там «игрались сочинения Сумарокова, переводы иностранных опер и комедий, изредка и творения Ломоносова». В. Н. Вирен в статье об университетском театре («Ежегодник Института истории искусств. 1958. Театр», стр. 174) высказал предположение, что там могли быть играны также изданные в то время университетской типографией «Венецианская монахиня» М. М. Хераскова, комедии Мольера — «Скупой», «Тартюф», «Школа жен», «Школа мужей» в переводе И. И. Кропотова и «Жорж Данден» в переводе И. Чаадаева. Первые вполне достоверные сведения об университетской труппе относятся к 1759 году, когда она исполнила в Оперном доме комедию Леграна «Новоприезжие». После объединения университетской труппы с антрепризой Локателли был организован Московский Российский театр — объявления о его спектаклях давались в «Московских ведомостях» в 1759—1760 годах. Затем газетные объявления возобновились в конце 1779 года, в период антрепризы Медокса, а систематически публиковались с весны 1782 года.

О московских спектаклях конца 1760-х — начала 1770-х годов писал в своих письмах А. П. Сумароков. Подробный отчет о московских гастролях И. А. Дмитриевского весной 1770 года помещен в июньском выпуске журнала «Пустомеля» за тот же год. Нами использованы сведения о московских и петербургских спектаклях, встречающиеся в других журналах XVIII века — «Московском журнале», «Северном Меркурии» и других.

Источником информации о репертуаре 1750—1780-х годов служат следующие справочные издания XVIII века: «Немецкое известие о русских писателях» (изд. в Лейпциге в 1768 году, немецкий и русский текст напечатан в «Библиографических записках», 1861, № 20, стр. 609—633), «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова (1772) и «Драматический словарь» (1787). Если пьесы упомянуты в этих словарях как представленные, но даты их представления не указаны, мы датируем спектакли по связи с выходом в свет издания, где упоминание встречается впервые. Таким образом возникают даты — «до 1768», «до 1772», «до 1787».

Чрезвычайно важны указания на даты первых представлений в изданиях пьес. Библиографическое описание полезных в этом смысле изданий XVIII века содержится в капитальном труде, изданном Библиотекой им. В. И. Ленина в 1962—1967 годах, пятитомном «Сводном каталоге русской книги гражданской печати XVIII века», объединяющем сведения о книгах, хранящихся в фондах пяти крупнейших библиотек Москвы и Ленинграда.

Ценные сведения, в ряде случаев до сих пор не публиковавшиеся, извлечены нами из рукописных экземпляров пьес ленинградской Театральной библиотеки и библиотеки Малого театра. На основании этих списков XVIII века установлены авторы и переводчики ряда пьес, иностранные подлинники переводной драматургии, даты первых представлений и пр. Так, выяснилось, например, что «Игрок» Реньяра шел в переводе И. И. Кропотова, что драма «Луиза», поставленная в Москве в 1788 году, переведена с французского и, вопреки указаниям, встречающимся в литературе, не соответствует по своему содержанию трагедии Шиллера «Коварство и любовь». Обращение к рукописным текстам позволило определить происхождение ряда комических опер — «Анюта и Любим», «Алексей и Наталья» и др. Вновь вводимые сведения относятся не только к неопубликованным пьесам, но иногда дополняют те данные, которые содержатся в изданиях. Установлены, например, переводчики изданных пьес — «Криспин, соперник своего господина», «Криспин, слуга, драгуи, нотариус», «Слуга-доктор», «Ромео и Юлия» и др.

Из числа изданий, послуживших источниками для нашей работы, укажем также «Словарь русских светских писателей» митрополита Евгения (М., 1845); книгу В. А. Левшина «Историческое сказание о выезде, военных

подвигах и родословной благородных дворян Левшиных» (М., 1812), содержащую указания на сочинения и многочисленные переводы автора; очерк В. П. Семенникова «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг, учрежденное Екатериной II» (Спб., 1913), дающий сведения о переводчиках пьес; статью В. И. Резанова «Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова» (Спб., 1907), где перечислены также рукописи других русских драматургов XVIII века, хранящиеся в парижской Национальной библиотеке. Из работ В. Н. Всеволодского-Гернгросса необходимо назвать «Историю театрального образования в России» (Спб., 1913) и в особенности важный для наших целей «Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII вв.» («Сборник Историко-театральной секции Наркомпроса», Пр., 1919). Этот ценный, несмотря на некоторые неточности, справочник дает почти полный перечень исполнявшихся пьес с ссылками на книги, периодические издания и архивные документы, где содержатся приводимые сведения. Полезный указатель музыкальных спектаклей в России представляет собой книга швейцарского музыковеда Р.-А. Моозера — «Operas, intermezzos, contates, oratorios, joues en Russie durant le XVIII siecle», 3-e ed., Edition Barenreiter, Bale, 1964. К сожалению, справочник Р.-А. Моозера нуждается в коррективах, так как автор его опирается иногда на недостаточно проверенные материалы, в том числе на апокрифическую «Хронику» Носова.

Весьма важные указания, относящиеся к драматургии и репертуару театров, находятся в публикациях и статьях П. Н. Беркова, в работах Т. Н. Ливановой и Ю. В. Келдыша, посвященных музыке и музыкальному театру XVIII века.

Объяснения к некоторым сведениям, помещенным в репертуарном приложении, содержатся в комментариях к тексту книги (см. комментарии к пьесам «Мельник, колдун, обманщик и сват», «Мстислав», «Розана и Любим», «Санкт-петербургской гостиной двор», «Сбитеньщик», «Сорена и Замир», «Титово милосердие»). В нескольких случаях, когда в существующих источниках приведены неполные и неточные данные о представленных пьесах, мы позволяем себе сделать предположения о названиях и авторах этих пьес. Возможно, что комедия «Домовой», шедшая в Петербурге в 1790-е годы, была переделкой «Дамы-невидимки» Кальдерона, так как французская переделка этой комедии была переведена и издана в 1780 году под названием «Домовой, или Женская хитрость».

В «Камер-фурьерском журнале» указано, что в июле 1781 года при дворе была представлена пьеса «От восточной Индии купец». Возможно, что дежурный камер-фурьер назвал «восточной» Вест-Индию, так как по данным, опубликованным В. П. Семенниковым («Собрание, старающееся о переводе иностранных книг»), дирекция в 1780 году оплатила перевод комедии Р. Камберленда «The West Indian», выполненный Х. Шевинусом.

При установлении подневного репертуара петербургских театров использована рукопись покойного директора ленинградской Театральной библиотеки М. П. Троянского, принадлежащая ленинградскому Институту театра, музыки и кинематографии. М. П. Троянский собрал сведения о репертуаре драматических спектаклей петербургской труппы с 1756 по 1832 год. Сведения о спектаклях XVIII века вновь проверены нами по имеющимся в рукописи ссылкам, в ряде случаев исправлены и значительно дополнены. Подневный репертуар московского театра составлен нами по комплектам «Московских ведомостей» с дополнениями по другим источникам. «Московскими ведомостями» пользовалась также О. А. Чайнова, опубликовавшая сведения о репертуаре (с 1782 года) в своей книге «Театр Маддокса в Москве» (М., 1927).

Составленная на основании сохранившихся сведений репертуарная сводка не может рассматриваться как полный указатель спектаклей XVIII века.

Написание заголовков пьес, приведенных в сводке, соответствует орфографии театральных объявлений, воспроизводящих, как правило, титульные листы изданий и рукописей («Аглинской сирота», «Храброй и смелой витязь Ахридеичь», «Щастливой волокита» и пр.). Жанровые определения, входящие в заголовок и стоящие на первом месте («Опера Перерождение», «Ко-

медия Обманщик»), нами во всех случаях опущены. Фамилии авторов дают-ся в общепринятой современной транскрипции.

Сводка представляет собой перечень пьес, расположенных по алфавиту названий; при этом с возможной полнотой указаны жанр пьесы, количество действий, автор, а для переводного репертуара — название пьесы в подлиннике, язык, с которого сделан перевод, и переводчик. Оригиналы переведенных пьес установлены — в тех случаях, когда это сделано впервые, — при помощи иностранных справочных изданий и каталогов библиотек, в результате сличения нами русского и иностранного текстов.

За датами первых или наиболее ранних из известных представлений каждой пьесы в Петербурге и Москве следуют даты всех других известных нам спектаклей, шедших в 1750—1800 годы. Все даты даны по старому стилю. Даты первых представлений обозначены в сводке курсивом. Сокращением (В. т.) обозначены спектакли петербургского Вольного театра, а сокращением (придв. сп.) — спектакли, шедшие на придворной сцене после 1783 года, когда в Петербурге был открыт публичный театр. Спектакли театра Московского университета отмечены сокращением (Универс. т.), Воспитательного дома (Восп. д.).

Сведения о пьесах и оперных текстах, изданных полностью или в отрывках, сопровождаются ссылкой на место и время первой публикации. Выходные данные изданий XVIII века, точные или предположительные, указаны в соответствии со «Сводным каталогом русской книги гражданской печати XVIII века». Если пьеса не была издана, но сохранилась рукопись, принадлежавшая петербургскому или московскому театру, чаще всего в виде цензурного, режиссерского или суфлерского экземпляра, — это указано в сокращенной ссылке на ленинградскую Театральную библиотеку (ЛТБ) или на московский Малый театр (МТ).

*А для чего же и не так?* Комедия в 1 д. Ф. Планше-Валькура (Pourquoi pas? ou Le roturier parvenu). Пер. с франц. М. Н. Макарова. Изд. — М., 1803. М.: 1790 янв. 28, февр. 2; 1799 февр. 14, 16, 20.

*Аглинской сирота.* Драма в 3 д. Ш.-А. де Лонгея (L'orphelin anglais). Пер. с франц. А. Голицына. Изд. — [М.], 1775. М.: ок. 1775.

*Агриопа.* Трагедия в 5 д. в стихах В. И. Майкова. Изд. — М., 1775. Пб.: 1769 окт. 13.

*Адольф и Клара, или Два арестанта.* Комедия в 1 д. Б.-Ж. Марсолье (Adolphe et Clara, ou Les deux prisonniers). Пер. с франц. Изд. — М., 1801. М.: 1800 ноябрь 26, дек. 6.

*Адъютант.* Комедия в 3 д. Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1781 февр. 12 (В. т.).

*Алексей и Наталья.* Лирическая комедия в 2 д. Ж.-М. Монвеля (Alexis et Justine). Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Музыка Н. Дездеда. Рукопись ЛТБ. М.: 1795 сент. 26.

*Алхимист.* (Представлена в Москве под назв. «Алхимист, или Один за семерых».) Комедия в 1 д. А. И. Клушина. Изд. П. Н. Берковым в кн. «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 465—483.

Пб.: 1793 июнь 13. М.: 1795 апр. 13; 1796 февр. 7; 1798 май 7; 1799 янв. 3.

*Альберт Первый, или Торжествующая добродетель.* Чувствительная драма в 3 д. А. Леблана (Albert 1-er, ou Adéline). Пер. с франц. И. А. Дмитревского. Изд. — Спб. 1788.

Пб.: 1789 июнь 10, ноябрь 11; 1790 окт. 6; 1796 май 21, 23; 1797 ноябрь 4, 8. М.: 1782 апр. 3, окт. 16; 1783 янв. 25, сент. 22; 1784 ноябрь 24; 1786 апр. 17;

1788 апр. 27, ноябрь 24; 1790 янв. 23; 1791 апр. 21; 1793 февр. 9; 1797 июль 30; 1798 апр. 21; 1799 сент. 20; 1800 апр. 9.

*Альзира*. Трагедия в 5 д. Вольтера (Alzire, ou Les américains). Пер. с франц. М.: 1784 апр. 2.

*Альзира, или Американцы*. Трагедия в 5 д. Вольтера (Alzire, ou Les américains). Пер. с франц. стихами П. М. Карабанова. Изд.— Спб. 1786. Пб.: 1797 окт. 16, 23 (придв. сп.), 27; 1799 май 9; 1800 янв. 23.

*Амалия и Монроз*. Драма в 4 д. Л.-Ф. Фора (Amélie et Montrose). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ. М.: 1792 апр. 7, 21 июль, 8; 1793 янв. 6.

*Американцы*. Комическая опера в 2 д. Текст И. А. Крылова в переработке А. И. Клушина. Музыка Е. И. Фомина. Изд.— Спб., 1800. Пб.: 1800 февр. 8.

*Амфитрион*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Amphitryon). Пер. с франц. П. С. Свищунова. Изд.— Спб. 1761.

Пб.: 1761; 1791 янв. 12; 1795 июнь 1, июль 29, 31.

М.: до 1787; 1792 май 2, 21, авг. 30; 1793 янв. 2, февр. 27; 1794 февр. 3; 1796 янв. 3; 1798 окт. 31; 1800 ноябрь 28.

*Анюта*. Комическая опера в 1 д. в стихах. Текст М. И. Попова. Изд.— «Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова», ч. 1, Спб., 1772, стр. 87—124.

Пб.: 1772 авг. 26 (сп. придв. певчих).

*Анюта и Любим*. Комическая опера в 1 д. (Annette et Lubin). Текст М.-Ж. Фавар и К.-А. Вуазнона. Пер. с франц. Музыка Б. Блэза. Рукопись ЛТБ. М.: 1791 июнь 8, 15, 22, июль 27, авг. 17, сент. 22, ноябрь 19, дек. 26; 1792 янв. 30, май 24; 1793 февр. 11, май 31, авг. 9; 1794 янв. 18, сент. 17; 1796 янв. 18; 1798 окт. 31; 1800 янв. 18, июнь 6, ноябрь 14.

*Аполлон с музами*. Пролог с хорами и балетом по случаю коронации Павла I. Изд.— [М., 1797].

М.: 1797 май 3, 6.

*Аптекарь и доктор*. Комическая опера в 3 д. (Doktor und Apotheke). Текст Г. Стефани. Пер. с нем. Музыка К. Диттерсдорфа. Рукопись МТ.

М.: 1791 янв. 29, февр. 2, 9, май 19, сент. 28; 1792 янв. 2, май 10, сент. 26, дек. 26; 1800 ноябрь 1, 18.

*Ариадна*. Лирическая драма с балетом в 1 д. (Ariane dans l'île de Naxos). Текст П.-Л. де Молина. Пер. с франц. С. Н. Глипки. Музыка Ж.-Ф. Эдельмана. Рукопись ЛТБ под назв. «Ариадна на острове Наксе».

М.: 1799 февр. 14, 16, 20, май 6, 31, ноябрь 2; 1800 ноябрь 4.

*Аркас и Приса*. Опера в 1 д. Текст В. П. Майкова. Музыка М. Ф. Керцелли. Рукопись ЛТБ.

М.: 1780 февр. 20, авг. 30; 1782 апр. 13, июнь 12, окт. 12; 1783 окт. 11; 1784 янв. 17, июль 21, авг. 11; 1785 июль 17, авг. 7; 1786 июнь 4, 11; 1787 июнь 3, 10; 1790 июнь 16; 1796 май 18, 29; 1797 авг. 16; 1800 янв. 20.

*Артаксеркс*. Трагедия в 3 д. Л. Гольберга (Artaxerxes). Переделка одноименного либретто П.-А.-Д. Метастазю. Пер. с нем. А. А. Нартова. Изд. в кн. «Артаксеркс трагедия, и две комедии прозою, перевел Андрей Нартов», Спб., 1764, стр. 1—72.

М.: 1778.

*Артистона*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб. 1751. Пб.: 1750 окт. (сп. калетов).

*Баба-яга*. Комическая опера в 3 д. с балетом. Текст Д. П. Горчакова. Музыка М. Стабингера. Изд.— Калуга, 1788.



М.: 1786 дек. 2, 9, 21; 1787 янв. 7, февр. 4, апр. 11, окт. 22; 1788 янв. 1, ноябрь 19; 1789 февр. 5, дек. 6; 1791 янв. 6, 12; 1793 ноябрь 21; 1796 янв. 27; 1797 июль 26, окт. 4.

*Бабы сплетни.* Комедия в 5 д. А. Д. Копьева.  
Пб.: 1796 февр. 17, 20 (придв. сп.), 28.

*Баловень, или Об заклад проигранная невеста.* Комедия в 5 д. в стихах Н. П. Николаева.  
М.: 1791 окт. 19, 26, ноябрь 28; 1792 янв. 14, 23, дек. 10.

*Беверлей.* Мещанская трагедия в 5 д. Б.-Ж. Сорена (Beverley). Переделка трагедии Э. Мура «The Gamester». Пер. с франц. И. А. Дмитриевского. Изд.— Спб., 1773.

Пб.: 1772 май 11; 1784 апр. 15, окт. 21; 1789 май 6, ноябрь 30; 1791 янв. 26; 1795 янв. 7, июль 8, ноябрь 30; 1798 май 12, июнь 1, окт. 28; 1800 сент. 7, окт. 5, дек. 13.

М.: 1770 (?) ; 1783 июль 5, ноябрь 1; 1784 дек. 6; 1785 февр. 6, ноябрь 5; 1786 дек. 16; 1787 окт. 20; 1788 февр. 2; 1789 окт. 10; 1791 янв. 20, окт. 24, 31; 1792 янв. 28, ноябрь 17; 1793 апр. 28, дек. 16; 1794 февр. 10, дек. 20; 1796 февр. 25, июнь 6; 1797 июль 24, окт. 15; 1798 апр. 9; 1799 февр. 4, дек. 14.

*Беглец.* Драма в 5 д. Л.-С. Мерсье (Le déserteur). Пер. с франц. М. В. Сушковой. Изд.— М., 1784.  
М.: 1782 март 30, окт. 12; 1783 янв. 29; 1785 дек. 14; 1786 ноябрь 11; 1789 дек. 7; 1790 май 24; 1791 май 14; 1792 авг. 22.

*Беглой солдат* — см. *Дезертер, или Беглой солдат.*

*Бедность и благородство души.* Комедия в 3 д. А. Коцебу (Armuth und Edelsinn). Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1798.

Пб.: 1800 авг. 16, 19, дек. 2.

М.: 1798 янв. 21, 27, февр. 4, май 6, июнь 15, 22, окт. 1; 1799 февр. 17, апр. 24, июль 22, сент. 2; 1800 апр. 15.

*Безбожник.* Героическая комедия в 1 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— [М.], 1761.

М.: 1761 июль 10.

*Безбожный.* Трагедия в 5 д. И.-В. Браве (Der Freigeist). Пер. с нем. И. П. Елагина. Изд.— Спб., 1771.

Пб.: 1770 сент. 28, окт. 12.

М.: 1791 февр. 3, 6; 1793 дек. 19, 21; 1794 февр. 6, май 5; 1795 дек. 17; 1796 янв. 23; 1797 май 7, дек. 4; 1798 февр. 2, апр. 29; 1800 ноябрь 15.

*Беспечный.* Комедия в 5 д. в стихах Д. П. Горчакова. Рукопись ЛТБ. Отрывок изд. в альманахе «Памятник Отечественных муз на 1828 год», Спб., 1828, стр. 54—64.

Пб.: 1799 ноябрь 22, 28.

*Бесстыдно-любопытный.* Комедия в 5 д. Ф. Детуша (Le curieux impertinent). Пер. с франц. [Изд.— М., 1788.]

Пб.: 1765 авг. 24.

*Благотельный грубиян.* Комедия в 3 д. К. Гольдони (Le vourru bienfaisant). Пер. с франц. М. В. Храповицкого. Изд.— Спб., 1772.

Пб.: до 1787.

М.: 1782 сент. 11; 1783 февр. 19; 1785 окт. 1; 1788 сент. 24, окт. 4.

*Близнецы.* Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Les ménechmes). Пер. с франц. В. И. Лукина. Изд. под назв. «Менехмы, или Близнецы» — [Спб., 1763].

Пб.: 1763 дек. 9; 1788 ноябрь 1 (придв. сп.); 1789 окт. 28, 29 (придв. сп).

М.: 1784 сент. 8.

- Бобыль.* Комедия в 5 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1792.  
Пб.: 1790 апр. 7, 8 (придв. сп.), окт. 20, ноябрь 10, 12 (придв. сп.); 1791 сент. 1 (придв. сп.); 1794 окт. 10; 1799 ноябрь 9, 21; 1800 янв. 20, апр. 18, 29, окт. 7, 30.
- М.: 1793 май 19, 31, авг. 16, 26, 30, сент. 8, окт. 19, ноябрь 27; 1794 янв. 1, 26, май 7, июнь 20, сент. 10, окт. 22; 1795 янв. 18; 1796 янв. 20; 1797 июль 15, ноябрь 22; 1798 июнь 3, окт. 17; 1799 янв. 23; 1800 окт. 28.
- Болтун* — см. *Пустомеля*.
- Борислав.* Трагедия в 5 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— Спб. 1774.  
Пб.: 1772 ноябрь 7.
- Бочар.* Комическая опера в 1 д. (Le tonnelier). Текст Н.-М. Одино и Ф.-А. Кетана. Вольный пер. с франц. Ф. В. Генша. Музыка Н.-М. Одино или Ф.-Ж. Госсекса. Изд.— М., 1784.  
М.: 1783 авг. 6, сент. 17, 22, ноябрь 1, дек. 26; 1784 февр. 1; 1785 янв. 8, июнь 26, авг. 31, ноябрь 19; 1786 февр. 20, июнь 7, авг. 16, окт. 7; 1787 май 21, июль 29, авг. 8, сент. 15; 1788 янв. 21, июнь 5, сент. 27, дек. 1; 1789 янв. 17, май 28, сент. 2, ноябрь 21; 1790 янв. 30, июль 29, окт. 23; 1791 май 22, ноябрь 5; 1792 янв. 14, 21, июль 29, сент. 29; 1793 март 3, июль 17, 24, авг. 16, сент. 26; 1794 янв. 11, июнь 18, окт. 1, 15; 1795 янв. 8, июль 22, ноябрь 14; 1796 янв. 9, февр. 25; 1798 янв. 20, май 14, сент. 15, окт. 27; 1799 февр. 7, дек. 16; 1800 окт. 24.
- Боязливый, или Домовыми изуевченный.* Комедия в 3 д., «переделанная из немецкой, называемой Подкидыши». Переделка с нем. Иванова. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1800 июль 1, 8, сент. 20.
- Бранчивой.* Комедия в 3 д. Д.-О. Брюэса и Ж. Палапра (Le grondeur). Пер. с франц. [Г. С. Изд.— М., 1788].  
Пб.: 1764 окт. 20, дек. 1; 1765 ноябрь 3; 1782 июль 3 (В. т.).
- Бригадир.* Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— «Российский театр», ч. 33, Спб., 1790, стр. 5—132.  
Пб.: 1772 авг. 19 (придв. сп. любителей); 1780 дек. 27 (В. т.); 1781 янв. 27 (В. т.); 1782 май 11 (В. т.), июнь 27 (В. т.); 1785 (придв. сп.); 1788 февр. 18 (придв. сп.); 1789 сент. 2; 1790 июль 29, окт. 18; 1791 февр. 16; 1795 янв. 10; 1796 янв. 10, май 4; 1797 дек. 6; 1798 окт. 8; 1799 июнь 10, сент. 2, окт. 2; 1800 янв. 4, июнь 10, авг. 22.
- М.: 1784 июль 31; 1787 окт. 17; 1788 янв. 21, 28, сент. 6, дек. 1; 1793 янв. 26; 1795 ноябрь 25, дек. 9; 1797 окт. 16; 1798 окт. 22; 1799 ноябрь 24; 1800 янв. 18, ноябрь 4.
- В мнении рогоносец.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Sganarelle, ou Le cocu imaginaire). Пер. с франц.  
Пб.: 1764 ноябрь 10.
- Венецианская ярманка.* Комическая опера в 3 д. (La fiera di Venezia). Текст Дж. Боккерини. Пер. с итал. Музыка А. Сальери. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1791 май 14, 16, 23; 1796 май 29, июнь 1, 20, июль 1, 22, сент. 2; 1797 ноябрь 26, дек. 3; 1798 июль 30, сент. 9; 1799 февр. 18, июль 26, окт. 4, ноябрь 16; 1800 сент. 11, окт. 18, ноябрь 15.
- М.: 1795 ноябрь 15, дек. 3; 1797 июнь 5, 14, сент. 17, ноябрь 19; 1798 янв. 19, апр. 18, окт. 6; 1799 янв. 1, июнь 27, окт. 2; 1800 май 21, сент. 2.
- Вертопрах.* Комедия в 3 д. А. Коцебу (Der Wildfang). Пер. с нем. И. Делакура. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1799 февр. 22, май 15, ноябрь 6.
- Вертопрах.* Комедия в 3 д. А. Коцебу (Der Wildfang). Пер. с нем. [П. Зубкова. Изд.— М., 1802].  
М.: 1800 май 23, 30, июль 13, авг. 24, окт. 15, ноябрь 21.
- Вечеринка по моде.* Комедия в 1 д. А. Пуансине (Le cercle, ou La soirée à la mode). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.  
М.: 1788 дек. 29; 1789 янв. 19.

*Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная.* Комическая опера в 2 д. Музыка Е. И. Фомина. Изд.— Спб., 1788.

Пб.: 1788.

*Взаимной опыт.* (Упом. также под назв. «Взаимная попытка».) Комедия в 1 д. М.-А. Леграна (L'érgeuve gécirgoque). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1779.

Пб.: 1765 авг. 17.

М.: 1782 окт. 26; 1787 апр. 23; 1788 янв. 30; 1790 апр. 7; 1793 ноябрь 9; 1794 сент. 14; 1798 окт. 24; 1799 янв. 28.

*Вздорщица.* Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд.— «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 6, М., 1781, стр. 107—160.

Пб.: до 1787.

М.: до 1787.

*Взятие острова Сент-Люции.* Драма в 1 д. К.-И. Мюллера фон Фридберга (La prise de Sainte-Lucie). Пер. с франц. А. И. Дмитриева. Изд. под назв. «Взятие св. Лукии, Антильского американского острова» — Спб., 1786.

М.: 1785 янв. 9, 12, февр. 14, окт. 26; 1786 янв. 9, сент. 20.

*Владимир и Ярополк.* Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 2, Спб., 1787, стр. 95—181.

Пб.: 1789 дек. 6.

И.: 1789 сент. 9, ноябрь 30; 1790 янв. 21; 1791 янв. 3.

*Владислав.* Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 2, Спб., 1787, стр. 1—94.

Пб.: 1789 сент. 6, 23; 1795 авг. 19.

М.: 1789 февр. 2, 8, 11, 15, апр. 14, май 2, дек. 19; 1790 ноябрь 3; 1791 ноябрь 21, 26; 1792 окт. 31; 1793 февр. 11, окт. 14; 1798 сент. 24; 1799 февр. 9; 1800 окт. 31.

*Влюбился невпопад, или Принужденное согласие.* Комедия в 1 д. М. Гюйо де Мервиля (Le consentement forcé). Пер. с франц. А. Я. Княжнина.

Пб.: 1797 дек. 8; 1798 янв. 19, май 16 или 17, сент. 15, ноябрь 9; 1799 янв. 21, май 9, сент. 27, ноябрь 22.

*Влюбленный.* Комедия.

Пб.: 1782 июнь 12 (В. т.).

*Влюбленный слепец.* Комедия в 1 д. И. Я. Соколова. Изд.— М., 1784.

Пб.: 1785 (?).

М.: 1784 сент. 20, 29; 1785 янв. 16, февр. 26, май 18, ноябрь 16; 1787 янв. 24, май 9, ноябрь 26; 1788 окт. 15; 1789 апр. 27; 1790 апр. 14, ноябрь 17; 1797 авг. 18 (труппа Д. Е. Столыпина).

*Волшебной кубок.* Комедия в 1 д. Ж. Лафонтена и Шанмеле (Ш. Шевийе) (La souve enchantée). Пер. с франц. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1791 янв. 9; 1795 июль 22.

М.: 1799 февр. 14, 16, 20; 1800 ноябрь 25.

*Воспитание.* Комедия в 5 д. Д. В. Волкова. Изд.— [М., 1774].

М.: ок. 1774.

*Вот какво иметь корзину и белье.* Комедия в 5 д. Екатерины II. Подражание комедии В. Шекспира «Виндзорские проказницы» (The Merry Wives of Windsor). Изд. под назв. «Вольное, но слабое переложение из Шакеспира, комедия Вот какво иметь корзину и белье» — Спб., 1786.

Пб.: 1786, вторая половина года, или 1787, начало года; 1788 ноябрь 8.

М.: 1787 апр. 7, 18.

*Вояжер, или Воспитание без успеха.* Комедия Д. В. Ефимьева.

Пб.: 1789 апр. 29, май 22, сент. 20, 24 (привд. сп.).

*Всеслав.* Трагедия в 5 д. в стихах П. А. Плавильщикова, Изд. под назв. «Рюрик». — «Сочинения Петра Плавильщикова», ч. 1, Спб., 1816, стр. 1—59.

Пб.: 1791 (?).

М.: 1794 февр. 9, 12.

*Выдуманной клад.* Комедия в 1 д. И. Я. Соколова. Изд.— [Спб.], 1782.

Пб.: 1781 янв. 20 (В. т.)

М.: 1783 янв. 25, 29, апр. 30, сент. 10; 1784 янв. 10, дек. 7; 1785 март 1, июль 9, ноябрь 2; 1787 апр. 16, дек. 12; 1789 апр. 30; 1791 ноябрь 30; 1793 март 4, май 2, 12, сент. 5; 1795 янв. 1; 1797 авг. 25 (труппа Д. Е. Столыпина).

*Вышеслав.* Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— [Спб., 1768].

Пб.: 1768 окт. 3.

М.: 1769; 1770.

*Гамлет.* Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1748.

Пб.: 1750 начало года (?), ноябрь 15 (репетиция); 1752 февр. 9 (сп. «ярославцев»); 1757 окт. 9 (?), ноябрь 6; 1758 янв. 22.

М.: 1760 окт. 1.

*Гваделупской житель.* Комедия в 3 д. Л.-С. Мерсье (L'habitant de la Guadeloupe). Пер. с франц. Н. Брусилова. Изд.— Спб., 1800.

Пб.: ок. 1800.

М.: ок. 1800.

*Гейнрих и Пернилла.* Комедия в 3 д. Л. Гольберга (Heinrich og Pernille). Пер. с нем. А. А. Нартова. Изд. в кн. «Артаксеркс трагедия и две комедии прозою», Спб., 1764, стр. 1—102.

Пб.: 1760.

*Генерал Шленсгейм.* Драма в 4 д. Х.-Г. Шписа (General Schlenzheim). Пер. с нем. Изд.— Спб., 1802.

М.: 1797 ноябрь 18, дек. 2; 1798 янв. 20, май 7, сент. 15, ноябрь 21; 1799 февр. 7, окт. 23; 1800 февр. 10, июль 8, ноябрь 14.

*Генриетта, или Она уже замужем.* Комедия в 5 д. Г.-Ф.-В. Гроссмана (Henriette, oder Sie ist schon verheiratet). Вольный пер. с нем. В. А. Левшина. Изд.— М., 1784.

М.: 1783 дек. 3, 6, 13, 26; 1784 февр. 1, апр. 3, ноябрь 13, дек. 18; 1785 февр. 23, июнь 5, июль 2, окт. 5; 1786 февр. 6, май 10, июнь 26, дек. 20; 1787 ноябрь 7; 1788 февр. 22; 1789 янв. 10, сент. 12; 1790 дек. 1; 1793 ноябрь 16; 1794 июнь 2; 1795 июнь 6, дек. 7; 1797 июль 17; 1799 янв. 21.

*Генрих IV.* Драма в 3 д. с музыкой Б. Розуа (Henri IV, ou La bataille d'Ivry). Пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка В. Мартина-и-Солера. Рукопись МТ.

М.: 1786 сент. 22, окт. 11.

*Говорящая картина.* Комическая опера в 1 д. (Le tableau parlant). Текст Л. Ансома. Пер. с франц. Хилкова. Музыка А.-Э.-М. Гретри. Рукопись ЛТБ.

М.: 1780 июнь 4, 14; 1782 май 2, 29, сент. 14, ноябрь 9; 1783 янв. 4, 22, июнь 11, авг. 18; 1784 янв. 24, ноябрь 27; 1785 май 29, июль 27, ноябрь 28; 1786 янв. 25, июль 26; 1787 янв. 6, авг. 22, ноябрь 5; 1788 авг. 6, сент. 1; 1789 янв. 3, окт. 1; 1790 июнь 2, ноябрь 13; 1791 янв. 3, май 25, дек. 10; 1792 апр. 14, июль 25, сент. 1; 1793 май 5, июнь 2, ноябрь 2; 1794 окт. 29; 1795 янв. 7, ноябрь 2; 1796 янв. 23; 1797 июль 22, окт. 16; 1798 дек. 15; 1799 ноябрь 18; 1800 янв. 26.

*Гонимые.* Слезная драма в 3 д. М. М. Хераскова. Изд.— [М.], 1775.

М.: 1775 янв. 11.

*Гордость и бедность.* Комедия в 5 д. Л. Гольберга (Don Ranudo de Colibrados, eller Fattigdom og Hoffaerdighet). Пер. с нем. И. И. Кропотова. Изд.— [М.], 1774.

Пб.: 1757.

М.: ок. 1774.

*Горобогатырь Косометович.* Комическая опера в 5 д. Текст Екатерины II. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд. под назв. «Сказка о Горобогатыре Косометовиче и Опера комическая из слов скаски составленная» — Спб., 1789. Пб. (придв. сп.): 1789 янв. 29, 31, февр. 5, апр. 17, июль 12, сент. 12.

*Госпожа Вестникова с семьею.* Комедия в 1 д. Екатерины II. Изд. — Спб., [1774]. Пб.: 1780 ноябрь 25 (В.т.); 1781 янв. 13 (В. т.); 1796 февр. 7. М.: до 1787.

*Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность.* Драма в 5 д. П. А. Плавильщикова. Содержание взято из драмы Г.-Ф. Мёллера «Der Graf von Waltron, oder Die Subordination». Изд. — «Сочинения Петра Плавильщикова», ч. 3, Спб., 1816, стр. 1—85. Пб.: 1800 дек. 9, 16, 30. М.: 1796 февр. 11, 18, 22; 1799 янв. 31.

*Граф Ольсбах.* Комедия в 5 д. И.-Х. Брандеса (Der Graf von Olsbach). Пер. с нем. М.: 1790 дек. 26, 29; 1791 янв. 15.

*Грации.* Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Сен-Фуа (Les grâces). Пер. с франц. А. А. Нартова. Изд. — [М., 1760]. Пб.: 1757 дек. 22.

*Два барона.* Опера в 2 д. (Due baroni di Rossa Azzurra). Текст Дж. Паломбы. Пер. с итал. В. М. Черникова. Музыка Д. Чимарозы. Пб.: 1789 (?).

*Два охотника.* Комическая опера в 1 д. (Les deux chasseurs et la laitière). Текст Л. Ансома. Пер. с франц. Музыка Э.-Р. Дуни. Изд. — Спб., 1779. Пб.: 1785; 1789 апр. 27, ноябрь 28; 1791 янв. 29, февр. 5. М.: 1780 май 10, 24, 31, июнь 21, авг. 16, 23; 1781 май 16, сент. 12; 1782 апр. 6, май 9, июнь 19, июль 24, авг. 7, дек. 28; 1783 февр. 20, май 7, июнь 29, сент. 3; 1784 янв. 31, апр. 2; 1785 янв. 29, июнь 15, авг. 21, сент. 4, окт. 15, дек. 14; 1786 янв. 30, май 24, июнь 25, ноябрь 11; 1787 февр. 3, май 30, окт. 27; 1788 февр. 9, авг. 13, ноябрь 3; 1789 янв. 27, апр. 22, дек. 7; 1790 янв. 9, май 26; 1791 янв. 17, июль 6, окт. 29; 1792 июнь 6, июль 18, авг. 22, дек. 8; 1793 янв. 14, май 17, 27, дек. 16; 1794 июнь 25, июль 2, авг. 20, окт. 18, ноябрь 3; 1795 июль 15, дек. 12; 1797 июнь 7; 1798 июнь 3; 1800 июль 8.

*Два скупых.* Комическая опера в 2 д. (Les deux avares). Текст Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера. Пер. с франц. З. А. Крыжановского. Музыка А.-Э.-М. Гретри. Пб.: 1789 июль 6; 1790 окт. 16; 1791 февр. 7, 14; 1796 июль 3; 1797 сент. 17; 1799 июль 1, окт. 27, ноябрь 24; 1800 янв. 27, сент. 2, ноябрь 27, дек. 20.

*Два философа* — см. *Мнимые философы*.

*Две невесты.* Комическая опера в 2 д. (Le Donne rivali). Пер. с итал. Музыка Д. Чимарозы. Пб.: 1789 апр. 18, май 4; 1790 июль 10, 24. М.: 1799 ноябрь 10.

*Двое скупых.* Комическая опера в 2 д. (Les deux avares). Текст Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера. Пер. с франц. Ф. В. Генша. Музыка А.-Э.-М. Гретри. Изд. — М., 1783. М.: 1783 февр. 22, 26, май 21, окт. 8; 1784 янв. 10, февр. 9; 1785 янв. 1, февр. 16, авг. 8, дек. 3; 1786 янв. 18, май 14, дек. 12; 1787 ноябрь 26; 1789 февр. 9; 1790 апр. 14, ноябрь 17; 1791 окт. 12; 1792 окт. 3; 1793 янв. 1, сент. 11; 1794 ноябрь 30; 1795 дек. 6; 1797 июнь 12; 1800 янв. 11.

*Двойное превращение, или Веселой башмашник.* (Предст. также под назв. «Черт сам четверт, или Веселой башмашник».) Комическая опера с хорами и балетами в 3 д. [(Le diable à quatre, ou La double métamorphose). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. В. А. Левшина].

М.: 1789 янв. 1, 7, апр. 15; 1790 янв. 13, дек. 27; 1791 дек. 4; 1792 дек. 12; 1793 дек. 12, 18; 1795 февр. 9; 1796 янв. 6, окт. 12; 1800 окт. 7, дек. 16.

*Дворянинощяся купец.* Комедия в 3 д. В. П. Колычева. Изд.— «Театр В. К.», т. 1, М., 1781, стр. 107—165.

Пб.: 1780 февр. 25.

*Дезертер.* Лирическая драма в 3 д. (Le déserteur). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. Музыка П.-А. Монсиньи.

Пб.: 1789 окт. 9, 16.

*Дезертер, или Беглой солдат.* Опера в 3 д. (Le déserteur). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Музыка П.-А. Монсиньи. Рукопись ЛТБ под назв. «Беглой солдат».

М.: 1799 май 4, 22, июнь 17, сент. 12, ноябрь 3; 1800 апр. 25, июль 1, авг. 16, окт. 14, ноябрь 30.

*Демокрит.* Комедия в 5 д. [Ж.-Ф. Реньяра (Démocrite amoureux)]. Пер. с франц. И. А. Дмитриевского.

Пб.: 1766 янв. 23.

*Деревенский маркиз* — см. *Крестьянин маркиз, или Колбасники.*

*Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель.* «Пастушеская драма с музыкою» в 2 д. В. И. Майкова. Музыка И. И. Керцелли. Изд.— [М., 1777].

М.: 1777.

*Деревенской ворожея.* Интермедия в 1 д. Текст В. И. Майкова (?). Сюжет заимствован из комической оперы Ж.-Ж. Руссо «Le devin du village». Музыка И. И. Керцелли. Увертюра с песнями изд.— М., 1778.

Пб. (В. т.): 1780 янв. 3, февр. 29.

М.: 1777 (?); 1778—1779 (Восп. д.).

*Джен Шор.* Трагедия [в 5 д. Н. Роу (Jane Shore)]. Пер. с франц.].

М.: 1794 окт. 4, 8.

*Дидона.* Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 1, Спб., 1787, стр. 1—76.

Пб.: 1785 (?); 1789 окт. 11; 1791 апр. 27; 1795 апр. 29; 1796 май 27.

М.: 1769 (?); 1785 май 23, 30, сент. 14; 1786 янв. 30; 1794 дек. 14; 1795 янв. 31, май 11, ноябрь 28; 1797 май 10, сент. 23; 1798 дек. 20; 1799 окт. 5; 1800 май 2, сент. 16, дек. 7.

*Димитрий Самозванец.* Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— [Спб., 1771].

Пб.: 1771 февр. 1; 1784 (?); 1785 (?); 1789 июль 22; 1791 янв. 9; 1793 окт.; 1795 ноябрь 22, дек. 7; 1797 дек. 1 (придв. сл.).

М.: 1782 май 9; 1783 янв. 22, февр. 20, окт. 18, ноябрь 15; 1784 ноябрь 27; 1786 янв. 11, ноябрь 13; 1788 окт. 11; 1789 янв. 12, дек. 9; 1790 янв. 30, дек. 15; 1791 февр. 22, ноябрь 9; 1792 февр. 13, ноябрь 10; 1793 янв. 23, март 3, сент. 26; 1794 янв. 8, апр. 17, ноябрь 19; 1795 янв. 3; 1796 янв. 13, март 1; 1797 ноябрь 1, дек. 7; 1798 февр. 6; 1799 янв. 2, февр. 24, авг. 18, дек. 16; 1800 февр. 16, окт. 22.

*Дианы древо, или Торжествующая любовь.* Комическая опера в 2 д. с хорами и балетами (L'arbre de Diana). Текст Л. Да Понте. Переделка с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд.— Спб., 1792.

Пб.: 1789 сент. 4, 11, 18, 26, окт. 3, 23, 30, ноябрь 21, 25; 1790 янв. 29 (придв. сл.), апр. 11 (придв. сл.), июль 31, окт. 11; 1794 окт. 16 (придв. сл.); 1795 июль 30, авг. 27, окт. 4, ноябрь 2; 1796 янв. 7 (придв. сл.), июль 10, сент. 29, окт. 1; 1797 ноябрь 10, 13; 1798 май 11; 1799 июль 5, 10, сент. 25; 1800 апр. 18, май 8, 11, июнь 12, июль 20, дек. 31.

М.: 1792 февр. 6, 8, 12, 15, ноябрь 21, 24, 29; 1794 янв. 4, 13, февр. 2, дек. 27; 1795 апр. 5, окт. 14, ноябрь 24, дек. 13; 1796 февр. 17, сент. 22, окт. 26;

1797 окт. 12 (группа Д. Е. Столыпина); 1798 ноябрь 1, 24, дек. 26; 1799 апр. 21, авг. 26, окт. 14, дек. 13; 1800 апр. 11, июль 15, сент. 26, ноябрь 11.

*Добросердечный ветренник, или Легкомыслие и добросердие.* Комедия в 1 д. Ф.-Г. Хагемана (Leichtsinn und gutes Herz). Пер. с нем. И. Ленца. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1799 июнь 8, июль 7, окт. 7, 18; 1800 янв. 19.

*Добрые солдаты.* Комическая опера в 3 д. Текст М. М. Хераскова. Музыка Г. Ф. Раупаха. Изд.— Спб., 1779.

Пб. (В. т.): 1780 февр. 17, 26; 1782 май 5, 8; 1784 янв. 4 (придв. сп.).

М.: 1779 февр. 26 (Восп. д.); 1782 апр. 10, июнь 28, сент. 4, ноябрь 30; 1783 янв. 8, апр. 23, авг. 2, сент. 24, дек. 27; 1784 апр. 27; 1785 янв. 16, март 1, июль 23, ноябрь 9; 1786 февр. 13, май 15, окт. 14; 1787 янв. 24, ноябрь 24; 1788 февр. 4; 1789 май 6, ноябрь 8; 1790 янв. 27, май 29, дек. 12; 1792 янв. 7, дек. 19; 1793 февр. 13, сент. 5; 1794 янв. 19, ноябрь 24; 1795 ноябрь 30; 1797 ноябрь 24; 1800 ноябрь 6, дек. 26.

*Добрый Мориц, или Своёобычный.* Комедия в 3 д. А. Коцебу (Bruder Moritz der Sonderling). Пер. с нем. А. П. Вязмина. Изд.— Спб., 1799.

Пб.: 1799 апр. 29, май 10.

М.: 1799 май 15, 24, июнь 21.

*Дом сумасшедших.* Опера в 3 д. Переделка франц. ком. оп. в 2 д. «L'isle des fous». Текст Л. Ансома. Музыка Э.-Р. Дуни. Рукопись МТ.

М.: 1796 май 11, 27, сент. 28, окт. 19; 1797 ноябрь 8.

*Домовой, [или Женская хитрость].* Комедия [в 4 д. Н. Отрона (La dame invisible, ou L'esprit follet). Подражание комедии П. Кальдерона «Дама-невидимка» (La dama duende). Пер. с франц. Изд.— Спб., 1780].

Пб.: 1790 дек. 8; 1791 янв. 19.

*Дровосек, или Три желания.* Комическая опера в 1 д. (Le bûcheron, ou Les trois souhaits). Текст Ж.-Ф. Гишара. Пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Ф.-А. Филидора. Рукопись МТ.

М.: 1787 июль 4, 18, окт. 1.

*Друг всеветный* — см. *Филаитрон*.

*Друг несчастных.* Слезная драма в 3 д. М. М. Хераскова. Изд.— Спб., 1774.

М.: 1778 янв. 26 (Восп. д.).

*Душою прав, на деле виноват.* Комедия в 4 д. Н. Ф. Эмина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1792 февр. 15 (придв. сп.).

*Евгения.* Комедия в 5 д. Бомарше (Eugénie). Пер. с франц. Н. Пушкикова. Изд.— [Спб.], 1770.

Пб.: 1774 окт. 28; 1789 авг. 26; 1796 окт. 5, 9; 1797 ноябрь 24; 1798 июнь 13, окт. 17; 1799 февр. 20, окт. 28.

М.: 1770 май 18; 1780 май 12; 1782 апр. 6, окт. 9; 1783 янв. 15, апр. 21; 1785 май 16; 1786 июль 22; 1787 янв. 13, май 19; 1791 май 4, ноябрь 19; 1793 май 4; 1794 янв. 16; 1797 май 22, ноябрь 13; 1798 июнь 29.

*Ельфрида* — см. *Эльфрида*.

*Емилия Галотти* — см. *Эмилия Галотти*.

*Жан де Моле, или Русской-француз.* Комедия в 5 д. И. П. Елагина. Переложение на русские нравы комедии Л. Гольберга «Den Vaegelsindede Ican de France».

Пб.: 1764 (?); 1765 янв. 12, окт. 17.

М.: до 1787.

*Жеманница и ложнопостоянная* — см. *Кокетка*.

*Жеманные щеголихи.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Les précieuses ridicules). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1763 авг. 21.

М.: 1799 дек. 19, 21; 1800 июнь 15.

*Жених трех невест.* Комедия в 1 д. А. Я. Княжнина. Изд.— Спб., 1807.

Пб.: 1800 янв. 3.

*Женская шутка.* Комедия в 1 д. А. А. Шаховского.

Пб.: 1795 окт. 31; 1796 май 27; 1797 окт. 30; 1798 сент. 20; 1799 февр 22, авг. 30.

*Жертва смерти.* Драма в 3 д. А. Коцебу (Der Opfertod). Пер. с нем. П. Н. Титова. Изд.— М., 1801.

Пб.: 1798 окт. 1, 6, 20, ноябрь 9; 1799 ноябрь 20; 1800 янв. 16, окт. 11, ноябрь 30.

М.: 1799 сент. 16, 23.

*Жорж Дандин, или В смятение приведенной муж.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (George Dandin, ou Le mari confondu). Пер. с франц. И. П. Чаадаева. Изд.— [М., ок. 1760].

Пб.: 1758 сент. 24; 1765 ноябрь 17; 1780 янв. 29 (В. т.), февр. 29 (В. т.); 1781 янв. 17 (В. т.), февр. 3 (В. т.); 1789 июнь 17; 1790 июнь 30; 1795 янв. 31, ноябрь 21; 1796 янв. 30; 1799 окт. 11; 1800 ноябрь 27.

М.: 1760 сент. 3; 1770; 1778—1779 (Восп. д.).

*Завороженной пояс* — см. *Обвороженной пояс.*

*Задумчивой.* Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le distrait). Пер. с франц. и переложение на русские нравы В. И. Лукина. Изд.— Спб., 1769.

Пб.: 1773 июль 15; 1774 май 12; 1779 дек. 27 (В. т.); 1780 февр. 8 (В. т.); 1790 июль 14.

М.: 1778—1779 (Восп. д.); 1784 февр. 8; 1785 дек. 6; 1788 дек. 15; 1789 янв. 6.

*Займодавец.* Комедия в 3 д. Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд. в кн. «Собрание некоторых театральных сочинений», ч. 3, М., 1790.

М.: 1789 окт. 3, 7, 21, ноябрь 28; 1790 янв. 18, февр. 1, апр. 17, окт. 9; 1792 янв. 22, дек. 17; 1800 май 6.

*Збитеньщик* — см. *Сбитеньщик.*

*Зговор* — см. *Игроки.*

*Земира и Азор.* Опера в 4 д. (Zémire et Azor). Текст Ж.-Ф. Мармонтеля. Пер. с франц. М. В. Сушковой. Музыка А.-Э.-М. Гретри. Изд.— М., 1783.

Пб.: 1785 (?); 1789 май 18; 1790 июль 3, окт. 1; 1791 май 27; 1797 сент. (придв. сп.).

М.: 1782 ноябрь 2, 6, 13; 1783 февр. 10, 25, апр. 19, июль 12, авг. 9, сент. 20, окт. 15; 1784 янв. 7, июль 10, ноябрь 30; 1785 апр. 25, сент. 5, окт. 22, дек. 12; 1786 февр. 8, май 8; 1787 янв. 10, май 2, ноябрь 14; 1788 янв. 16, дек. 3; 1789 янв. 14, февр. 18, ноябрь 24; 1790 янв. 20, март 31; 1791 апр. 16, ноябрь 24; 1792 апр. 18, июнь 25; 1793 янв. 30, ноябрь 24; 1794 февр. 5, сент. 22, дек. 17; 1795 май 2, сент. 20, дек. 16; 1797 сент. 20; 1798 янв. 25, июнь 4, ноябрь 14; 1799 окт. 26; 1800 янв. 22, июнь 8, сент. 21, дек. 9.

*Знатки.* Комедия в 3 д. в стихах Н. Ф. Эмина. Изд.— Спб., 1788.

Пб.: 1788 ноябрь 13 (придв. сп.).

*Зоа.* Драма в 3 д. Л.-С. Мерсье (Zoé). Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1789.

М.: 1786 сент. 14, 27, дек. 18; 1787 апр. 28, окт. 24; 1788 февр. 11, май 3, окт. 18; 1789 янв. 17, ноябрь 14; 1790 ноябрь 13; 1791 февр. 14, окт. 8; 1792 сент. 29; 1794 окт. 15; 1795 май 25; 1797 июнь 10, окт. 21; 1798 окт. 15; 1799 дек. 28; 1800 дек. 14.

*И ошибка к статье.* Комедия в 3 д. А. М. Элина. Изд.— Воронеж, 1805.

М.: 1795 (?).



*Иван Царевич* — см. *Храброй и смелой витязь Азридеичь*.

*Игра любви и случая*. Комедия в 3 д. П. Мариво. (Le jeu de l'amour et du hasard). Пер. с франц. Изд.— [М.], 1769.

М.: ок. 1769.

*Игрок*. Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le joueur) Пер. с франц. И. И. Кропотова. Рукопись МТ.

Пб.: 1764 окт. 6; 1765 ноябрь 10; 1779 дек. 22 (В. т.); 1780 февр. 12 (В. т.); 1781 янв. 25 (В. т.); 1789 сент. 27, окт. 7; 1795 янв. 15; 1796 июнь 5; 1798 апр. 12; 1799 авг. 22, сент. 28; 1800 авг. 17.

М.: 1778—1779 (Восп. д.); 1782 ноябрь 24; 1783 ноябрь 8; 1785 янв. 20; 1787 дек. 1; 1788 ноябрь 10.

*Игрок*. Трагедия в 5 д. Н. Н. Сандунова.

М.: 1794 ноябрь 26, дек. 7; 1797 авг. 21; 1798 апр. 30, май 19.

*Игроки*. Комедия в 3 д. П. С. Батурина. Изд. под назв. «Зговор» — Спб., 1783.

Пб.: 1782 дек. 26 (В. т.).

*Идол китайский*. Комическая опера в 3 д. (L'idolo cinese). Текст Дж.-Б. Лоренци. Пер. с итал. Музыка Дж. Паизиелло.

Пб.: 1781 февр. 12.

*Идолопоклонники, или Горислава*. Трагедия в 5 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— М., 1782.

М.: 1782 сент. 8, 26, окт. 23, ноябрь 27; 1784 янв. 24.

*Изобличенный колдун, или За безделку ссора*. Опера в 2 д. с хорами и балетами. Рукопись ЛТБ под назв. «Колдун изобличенный».

Пб. (В. т.): 1780 окт. 5 (?), 11, ноябрь 25.

М.: 1785 май 25, июнь 12, июль 20, окт. 1; 1800 ноябрь 25.

*Именины госпожи Ворчалкиной*. Комедия в 5 д. Екатерины II. Изд.— Спб., [1774].

Пб.: 1772 апр. 27.

*Индейцы в Англии*. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Die Indianer in England). Пер. с нем. Янковича. Изд.— Смоленск, 1800.

Пб.: 1797 сент. 10 (придв. сп.), 20, окт. 9, ноябрь 3; 1798 июль 5, ноябрь 17; 1799 окт. 16, ноябрь 23.

*Исправление, или Добрые родственники*. Комедия в 3 д. П. А. Плавильщикова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1785.

*Испытанное постоянство*. Комедия в 1 д. Н. П. Николева. Изд.— [М., 1776]. М.: 1783 янв. 8.

*Истинный друг*. Комедия в 3 д. П. Н. Титова. Подражание комедии К. Гольдони «Il vero amico». Изд.— Спб., 1795.

Пб.: 1794 дек. 30; 1795 апр. 25, май 4, июнь 24; 1796 июнь 22, окт. 29, ноябрь 2 (придв. сп.).

*Как проживешь, так и прослывешь* см.— *Санктпетербургской гостиной двор*.

*Как хочешь назови*. Комедия в 1 д. М. Д. Чулкова. Изд. Н. И. Харджиевым в кн. «Литературное наследство», т. 9—10, М., 1933, стр. 226—242.

М.: после 1765—до 1768.

*Калиф на час*. Комическая опера в 4 д. Текст Д. П. Горчакова. Изд.— М., 1786.

М.: 1784 май 21, сент. 26, ноябрь 3; 1785 янв. 19, февр. 19, май 27, июнь 4, ноябрь 21; 1786 февр. 1, май 22, ноябрь 4, дек. 17; 1787 февр. 7, окт. 10, дек. 19; 1788 февр. 26, ноябрь 5; 1789 янв. 31, май 29, ноябрь 18, дек. 2; 1790 янв. 1, апр. 24; 1791 май 11, дек. 7; 1792 авг. 26, дек. 6; 1793 февр. 20,

окт. 24; 1794 янв. 22, май 3, ноябрь 12; 1795 янв. 14, май 30, окт. 28; 1796 ноябрь 9 (?); 1797 авг. 23; 1798 окт. 29; 1799 янв. 16, ноябрь 21, дек. 4; 1800 ноябрь 8.

*Клавиво*. Трагедия в 5 д. И.-В. Гёте (Clavigo). Пер. с нем. О. П. Козодавлева. Изд.— Спб., 1780.

М.: 1782 ноябрь 16.

*Клементина и Дезорм*. (Предст. также под назв. «Торжество невинности».) Драма в 5 д. Ж.-М. Мовеля (Clémentine et Désormes). Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1789.

М.: 1788 май 10, 19, 23, июнь 21, окт. 1; 1789 янв. 26; 1790 янв. 9; 1791 янв. 10; 1792 окт. 20, 27; 1793 май 10.

*Клорида и Милон*. Пастушеская опера с хорами и балетами в 1 д. Текст В. В. Гапниста. Музыка Е. И. Фомина. Изд.— Спб., 1800.

Пб.: 1800 ноябрь 6, 18.

*Кокетка*. Комедия в 5 д. М. Барона (La coquette et la fausse prude). Пер. с франц. Изд. под назв. «Жеманница и ложнопостоянная» — М., 1788.

Пб.: 1789 май 29; 1790 сент. 1.

М.: 1782 сент. 22, дек. 18; 1786 янв. 4, ноябрь 15; 1788 февр. 9, ноябрь 8; 1789 дек. 12; 1791 апр. 18; 1792 окт. 6; 1797 сент. 16; 1798 май 26, сент. 10.

*Колдун, ворожея и сваха*. Комическая опера в 3 д. Текст И. Юкина. Музыка Е. И. Фомина. Изд.— Спб., 1789.

Пб.: 1791.

*Колдун избалованный* — см. *Избалованный колдун*.

*Колифант жесток*. Комедия.

Пб.: 1792 февр. 5 (придв. сп.).

*Колокольчик*. Опера в 1 д. (La clochette). Текст Л. Ансома. Пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Э.-Р. Дуни.

М.: 1792 июнь 20, июль 22, авг. 30, сент. 8, окт. 6, ноябрь 19; 1793 февр. 9, апр. 27, сент. 8, ноябрь 18; 1794 май 21.

*Колония, или Новое селение*. Комическая опера в 2 д. (La colonie). Текст Н.-Э. Фрамери. Пер. с франц. В Петербурге пер. А. В. Храповицкого. Музыка А. Саккини. Рукопись МТ.

Пб.: 1790 ноябрь 12, 15, 19.

М.: 1794 сент. 14, окт. 11; 1800 дек. 10.

*Корион*. (Упом. также под назв. «Сидней».) Комедия в 3 д. в стихах Д. И. Фонвизина. Переделка комедии Ж.-Б.-Л. Грессе «Sidney». Изд.— «Библиотека для чтения», 1835, № 12, стр. 121—160.

Пб.: 1764 ноябрь 10.

М.: 1769 авг. 16.

*Крестьянин маркиз, или Колбасники*. (Предст. в Петербурге под назв. «Деревенский маркиз».) Комическая опера в 2 д. (Marchese villano). Текст П. Къари. Вольный пер. с итал. В. А. Левшина. Музыка Дж. Паиззелло. Изд. под назв. «Крестьянин маркиз», Спб., 1795.

Пб.: 1795 апр. 15, 19, июнь 3, 15; 1796 июль 7; 1797 (придв. сп.).

М.: 1798 июнь 11, 20, 27, сент. 26, дек. 2, 29; 1799 февр. 25, май 10, авг. 21; 1800 янв. 6, февр. 15, апр. 29, сент. 6, дек. 6.

*Криспин доктор* — см. *Слуга доктор*.

*Криспин, слуга, драгун, нотариус*. Комедия в 1 д. Пер. с франц. А. А. Волкова. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1759 янв. 21; 1781 июль 6.

М.: 1760 июнь 4, сент. 10; 1782 дек. 4.

*Криспин, соперник своего господина*. Комедия в 1 д. А.-Р. Лесажа (Crispin, rival de son maître). Пер. с франц. А. А. Волкова. Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1769 дек. 11.

М.: ок. 1779.

*Кузнец*. Комическая опера в 1 д., «сочиненная на российском языке». Текст С. К. Вязмитинова (?). Музыка А. Булландта (?).

М.: 1784 май 19, сент. 1; 1785 июль 3, авг. 15; 1786 июнь 18; 1787 окт. 31; 1788 май 18, окт. 1, ноябрь 26; 1789 ноябрь 14; 1790 янв. 16, июнь 23; 1791 окт. 1, ноябрь 26, дек. 3; 1792 февр. 2; 1793 апр. 28, май 19, авг. 26, 30; 1794 май 7, дек. 8, 20; 1796 янв. 11.

*Кузнец-лекарь*. Комическая опера в 1 д. (Le maréchal ferrant). Текст Ф.-А. Кетана и Л. Ансома. Пер. с франц. А. И. Дмитриева. Музыка Ф.-А. Филидора. Рукопись ЛТБ.

М.: 1785 янв. 9, 12, февр. 14, июль 9, дек. 7; 1786 февр. 16; 1787 дек. 12; 1789 апр. 11; 1790 апр. 7; 1791 янв. 26, дек. 14; 1792 окт. 10; 1793 авг. 1, ноябрь 9; 1796 апр. 27.

*Купидон-пустынный*. Анакреонтическая комедия в 1 д. с хорами, ариями и балетами (L'amour ermite). Пер. с франц. Музыка М.-Ф. Блазиуса. Рукопись ЛТБ.

М.: 1790 сент. 22, окт. 6, дек. 4; 1791 янв. 24, окт. 8; 1792 янв. 23; 1795 май 21, июнь 10, окт. 1, дек. 9; 1796 май 25; 1797 май 25, июнь 25; 1798 май 21, ноябрь 12; 1800 ноябрь 28.

*Ла Перуз*. Комедия в 2 д. А. Коцебу (La Réyouse). Пер. с нем. И. А. Дмитриевского. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1779 сент. 18, 20; 1800 февр. 5.

*Лейб-кучер*. Драматический анекдот в 1 д. А. Коцебу (Der alte Leibkutscher Peter des Dritten). Пер. с нем. Н. С. Краснополского. Изд.— Спб., 1800.

Пб.: 1800 авг. 26, сент. 2.

М.: 1800 ноябрь 6, 11, дек. 9.

*Лекарь поневоле*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le médecin malgré lui). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1758 май 14; 1764 окт. 27; 1765 ноябрь 3.

М.: 1778—1779 (Восп. д.).

*Ленси*. Лирическая трагедия в 2 д. с хорами и балетами «диких американцев» П. А. Плавильщикова. Музыка К. Поцци. Изд. под назв. «Ленса, или Дикие в Америке». — «Сочинения Петра Плавильщикова», ч. 3, Спб., 1816, стр. 87—132.

М.: 1799 дек. 19.

*Лжеученый*. Комедия в 3 д. Ж. Дювора (Le faux savant). Пер. с франц. М. И. Попова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1790 (?).

*Лжец*. Забавное зрелище в 5 д. [Вольный] пер. с итал. комедии К. Гольдони «Il Bugiardo». [Изд.— Спб., 1774.]

Пб.: 1786 сент. 12 (придв. сп.), окт. 6.

*Лжец*. Комедия в 5 д. П. Корнеля (Le menteur). Пер. с франц. Янковича. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1796 май 18.

*Лихоимец*. Комедия в 5 д. В. И. Бибикова.

Пб.: ок. 1766.

*Лихоимец*. Комедия в 3 д. А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1768.

Пб.: 1769; (В. т.): 1781 янв. 20, 31; 1782 апр. 17.

М.: 1769.

*Ложный лорд*. Комедия в 2 д. с ариями (Le faux lord). Текст Дж.-М. Пиччини. Пер. с франц. Музыка Н. Пиччини. [Изд.— М., 1788.]

Пб.: 1790 июль 17, сент. 5, 18.

- Луиза*. Драма в 3 д. Пер. с франц. А. Плещеева. Рукопись ЛТБ.  
М.: 1788 янв. 19, 26, май 31, авг. 16; 1789 май 25, июнь 6, окт. 28; 1790 окт. 30; 1791 февр. 21; 1796 янв. 14, 30; 1797 сент. 8.
- Лунарик*. Комедия в 1 д. Ф. Детуша (Le somnambule). «Сложил на наши нравы» И. А. Дмитриевский.  
Пб. (В. т.): 1782 апр. 21, июнь 15.  
М.: 1800 февр. 6, 15, ноябрь 16.
- Любовная ссора*. Комедия в 2 д. в стихах А. И. Бухарского. Подражание Мольеру. Изд.— Спб., 1806.  
Пб.: 1800 июль 15, 22, авг. 20, дек. 20.
- Любовная ссора*. Малая опера.  
М.: 1785 июнь 19, 22, сент. 24, ноябрь 12; 1786 май 27.
- Любовник в долгах*. (Упом. также под назв. «Одолжавший любовник».) Комедия в 1 д. Ф. А. Козловского.  
Пб.: 1764 июнь.
- Любовник-грубиян*. Комедия в 3 д. Ж.-М. Монвеля (L'amant bourru). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.  
М.: 1794 май 19, 30.
- Любовник-колдун*. Комическая опера в 1 д. [В. И. Майкова?]. Изд.— М., 1779.  
М.: 1777 (?).
- Любовник, сочинитель и слуга*. Комедия в 1 д. Десеру (L'amant, auteur et valet). Пер. с франц. М. В. Храповицкого. Изд.— Спб., 1773.  
Пб.: до 1787.  
М.: 1799 май 29, ноябрь 10, 16.
- Любовь доктор*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'amour médecin). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1763 окт. 12; 1765 ноябрь 17.
- Магомет*. Трагедия в 5 д. Вольтера (Le fanatisme, ou Mahomet le prophète). Пер. с франц. стихами П. С. Потемкина. Изд.— Спб. 1798.  
Пб.: до 1787; 1795 май 11, 23, июль 1, сент. 2; 1796 июль 11, 13, авг. 19; 1797 ноябрь 1; 1798 июль 20, авг. 30; 1800 янв. 3.  
М.: 1782 апр. 13; 1783 янв. 4, февр. 12, авг. 18; 1784 февр. 7; 1785 янв. 22, ноябрь 30; 1786 февр. 20; 1787 янв. 20; 1788 февр. 20, ноябрь 17; 1789 окт. 1; 1791 апр. 18, дек. 17; 1792 апр. 23, дек. 29; 1793 февр. 18, ноябрь 25; 1794 апр. 12; 1795 февр. 7, окт. 1; 1796 ноябрь 5; 1797 июнь 1; 1798 июнь 9; 1799 янв. 26, ноябрь 18; 1800 февр. 12, дек. 28.
- Матросские шутки*. Комическая опера в 2 д. Текст «любителя литературы» [П. И. Фонвизина?]. Музыка С. Жоржа (Георге). Изд.— М., 1780.  
Пб.: до 1787.  
М.: 1780 дек. 30.
- Меломания* — см. *Песнолюбие*.
- Мельник и сбитеньщик соперники*. Комедия в 1 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1793.  
Пб.: 1788 или 1789; 1790 ноябрь 28; 1791 сент. 8 (придв. сп.); 1792 окт. 20 (придв. сп.), ноябрь 15 (придв. сп.); 1793 янв. 17 (придв. сп.); 1795 янв. 7; 1796 май 4; 1797 окт. 8; 1799 июль 26, авг. 22, сент. 28, окт. 31; 1800 июнь 8, авг. 16.  
М.: 1793 дек. 26; 1794 янв. 8, февр. 6, 17; 1796 февр. 11, 21; 1798 июль 2.
- Мельник, колдун, обманщик и свят*. Комическая опера в 3 д. Текст А. О. Аблесимова. Музыка М. М. Соколовского. Изд.— [М., 1779].  
Пб. (В. т.): 1781 февр. 3, 10; (придв. сп.): июнь 2, окт. 21; (В. т.): 1782 февр. 1; апр. 21, 24, май 15, июнь 19, июль 17; (придв. сп.): 1783 сент. 11; 1785 ноябрь 22; 1787 сент. 16; 1788 апр. 24, окт. 5, ноябрь 27; 1789 февр. 17,

(публ. сп.): 1789 июль 29, ноябрь 9, дек. 14; 1790 сент. 24; 1791 янв. 17, 31, февр. 23, май 30; 1792 апр. 22 (придв. сп.); 1795 июнь 29; 1796 февр. 12, авг. 26; 1797 окт. 21 (придв. сп.), дек. 10; 1798 июнь 30, окт. 24; 1799 февр. 27, май 31, июль 7, авг. 25, сент. 23; 1800 янв. 19, июнь 3, 6, ноябрь 1.  
М.: 1779 янв. 20; 1782 апр. 1, май 5, авг. 30, окт. 2; 1783 февр. 21, май 3, ноябрь 3; 1784 февр. 11, апр. 4, сент. 29, ноябрь 10; 1785 февр. 9, 23, ноябрь 16; 1786 янв. 1, 22, февр. 19, апр. 22, дек. 7; 1787 янв. 11, дек. 6; 1788 февр. 27, окт. 14; 1789 февр. 12; 1790 февр. 1, ноябрь 10; 1791 февр. 13, апр. 25; 1792 февр. 9; 1793 авг. 28; 1794 февр. 17; 1795 янв. 1; 1796 февр. 7, март 2; 1797 июнь 21, окт. 26; 1798 янв. 28, июль 2; 1799 янв. 3, 20, дек. 6; 1800 янв. 30, дек. 20.

*Менехмы, или Близнецы* — см. *Близнецы*.

*Меринваль*. Трагедия в 5 д. Ф.-Т.-М. Арно (Mérival). Пер. с франц. [В. С. Кряжева. Изд.— М., 1792].

М.: 1781 сент. 12.

*Мещанин во дворянстве*. Комедия в 5 д. с балетом Ж.-В. Мольера (Le bourgeois gentilhomme). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1758 янв. 25; 1785 (?); 1786 февр. 21 (придв. сп.); 1787 ноябрь 17 (придв. сп.); 1789 дек. 16; 1790 дек. 13, 16 (придв. сп.); 1791 май 18; 1795 янв. 26, 29; 1796 окт. 11 (придв. сп.), 15, 19; 1798 май 25, 31; 1799 апр. 24; 1800 янв. 15, 29, июнь 29, окт. 26, дек. 28.

М.: 1791 февр. 19, 20, 23, апр. 27, окт. 5, ноябрь 16; 1792 янв. 1, окт. 24; 1793 янв. 16, март 6, дек. 7 или 8; 1794 ноябрь 21, дек. 29; 1795 дек. 26.

*Мизантроп, или Нелюдим*. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Le misanthrope). Пер. с франц. И. П. Елагина. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1757 (?); 1764 дек. 29; 1769 до апр.; 1789 ноябрь 22; 1794 дек. 10.

М.: 1783 янв. 11, май 7, ноябрь 5; 1784 янв. 31; 1787 март 31; 1791 янв. 22; 1792 ноябрь 5; 1794 окт. 18; 1798 сент. 8.

*Минутное заблуждение*. Опера в 1 д. (L'erreur d'un moment, ou La suite de Julie). Текст Ж.-М. Монвеля. Пер. с франц. Хилкова. Музыка Н. Дездеа. М.: 1780 июль 5; 1782 апр. 17, июнь 29, окт. 5; 1783 июнь 5, 21, ноябрь 8; 1784 ноябрь 13; 1785 июнь 1, авг. 17, окт. 5; 1786 авг. 23, ноябрь 6; 1787 июнь 13; 1788 февр. 13; 1796 июль 20; 1798 июль 11, сент. 17; 1799 май 26, авг. 18, окт. 30; 1800 сент. 5, дек. 14.

*Мисс Сара Сампсон*. Мещанская трагедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Miss Sara Sampson). Пер. с нем. В. А. Левшина. Рукопись ЛТБ под назв. «Сара Сампсон».

Пб.: около 1789.

М.: 1785 окт. 12, 29; 1791 окт. 17, дек. 26; 1792 июнь 9; 1793 июль 15, ноябрь 2; 1794 авг. 20; 1795 апр. 11, окт. 17; 1796 май 15; 1797 июль 1, дек. 9; 1798 дек. 15; 1799 окт. 9.

*Мнимые философы*. (Предст. также под назв. «Два философа») Комическая опера в 2 д. (Gli astrologhi immaginari). Текст Дж. Бертати. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского (?). Музыка Дж. Паизиелло.

Пб.: 1794 окт. 6 (придв. сп.); 1796 сент. 8; 1797 окт. 29, ноябрь 17; 1799 июнь 12, ноябрь 8, дек. 6; 1800 окт. 3, дек. 6.

М.: 1794 февр. 15, 16, апр. 16, ноябрь 8; 1795 ноябрь 18; 1796 февр. 10; 1797 сент. 6; 1798 окт. 20; 1799 февр. 6, окт. 7, ноябрь 30.

*Мнимый больной*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Le malade imaginaire). Пер. с франц. А. А. Волкова.

Пб. (придв. сп. любителей): 1765 февр. 6, 9.

*Мнимый мудрец*. Комедия в 5 д. Н. Ф. Эмина. Изд.— Спб., 1786.

Пб.: 1785.

*Мнимый рогоносец*. Комедия в 3 д. Переделка комедии в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Sganarelle, ou Le soscu imaginaire). [Изд. под назв. «Сганарель, или Мысленно-рогатый». Пер. с франц. Р. Г., М., 1788.]

Пб.: 1795 окт. 5, дек. 16; 1796 апр. 28; 1797 сент. 15; 1798 май 27; 1799 июнь 26, сент. 20.

*Мот любовью исправленной.* Комедия в 5 д. В. И. Лукина. Изд.— «Сочинения и переводы Владимера Лукина», ч. 1, Спб., 1765, стр. 1—150.

Пб.: 1765 янв. 19; 1791 май 25.

*Мстислав.* Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1774.

Пб.: 1774 май 16.

М.: 1785 янв. 8.

*Муж в сорок лет.* Комедия в 1 д. А. Коцебу (Der Mann von vierzig Jahren).

Пер. с нем. Изд. под назв. «Человек в сорок лет» — Спб., 1801.

М.: 1798 янв. 31, февр. 5.

*Награжденная добродетель* — см. *Сирота*.

*Наказанная вертопрашка.* Комедия в 1 д. Б. Е. Ельчанинова. Изд.— [Спб., 1767].

Пб.: 1767 февр. 17.

*Нанета и Лука.* Комическая опера в 1 д. (Nanette et Lucas, ou La paysanne curieuse). Текст Н.-Э. Фрамери. Пер. с франц. Музыка Д'Эрбена. Рукопись ЛТБ.

М.: 1788 июнь 11, июль 2, сент. 3, 24, ноябрь 1, дек. 20; 1789 апр. 25, июнь 25, окт. 3, дек. 28; 1790 июль 22, окт. 16; 1791 июнь 2, дек. 17; 1792 май 16, сент. 15; 1793 июнь 13; 1794 янв. 20; 1796 февр. 6, июнь 1; 1800 дек. 19.

*Нанина, или Побезденное предрассуждение.* Комедия в 3 д. Вольтера (Nanine, ou Le préjugé vaincu). Пер. с франц. И. Ф. Богдановича. Изд.— Спб., 1766.

Пб.: 1790 июнь 25; 1794 сент. 8, окт. 5, 25.

М.: 1778—1779 (Восп. д.); 1790 ноябрь 27; 1792 янв. 26; 1793 ноябрь 18.

*Нарцисс.* Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1769.

Пб.: 1750 февр. 8 (сп. кадетов); 1770 дек. 7.

*Наследники.* Комедия в 1 д. П. Н. Титова. Изд.— Спб., 1799.

Пб.: 1799 ноябрь 27, дек. 1.

*Наследство.* Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le légataire universel). Пер. с франц.

Пб. (В. т.): 1780 окт. 21; 1781 янв. 13.

М.: 1799 дек. 15; 1800 ноябрь 26.

*Начальное управление Олега.* «Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил». Историческое представление в 5 д. с хорами и балетами Екатерины II. Музыка К. Канобио, В. А. Пашкевича и Дж. Сартти. Изд.— «Российский феатр», ч. 14, Спб., 1787, стр. 167—248.

Пб.: 1790 окт. 22 (придв. сп.), 27, 29, ноябрь 1, 3, 5, 8, дек. 15, 17; 1791 апр. 29, май 2, окт. 10 (придв. сп.); 1794 сент. 6, 10; 1795 сент. 6, 9, окт. 24.

*Нашла коса на камень.* Комедия в 1 д. О. П. Козодавлева. «Некоторая часть приключения, на котором сия комедия основана, взята из сказки г. Лафонтена «A femme avare galant escroc» и из комедии г. Колле «Le galant escroc». Изд.— Спб., 1781.

Пб. (В. т.): 1781 июнь 9; 1782 май 15.

*Не знаешь, не ревнуй.* Комедия в 1 д. в стихах Н. Ф. Эмина. Рукопись ЛТБ, Пб.: 1798 янв. 22.

*Невольничество.* Драма в 1 д. А. С. Шишкова. Изд.— [Спб., 1780].

Пб.: 1780 май 28.

*Недоконченная картина.* Комедия в 1 д. А. И. Бухарского. Изд.— Спб., 1805.

Пб.: 1797 ноябрь 19.

*Недоразумения.* Комедия в 5 д. Екатерины II. Изд.— «Российский феатр», ч. 31, Спб., 1789, стр. 153—318.

Пб.: 1789 сент. 3 (придв. сп.), 9, 10 (придв. сп.), 16, дек. 10 (придв. сп.);  
1790 дек. 2; 1795 ноябрь 18 (придв. сп.).

*Недоросль*. Комедия в 5 д. Д. И. Фонвизина. Изд.— Спб., 1783.

Пб.: 1782 сент. 24 (В. т.); 1783 янв. 30 (В. т.), май 10 (В. т.); 1787 сент. 4  
(придв. сп.); 1788 окт. 25 (придв. сп.); 1789 июль 15; 1790 сент. 6; 1791  
апр. 23, сент. 15 (придв. сп.); 1795 апр. 10, июль 19, окт. 31, ноябрь 10  
(придв. сп.); 1796 янв. 25; 1797 окт. 14, ноябрь 2, 29; 1798 сент. 26; 1799  
февр. 15, июль 3, сент. 5; 1800 февр. 18, июнь 8.

М.: 1783 май 14, 17, июнь 11, июль 19, авг. 16, сент. 8, окт. 22, ноябрь 26;  
1784 ноябрь 21; 1785 дек. 10; 1787 окт. 27; 1790 июнь 5; 1792 апр. 16;  
1793 янв. 28; 1794 февр. 13, авг. 27, ноябрь 1; 1795 окт. 3; 1796 янв. 11,  
февр. 24; 1797 июнь 17, окт. 23; 1798 май 24, окт. 27; 1799 ноябрь 13;  
1800 февр. 17, окт. 5.

*Неимущие*. Драма в 4 д. Л.-С. Мерсье (L'indigent). Пер. с франц. Д. Кошелева.  
Рукопись ЛТБ.

М.: 1783 окт. 4, 11, ноябрь 30; 1784 янв. 6; 1785 янв. 15; 1790 сент. 11.

*Немой*. Комедия в 5 д. Д.-О. Брюэса и Ж. Палапра (Le muet). Пер. с франц.  
М. И. Попова. Изд.— «Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла  
Попова», ч. 2, Спб., 1772, стр. 5—163.

Пб.: 1766 ноябрь 2; 1788 февр. 5 (придв. сп.); 1790 авг. 18; 1796 февр. 10;  
1799 окт. 9, 31.

М.: 1782 май 11, дек. 4; 1783 сент. 17; 1787 сент. 12, 29; 1790 сент. 29; 1792  
февр. 2, сент. 8; 1798 апр. 7, сент. 17, дек. 30.

*Ненавистник*. Комедия в 3 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1779 июль.

*Ненависть к людям и раскаяние*. Комедия в 5 д. А. Коцебу (Menschenhass und  
Reue). Пер. с нем А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1796.

Пб.: 1797 сент. 8 (придв. сп.), 15 или 16, окт. 6; 1798 янв. 19, июнь 17; 1799  
июль 6, сент. 30, ноябрь 14; 1800 авг. 27, ноябрь 22.

М.: 1791 апр. 23, 30, май 7, окт. 1, ноябрь 5, дек. 21; 1792 июнь 30, дек. 1;  
1793 май 17; 1794 февр. 18, май 11, ноябрь 3; 1795 янв. 17; 1796 окт. 15;  
1798 ноябрь 3; 1800 июнь 20, сент. 28.

*Необитаемый остров*. Комедия в 1 д. «Переведена вольно с французского, сле-  
дующая и опере г. Метастазии [Isola disabitata] и комедии г. Кольлета [L'île  
sonnante]». Пер. В. И. Лукина. Изд. под назв. «Остров необитаемый» — Спб.,  
1769.

Пб.: 1783 февр. 3; 1788 янв. 17 (придв. сп.); 1789 окт. 18.

М.: 1782 окт. 2; 1783 янв. 11; 1800 февр. 9, 13, май 14, окт. 3.

*Непостижимость судьбы*. Пролог в 2 д. И. А. Дмитриевского на случай выздо-  
рвления цесаревича Павла в 1771 году. Изд.— Спб., 1772.

Пб.: 1771 (?).

*Нескромной*. Комедия в 1 д. Вольтера (L'indiscret). Пер. с франц. П. С. Сви-  
стунова. Изд.— Спб., 1760.

Пб.: 1795 янв. 14, июль 25.

*Несчастие от кареты*. Комическая опера в 2 д. Текст Я. Б. Княжнина. Му-  
зыка В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1779.

Пб.: 1779 ноябрь 7, дек. 20 (В. т.); 1782 февр. 2 (В. т.), апр. 27 (В. т.), май 25  
(В. т.); 1783 февр. 3 (придв. сп.); 1786 февр. 17 (придв. сп.); 1791 февр. 12.

М.: 1780 июль 26, авг. 2, 9; 1782 май 18, июль 10, 13, авг. 15, дек. 16; 1783  
янв. 18, февр. 16, июль 9, авг. 20, 27; 1785 янв. 26, февр. 25, дек. 28;  
1786 май 17; 1787 июнь 6, июль 13; 1788 февр. 11, дек. 29; 1789 янв. 24,  
май 17, авг. 12; 1790 янв. 21, апр. 17, июнь 9; 1791 янв. 10; 1792 апр. 11,  
авг. 8, 16, ноябрь 12, дек. 3; 1793 янв. 26; 1794 февр. 8, май 19, ноябрь  
19; 1796 февр. 13, июнь 22; 1797 окт. 21; 1798 июнь 13, окт. 1, дек. 27;  
1800 янв. 13.

*Нет и да* — см. *При случае и нет, бывает лучше да*.

*Неудачная женитьба*. Опера в 2 д. Пер. с итал. Музыка М. Стабингера. Рукопись ЛТБ.  
М.: 1788 февр. 16, 19.

*Неудачное упрямство*. Комедия в 1 д. А. А. Волкова. Изд.— Спб., 1779.  
Пб.: 1764 ноябрь 3, дек. 1; 1765 окт. 17.

*Неудачной зговор, или Помолвил да не женился*. Комедия в 1 д. А. А. Майкова. Изд.— Спб., 1794.  
Пб.: 1794 сент. 8, 18 (придв. сп.), окт. 11.

*Печальное возвращение*. Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Реньяра (Le retour imprévu). Пер. с франц. А. А. Волкова (?). Изд.— [М.], 1779.  
Пб.: 1764 окт. 20; 1789 июнь 10, сент. 27; 1790 сент. 6, окт. 18; 1791 февр. 6, 21, апр. 22; 1800 ноябрь 30.  
М.: 1777 апр. 25 (универс. т.); 1782 май 17, окт. 19; 1787 ноябрь 19; 1792 окт. 10; 1798 июнь 4, окт. 10.

*Печальное возвращение*. Опера в 2 д. (Le sorcier). Текст А. Пуансине. Вольный пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Ф.-А. Филидора. Рукопись ЛТБ.  
М.: 1788 окт. 4, 15.

*Печальности*. Комедия в 3 д. Н. Лагранжа (Les contretemps). Пер. с франц. Рукопись МТ (2-е и 3-е д.).  
Пб.: 1787; 1790 ноябрь 28; 1796 янв. 7, апр. 30.  
М.: 1792 сент. 15, 22, ноябрь 12, дек. 3; 1794 окт. 11; 1799 дек. 19; 1800 янв. 30.

*Печальные*. Комедия в 1 д. А. Коцебу (Die Unglücklichen). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1802.  
М.: 1799 февр. 21, 24, май 27, ноябрь 3.

*Пина, или От любви сумасшедшая*. Комическая опера в 1 д. (Nina, o sia La razza per amore). Текст Дж.-Б. Лоренци (?) по комедии Б.-Ж. Марсолье. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского (?). Музыка Дж. Паизвелло. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1796 июнь 7, авг. 18, 20, 25, сент. 9, окт. 7, 30; 1797 сент. 7 (придв. сп.), окт. 7.  
М.: 1797 сент. 1 (группа Д. Е. Столыпина); 1798 окт. 3, дек. 19; 1799 май 18, сент. 18, ноябрь 27.

*Новгородской богатырь Боеславичь*. Комическая опера в 5 д. «Составлена из сказки, песней русских и иных сочинений». Текст Екатерины II. Музыка Е. И. Фомина. Изд.— Спб., 1786.  
Пб.: 1786 ноябрь 27 (придв. сп.).

*Новое семейство*. Комическая опера в 1 д. Текст С. К. Вязмитинова. Музыка Фрейлиха. Изд.— М., 1781.  
М.: 1782 апр. 27, июнь 5, сент. 8, окт. 30; 1783 янв. 15, февр. 8, июнь 18, июль 30, авг. 30, сент. 27, окт. 18, ноябрь 19; 1784 янв. 3, февр. 7, июль 14, дек. 18; 1785 июль 5, авг. 3, ноябрь 5; 1786 апр. 17, май 21, окт. 9; 1787 май 17, июнь 29; 1788 янв. 9, май 14, июнь 29, дек. 15; 1789 май 15, окт. 21; 1790 янв. 14, апр. 3, май 12, июль 7; 1791 февр. 3, авг. 24, ноябрь 9; 1792 май 30, ноябрь 10; 1793 март 5, май 10, июнь 3, окт. 12; 1794 янв. 16, 29, ноябрь 5; 1795 янв. 29, июнь 3; 1796 янв. 16, 31, февр. 21, июнь 9; 1797 сент. 24, окт. 11; 1798 февр. 2, май 27; 1799 янв. 10, окт. 28; 1800 май 6, дек. 12.

*Новоприезжие*. Комедия в 1 д. М.-А. Леграна (Les nouveaux débarqués). Пер. с франц. А. А. Волкова. Изд.— [М., 1759].  
Пб.: 1795 апр. 29, июль 1; 1797 ноябрь 1; 1798 окт. 6; 1799 сент. 5.  
М.: 1759 май 25; 1760 май 21, 28, сент. 10.

*Новые лаавры*. Пролог в 1 д. по случаю тезоименитства императрицы Елизаветы Петровны и в ознаменование победы при Франкфурте, одержанной 1 ав-



густа 1759 г. Стихотворный текст А. П. Сумарокова. Музыка Г. Ф. Раунаха и И. Старцера. Изд.— Спб., [1759].

Пб.: 1759 сент.

*Ноксион.* Комедия, сочиненная музыкантом Каминским.

Пб.: 1750 дек. 4 (сп. «разных команд служителей»).

*Ночные приключения.* Комедия в 3 д. Дюманьяна (Ж. -А. Бурлена) (*La nuit aux aventures, ou Les deux morts vivants*). Пер. с франц. М. Л. Толстого. Изд.— М., 1789.

М.: 1788 окт. 25, 29, ноябрь 26; 1789 янв. 3.

*О время!* Комедия в 3 д. Екатерины II. Переделка комедии Х.-Ф. Геллерта «*Die Betschwester*». Изд.— Спб., 6. г. [1770-е гг.].

Пб.: 1772 до апр. 12, июль 22, 30; 1773 янв. 28 (придв. сп. любителей); 1776 февр. 5; 1778 февр. 16; 1788 янв. 17 (придв. сп.); 1791 янв. 15, 20 или 21 (придв. сп.), февр. 19.

М.: 1782 апр. 29.

*О покаянии грешного человека.* Драма Димитрия Ростовского.

Пб.: 1752 март 18 (сп. «ярославцев»).

*Обвороженное дерево.* Комическая опера в 1 д. (*L'arbre enchanté, ou Le tuteur dupé*). Текст Ж.-Ж. Ваде. Пер. с франц. Музыка Х.-В. Глюка. Рукопись ЛТБ.

М.: 1793 июнь 19, июль 3; 1794 янв. 27, июнь 4.

*Обвороженной пояс.* (Упом. также под назв. «Завороженной пояс».) Комедия в 1 д. Ж.-Б. Руссо (*La ceinture magique*). Пер. с франц. А. А. Волкова. Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1759 янв. 16, ноябрь 18; 1764 окт. 27.

М.: 1760 сент. 3.

*Оберон.* Комическая опера в 3 д. (*Oberon, König der Elfen*). Текст Ф.-С. Зейлер. Подражание Виланду. Пер. с нем. Янковича. Музыка П. Враницкого. Изд.— Смоленск, 1800.

Пб.: 1798 апр. 22, 24, 27, 28, 30, май 3, июль 4, 11, сент. 29; 1799 май 22, июнь 2, авг. 21; 1800 май 25, июль 6, окт. 23.

*Обманутой опекун.* Комедия в 1 д. Н. С. Титова. Изд.— М., 1788.

М.: 1767.

*Обманутой кади.* Комическая опера в 1 д. (*Le cadí dupé*). Текст Ж.-А. Лемонье. Пер. с франц. Музыка П.-А. Монсиньи. Рукопись ЛТБ.

М.: 1794 май 14, 18, июнь 9, авг. 1, сент. 20; 1795 июнь 17.

*Обманщик.* Комедия в 5 д. Екатерины II. Изд.— [Спб., 1785].

Пб. (придв. сп.): 1786 янв. 4, 8, июль 13, авг. 25; 1787 авг. 27, окт. 5.

М.: 1786 янв. 21, 23, 25, 28, февр. 2; 1787 июль 30, ноябрь 12.

*Обмена шляп, или Благоразумием уничтоженное покушение.* Комедия в 1 д. А. М. Крутицкого. Изд.— Спб., 1782.

Пб.: 1782 май 25 (В. т.).

*Обольщенный.* Комедия в 5 д. Екатерины II. Изд.— [Спб., 1786].

Пб.: 1786 февр. 2 (придв. сп.).

М.: 1786 февр. 15, 19.

*Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка.* Комедия в 5 д. А. Д. Копьева. Изд.— Спб., 1794.

Пб.: 1794 май 11 (придв. сп.), сент. 3, окт. 12 (придв. сп.); 1795 июнь 9 или 10, июль 23; 1800 май 6, 9, окт. 14.

М.: 1795 февр. 4, 8, 10, 11; 1798 февр. 7; 1799 февр. 27; 1800 февр. 19.

*Обычай нынешнего света.* Комедия в 1 д. Б.-Ж. Сорена (*Les moeurs du temps*). Пер. с франц. А. М. Салтыкова. Изд.— Спб., 1764.

Пб.: 1765 сент. 2, ноябрь 10.

М.: ок. 1765.

*Один за семерых.* Комедия в 1 д.  
М.: 1791 янв. 15.

*Одолжавший любовник* — см. *Любовник в долгах.*

*Опекун обманут, бит и доволен.* Комедия в 1 д. Данкура (Ф. Картон) (Le tuteur). Пер. с франц. А. А. Волкова. Изд.— Спб., 1778.  
Пб.: 1758 окт. 29.

*Опекун — профессор, или Любовь хитрее красноречия.* (Упом. также под назв. «Опекун учитель, или Любовь хитрее элоквенции».) Шутливая опера в 1 д. Текст Н. П. Николева. Изд.— «Российский феатр», ч. 24, Спб., 1788, стр. 3—62.

М.: 1784 дек. 4; 1785 ноябрь 26.

*Оптимист, или Человек всем довольный.* Комедия в 5 д. Ж.-Ф. Коллена д'Арлевиля (L'optimiste, ou l'homme content de tout). Вольный пер. с франц. А. Ф. Лабзина. Рукопись ЛТБ.

М.: 1790 сент. 8, 18, окт. 6, дек. 18; 1791 окт. 29.

*Оракул.* Комедия в 1 д. Ж.-Ф. Сеп-Фуа (L'oracle). Пер. с франц. П. С. Сви-  
стунова. Изд.— Спб., 1759.

Пб.: 1794 дек. 10.

М.: 1778—1779 (Восп. д.).

*Орфей.* Мелодрама Я. Б. Княжнина. Музыка Ф. Торелли. С 1792 г. музыка  
Е. И. Фомина. Изд.— «Академические известия», ч. VII, Спб., 1781, стр. 87—  
96.

Пб.: 1781 (?); 1792 (?).

М.: 1795 февр. 5; 1799 янв. 31; 1800 янв. 30.

*Освобожденная Москва.* Трагедия в 5 д. в стихах М. М. Хераскова. Изд.— М.,  
1798.

М.: 1798 янв. 18, 24; 1799 янв. 7, февр. 26.

*Осмеянный скупец.* Комическая опера в 2 д. (Avaro deluso). Текст А. Андреи.  
Пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка А. Саккини. Рукопись МТ.

Пб.: 1789 май 25, окт. 19, ноябрь 16; 1790 авг. 27, дек. 3; 1799 июль 17, 29,  
авг. 24, ноябрь 1; 1800 сент. 4, 10, окт. 21.

М.: 1792 ноябрь 8, 14, 18; 1793 май 2, 12; 1794 апр. 23, май 16, июнь 6; 1795  
май 14, ноябрь 8; 1798 февр. 5, май 10, 28, окт. 24, дек. 8; 1799 июнь 3;  
1800 июнь 1, ноябрь 16.

*Остров необитаемый* — см. *Необитаемый остров.*

*От восточной Индии купец.* (Упом. также под назв. «Вестиндец»?) Комедия  
[в 5 д. Р. Камберленда (The West Indian). Пер. с нем. Х. Шевинуса].

Пб.: 1781 июль 26.

*Отец семейства.* Драма в 5 д. Н. Н. Сандунова, «по расположению барона  
Геммингена». Переделка пьесы О. Геммингена-Горнберга «Der deutsche  
Hausvater». Изд.— М., 1794.

Пб.: 1798 июнь 3, 6, 11, сент. 12, окт. 22, дек. 15; 1799 май 12, ноябрь 2; 1800  
янв. 9, май 23.

М.: 1794 апр. 19, 21, 27, сент. 27; 1795 янв. 15, 24, апр. 4, дек. 2; 1796 май 21;  
1797 май 18; 1798 янв. 26, сент. 20; 1799 янв. 17, ноябрь 6; 1800 июнь 6,  
сент. 20, дек. 12.

*Ошибки, или Утро вечера мудренее.* Комедия в 5 д. О. Гольдсмита (She Stoops  
to Conquer, or The Mistakes of a Night). Вольный пер. с англ. И. М. Муравьева-  
Апостола. Изд.— Спб., 1794.

Пб.: 1794 дек. 15; 1795 янв. 23, февр. 9 (придв. сп.), сент. 20, 30 (придв. сп.),  
дек. 17; 1796 янв. 17, сент. 1.

*Пальмира.* Трагедия в 5 д. в стихах Н. П. Николева. Изд.— «Российский фе-  
атр», ч. 5, Спб., 1787, стр. 147—234.

М.: 1783 май 26, 28, июнь 18, июль 26, дек. 20; 1785 июнь 25; 1792 май 5; 1793 дек. 26; 1794 окт. 29.

*Парики.* Комедия в 1 д. П. А. Плавильщикова.

Пб.: 1784 ноябрь 14.

М.: 1798 ноябрь 25.

*Паша смирнской.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Колле де Мессина (Le pacha de Smurne). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Изд.— Спб., 1767.

Пб.: ок. 1758.

М.: до 1787.

*Передняя знатного боярина.* Комедия в 1 д. Екатерины II. Изд.— «Российский феатр», ч. 11. Спб., 1786, стр. 221—262.

Пб.: 1772 сент. 18.

*Перерождение.* Опера в 1 д. с музыкою из русских песен. С 1779 г. музыка Д. Зорина. Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1779.

М.: 1777 янв. 8; 1783 февр. 19, 24, апр. 21, сент. 8, ноябрь 30.

*Перстень.* Комедия в 1 д. О. П. Козодавлева. Переделка нем. комедии И.-Я. Энгеля «Der Diamant». Изд.— Спб., 1780.

Пб.: 1780 дек. 18 (В. т.); 1781 янв. 3 (В. т.), 25 (В. т.); 1789 авг. 26, ноябрь 30; 1797 окт. 11, 14; 1798 сент. 5; 1799 авг. 24, сент. 29, ноябрь 20; 1800 янв. 23, сент. 7, окт. 16.

М.: 1795 дек. 27; 1796 янв. 1.

*Песнолюбие.* (Упом. также под назв. «Меломания».) Комическая опера в 3 д. Текст А. В. Храповицкого. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд.— Спб., 1790.

Пб.: 1790 янв. 5 (придв. сп.).

*Пигмалион.* Мелодрама в 1 д. Ж.-Ж. Руссо (Pygmalion). Пер. с франц. Музыка Й. Бенды. Изд.— Спб., 1792.

Пб.: 1791 дек. 7.

М.: 1794 февр. 13, 16, ноябрь 24; 1796 февр. 10.

*Пигмалион, или Сила любви.* Драма с музыкою в 1 д. в стихах. Текст В. И. Майкова. Музыка Н. Г. Поморского. Изд.— [М.], 1779.

М.: ок. 1779.

*Пламена.* Трагедия в 5 д. М. М. Хераскова. Изд.— [М.], 1765.

М.: до 1772.

*Плата той же монетою.* Комедия в 1 д. А. И. Бухарского. Изд.— Спб., 1805.

Пб.: 1795 май 16, июль 17, 20, сент. 23 или 25, окт. 19 (придв. сп.), ноябрь 4, 16; 1798 окт. 8; 1799 окт. 11, 30; 1800 янв. 27, сент. 25, 30.

*Повесы, или Живой мертвец.* Комедия в 3 д. Ф.-Г.-Ж.-С. Андрие (Les étourdis, ou Le mort supposé). Пер. с франц. Бахтурина. Рукопись ЛТБ, МГ.

М.: 1799 окт. 30, ноябрь 4; 1800 янв. 13, июнь 13, окт. 10.

*Подложный Смердий.* (Упом. также под назв. «Смердий».) Трагедия в 5 д. А. А. Ржевского. Изд. П. Н. Берковым в кн. «Театральное наследство», М., «Искусство», 1956, стр. 143—188.

Пб.: 1769.

*Подражатель.* Комедия в 1 д. М. Д. Чулкова (?), М. И. Веревкина (?). Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1794 (?).

М.: 1783 май 31.

*Полиевкт мученик.* Трагедия в 5 д. П. Корнея (Polyeucte martyr). Пер. с франц. стихами Н. Хрущева.

Пб.: 1759 янв.

*Попугай.* Драма в 3 д. А. Коцебу (Der Papagei). Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1796.

Пб.: 1798 янв. 26, февр. 3, апр. 5, ноябрь 1; 1799 май 29; 1800 апр. 25.  
М.: 1796 апр. 30, май 4, июнь 3, сент. 14, окт. 5; 1797 май 3, сент. 10, дек. 27;  
1798 июль 6, сент. 3, дек. 6; 1799 авг. 24; 1800 янв. 26, авг. 31.

*Поскорей, пока не проведали, или Странной случай.* Комедия в 3 д. К. Гольдони (Un curioso accidente). Переделка с нем. М. А. Матинского. Изд.— Спб., 1796.

Пб.: 1795 янв. 21, июль 10, ноябрь 4; 1796 июнь 15, июль 9; 1797 окт. 8; 1798 апр. 14, сент. 21; 1799 окт. 26; 1800 апр. 27.

*Поход под шведа.* Комедия в 3 д. И. А. Кокوشкина с хорами и балетом. Изд.— Спб., 1790.

Пб.: ок. 1790.

*Поход с непременных квартир.* Комическая опера в 3 д. Текст А. О. Аблесимова. Музыка М. Эккеля. Сохранившиеся 1 и 2 д. изд. П. Н. Берковым в кн. «Театральное наследство», М., «Искусство», 1956, стр. 194—224.

М.: 1782 июнь 7, 14, авг. 16, окт. 26, дек. 14; 1783 февр. 23, июнь 28; 1785 янв. 24.

*Празднество Розе,* изображающей истинную добродетель, торжествуемое народом, наслаждающимся благоденствием. Изд. под назв. «Театральное представление Празднество Розе» — Спб., 1783.

Пб.: 1783 после июня 28 (придв. сп.).

*Пракседа.* Трагедия.

М.: 1760 дек. 27.

*Прекрасная Арсена.* Опера в 4 д. (La belle Arsène). Текст Ш.-С. Фавара. Пер. с франц. С. Н. Сандунова. Музыка П.-А. Монсиньи. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1785 (?).

*Прелеста.* Трагедия в 5 д. А. А. Ржевского.

Пб.: ок. 1765.

*Преступник от игры, или Братом проданная сестра.* Комедия в 5 д. в стихах Д. В. Ефимьева. Изд.— Спб., 1790.

Пб.: 1788 авг. 27, сент. 18 (придв. сп.); 1789 авг. 19, ноябрь 18; 1791 апр. 25; 1795 янв. 11, ноябрь 16; 1796 сент. 18; 1797 окт. 30; 1798 сент. 10; 1799 сент. 1, ноябрь 3; 1800 янв. 6, июнь 26, окт. 16, дек. 19.

М.: 1790 янв. 11, 14, 28, апр. 3, 28, сент. 26; 1791 янв. 24, сент. 24, дек. 6; 1792 июнь 1, 4; 1794 июнь 9, дек. 1; 1795 апр. 15; 1796 янв. 9, сент. 24; 1797 окт. 7.

*При случае и нет, бывает лучше да.* (Упом. также под назв. «Нет и да») Комедия в 2 д. в стихах А. Я. Княжнина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1799 февр. 26, май 26, окт. 26.

*Прибежище добродетели.* Опера-балет в 5 частях. «Стихотворство и расположение драмы» А. П. Сумарокова. «Танцы и основание драмы» Ф.-А.-Х. Гильфердинга. Музыка Г. Ф. Раупаха. Изд.— Спб., 1759.

Пб.: 1759 сент.

*Привидение с барабаном, или Пророчествующий женатой.* Комедия в 5 д. Ф. Дегуша (Le tambour nocturne, ou Le mari devin). Пер. с франц. А. А. Нартова. Изд. в кн. «Артаксеркс трагедия и две комедии прозой», Спб., 1764, стр. 1—141.

Пб.: 1759.

М.: после 1759.

*Приданое обманом.* Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1769.

Пб.: 1756; 1781 янв. 6 (В. т.).

М.: 1785 февр. 20.

*Прикащик.* (Предст. также под назв. «Пустельга».) «Драмматическая пустельга с голосами» в 1 д. Текст Н. П. Николева. Музыка Ф.-Ж. Дарси. Изд.— М., 1781.

М.: 1778 июль; 1780 июль 22; 1782 март 30, май 16, авг. 29; 1783 май 17, июнь 25, окт. 4; 1784 дек. 7; 1786 янв. 11; 1791 июль 20 (?); 1793 май 4.

*Принужденная женитьба.* Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Le mariage forcé). Пер. с франц. В. Е. Теплова (?). Изд.— [М.], 1779.

Пб.: 1757 дек. 27; 1761 февр. 11; 1764 дек. 29; 1780 дек. 30 (В. т.); 1781 янв. 27 (В. т.); 1795 апр. 9, июль 23.

М.: 1760 июнь 18, окт. 1.

*Притворная Агнеса, или Сельской стихотворец.* Комедия в 3 д. Ф. Детуша (La fausse Agnès, ou Le poète samragnard). Пер. с франц. А. А. Нартова. Изд. в кн. «Лондонской купец трагедия, и Притворная Агнеса, или Сельской стихотворец комедия, прозою перевел Андрей Нартов», Спб., 1764, стр. 1—140. Пб.: 1789 авг. 16.

М.: 1778 — 1779 (Восп. д.); 1784 янв. 17; 1786 февр. 9; 1788 янв. 9; 1789 апр. 22.

*Притворная любовница.* (Упом. также под назв. «Простаков с притворной любовницей».) Комическая опера в 2 д. (La finta amante). Текст Дж.-Б. Кастри (?). Пер. с франц. В Петербурге пер. З. А. Крыжановского. Музыка Дж. Паизиелло.

Пб.: 1784(?); 1788 янв. 26 (придв. сп.), окт. 11 (придв. сп.); 1789 июнь 8, дек. 7; 1791 янв. 7, 24, февр. 18, май 7; 1797 ноябрь 20; 1799 ноябрь 13.

М.: 1787 апр. 4, 14, май 9, ноябрь 19; 1788 янв. 30; 1789 янв. 28, апр. 29; 1799 янв. 28, май 27; 1800 май 14, авг. 26.

*Притворная неверность.* Комедия в 1 д. Н.-Т. Барта (Les fausses infidélités). Вольный пер. с франц. Изд.— Спб., 1772.

М.: 1779 дек. 6; 1782 май 5; 1783 апр. 27; 1784 дек. 13; 1785 дек. 7.

*Притворно сумасшедшая.* Комическая опера в 2 д. Текст Я. Б. Княжнина. Сюжет заимствован из комедии Ж.-Ф. Реньяра «Les folies amoureuses». Музыка Дж. Астариты. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 4, Спб., 1787, стр. 91—153.

Пб.: 1789 июнь 29.

М.: 1795 янв. 21, 28, апр. 22, окт. 22; 1796 февр. 14; 1799 янв. 19; 1800 июль 11.

*Притворный комедиянт.* Комедия в 1 д. Ф. Пуассона (L'impromptu de samragné). Пер. с франц. М. И. Попова. Изд.— «Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова», ч. 2, Спб., 1772, стр. 267—318.

Пб.: 1769 сент. 18.

*Простаков с притворной любовницей* — см. *Притворная любовница.*

*Проученная жена, или Ветер переменялся.* Комедия в 5 д. Л. Шредера (Das Vlatt hat sich gevendet). Пер. с нем. Изд.— Спб., 1806.

Пб.: 1797 ноябрь 27, дек. 4; 1798 июнь 7; 1799 сент. 9, окт. 21; 1800 июль 13.

*Пужливой.* Комедия.

Пб. (В. т.): 1782 март 28, апр. 20, 28.

*Пустая ссора* — см. *Ссора у мужа с женою.*

*Пустельга* — см. *Прикащик.*

*Пустомеля.* (Упом. также под назв. «Болтун».) Комедия в 1 д. В. И. Лукина. Переделка комедии Л. Буасси «Le babillard». Изд.— «Сочинения и переводы Владимера Лукина», ч. 1, Спб., 1765, стр. 157—215.

Пб.: 1765 янв. 19, февр. 13 (придв. сп. любителей).

*Пустынник.* Драма в 1 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1769.

Пб.: 1757.

*Пустынник.* Опера.

Пб. (В. т.): 1782 июнь 8, 15.

*Пять тысяч рублей.* Комедия в 1 д. в стихах А. Панцербитера. Рукопись ЛТБ. М.: 1798 июнь 18, июль 2.

*Радость Душиньки.* «Лирическая комедия, последуемая балетом» в 1 д. И. Ф. Богдановича. Изд.— Спб., 1786.

Пб.: 1786 окт. 12 (придв. сп.).

*Раздраженный муж, или Приезжие из Украйны.* Комедия в 5 д. А. Ф. Малиновского. «Аглинское сочинение, к российским обычаям приноровленное». Изд.— М., 1799.

М.: 1797 сент. 29, окт. 28, дек. 13; 1798 янв. 29.

*Раздумчивой.* Комедия в 5 д. Ф. Детуша (L'irrésolu). Пер. с франц. «со многими отменами» И. А. Дмитриевского. Изд.— Спб., [1775].

Пб.: 1775 (?); 1782 май 29 (В. т.); 1789 ноябрь 8; 1795 июль 25; 1799 окт. 5, 18, дек. 1; 1800 май 17.

М.: 1783 февр. 8; 1784 ноябрь 15; 1789 ноябрь 11; 1791 янв. 31, февр. 12; 1792 май 14.

*Разумной вертопрах.* Комедия в 3 д. Л. Буасси (Le sage étourdi). Вольный пер. с франц. В. И. Лукина. Изд.— Спб., 1768.

Пб.: 1769 янв. 29.

*Расстроенная семья осторожками и подозрениями.* Комедия в 5 д. Екатерины II. Изд.— Спб., 1788.

Пб.: 1787 дек. 29; 1788 янв. 7, 11, 24, сент. 4, дек. 29; 1789 авг. 21, ноябрь 19; 1795 окт. 30 (за исключением сп. 11 янв. 1788 г.— придв. сп.).

М.: 1788 апр. 19, май 17.

*Рассудительной дурак, или Англичанин.* Комедия в 1 д. Ж. Патра (L'anglais, ou Le fou raisonnable). Пер. с франц. А. И. Клушина. Изд. в кн. «Собрание некоторых театральнх сочинений», ч. 3, М., 1790, стр. 1—78.

Пб.: 1799 ноябрь 3, 6, 13, дек. 6.

М.: 1787 сент. 26, окт. 8, 29; 1788 янв. 14, февр. 25, июнь 14, сент. 3; 1789 февр. 12; 1790 март 29, ноябрь 10.

*Ревнивые, или Никто не прав.* Комедия в 4 д. Л. Шредера (Die Eifersüchtigen). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Рукопись ЛТБ.

М.: 1793 апр. 27.

*Ревнивой из заблуждения выведенной.* Комедия в 5 д. Ж. Кампистрона (Le jaloux désabusé). Вольный пер. с франц. В. И. Лукина. Изд.— [М.], 1764.

Пб.: 1764 авг. 21, окт. 13; 1789 авг. 23; 1794 июнь 29; 1796 сент. 23, ноябрь 1 (придв. сп.).

М.: 1770; 1782 март 29, май 17, сент. 14; 1783 сент. 27; 1785 февр. 5, ноябрь 26; 1786 окт. 4; 1790 окт. 23; 1795 апр. 18; 1797 сент. 2.

*Редкая вещь.* Комическая опера в 2 д. (Cosa rara). Текст Л. Да Понте. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка В. Мартина-и-Солера. Изд.— Спб., 1792.

Пб.: 1789 июнь 1, дек. 2, 9; 1790 авг. 21, окт. 4, ноябрь 22; 1791 май 6; 1792 ноябрь 24; 1795 апр. 22, май 2, июнь 20, авг. 24; 1796 февр. 21, май 22, окт. 6, 8, ноябрь 4; 1797 сент. 1; 1798 сент. 1, ноябрь 15; 1799 июнь 3, сент. 19, окт. 20; 1800 янв. 18, сент. 23, 26, ноябрь 20.

М.: 1795 апр. 19, май 4, ноябрь 22; 1796 янв. 24, июнь 10, окт. 1, ноябрь 2; 1797 май 17, 29, июнь 30, авг. 30, окт. 14, дек. 15; 1798 февр. 3, апр. 11, сент. 12, ноябрь 4, дек. 3; 1799 февр. 23, апр. 27, июль 3, сент. 5, дек. 9; 1800 янв. 4, февр. 18, апр. 20, авг. 30, окт. 19, дек. 13.

*Река забвения.* Комедия в 1 д. М.-А. Леграна (La fleuve d'oubli). Пер. с франц. А. А. Волкова.

Пб.: 1758 янв. 22, апр. 30.

М.: 1760 июль 30.

*Рено д'Аст.* Опера в 2 д. (Renaud d'Aste). Текст Ж.-Б. Раде и П.-И. Барре. Пер. с франц. Д. Коркина. Музыка Н. Далеирака. Рукопись ЛТБ.

М.: 1799 дек. 15, 21; 1800 ноябрь 15.

*Ринальд д'Аст.* Опера в 1 д. (Rinaldo d'Aste). Текст Дж. Карпани. Пер. с итал. Музыка Дж. Астариты.  
Пб.: 1797 сент. 18.

*Рогоносец по воображению.* Комедия в 3 д. А. П. Сумарокова. Изд.— «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 6, М., 1781, стр. 1—56. М.: 1782 ноябрь 2.

*Роза и Колас.* Комическая опера в 1 д. (Rose et Colas). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. М. В. Сушковой. Музыка П.-А. Монсиньи. Рукопись ЛТБ. М.: 1784 авг. 18, дек. 27; 1785 февр. 23, июль 10; 1788 янв. 28; 1789 февр. 8; 1792 дек. 17; 1794 май 29; 1796 янв. 30; 1800 май 28, сент. 16, дек. 7.

*Розана и Любим.* «Драмма с голосами» в 4 д. Текст Н. П. Николева. Музыка И. И. Керцелли. Изд.— [М.], 1781.

Пб. (В. т.): 1780 дек. 6, 11; 1781 янв. 3; 1782 май 19.  
М.: 1778; 1780 июнь 10; 1782 май 6, сент. 18; 1783 февр. 13, май 31, окт. 1; 1784 янв. 11, сент. 20, дек. 13; 1785 февр. 3, окт. 26, 1786 янв. 9, июнь 12, ноябрь 18; 1787 янв. 25, окт. 29; 1788 февр. 25, сент. 10, дек. 6, 17; 1789 ноябрь 4; 1791 янв. 19, ноябрь 30; 1792 июль 23; 1793 март 4, окт. 9; 1796 февр. 4; 1797 окт. 25; 1798 июнь 18; 1799 февр. 11, окт. 19, дек. 8; 1800 июнь 22.

*Ромео и Юлия.* Драма в 5 д. Л.-С. Мерсье (Les tombeaux de Véronne). Подражание Шекспиру. Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Изд. в кн. «Собрание некоторых театральных сочинений», ч. 3, М., 1790, стр. 1—158.

М.: 1795 окт. 24, ноябрь 4, дек. 14; 1796 февр. 15, май 7, сент. 17; 1797 ноябрь 27; 1798 окт. 8; 1799 февр. 21, сент. 8; 1800 янв. 29, сент. 9.

*Россиянин, возвратившийся из Франции* — см. *Русский-француз.*

*Рослав.* Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Спб., 1784.  
Пб.: 1784 февр. 8.

*Россы в Архипелаге.* Драма в стихах П. С. Потемкина. Изд.— Спб., 1772.  
Пб.: 1772(?).

*Русский-француз.* (Упом. также под назв. «Россиянин, возвратившийся из Франции».) Комедия в 1 д. А. Г. Карина. Рукопись ЛТБ.  
Пб.: 1789 авг. 23.

*Рыбаки.* Лирическая комедия в 1 д. (Les pêcheurs). Текст А.-Н. де Ласалья. Вольный пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Ж.-Ф. Госсекса. Рукопись МТ. М.: 1789 окт. 28 (во 2-й раз), дек. 26; 1790 авг. 4, сент. 26; 1791 май 18, сент. 24, дек. 19; 1792 янв. 11, сент. 22; 1793 май 25; 1800 авг. 31.

*Рюрик* — см. *Всеслав.*

*Садовники.* Опера в 2 д. (Les jardiniers). Текст Б. Давеня. Вольный пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Приюдана. Рукопись ЛТБ. М.: 1786 авг. 9, сент. 20, ноябрь 27; 1787 июль 7, сент. 26; 1789 окт. 14.

*Самолюбивой стихотворец.* Комедия в 5 д. в стихах Н. П. Николева. Изд.— «Российский театр», ч. 15, Спб., 1787, стр. 5—148.

Пб.: 1781 июнь 15; 1795 май 27, июль 15, сент. 18; 1796 янв. 20, сент. 17; 1797 окт. 13; 1798 апр. 18; 1799 сент. 12; 1800 июнь 24.

*Самохвал.* Комедия в 3 д. М. И. Прокудина-Горского. Изд.— [М.], 1773.  
М.: ок. 1773.

*Санктпетербургской гостиной двор.* Комическая опера в 3 д. Текст М. А. Матинского. Музыка В. А. Пашкевича. Изд.— М., 1791; другая редакция текста изд. под назв. «Как поживешь, так и прослынешь», Спб., 1792.

Пб.: 1779 дек. (?); 1782 (В. т.); 1792 февр. 2.  
М.: 1783 окт. 25, 29, ноябрь 12; 1784 янв. 14, февр. 10; 1785 февр. 2; 1786 янв. 6, февр. 22, дек. 30; 1787 янв. 31; 1789 дек. 30; 1790 февр. 2, ноябрь 15;

1791 дек. 28; 1792 февр. 14, сент. 12; 1793 февр. 2, март 2, дек. 6; 1794 дек. 10; 1795 дек. 30; 1796 февр. 28; 1797 ноябрь 15; 1798 ноябрь 10; 1799 дек. 26.

*Санхо-Панса губернатором в острове Баратарии.* Комическая опера в 1 д. (Sancho-Pança dans son île). Текст А. Пуансине. Пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Ф.-А. Филидора.  
М.: 1785 сент. 22; 1787 окт. 14.

*Сара Сампсон* — см. *Мисс Сара Сампсон*.

*Сбитеньщик.* Комическая опера в 3 д. Текст Я. Б. Княжнина. Музыка А. Бул-ландта. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 3, Спб., 1787, стр. 185—298. Изд. также под назв. «Збитеньщик».

Пб.: 1784; 1786 окт. 2; 1787 ноябрь 3 (придв. сп); 1789 май 11, авг. 31, ноябрь 13; 1790 окт. 8; 1795 сент. 12; 1796 июль 17, ноябрь 1 (придв. сп.); 1797 окт. 15; 1799 июль 24, авг. 28, окт. 13, ноябрь 30; 1800 февр. 17, май 29, сент. 9, дек. 12.

М.: 1787 янв. 27, февр. 2, 6, апр. 2, май 6, авг. 25, ноябрь 28; 1788 янв. 6, февр. 21, апр. 23, сент. 17, дек. 27; 1789 февр. 17, дек. 16; 1790 февр. 3, сент. 15, дек. 22; 1791 ноябрь 7; 1792 янв. 25, авг. 18, ноябрь 3; 1793 окт. 31; 1794 сент. 3, дек. 6; 1795 окт. 7; 1796 янв. 21; 1797 июль 5, окт. 18; 1798 май 2, окт. 10; 1799 февр. 13, дек. 18; 1800 окт. 3.

*Свадьба по журналу.* Комедия в 1 д. П. Н. Титова. Подражание комедии Л. Шредера «Die Heurath durch ein Wochenblatt». Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1798 окт. 20; 1799 окт. 28.

*Святошная шутка.* Комедия в 5 д. И. Я. Соколова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1780 дек. 30 (В. т.); 1781 янв. 11 (В. т.), февр. 8 (В. т.); 1788 февр. 2 (придв. сп.); 1789 окт. 18; 1791 февр. 6; 1800 янв. 2.

М.: 1780 февр. 19 (во 2-й раз), 1782 дек. 28; 1784 янв. 3; 1785 янв. 29; 1787 дек. 26; 1791 янв. 1.

*Сганарев, или Мнимый рогоносец.* Комедия в 3 д. в стихах В. В. Капниста. Вольный пер. с франц. комедии Ж.-Б. Мольера «Sganarelle, ou Le cocu imaginaire». Изд. под назв. «Сганарев, или Мнимая неверность». — «Сочинения Капниста», Спб., 1849, стр. 155 — 198.

М.: 1800 дек. 10.

*Сганарель, или Мысленно-рогатый* — см. *Мнимый рогоносец*.

*Сговор Кутейкина.* Комедия в 1 д. П. А. Плавильщикова. Изд.— Спб., 1799.

Пб.: 1789 окт. 25.

М.: 1800 дек. 17.

*Сговорчивый жених.* Комедия в 4 д. Вольный перевод с нем. Изд.— М., 1789.

М.: 1789 февр. 14, 16, апр. 25; 1791 февр. 5; 1792 янв. 29.

*Севильский цирюльник, или Бесплезная предосторожность.* Комедия в 4 д. Бомарше (Le barbier de Seville, ou La précaution inutile). Пер. с франц. М. И. Попова. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1782 янв. 22 (В. т.); 1788 февр. 11 (придв. сп.); 1789 апр. 22.

М.: 1782 май 24, июнь 21, июль 22, окт. 19; 1783 февр. 2, 15, июнь 5; 1785 февр. 25, апр. 27, июнь 28, ноябрь 19, дек. 17; 1786 февр. 4; 1787 май 12, окт. 31; 1788 янв. 12; 1789 февр. 7; 1790 янв. 4, ноябрь 6; 1791 дек. 10; 1793 янв. 9, авг. 9; 1794 июнь 16, дек. 15; 1797 ноябрь 4.

*Севильский цирюльник, или Бесплезная предосторожность.* Комическая опера в 2 д. (Il barbier di Siviglia, ovvero Il precautione inutile). Текст Дж. Петроселлини по комедии Бомарше. Пер. с итал. В Петербурге пер. И. Виена. Музыка Дж. Паиззелло.

Пб.: 1790 авг. 16, сент. 3, 11, окт. 23.

М.: 1797 авг. 18 (труппа Д. Е. Столыпина), ноябрь 30, дек. 6; 1798 янв. 31, апр. 25, июль 13, окт. 14, дек. 16; 1799 ноябрь 11; 1800 май 25, окт. 12.



- Семира*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— [Спб.], 1768. Пб.: 1751 дек. 21 (сп. кадетов); 1757 февр. 1, 6, дек. 27; 1764 февр. 6 (придв. сп. любителей); 1772 янв. 11; 1791 май 13; 1794 июнь 1; 1795 апр. 8; 1797 окт. 11; 1798 февр. 7. М.: 1768 янв. 29; 1769 дек. 22; 1770; 1798 ноябрь 25.
- Сент Карл, или Человек каких мало*. Комедия. М.: 1785 дек. 28.
- Сестры соперницы*. Драма в 5 д. П. Ч. Изд.— [М.], 1778. М.: ок. 1778.
- Сибиряк*. Комедия в 5 д. И. Я. Соколова. Изд.— Спб., 1807. Пб.: 1781 окт. 10 (В. т.); 1790 июль 22, сент. 22. М.: 1780 дек. 30; 1782 май 2, сент. 28; 1783 сент. 10, ноябрь 24; 1784 дек. 1; 1787 дек. 29; 1788 ноябрь 3; 1791 янв. 8, ноябрь 12; 1792 сент. 1; 1793 янв. 21, февр. 23; 1794 янв. 9; 1795 янв. 7, июнь 1, ноябрь 2; 1796 февр. 29; 1797 июнь 25, окт. 1; 1798 июнь 2, ноябрь 28; 1799 окт. 12; 1800 май 18.
- Сид*. Трагедия в 5 д. П. Корнеля (Le Sid). Пер. с франц. белыми стихами Я. Б. Княжнина. Изд.— [Спб., 1775]. М.: 1791 май 28, сент. 22.
- Сидней* — см. *Корион*.
- Сидней и Энни*. Трагедия в 5 д. Пер. с нем. Рукопись ЛТБ. М.: 1790 март 27, апр. 10.
- Синав и Трувор*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1751; вторая редакция изд.— [Спб.], 1768. Пб. (сп. кадетов): 1750 июль 21, 26(?), окт. 23 (репетиция), 24, ноябрь 3; 1751 февр. 11, апр. 11; 1752 февр. 6 (сп. «ярославцев»); 1754 июнь 2 (сп. певчих и «ярославцев»), сент. 6 (сп. певчих и «ярославцев»); (сп. русской труппы): 1757 февр. 5 (?), 8; 1758 февр. 12, май 28; 1761 февр. 7, 11; 1763 дек. 14; 1765 февр. 13 (придв. сп. любителей); 1766 ноябрь 16, дек. 28; 1770 янв. 26; 1777 февр. 3; 1794 июнь 15, сент. 24, ноябрь 5, 28; 1795 июль 22, сент. 11, 29 (придв. сп.); 1796 сент. 12; 1797 ноябрь 19, дек. 8; 1799 янв. 21. М.: 1760 май 21(?), 28, июнь 11, 18; 1770 янв. 31; 1777 апр. 25 (универс. т.); 1785 окт. 19; 1787 янв. 3, ноябрь 3; 1789 ноябрь 16; 1791 февр. 10; 1793 май 25; 1795 янв. 8; 1797 окт. 11; 1800 янв. 1, окт. 1.
- Сирота*. (Упом. также под назв. «Награжденная добродетель».) Комедия Б. Е. Ельчанинова. Подражание комедии Вольтера «Вольный дом, или Шотландка» (L'écossaise). Пб.: 1764 ноябрь 3.
- Сицилианец, или Любовь живописец*. Комедия в 1 д. Ж.-Б. Мольера (Le sicilien, ou L'amour peintre). Пер. с франц. А. А. Волкова. Рукопись ЛТБ. Пб.: 1758 сент. 17. М.: до 1787.
- Скапиновы обманы*. Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (Les fourberies de Scapin). Пер. с франц. В. Е. Теплова. Рукопись МТ. Пб.: 1757 сент. 25; 1758 янв. 29; 1789 окт. 25; 1790 ноябрь 24, дек. 10. М.: 1760 июнь 4; 1798 апр. 14, июль 8, окт. 28; 1799 окт. 28.
- Скупой*. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (L'avare). Пер. с франц. И. И. Кропотова. Изд.— «Комедии из театра г. Мольера, переведенные Иваном Кропотковым», [М., 1760]. Пб.: 1757 окт.; 1780 янв. 19 (В. т.), февр. 22 (В. т.); 1789 ноябрь 4; 1791 февр. 9; 1795 авг. 26, дек. 9; 1799 сент. 7; 1800 янв. 22, апр. 22. М.: 1778—1779 (Восп. д.); 1798 ноябрь 15, дек. 27.

*Скупой*. Комическая опера в 1 д. Текст Я. Б. Княжнина. Музыка В. А. Папкевича. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 3, Спб., 1787, стр. 299—361.

Пб.: ок. 1782.

М.: 1782 май 22; 1783 февр. 12, июль 16; 1784 июль 29; 1785 февр. 3, июль 13, сент. 8; 1786 июнь 1; 1787 июль 25, ноябрь 12; 1788 февр. 22; 1789 окт. 7; 1790 авг. 25; 1794 дек. 1; 1795 май 27; 1796 янв. 25; 1798 окт. 22; 1799 июнь 19.

*Следствия невинной лжи*. Драма в 4 д. А. Коцебу (Die Folge einer unschuldigen Lüge). Пер. с нем. Н. С. Краснопольского. Изд.— Смоленск, 1801.

Пб.: 1800 май 14, 20, июнь 20.

*Слепой видущий*. Комедия в 1 д. М.-А. Леграна (L'aveugle clairvoyant). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1763 дек. 14; 1764 окт. 6; 1765 янв. 12; 1780 янв. 3 (В. т.); 1789 май 29, окт. 4; 1795 сент. 16; 1798 июнь 15, сент. 21; 1799 окт. 9, ноябрь 4; 1800 сент. 20.

М.: 1778—1779 (Восп. д.); 1780 февр. 19; 1782 сент. 18; 1788 дек. 17.

*Слуга двух господ*. Комедия в 3 д. К. Гольдони (Il servitore di due padroni). Вольный пер. с итал. В. А. Левшина. Изд.— «Труды Василия Левшина», ч. 1, М., 1796, стр. 81—189.

Пб.: до 1787; 1789 окт. 4, 14; 1795 май 1, 16.

М.: до 1787.

*Слуга доктор*. (Предст. также под назв. «Криспин доктор».) Комедия в 3 д. Н. Отроша (Crispin médecin). Пер. с франц. В. М. Черникова. Изд.— М., 1783.

Пб. 1780 июнь 9 или 11.

М.: 1784 дек. 27; 1785 янв. 26.

*Служанка госпожа*. Интермедия в 2 д. (La serva padrona). Текст Дж.-А. Федерико. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка Дж. Паизиелло. Изд.— Спб., [1781].

Пб.: 1787 окт. 20 (придв. сп.), 27 (придв. сп.); 1789 июль 20.

М.: 1789 июль 1, авг. 6, 26, сент. 20, окт. 10, ноябрь 28; 1790 янв. 18, окт. 9; 1791 февр. 5, авг. 10; 1792 янв. 19, июнь 13; 1793 февр. 21, сент. 1; 1794 февр. 3, май 30, окт. 22; 1798 июль 4, 18, авг. 22, сент. 3, окт. 15; 1799 июнь 6; 1800 май 17, июнь 13, окт. 10.

*Смелость и любовь*. Комедия в 3 д. П. Н. Титова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1799 авг. 16, сент. 11, окт. 3, 27.

*Смердий* — см. *Подложный Смердий*.

*Смех и горе*. Комедия в 5 д. в стихах А. И. Клушина. Изд.— «Российский театр», ч. 40, Спб., 1793, стр. 1—151.

Пб.: 1793 янв. 20.

М.: 1793 май 27, июнь 3, июль 26, ноябрь 11, дек. 14; 1794 янв. 20, май 23, сент. 24, окт. 1, дек. 8; 1795 апр. 8, дек. 12; 1796 февр. 13, май 23; 1797 сент. 24; 1798 ноябрь 12.

*Смешное с полезным, или День рождения стихотворца*. Комедия в 3 д. Н. Ф. Эмина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1796 февр. 26, 29, март 2.

*Солдатское счастье*. Комедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Minna von Barnhelm, oder Das Soldatenglück). «Переложил с немецкого на российские нравы И. З.» [Иван Захаров?]. Изд.— [М.], 1779.

М.: ок. 1779; 1789 ноябрь 21; 1790 янв. 16, май 31.

*Солиман второй, или Три султаниши*. (Упом. также под назв. «Три султаниши».) Комедия в 3 д. Ш.-С. Фавара (Soliman second, ou Les trois sultanes). Пер. с франц. Бахтурина (?), М. И. Попова (?). Изд.— М., 1785.

- Пб.: 1798 июль 18, 25, авг. 24, сент. 6; 1799 май 5; 1800 июнь 15, окт. 1, ноябрь 11.
- М.: 1784 дек. 12, 15, 29; 1785 янв. 10, 31, февр. 24, май 14, июль 16, окт. 8, ноябрь 24; 1786 февр. 11, июнь 10, окт. 22; 1787 янв. 8, сент. 20, дек. 17; 1788 февр. 6, июнь 7, дек. 13; 1789 окт. 24; 1790 дек. 20; 1791 ноябрь 14; 1792 февр. 4, апр. 14, июнь 16, ноябрь 26; 1795 дек. 10; 1796 янв. 28, февр. 27; 1797 окт. 30; 1798 апр. 16; 1799 ноябрь 8; 1800 дек. 19.
- Сонной порошок, или Похищенная крестьянка.* Комическая опера в 3 д. (La villanella garita). Текст Дж. Феррари. Переделка с итал. И. А. Крылова. Музыка Ф. Бьянки. Изд.— «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. X, кн. 2, Спб., 1905, стр. 238—296.  
М.: 1800 февр. 9, 13, май 4, сент. 12, ноябрь 2.
- Сорена и Замир.* Трагедия в 5 д. в стихах Н. П. Николева. Изд.— «Российский театр», ч. 5, Спб., 1787, стр. 235—323.  
Пб.: 1785 (?), 1786 (?).  
М.: 1785 февр. 12, 20, ноябрь 12; 1786 окт. 25; 1787 окт. 6; 1790 ноябрь 21; 1793 февр. 24, март 5; 1795 апр. 30.
- Софонисба.* Трагедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 2, Спб., 1787, стр. 183—262.  
Пб.: 1789 апр. 15; 1790 сент. 15.
- Сплен, или Скучающий богатством.* Комедия в 3 д. Пер. с нем. К. И. Гамбурова (?), С. Поручкина (?). Изд.— Спб., 1805.  
Пб.: 1784 июль 28; 1790 сент. 29; 1791 февр. 2; 1794 окт. 11; 1799 окт. 23.  
М.: 1785 апр. 30, май 7, окт. 15; 1786 ноябрь 1.
- Спорщица.* Комедия в 1 д. Ш.-Р. Дюфрени (L'esprit de contradiction). Вольный пер. с франц. Изд.— Спб., 1779.  
Пб.: 1774 сент. 25; 1782 июнь 8 (В. т.); 1800 окт. 11.
- Ссора у мужа с женою.* (Предст. в Москве под назв. «Пустая ссора».) Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд. П. Н. Берковым в сб. «Русская комедия и комическая опера XVIII века», М.— Л., «Искусство», 1950, стр. 68—84; вторая редакция изд. под назв. «Пустая ссора». — «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 5, М., 1781, стр. 365—392.  
Пб.: 1757 янв.  
М.: 1782 ноябрь 27.
- Старинные святки.* Опера в 3 д. Текст А. Ф. Малиновского. Музыка Ф.-К. Блиммы. Рукопись ЛТБ.  
М.: 1800 февр. 3, 5, 8, дек. 30.
- Столяр.* Опера в 2 д. (Il falegname). Текст Дж. Паломбы. Пер. с итал. Музыка Д. Чимарозы.  
М.: 1793 май 22, 29, июль 15; 1794 июнь 11.
- Странная предприимчивость, или Притворной жокей.* Комическая опера в 1 д. (Le jockey). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. С. Н. Глянки. Музыка Ж.-П. Солье. Изд.— М., 1800.  
М.: 1800 янв. 1, 8, 16, 29, февр. 10, апр. 22, июнь 10, июль 29, сент. 28, дек. 2.
- Странники.* Диалог А. О. Аблесимова на открытие нового Петровского театра. Изд.— М., 1780.  
М.: 1780 дек. 30.
- Страсть к стихотворству.* Комедия в 5 д. А. Пирона (La métromanie, ou Le poëte). Вольный пер. с франц. П. Ф. Мальтица. Изд.— [Спб.], 1783.  
Пб.: 1782 до сент. 9.
- Судейские именины.* Комедия в 3 д. И. Я. Соколова. Изд.— [Спб.], 1781.  
Пб.: 1780 ноябрь 11 (В. т.); 1781 янв. 6 (В. т.), 18 (В. т.); 1782 май 18 (В. т.); 1782 1788 февр. 25 (придв. сп.).  
М.: 1782 апр. 27, дек. 26; 1783 ноябрь 19; 1785 янв. 6.

*Судья*. Драма в 3 д. Л.-С. Мерсье (Le juge). Пер. с франц. А. Ф. Лабзина. Изд.— М., 1788.

М.: 1789 май 10, 22, дек. 14; 1790 сент. 22.

*Суженого и конем не объедешь*. Комедия в 5 д. С. Апухтина.

Пб.: 1795 февр. 8, 11.

*Сумасброды, или Рыбачка*. Опера в 2 д. (La bella pescatrice). Текст С. Дзинни. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка П. Гульельми.

Пб.: 1796 май 15, июнь 11.

*Сын любви*. Драма в 5 д. А. Коцебу (Das Kind der Liebe). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1795.

Пб.: 1796 июнь 29, июль 4, 6, сент. 24, 27 (придв. сп.), окт. 3; 1797 сент. 24, окт. 2 (придв. сп.); 1798 апр. 23 или 29, сент. 8, окт. 18; 1799 май 19, ноябрь 27, дек. 4; 1800 ноябрь 25, дек. 11, 17.

М.: 1795 апр. 25, 29, май 16, сент. 16, ноябрь 9, 16; 1796 янв. 31, февр. 20, май 30, окт. 22; 1797 май 15, сент. 18; 1798 янв. 22, май 27; 1799 янв. 10, февр. 18, июнь 10, окт. 16.

*Тайна*. Комическая опера в 1 д. (Le secret). Текст Ф.-Б. Гофмана. Пер. с франц. С. Н. Глинки. Музыка Ж.-П. Солье. Изд.— М., 1800.

М.: 1799 июль 17, 29, авг. 16, сент. 8, окт. 23; 1800 февр. 12, апр. 9, июнь 17, июль 22, сент. 9, окт. 5.

*Так и должно*. Комедия в 5 д. М. И. Веревкина. Изд.— [М.], 1773.

Пб.: 1777 сент. 26; 1780 апр. 21 (В. т.), дек. 18 (В. т.); 1787 ноябрь 10; 1796 янв. 23, окт. 26; 1799 сент. 27.

М.: 1780 февр. 20; 1782 апр. 22; 1783 янв. 18.

*Тамира и Селим*. Трагедия в 5 д. в стихах М. В. Ломоносова. Изд.— Спб., 1750.

Пб. (сп. кадетов): 1750 дек. 1; 1751 янв. 9.

*Тартюф, или Лицемер*. Комедия в 5 д. Ж.-Б. Мольера (Tartuffe, ou L'imposteur). Пер. с франц. И. И. Кропотова. Изд.— «Комедии из театра г. Мольера, переведенные Иваном Кропотовым», [М., 1760].

Пб.: 1757 ноябрь; 1758 янв. 15.

*Тохмас Кулыхан*. Трагедия в 5 д. в стихах П. А. Плавильщикова. Изд.— «Сочинения Петра Плавильщикова», ч. 1, Спб., 1816, стр. 61—118.

Пб.: 1785 сент. 26.

М.: 1800 февр. 6.

*Тетральное представление Празднество Розе* — см. *Празднество Розе*.

*Тесть и зять*. Комедия в 3 д. Ш. Колле (Dupuis et Des Ronais). Вольный пер. с франц. В. И. Лукина. Изд.— Спб., 1768.

Пб.: 1769 янв. 15.

*Тига*. Малая опера.

М.: 1782 сент. 26; 1785 июнь 9, дек. 26(?); 1786 июнь 14; 1787 апр. 7, июнь 20, окт. 20; 1788 июнь 25, ноябрь 22; 1789 янв. 26, сент. 12; 1790 янв. 25, май 19, дек. 18; 1791 июль 20 (?), ноябрь 12; 1792 янв. 28, июль 4; 1794 ноябрь 17; 1797 май 14, 22, июль 29, окт. 1; 1798 май 17; 1799 окт. 5, дек. 28; 1800 июнь 20.

*Титово милосердие*. Трагедия в 3 д. в вольных стихах с хорами и балетами Я. Б. Княжнина. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 1, Спб., 1787, стр. 77—158.

Пб.: 1785(?).

М.: 1786 апр. 27, 29, май 26, июль 15, авг. 21, окт. 1, ноябрь 24, дек. 4; 1787 апр. 21, дек. 8; 1788 февр. 23, апр. 21; 1789 сент. 22, 26; 1790 ноябрь 24; 1791 янв. 27; 1792 янв. 4, окт. 14; 1793 янв. 19, май 5; 1794 янв. 23, дек. 3; 1796 февр. 6, окт. 8; 1797 ноябрь 6; 1798 апр. 5, ноябрь 8; 1799 июнь 29; 1800 июнь 29.

*Титово милосердие*. Русская трагедия [Я. Б. Княжнина?].

Пб.: 1782 дек. 6; 1784.

*Тоусиоков*. Комедия в 5 д. Е. Р. Дашковой. Изд.— Спб., 1786.

Пб.: 1786 авг. 23 (придв. сп.).

М.: 1786 окт. 18.

*Только шесть блюд*. Комедия в 5 д. Г.-Ф.-В. Гроссмана (Nicht mehr als sechs Schüsseln). Пер. с нем. А. В. Олсуфьева. Изд.— Спб., 1782.

Пб.: 1782 сент. 27; 1790 авг. 25; 1800 июнь 1.

М.: 1784 май 26; 1785 янв. 3, ноябрь 28; 1786 май 6; 1790 окт. 20; 1791 май 23; 1792 апр. 8; 1800 дек. 17.

*Торжество дружбы*. Драма в 3 д. в стихах П. С. Потемкина. Изд.— [М.], 1773.

Пб.: 1773 янв. 11.

М.: 1778 (Восп. д.).

*Торжество дружбы*. Комедия в 3 д. «Сочинение российское одной благородной девицы».

М.: до 1787.

*Торжество любви*. Драма в 3 д. В. А. Левшина. Изд.— М., 1787.

М.: 1782 окт. 5.

*Торжество невинности* — см. *Клементина и Дезорм*.

*Точильщик*. Опера в 2 д. Текст П. П. Николева. Изд.— «Российский феатр», ч. 22, Спб., 1788, стр. 219—268.

М.: 1783 апр. 27, 30.

*Трактир, или Обличенное злоумышление*. Драма в 5 д. Пер. с франц. П. Н. Приклонского. Рукопись ЛТБ под назв. «Трактир».

М.: 1800 апр. 18, 22, май 10, июль 4, авг. 20.

*Траур*. Комедия в 1 д. Н. Отроша (Le deuil). Пер. с франц. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1784 апр. 15; 1795 окт. 14.

М.: 1791 дек. 14; 1792 янв. 7, окт. 3; 1797 сент. 1 (группа Д. Е. Столыпина).

*Траур, или Утешенная вдова*. Комедия в 2 д. Я. Б. Княжнина. Изд.— «Собрание сочинений Якова Княжнина», т. 5, М., 1803, стр. 125—165;

Пб.: 1789 май 22, окт. 11; 1795 февр. 4, июль 6, сент. 29 (придв. сп.), окт. 7, ноябрь 27; 1796 янв. 27, 28, май 6, авг. 19; 1797 окт. 13, ноябрь 27; 1798 янв. 26, февр. 7, апр. 16, сент. 16, окт. 1; 1799 февр. 15, май 17, сент. 1, окт. 5, 23, ноябрь 24, 28; 1800 янв. 4, февр. 19, июнь 17, 26, авг. 17, ноябрь 18.

М.: 1795 дек. 10, 17; 1796 май 11; 1797 дек. 7, 15; 1798 янв. 25, ноябрь 26; 1799 июнь 3, окт. 19; 1800 июнь 22, окт. 12.

*Тресотиниус*. Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд.— «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 5, М., 1781, стр. 333—364.

Пб.: 1750 май 30 (сп. кадетов).

*Третейский суд* — см. *Чудовищи*.

*Три богини соперницы, или Двоякой суд Парисов*. Лирическая комедия в 1 д. с хорами и балетами (Les trois déesses rivales, ou Le double jugement de Paris).

Текст П.-А.-А. Пииса. Пер. с франц. Музыка К.-Ж.-Ф. Проппака.

М.: 1799 июнь 12, 14.

*Три брата близнецы*. Комедия в 5 д. А. Коллальто (Les trois jumeaux vénitiens). Пер. с франц. И. А. Дмитриевского (?). Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1785(?); 1789 май 13; 1795 янв. 14.

М.: 1784 дек. 4.

*Три брата солубовники*. Комедия в 1 д. Ж. Лафона (Les trois frères riveaux). Пер. с франц. П. С. Свистунова. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1764 авг. 27, окт. 13.

*Три брата совместники.* Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1768.  
Пб.: 1769.

М.: 1770 янв. 31; 1783 ноябрь 24.

*Три приятности.* Комедия.

М.: 1760 авг. 13.

*Три султанши* — см. *Солиман второй*.

*Три философа.* Комедия.

Пб.: 1792 сент. 2 (придв. сп.).

*Троякая женитьба.* Комедия в 1 д. Ф. Детуша (*Le triple mariage*). Пер. с франц. И. И. Акимова. Изд.— Спб., 1778.

Пб.: 1760 янв. 27; 1764 ноябрь 17.

*Троякая женитьба.* Комедия в 1 д. Ф. Детуша (*Le triple mariage*). Пер. с франц. И. А. Дмитриевского. Рукопись ЛТБ, МТ.

Пб.: 1794 сент. 24; 1795 янв. 28, 30; 1796 ноябрь 4; 1798 июль 20, сент. 10; 1799 февр. 11, сент. 2.

*Трубочист.* Комедия в 1 д. Морена де Помпиньи (*Le gamoneur prince et le prince gamoneur*). Вольный пер. с франц. Н. С. Изд.— М., 1788.

М.: 1788 февр. 3, 4; 1789 февр. 9, ноябрь 4.

*Трубочист князь и князь трубочист.* Комическая опера в 1 д. (*Lo sprazzasamino principe*). Текст Дж.-М. Фоппа по комедии Морена де Помпиньи «*Le gamoneur prince et le prince gamoneur*». Вольный пер. с итал. И. А. Дмитриевского. Музыка М.-А. Портогалли. Изд.— Спб., 1795.

Пб.: 1795 июль 4, 18, 24, сент. 5; 1796 февр. 25, май 7, июнь 19, сент. 5, 28; 1797 сент. 3, окт. 12, ноябрь; 1798 июль 8; 1799 февр. 11, июнь 19, авг. 18, окт. 7, 30; 1800 февр. 12, авг. 26, сент. 16, ноябрь 8.

М.: 1798 ноябрь 15, 26; 1799 май 29, ноябрь 14; 1800 апр. 27, окт. 1.

*Тунисский паша.* Комическая опера в 2 д. Текст М. А. Матинского. Музыка В. А. Пашкевича. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1782 июнь 22 (В. т.).

М.: 1785 февр. 26, март 2, апр. 23, май 18, июнь 17, ноябрь 2; 1786 янв. 16, 28; июнь 3, ноябрь 8; 1787 окт. 8; 1788 янв. 14; 1789 янв. 19, апр. 18.

*Тщеславной.* Комедия в 5 д. Ф. Детуша (*Le glorieux*). Пер. с франц.

Пб.: до 1787.

М.: до 1787; 1790 окт. 2; 1798 дек. 1; 1799 май 6.

*Тщеславный, или Чего очень хочется тому и верится.* Комедия в 2 д. А. Волкова. Изд.— М., 1838.

Пб.: 1789 окт. 21, ноябрь 14; 1798 июнь 15; 1799 сент. 29.

*Удачная ошибка.* Комедия в 1 д. Апухтина. Рукопись ЛТБ.

Пб.: 1795 июнь 1.

*Удачное переодевание.* Комедия в 1 д. Рукопись ЛТБ.

М.: 1785 апр. 23, июль 2; 1786 янв. 1.

*Уксусник.* Драма в 3 д. Л.-С. Мерсье (*La brouette de vinaigrier*). Пер. с франц. К. Н. Г. Изд.— М., 1785.

Пб.: 1794(?).

М.: 1785 июль 30, авг. 13, сент. 17, 24, дек. 19; 1786 янв. 22, февр. 18, июнь 17, окт. 7; 1787 янв. 6, окт. 1, дек. 3; 1788 февр. 13, дек. 20; 1789 окт. 14; 1790 апр. 24, дек. 4; 1792 апр. 11; 1793 янв. 14, окт. 5; 1794 сент. 20; 1798 май 12; 1799 май 31, авг. 16, дек. 2; 1800 апр. 27.

*Услужливой.* Комедия в 3 д. А. И. Клушина. Подражание комедии А.-Н. де Ласалея «*L'officieux*». Изд.— Спб., 1801.

Пб.: 1800 окт. 17, 28, ноябрь 4, 8.

*Училище ревнивых* (Предст. также под назв. «Школа ревнивых»). Комическая опера в 2 д. (*La scuola de' gelosi*). Текст К. Маццолы. Пер. с итал. И. А. Дмитриевского (?). Музыка А. Сальери. Изд.— [Спб.], 1786.

Пб.: 1789 июнь 15, ноябрь 6.

М.: 1797 авг. 25 (труппа Д. Е. Столыпина); 1798 сент. 1, 5, 22, ноябрь 19; 1799 май 2, сент. 26, ноябрь 16; 1800 май 9, июль 6, авг. 22, окт. 26.

*Фанния*. Комедия в 1 д. Пер. с франц. А. Голицына. Изд.— М., [около 1789]. М.: 1789 апр. 18, май 6.

*Февей*. Комическая опера в 4 д. с хорами и балетами. «Составлена из слов скаски, песней русских и иных сочинений». Текст Екатерины II. Музыка В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1786.

Пб.: 1786 апр. 19, 22 (придв. сп.), июнь 1; (придв. сп.): 1786 июнь 21, июль 27, сент. 10; 1787 авг. 21, 24, 26; 1790 ноябрь 17; (публ. сп.): 1790 ноябрь 27, дек. 6; (придв. сп.): 1791 сент. 29, окт. 1, 8; 1792 янв. 19; 1795 окт. 22; (публ. сп.): 1795 окт. 28, ноябрь 14.

*Федул с детьми*. Опера в 1 д. с хорами и танцами. Текст Екатерины II. Музыка В. Мартина-и-Солера и В. А. Пашкевича. Изд.— Спб., 1790.

Пб. (придв. сп.): 1791 янв. 16, 20 или 21, февр. 11, 20; (публ. сп.): февр. 19, 21, май 11; (придв. сп.): 1791 сент. 8; 1792 февр. 5, апр. 22; 1794 ноябрь 10; (публ. сп.): 1796 май 23.

М.: 1795 дек. 27; 1796 янв. 3, 14, 20, февр. 15, март 1, июль 6, 13, окт. 8; 1797 ноябрь 13, дек. 9; 1798 янв. 22, апр. 14, июль 8, сент. 10, окт. 21, ноябрь 28; 1799 февр. 17, июль 10, ноябрь 4; 1800 февр. 16, окт. 15, ноябрь 21.

*Фигарова женитьба*. Комедия в 5 д. Бомарше (*La folle journée, ou Le mariage de Figaro*). Пер. с франц. А. Ф. Лабзина. Изд.— М., 1787.

М.: 1787 янв. 15, 17, 22, авг. 4, ноябрь 10; 1788 янв. 2, февр. 18, апр. 30, июль 5, окт. 22; 1789 янв. 21, окт. 17.

*Фигарово раскаяние*. Комедия в 1 д.

М.: 1789 апр. 11, 29.

*Филантроп*. Комедия в 1 д. М.-А. Леграна (*Le Philanthrope, ou l'ami de tout le monde*). Пер. с франц. Изд. под назв. «Друг всесветный», М., 1788.

Пб. (придв. сп. любителей): 1765 февр. 6, 9.

*Философ, сам о том не ведающий*. Комедия в 5 д. М.-Ж. Седена (*Le philosophe sans le savoir*). Пер. с франц.

М.: 1798 авг. 30.

*Хвастун*. Комедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжвина. Изд.— Спб., 1786.

Пб.: 1785 (?); 1789 июль 1; 1790 июль 7; 1791 апр. 22; 1795 июль 20, окт. 12, 19 (придв. сп.), дек. 3; 1796 май 25; 1799 янв. 14, май 17, авг. 30, ноябрь 4; 1800 май 4, сент. 25.

М.: 1786 апр. 15, 19, июль 29, ноябрь 6, дек. 27; 1787 февр. 3, сент. 29, дек. 10; 1788 февр. 24, май 7, ноябрь 22; 1790 янв. 25, май 17, 22, дек. 6; 1791 окт. 15; 1792 янв. 11; 1794 янв. 18; 1795 май 23; 1797 июль 8; 1799 янв. 30, ноябрь 2; 1800 янв. 25, сент. 5.

*Хорев*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд.— Спб., 1747; вторая редакция изд.— [Спб.], 1768.

Пб. (сп. кадетов): 1750 февр. 8, 25, май 30; 1752 февр. 4 (сп. «ярославцев»); 1755 февр. 9 (сп. певчих и «ярославцев»); (сп. русской труппы): 1758 янв. 8, апр. 30.

М.: 1760 июль 16, 30, авг. 13; 1763 янв. 19; 1770 (?); 1779 дек. 6; 1783 февр. 24, сент. 14; 1785 дек. 21; 1791 янв. 13, дек. 3; 1792 дек. 8; 1795 ноябрь 14; 1797 авг. 26.

*Храбрый и смелый витязь Атридичь*. (Упом. также под назв. «Иван Царевич».) Комическая опера в 5 л. с хорами и балетами. Текст Екатерины II. Музыка Э. Вавжуря. Изд.— Спб., 1787.

Пб. (придв. сп.): 1787 сент. 23, дек. 8, 9; 1788 ноябрь 2; 1789 февр. 15;  
(публ. сп.): 1789 апр. 25, авг. 22; 1796 авг. 17, 22.

*Худо быть близоруким.* Комедия в 1 д. А. И. Клушина. Изд.— Спб., 1800.  
Пб.: 1800 янв. 8, 11.

*Цыганка.* Опера в 2 д. Музыка А. Булландта (?). Изд. под назв. «Цыган» — М., 1788.

М.: 1788 май 21, 28, июнь 14, окт. 18, ноябрь 8; 1789 ноябрь 11, дек. 12;  
1790 сент. 8; 1791 янв. 31, дек. 6; 1793 окт. 5.

*Чадолюбивой отец.* Драма в 5 д. Д. Дидро (Le père de famille). Пер. с франц. [С. И. Глебова. Изд.— Спб., 1765].

М.: 1790 май 3, 5, 15, окт. 27, дек. 13; 1791 февр. 7, окт. 22; 1792 май 25, 28;  
1793 февр. 16; 1794 янв. 27.

*Чадолюбие.* Комедия в 1 д. А. А. Волкова. Изд.— М., 1788.

Пб.: до 1772.

М.: 1782 май 11.

*Человек в сорок лет* — см. *Муж в сорок лет.*

*Чему быть, того не миновать, или Тщетная предосторожность.* Комедия в 1 д. Н. С. Титова. Изд.— М., 1788.

Пб.: 1795 апр. 8, 10.

*Черевики.* Комическая опера в 1 д. (Les sabots). Текст М.-Ж. Седена. Пер. с франц. В. А. Левшина. Музыка Э.-Р. Дуни. Рукопись ЛТБ.

М.: 1786 июль 5, 12, сент. 6, окт. 4, ноябрь 1; 1787 апр. 18, дек. 10, 29; 1788  
февр. 24, май 25, июль 16, ноябрь 10; 1789 июнь 10, сент. 9, ноябрь 25;  
1790 окт. 30; 1791 дек. 12.

*Черт сам четверт, или Веселой башмашник* — см. *Двойное превращение, или Веселой башмашник.*

*Честное слово.* Комедия в 5 д. Х.-Г. Шписа (Das Ehrenwort). Вольный пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд.— М., 1793.

Пб.: 1793 (?); 1797 сент. 22, 30 (придв. сп.), ноябрь 30; 1798 сент. 3; 1799 янв.  
30, сент. 21, ноябрь 7; 1800 авг. 31, дек. 4.

М.: 1792 май 18, июль 15, 30, окт. 17; 1793 февр. 4, 25, июль 8, сент. 18, ноябрь 4, дек. 28; 1794 янв. 26, май 6, окт. 10; 1796 янв. 18; 1797 июнь 3;  
1798 дек. 17; 1800 дек. 2.

*Честный преступник, или Детская к родителям любовь.* Драма в 5 д. Ш.-Ж. Фенуйо де Фальбера (L'honnête criminel, ou L'amour filial). Пер. с франц. И. А. Дмитриевского (?). Изд.— Спб., 1772.

Пб.: 1782 май 4 (В. т.), 22 (В. т.); 1787 сент. 5; 1789 июль 8.

М.: 1771 сент.; 1778—1779 (Восп. д.); 1786 окт. 9; 1791 янв. 30, дек. 12;  
1792 сент. 20; 1793 янв. 12, ноябрь 13.

*Что наше тово нам и не нада.* Комедия в 1 д. с пением А. Д. Копьева. Изд.— Спб., 1794.

Пб.: 1794 окт. 10, 12 (придв. сп.); 1795 сент. 20, 30.

*Чудаки.* Комедия в 5 д. в стихах Я. Б. Княжнина. Изд.— Спб., 1793.

Пб.: 1791 апр. 21, 24; 1795 июль 3; 1796 июль 20, окт. 12 (придв. сп.); 1797  
ноябрь 5; 1799 сент. 4, 26, ноябрь 25; 1800 июнь 5.

М.: 1793 сент. 28, окт. 2, 27, дек. 30.

*Чудовищи (Третьейский суд).* Комедия в 3 д. А. П. Сумарокова. Изд.— «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», ч. 5, М., 1781, стр. 277—332.

Пб.: 1750 июль 21 (сп. кадетов).

М.: 1760 сент. 10.

*Шаман Сибирской.* Комедия в 5 д. Екатерины II, при участии А. В. Храповицкого. Изд.— Спб., 1786.

Пб.: 1786 сент. 24 (придв. сп.).

М.: 1787 авг. 11, 18, сент. 15, ноябрь 5.



*Школа злословия.* Комедия в 5 д. Р.-Б. Шеридана (The School for Scandal). Пер. с англ. И. М. Муравьева-Апостола. Изд. — Спб., 1794.  
Пб. (придв. сп.): 1793 февр. 27, ноябрь 14; 1794 сент. 29; (публ. сп.): 1794 окт. 1, дек. 3; 1795 февр. 5, июнь 17, окт. 16, 18 (придв. сп.); 1796 февр. 22, май 11 (придв. сп.), 14; 1797 сент. 29 (придв. сп.); 1798 янв. 22, окт. 11, ноябрь 12; 1799 янв. 9, июнь 14, сент. 22, ноябрь 15; 1800 янв. 30.  
М.: 1793 дек. 9, 29; 1794 янв. 11, май 26, сент. 17, ноябрь 10, 22, дек. 13; 1795 февр. 5, апр. 13, сент. 23, ноябрь 21, дек. 28; 1796 февр. 8; 1797 май 26, дек. 10; 1798 апр. 27, сент. 29; 1799 июнь 7; 1800 сент. 23, окт. 17.

*Школа мещан.* Комедия в 3 д. Л.-Ж.-К. д'Алленвала (L'école des bourgeois). Пер. с франц.  
Пб.: 1793 (?).

*Школа мужей.* Комедия в 3 д. Ж.-Б. Мольера (L'école des maris). Пер. с франц. И. И. Кропотова. Изд. — «Комедии из театра г. Мольера, переведенные Иваном Кропотовым», [М., 1760].  
Пб.: 1757 окт. 27; 1758 май 14; 1764 ноябрь 17; 1765 сент. 2.

*Школа ревнивых* — см. *Училище ревнивых.*

*Щастие от икотки.* Комедия в 3 д. «Российское сочинение».  
Пб. (В. т.): 1782 февр. 3, июль 20.  
М.: 1783 янв. 1.

*Щастие от приезда господина, или Награжденное усердие земледельцев.* Комическая опера в 3 д. Текст А. О. Аблесимова.  
Пб. (В.т.): 1782 апр. 13, май 12.

*Щастливая Россия, или Двадцатипятилетний юбилей.* Пролог с балетами и хорами М. М. Хераскова к 25-летию со дня вступления Екатерины II на престол. Изд. — [М.], 1787.  
М.: 1787 июнь 28, июль 1, сент. 22.

*Щастливая тоня.* Комическая опера в 4 д. Текст Д. П. Горчакова. Музыка М. Стабингера. Изд. — М., 1786.  
М.: 1786 янв. 14, февр. 2, 21, апр. 21, май 29, авг. 26, сент. 16, ноябрь 21; 1787 янв. 1, февр. 5, апр. 25, июль 2, окт. 3, ноябрь 21; 1788 янв. 23, май 26, авг. 23, ноябрь 12; 1789 февр. 4, сент. 23; 1790 янв. 6, окт. 14, дек. 8; 1791 февр. 16, ноябрь 2; 1792 янв. 18, апр. 25; 1793 февр. 6; 1794 июнь 13; 1795 янв. 6, ноябрь 11; 1797 июль 12, сент. 27, окт. 9; 1799 янв. 9; 1800 янв. 15, июнь 15.

*Щастливой волокита.* Комедия в 5 д. М. Барона (L'homme à bonne fortune). Пер. с франц. В. Н. Изд. — М., 1788.  
Пб.: 1765 авг. 17; 1782 май 26 (В. т.); 1789 июнь 3, дек. 13; 1790 сент. 8.  
М.: 1782 апр. 17, окт. 30, дек. 13; 1787 ноябрь 17; 1788 сент. 27; 1789 ноябрь 25, дек. 28; 1790 май 10; 1798 апр. 23.

*Эдуард и Юлия.* Драма в 3 д. П. Н. Титова.  
Пб.: 1796 янв. 28.

*Эйлалия Мейнау, или Следствия примирения.* Трагедия в 4 д. Ф.-В. Циглера (Eulalie Meunau), «слушающая продолжением комедии «Ненависть к людям и раскаяние» Пер. с нем. А. Ф. Малиновского. Изд. — М., 1796.  
М.: 1794 янв. 15, 25, февр. 19, май 15, ноябрь 5; 1795 янв. 19, июнь 8, окт. 31; 1796 окт. 29; 1797 май 27, ноябрь 11; 1798 ноябрь 17; 1799 сент. 28; 1800 янв. 8, июнь 25.

*Эльфрида.* Трагедия в 5 д. Ф.-Ю. Бертуха (Elfriede). Пер. с нем. Изд. под назв. «Ельфрида», Спб., 1780.  
М.: 1792 янв. 19, 21, 30, февр. 11, апр. 15, дек. 15; 1793 авг. 1, сент. 14; 1794 янв. 29, апр. 30, ноябрь 15; 1796 апр. 23; 1797 авг. 17; 1798 янв. 28, окт. 21; 1799 ноябрь 14.

*Эмилия Галотти*. Трагедия в 5 д. Г.-Э. Лессинга (Emilia Galotti). Пер. с нем. А... [Г. Апухтина?]. Изд. под назв. «Эмилия Галотти», Спб., 1784; позднее — пер. Н. М. Карамзина. Изд. — М., 1788.

М.: 1786 ноябрь 22, 30; 1787 янв. 7, 29, сент. 8, дек. 15; 1788 февр. 3, сент. 20, ноябрь 15; 1789 янв. 29, окт. 31; 1791 янв. 23; 1795 янв. 29; 1798 окт. 18; 1800 янв. 16, 20.

*Ябеда*. Комедия в 5 д. в стихах В. В. Капниста. Изд. — Спб., 1798.  
Пб.: 1798 авг. 22, 26, сент. 16, 20.

*Явная война, или Хитрость против хитрости*. Комедия в 3 д. Дюманьяна (Ж.-А. Бурлена) (Ruse contre ruse, ou La guerre ouverte). Пер. с франц. А. Ф. Малиновского. Изд. в кн. «Собрание некоторых театральных сочинений», ч. 2, М., 1790, стр. 1—179.

М.: 1788 сент. 14, 22, окт. 8, ноябрь 1, 30; 1789 янв. 24, май 18, сент. 20, дек. 26; 1790 март 29, окт. 16; 1791 янв. 17, дек. 19; 1792 ноябрь 19; 1793 окт. 12; 1794 февр. 8, ноябрь 17; 1796 янв. 25; 1798 июнь 25; 1800 окт. 24.

*Ядовитый*. Комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. Изд. — Спб., 1768.  
Пб.: 1769.

*Ямщики на подставе*. «Игрище невзначай» в 1 д. Текст Н. А. Львова. Музыка Е. И. Фомина. Изд. — Тамбов, 1788.  
Пб.: 1787 ноябрь 8.

*Ярманка*. Комическая опера в 2 д. (Der Dorfjahrgmarkt). Текст Ф.-В. Готтера. Пер. с нем. Музыка Й. Бенды.  
Пб.: 1784 ноябрь 14.

*Ярополк и Димиза*. Трагедия в 5 д. в стихах А. П. Сумарокова. Изд. — [Спб.], 1768.  
Пб.: 1758; 1764 май 4 (?).

*Ярополк и Олег*. Трагедия в 5 д. в стихах В. А. Озерова. Изд. — «Сочинения Озерова», ч. 3, Спб., 1828, стр. 1—60.  
Пб.: 1798 май 16, 17, 24 или 25, сент. 5, 15.

# УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 147, 171, 183, 192, 237, 238, 241, 277, 280, 291—295, 351, 353, 355, 366, 369, 377, 410, 413, 451, 459, 466, 472  
Адрианова-Перетц В. П. 390, 392, 398, 399, 420, 430  
Азаревичева Е. 271  
Акимов И. И. 469  
Аксаков С. Т. 222, 228, 234, 307, 362, 368, 369, 372, 408, 409, 413, 417, 418  
Алексеев М. П. 393  
Ананин 278  
Андрей А. 457  
Андрие Ф.-Г.-Ж.-С. 458  
Аничков Д. С. 374, 375  
Ансом Л. 443, 444, 446, 449, 450  
Антонович В. Б. 392, 409  
Апухтин 469  
Апухтин Г. 473  
Апухтин С. 467  
Арайя Ф. 99  
Арапов П. Н. 233, 310, 383, 402, 409, 413, 419, 436  
Аргунов И. П. 270  
Аргунов Н. И. 270  
Аргунов П. И. 270  
Аргунов Ф. И. 139  
Аристов Н. Я. 392  
Аристотель 85, 129  
Аристофан 345  
Арно Ф.-Т.-М. 452  
Асеев Б. Н. 407  
Астарита Дж. 460, 462  
Аткинсон Т. -У. 194  
Афанасьев А. Н. 45, 390, 410  
Бавыкин Н. 40  
Бадалич И. М. 427, 428, 430, 434  
Базилевич М. 429  
Байкулов К. 103, 108, 423, 432  
Бантыш-Каменский Д. Н. 413  
Баранова 331  
Баранович Л. 5т  
Барзанти 273  
Барон М. 138, 226, 234, 449, 472  
Барре П. -И. 461  
Барт Н. -Т. 460  
Бартенев П. И. 403, 406  
Барщевский И. 25, 388  
Бассевич Г. Ф. 78, 93, 95, 97, 396—398  
Батов И. А. 270  
Батурин П. С. 273, 274, 448  
Бахтурин 458, 465  
Бауер 266  
Безсонов С. В. 412  
Бекари 276  
Бекетов П. П. 313  
Белинский В. Г. 168, 291, 292, 345, 382, 405, 413, 414, 416  
Беллуа де 323  
Бельмонти И. 180, 196, 198, 199, 202, 257, 278  
Бельские бр. 158  
Беляев И. Д. 25, 388, 390  
Бем В. 297  
Бенда Й. 458, 473  
Бендлер 91  
Берков П. Н. 211, 391, 401, 404—406, 408—411, 416, 419, 420, 423, 428, 429, 437, 438, 458, 459, 466  
Бертати Дж. 452  
Бертух Ф. -Ю. 382, 472  
Берхгольц Ф. В. 396, 398, 422  
Бескин Э. М. 412  
Бибиена К. 193  
Бибииков В. И. 195, 233, 266, 322, 450  
Бибииков А. И. 209  
Бидлоо Г. -Р. 97  
Бирюков В. П. 391  
Битобе П.-И. 182  
Благодаров Я. Н. 172, 358  
Благой Д. Д. 405, 407, 416

- Блазиус М. -Ф. 450  
 Бланк К. И. 270  
 Блима Ф. -К. 466  
 Блэз Б. 439  
 Бобринский А. Г. 412, 414  
 Богданова Н. Г. 411  
 Богданович И. Ф. 191, 311, 453, 461  
 Богоявленский С. К. 74, 393—397, 420—422, 430  
 Бодянский О. М. 426  
 Боккаччо Дж. 432  
 Боккерини Дж. 441  
 Бокшанина Е. А. 412  
 Болотов А. Т. 114, 115, 128, 162, 400, 404  
 Болховитинов Е. 364, 407  
 Бомарше (П. -О. Карон) 173, 180, 184, 227, 228, 408, 446, 463, 470  
 Бонекки Д. 151  
 Бочкарев В. А. 418  
 Браве И. -В. 370, 378, 440  
 Брамбл П. 237  
 Брандес И. -Х. 382, 444  
 Бренна В.-Ф. 270  
 Бригонци 335  
 Бризар Ж. -Б. 366  
 Брусиллов Н. П. 443  
 Брюмоа 129  
 Брюэс Д. -О. 441, 454  
 Буало (Депрео) Н. 128, 129  
 Буасси Л. 214, 460, 461  
 Булгаков А. С. 396  
 Булландт А. 416, 450, 463, 471  
 Бунарелло 268  
 Бунин Л. 60, 393  
 Бурсо Э. 225  
 Бухарский А. И. 451, 453, 458  
 Быстрова 353  
 Бьянка Ф. 466  
  
 Ваде Ж. -Ж. 456  
 Валериани Дж. 158, 192, 193  
 Вальберх И. И. 271  
 Ванжура Э. 271, 278, 279, 470  
 Ванька Каин 103, 423, 432  
 Васильев М. К. 400  
 Вебер Х. -Ф. 95  
 Вейсе Х.-Ф. 363, 364  
 Вельяминов П. Л. 352  
 Вергилий 221, 240  
 Веревкин М. И. 154, 155, 171, 172, 217, 245, 248, 249, 252, 254, 255, 314, 403, 458, 467  
 Веселовский А. Н. 25, 388, 400  
 Веселовский Ю. А. 333, 408  
 Вигель Ф. Ф. 345, 416  
 Виен И. 463  
 Виланд Х. -М. 456  
 Виноградов В. В. 401  
 Виноградов Н. Н. 392, 400  
  
 Вирен В. Н. 344, 403, 436  
 Власьев П. 145  
 Воейков А. Ф. 333  
 Волков 353  
 Волков А. 469  
 Волков А. А. 176, 182, 201, 219, 254, 403, 449, 452, 455—457, 461, 464, 471  
 Волков А. Е. 314  
 Волков Гавр. Г. 142  
 Волков Гр. Г. 119, 142, 144, 147, 231  
 Волков Д. В. 183, 199, 200, 442  
 Волков М. Я. 314  
 Волков Р. 400  
 Волков Ф. Г. 46, 80, 103, 119, 124, 134, 140—142, 144—147, 151, 155, 156, 160, 162, 164, 169, 184—186, 188, 195, 204, 223, 224, 231, 233, 239, 307, 365, 380, 390, 399, 402—404, 410, 423  
 Волковы бр. 145  
 Волковы М. Я. и А. Е. 277  
 Вольтер (Ф. -М. Аруэ) 100, 128, 135, 136, 181, 182, 184, 204, 208, 225, 228, 231, 268, 271, 275, 327, 332, 439, 451, 453, 454, 464  
 Вороблевский В. Г. 203  
 Воробьев 353  
 Враницкий П. 456  
 Вуазон К. -А. 439  
 Вяземский П. А. 213, 311, 349, 407, 414  
 Вязмин А. П. 446  
 Вязмитинов С. К. 450, 455  
  
 Габель М. Г. 333  
 Галаган Г. П. 392  
 Галик Д. 142  
 Галинковский Я. А. 408  
 Гамбуров К. И. 277, 314, 370, 466  
 Гаррик Д. 225—227, 366, 408  
 Гастев М. 412  
 Гебдон И. 62, 63  
 Гейслер 194  
 Геллерт Х. -Ф. 253, 456  
 Гемминген-Горнберг О. 378, 457  
 Гендель Г. -Ф. 381  
 Генш Ф. В. 441, 444  
 Георгиевский Г. П. 428, 434  
 Геродот 108  
 Гёте И. -В. 381, 449  
 Гильфердинг Ф. 278  
 Гильфердинг Ф. -А. -Х. 459  
 Гишар Ж. -Ф. 446  
 Глебов С. И. 471  
 Глинка М. И. 243, 380, 410—412, 417  
 Глинка С. Н. 230, 321, 322, 366—368, 401, 408, 412, 414, 415, 417, 419, 439, 466, 467  
 Глушков И. 103, 423, 433

- Глюк X. -В. 456  
 Гмелин И. -Г. 422  
 Гоголь Н. В. 218, 345, 346, 385  
 Гозенпуд А. А. 412, 435  
 Голиков И. И. 396  
 Голицын А. 438, 470  
 Головачев В. 391, 392  
 Голубев С. 426  
 Гольберг Л. 126, 148, 153, 201, 208,  
 231, 439, 443, 446  
 Гольдони К. 383, 440, 448, 450, 459,  
 465  
 Гольдсмит О. 457  
 Гонзаго П. -Г. 192, 193, 271  
 Гончаров И. А. 52, 392  
 Горбунов И. Ф. 413, 419  
 Горка Л. 426  
 Городчанинов Г. Н. 340  
 Горчаков Д. П. 232, 439, 440, 448,  
 472  
 Горький А. М. 25, 27, 48, 49, 313,  
 389, 391, 392  
 Госсек Ф. -Ж. 441, 462  
 Госсен Ж.-К. 226  
 Готтер Ф. -В. 473  
 Готшед И. -Х. 100  
 Гофман Ф. -Б. 466, 467  
 Гоян Г. И. 389  
 Градици Ф. 192, 193  
 Грегори И. -Г. 40, 41, 63—67, 70,  
 73, 394, 421, 424, 425  
 Грек М. 32  
 Грессе Ж. -Б. -Л. 182, 209, 449  
 Гретри А. -Э. -М. 270, 443, 444, 447  
 Греч Н. И. 414  
 Грибоедов А. С. 52, 309, 385, 392  
 Григорьев Е. 145, 147  
 Гримм М. -Ф. 325  
 Грифиус А. 431  
 Гроссман Г. -Ф. -В. 443, 468  
 Грот Я. К. 402, 403, 412, 413  
 Гроти 180, 199, 200, 263, 278, 369,  
 374  
 Грузинский А. Е. 400  
 Грушевский М. С. 395, 427  
 Гудзий Н. К. 333, 420, 434  
 Гуковский Г. А. 344, 405, 408, 416, 417  
 Гульельми П. 467  
 Гурлянд И. Я. 393  
 Гутовский С. 70  
 Гюбнер (Гибнер) Ю. -М. 40, 41, 65,  
 70, 71, 73, 394, 421, 424  
 Гьюо де Мервиль М. 442  
 Гюнтер К. 424  
  
 Давень Б. 462  
 Далейрак Н. 461  
 Даллен 325  
 Д'Алленваль Л. -Ж. -К. 472  
 Дамаскин И. 30  
 Дамшьери 266  
 Данилов С. С. 344  
 Данкур (Ф. Картов) 457  
 Да Понте Л. 445, 461  
 Дарси Ф. -Ж. 459  
 Дашкова Е. Р. 177, 217, 220, 318, 320,  
 322, 331, 332, 468  
 Де Виллье 93, 430  
 Дегтярев С. А. 203, 242, 270, 289  
 Деденев 266  
 Дезед Н. 438, 452  
 Делакроа И. 441  
 Демидова Д. А. 314  
 Демин А. С. 420  
 Державин Г. Р. 154, 171, 172, 175,  
 179, 191, 241, 245, 248, 251, 273,  
 292, 300, 336, 352, 374, 403, 412,  
 413, 417  
 Державина О. А. 420, 421  
 Десеру 451  
 Дегуш Ф. 100, 178, 201, 214, 440, 451,  
 459—461, 469  
 Дзими С. 467  
 Дидро Д. 173, 185, 186, 223, 471  
 Дикушин Г. Е. 270  
 Диттерсдорф К. 439  
 Дмитревская А. И. 119, 147, 402  
 Дмитревский И. А. 80, 119, 123,  
 141—145, 147, 151, 156, 158, 166,  
 169, 173, 176, 180, 183—189, 194,  
 200, 204, 210, 222—231, 233, 239,  
 263, 264, 267, 270, 276, 277, 280—  
 282, 295, 297, 299, 300, 302, 306,  
 307, 311, 312, 315, 320, 322, 323,  
 332, 335, 342, 358, 360—365, 368—  
 370, 374, 376, 380, 382—385, 408—  
 410, 413, 417, 436, 438, 440, 445,  
 450—452, 454, 455, 457, 461, 465,  
 467—471  
 Дмитревский И. И. 301, 336  
 Дмитриев А. И. 442, 450  
 Дмитриев И. И. 352, 416  
 Дмитриев Ю. А. 403  
 Дмитриевский А. 389  
 Дмитриченко В. 409  
 Добролюбов Н. А. 417  
 Довгалецкий М. 426  
 Дора К. -Ж. 239  
 Достоевский Ф. М. 114  
 Драницына Н. И. 277, 314  
 Дризен Н. В. 391, 398, 405, 406,  
 422  
 Дуни Э. -Р. 444, 446, 449, 471  
 Дышник Т. А. 411  
 Д'Эрбен 453  
 Дювор Ж. 450  
 Дюкло М. -А. 138, 234  
 Дюмоньян (Ж. -А. Бурлен) 456, 473  
 Дюмениль М. -Ф. 225, 234

- Дюфрени Ш. -Р. 466  
 Дюшальмонт 402
- Евреинов Н. Н. 412  
 Екатерина II 170, 171, 175, 178, 180—184, 191, 192, 194, 196—200, 210, 219, 221, 222, 229, 233, 236, 240, 248, 252—264, 267, 269—272, 318—323, 325—328, 331, 333, 343, 345, 346, 356—358, 361, 371, 384, 401, 406, 411, 415—417, 423, 442, 444, 448, 453, 455, 456, 458, 461, 470—472  
 Елагин И. П. 176, 182, 195, 196, 198, 207—209, 212, 253, 266, 406, 440, 446, 452  
 Елеонский С. Ф. 400, 413  
 Елизарова Н. А. 194, 405, 406, 412, 417, 419  
 Ельчанинов Б. Е. 212, 215, 225, 231, 281, 407, 453, 464  
 Еремин И. П. 392, 393, 425  
 Есипов Г. В. 416  
 Ефремов П. А. 333  
 Ефимьев Д. В. 371, 442, 459
- Жемчугова (Ковалева) П. И. 194, 270, 289  
 Жихарев С. П. 115, 184, 224, 300, 362—366, 368, 405, 408, 414, 417  
 Жорж (Георге) С. 451  
 Жуков Л. 362  
 Журовский Ф. 98, 428
- Забелин И. Е. 67, 389, 390, 393—395, 399, 406, 420, 423  
 Заводин 312  
 Завойко Г. К. 388  
 Загорский М. Б. 416  
 Залышкин Е. 197, 284  
 Замиров 312  
 Замотин И. И. 333  
 Замысловский Е. 396  
 Зарубин Н. Н. 389  
 Заточник Д. 29  
 Зауэрвейд К. 266, 292, 435  
 Захаржевский Л. С. 274  
 Захаров И. 465  
 Зейлер Ф.-С. 456  
 Зигмунд 135, 142  
 Злов П. В. 372  
 Золин 312, 353  
 Зорин 242  
 Зорин Д. 458  
 Зорина 312  
 Зубков П. 441
- Иваницкий 274  
 Иванов Е. 391  
 Иванов 414, 441
- Иванов Л. 147  
 Иванова 181  
 Изумрудова (Буянова) А. Т. 289  
 Иконников И. 142  
 Ильин Н. И. 228, 230, 231, 362, 366, 367, 378, 408, 414, 417—419  
 Иомелли Н. 268
- Калачников Н. 40  
 Каллиграф (Иванов) И. И. 184—185, 187, 197, 231, 263, 275, 314, 358, 360, 365, 370  
 Калинин С. А. 192, 270  
 Каллаш В. В. 115, 400, 401  
 Кальдерон де Ла Барка П. 93, 94, 430, 437, 446  
 Камберленд Р. 437, 457  
 Каменский Ф. А. 412  
 Каминский 456  
 Кампистрон Ж. 214, 231, 239, 461  
 Кампорези Ф. И. 270, 277  
 Камушков 353  
 Канобио К. 453  
 Капнист В. В. 172, 181, 183, 184, 267, 312, 313, 316, 318, 345, 346, 352, 373, 380, 385, 416, 418, 449, 463, 473  
 Карабанов А. П. 402  
 Карабанов П. М. 439  
 Карамзин Н. М. 173, 175, 178, 186, 229, 312, 327, 333, 344, 363, 366, 374, 380—382, 385, 417, 419, 473  
 Каратыгин А. В. 313, 368, 414, 435  
 Карин А. Г. 208, 462  
 Карпани Дж. 462  
 Карская Т. Л. 416, 418  
 Касти Дж. -Б. 460  
 Кафенгауз Б. Б. 396  
 Кашин Н. П. 412  
 Кваренги Дж. 192, 193, 267, 270  
 Келдыш Ю. В. 437  
 Керцелли И. И. 248, 445, 462  
 Керцелли М. Ф. 439  
 Кетан Ф.-А. 441, 450  
 Киреевский П. В. 287  
 Кирпичников А. И. 25, 388  
 Клепиков С. А. 393  
 Клерон И. 135, 138, 186, 225, 234  
 Клингер Ф. -М. 173  
 Клушин А. И. 300, 332, 380, 383, 384, 416, 438, 439, 461, 465, 469, 471  
 Ключевский В. О. 407  
 Кшипер К. 186, 187, 189, 210, 228, 267, 276—278, 280—284, 287, 292, 295, 311, 314, 384, 412  
 Княжнин А. Я. 281, 442, 447, 459  
 Княжнин Я. Б. 171, 172, 174, 176, 183, 184, 189, 194, 220, 221, 224, 234, 250, 257, 260, 261, 267, 275,

- 280, 281, 292, 312, 316, 318, 319,  
321—325, 327—334, 342—344, 346,  
349—351, 361, 363, 364, 370—372,  
374, 375, 378, 380, 381, 385, 408,  
415—418, 442, 445, 454, 457, 460,  
462—468, 470, 471
- Ковалева В. С. 388
- Кожевников 215
- Козачинский М. 426
- Козельский Ф. Я. 256
- Козицкий Г. В. 257
- Козловский Ф. А. 451
- Козодавлев О. П. 449, 453, 458
- Кокошкин И. А. 459
- Кокрон Ф. 66, 424
- Коллальто А. (А. Матиупци) 468
- Колле Ш. 453, 467, 454
- Коллон д'Арлевиль Ж.-Ф. 382, 457
- Колмаков Я. А. 277, 314
- Кольчев В. П. 171, 193, 288—290,  
314, 445
- Кондаков Н. П. 389
- Кони Ф. А. 307, 364, 408, 413, 417,  
418
- Конисский Г. 89, 426
- Константинов Т. В. 378
- Копьев А. Д. 299, 339, 340, 440, 456,  
471
- Коркин Д. 461
- Корнель П. 85, 100, 135, 381, 450,  
458, 464
- Корнель Т. 93, 430
- Коровин Г. М. 407
- Костин В. 400
- Кохановский Г. Г. 289
- Коцебу А. 173, 174, 232, 255, 368,  
371, 372, 378, 381, 440, 441, 446—  
448, 450, 453—455, 458, 465, 467
- Кошелев Д. 454
- Краснопольский Н. С. 450, 465
- Красносельцев Н. Ф. 390
- Кречетов Ф. В. 318, 338, 346, 414
- Кропотов И. И. 148, 182, 436, 443,  
448, 464, 467, 472
- Кропотов П. А. 207, 299, 340, 341
- Крутицкая А. Г. 277, 314
- Крутицкий А. М. 185, 187, 277, 295,  
313—315, 346, 347, 349, 353, 358,  
361, 370, 373, 385, 414, 456
- Крыжановский З. А. 444, 460
- Крылов И. А. 171, 186, 250, 260, 266,  
300, 316, 318, 320, 325, 341—345,  
356, 358, 360, 363, 373, 376, 380,  
383, 385, 411, 413, 415—419, 439,  
466
- Кряжев В. С. 452
- Куайе 182
- Кудрявцев И. М. 394, 395, 424
- Кузьмина В. Д. 109, 399, 400, 405,  
406, 420, 427, 428, 434
- Кулакова Л. И. 333, 408, 418
- Куник А. А. 401
- Кувст И.-Х. 90—93, 95, 96, 100, 107,  
135, 422, 430
- Кунцевич Г. З. 418
- Кучеров А. Я. 405
- Кьяри П. 449
- Лабзин А. Ф. 457, 467, 470
- Лагранж Н. 455
- Ланде Ж. -Б. 136
- Лапин И. Н. 232
- Лаплас П.-А. де 121
- Ласаль А. -Н. де 462, 469
- Латышев В. В. 388
- Лафон Ж. 468
- Лафонтен Ж. 442, 453
- Ла Шоссе П. -К. 135
- Лашевский В. 426
- Лацилин Б. 391, 392
- Леблан А. 438
- Левшин В. А. 172, 274, 357, 437, 443,  
444, 446, 449, 452, 455, 462, 463,  
465, 468, 471
- Легран М. -А. 153, 178, 403, 436,  
442, 455, 461, 465, 470
- Лекен А. -Л. 135, 138, 186, 225—227
- Лекуврер А. 138, 234
- Лемонье Ж. -А. 456
- Ленц И. 446
- Ленц Я. 173, 337, 338
- Лермонтов М. Ю. 236, 325
- Лесаж А. -Р. 449
- Лессинг Г. -Э. 366, 381, 382, 452, 465,  
473
- Лещинский Ф. 88
- Ливанова Т. Н. 389, 396, 410, 413, 437
- Лилло Дж. 173
- Лим Н. 65, 71, 424
- Листопадов 287
- Лобода А. М. 243, 411
- Логинова Х. Ф. 277, 314
- Лозанова А. Н. 391, 392
- Локателли Дж.-Б. 146, 148, 153, 154,  
189, 197, 198, 202, 278, 436
- Ломоносов М. В. 124, 125, 131—134,  
138, 139, 152, 168, 178, 204, 317,  
358, 374, 401—403, 436, 467
- Лонгей Ш. -А. де 438
- Лонгинов М. Н. 333, 410
- Лоренци Дж. -Б. 448, 455
- Лоэнштейн Д. -К. 93, 430
- Лукин В. И. 130, 171—173, 176—180,  
182, 190, 195, 201, 205, 209, 212,  
214—217, 223, 224, 231, 233, 236,  
254, 266, 281, 377, 401, 405—408,  
435, 440, 447, 453, 454, 460, 461,  
467
- Лукин И. 103
- Лучанский М. 403

- Львов 362  
 Львов Н. А. 171, 172, 179, 241, 346,  
 351—353, 355, 473  
 Ляскоронский С. 426  
 Лятошевич И. 430  
 Мабли Г. -Б. 317  
 Мазон А. 66, 394, 395, 424  
 Майков А. А. 455  
 Майков В. И. 169, 183, 221, 234, 239—  
 241, 243, 246, 249, 250, 257, 262,  
 291, 318, 358, 409—411, 438, 439,  
 445, 451, 458  
 Майков Л. Н. 393, 410  
 Макаров М. Н. 155, 232, 369, 371,  
 408, 409, 413, 417, 418, 438  
 Макогоненко Г. П. 405, 407, 418  
 Максимов 158  
 Малинин Д. 412  
 Малиновский А. Ф. 100, 145, 155,  
 185, 186, 366, 398, 403, 422, 423,  
 438, 440, 445, 447, 449, 454, 455,  
 458, 461, 462, 466, 467, 471—473  
 Малышев В. И. 393  
 Мальтиц П. Ф. 466  
 Манштейн Х. -Г. 400  
 Мариво П. 448  
 Марков 312  
 Маркович Я. 128, 401  
 Марковский Е. 392  
 Маркс К. 24  
 Марло К. 70  
 Мармонтель Ж. -Ф. 186, 253, 447  
 Марсолье Б. -Ж. 438, 455  
 Мартемьянов Т. 391  
 Мартин-и-Солер В. 357, 443—445,  
 458, 461, 470  
 Маслов С. 410  
 Матинский М. А. 171, 179, 181, 183,  
 192, 241, 242, 277, 280, 283, 284,  
 286, 287, 296, 345, 380, 412, 459,  
 462, 469  
 Мацай А. И. 373, 416  
 Мацевский В. 388  
 Маццола К. 470  
 Медокс (Маддокс) М. Г. 186, 269, 275,  
 278—280, 311, 366, 369, 371, 374,  
 375, 380, 383, 408, 436, 437  
 Мелиссино П. И. 137, 145, 186, 198,  
 204, 271  
 Мерзляков А. Ф. 292, 293, 374, 413  
 Мерсье Л. -С. 173, 184, 185, 344, 366,  
 440, 443, 454, 462, 467, 469  
 Метастазо П. -А. -Д. 268, 323, 324,  
 439, 454  
 Мещерский П. В. 271  
 Мёллер Г. -Ф. 444  
 Милевская А. А. 314  
 Миллер Г. Ф. 407  
 Миллер В. Ф. 391, 392, 400  
 Миняков И. 197  
 Миронов А. 270  
 Михайлов 158  
 Михайлов Н. 147, 215  
 Михайлова В. М. 312  
 Михневич В. 391  
 Моле Ф. -Р. 366  
 Молина П. -Л. де 439  
 Молчальников Ф. И. 236  
 Мольер Ж. -Б. 93, 94, 100, 115, 126,  
 128, 135, 149, 153, 155, 178, 201,  
 219, 231, 268, 289, 314, 315, 431, 436  
 439, 441, 447, 450—452, 460, 463,  
 464, 467, 472  
 Монвель Ж. -М. 438, 449, 451, 452  
 Монсиньи П. -А. 445, 456, 459  
 Мозер Р. -А. 437  
 Морен де Помпиньи 469  
 Морогин Е. 429  
 Морозов А. А. 25, 388  
 Морозов П. О. 64, 68, 72, 104, 108,  
 115, 394—400, 420, 421, 433, 434  
 Москвичев Д. 275  
 Мота де 199, 200, 278  
 Мотольская Д. К. 248  
 Моцарт В. -А. 384  
 Мочалов П. С. 382  
 Мочалов С. Ф. 368, 372  
 Мур Э. 440  
 Муравьев М. Н. 413  
 Муравьев-Апостол И. М. 457, 472  
 Мухин Г. С. 192, 270  
 Мюллер фон Фридберг К. -И. 442  
 Назаров Е. С. 270  
 Нартов А. А. 176, 182, 219, 439, 443,  
 444, 459, 460  
 Наталья Алексеевна 431, 432  
 Нейбер К. 100, 134, 135  
 Нейман Б. В. 408  
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 346  
 Нехорошевский М. 393  
 Николев Н. П. 169, 171, 179, 181,  
 183, 221, 232, 239, 241, 242, 244—  
 247, 267, 277, 292, 318, 320—322,  
 368, 410, 411, 415, 440, 448, 457,  
 459, 462, 466, 468  
 Никольский Н. К. 389, 390  
 Новиков А. В. 289  
 Новиков Н. И. 68, 143, 145, 155, 156,  
 161, 166, 168—172, 177, 178, 182,  
 183, 196, 210, 213, 217, 219, 223,  
 229, 237—239, 303, 316, 338,  
 341, 344, 346, 357, 375, 402—410,  
 414, 416, 423, 436  
 Новский Л. 412, 416  
 Номора 237  
 Носкова О. 396  
 Носов И. 287, 364, 390, 412, 413, 417,  
 419, 437



- Одино Н. -М. 441  
Одровонж-Мигалевич И. 101, 429  
Ожогин А. Г. 185, 197, 231, 232, 246, 295, 298, 312  
Озеров В. А. 372, 376, 385, 473  
Окулов М. Г. 199, 200  
Олеарий А. 41, 43, 47  
Оленин А. Н. 352  
Олсуфьев А. В. 468  
Ончуков Н. Е. 235, 391, 400, 409  
Орекъя А. 278  
Оришин А. Д. 418  
Остолопов Н. Ф. 436  
Островский А. Н. 49, 52, 260, 380  
Отроп Н. 446, 465, 468  
Оффрен Ж, 173, 186, 225
- Паизиелло Дж. 448, 449, 452, 455, 460, 463, 465  
Палапра Ж. 441, 454  
Паломба Дж. 444, 466  
Пальцер И. 65, 70, 73, 394, 420, 424  
Панин Н. И. 210, 215, 220, 221, 229, 261, 272, 320  
Панцербитер А. 460  
Парадиз Л. 276  
Парийский Н. 403  
Пасхалов 298  
Пашкевич В. А. 242, 244, 284, 287, 357, 358, 412, 453, 454, 462, 465, 469, 470  
Пекарский П. П. 396—398, 420, 422, 423  
Пересветов И. 32  
Перетц В. Н. 47, 391, 392, 398—401, 420, 428, 432—434  
Петров 312  
Петров В. П. 168, 221, 240  
Петров И. 101  
Петров Н. 426  
Петрова 277  
Петровский М. П. 403  
Петровский Н. М. 398, 399, 433  
Петроселини Дж. 463  
Пигарев К. В. 208, 407, 412, 413  
Пиис П. -А. -А. 468  
Пирон А. 466  
Писарев А. И. 345  
Пиччини Дж. -М. 450  
Пиччини Н. 450  
Плавильщиков П. А. 172, 179, 185—187, 192, 228, 234, 265, 270, 280, 282, 292, 293, 299, 300, 312, 325, 331, 333, 334, 338, 351, 360, 361, 363, 368—371, 374—380, 382, 383, 385, 418, 419, 441, 442, 444, 448, 450, 451, 458, 463, 467  
Плавт 85, 86  
Планше-Валькур Ф. 438  
Плеханов В. Г. 333
- Плещеев А. 451  
Победоносцев П. В. 418  
Полоцкий (Петровский-Ситнианович) С. 38, 40, 41, 55—63, 65, 68, 71, 74, 75, 79, 84, 110, 117, 392, 393, 422, 426, 427, 429  
Померанцев В. П. 185, 187, 228—231, 270, 358, 361—363, 365—368, 370—372, 382, 383, 385, 408  
Померанцева А. А. 365  
Поморский Н. Г. 458  
Пономарев А. И. 25, 388  
Понтан Я. 88  
Полов А. Ф. 119, 141, 142, 144, 145, 147, 204, 223, 231, 239  
Попов М. И. 169, 179, 183, 184, 190, 237—239, 242—244, 369, 439, 450, 454, 460, 463, 465  
Попов П. Н. 68, 98, 428  
Попов Я. 142  
Порошин С. А. 407, 435  
Портогалли М. -А. 469  
Поручкин С. 466  
Посочкин И. Т. 396  
Потемкин П. С. 254, 314, 451, 462, 468  
Поцци К. 450  
Поше А. (младший) 196, 197  
Прач И. 242, 352, 355  
Превиль П. -Л. 135  
Приказный П. 147  
Приклонский П. Н. 468  
Прокопович Ф. 84—87, 397, 398, 422, 425  
Прокудин-Горский М. И. 462  
Проппак К. -Ж. -Ф. 468  
Прюдан 462  
Пуансине А. 441, 455, 463  
Пуассон Ф. 460  
Пушкин А. С. 52, 260, 313, 325, 338, 414, 416  
Пушников Н. 227, 446
- Рабинович А. С. 410—412, 417  
Рабутовская А. Г. 272  
Раде Ж. -Б. 461  
Радищев А. Н. 166, 168—170, 172, 175, 184, 221, 272, 316—319, 327, 329—331, 338, 345, 346, 385, 415  
Радышевский М. 87  
Разумовский К. Г. 138, 145  
Расин Ж. 85, 100, 135, 138, 260, 268  
Раупах Г. Ф. 257, 446, 456, 459  
Рахманов 353  
Рахманова А. Д. 314  
Рейтенфельс Я. 49, 392, 396, 421  
Резанов В. И. 392, 397, 420, 425, 426, 428, 429, 437  
Реньяр Ж. -Ф. 100, 135, 214, 231, 276, 314, 383, 436, 440, 445, 447, 448, 453, 455, 460

- Репский В. 63  
 Ржевский А. А. 458, 459  
 Риккони Ф. 185, 274  
 Рингубер Л. 64, 66, 67, 73, 394, 395, 424  
 Рихтер И. -Х. 232, 279, 297—299, 303  
 Робинсон А. Н. 420, 421  
 Ровинский Д. А. 119, 390, 393, 400  
 Рождественский Н. В. 419  
 Розанов М. Н. 416  
 Розуа Б. 443  
 Роллен Ш. 129  
 Романов Е. Б. 390  
 Ромодановская Е. К. 420  
 Ропен 129  
 Роппольд А. 419  
 Ростовский Д. 80, 82, 115, 141, 156, 223, 423, 429, 433, 456  
 Роу Н. 445  
 Рубан В. Г. 239  
 Рубчановский С. 428  
 Руссо Ж. -Б. 153, 173, 456  
 Руссо Ж. -Ж. 314, 445, 458  
 Рыбаков Б. А. 389  
 Рылеев К. Ф. 325
- Саббаит С. 30  
 Савинов 353  
 Саводник В. Ф. 333  
 Саккини А. 449, 457  
 Салаев 313  
 Салтыков А. М. 456  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 385  
 Сальери А. 441, 470  
 Сальморен 271  
 Сандунов Н. Н. 267, 316, 344, 383, 448, 457  
 Сандунов С. Н. 185, 187, 194, 280, 335, 344, 380, 382—385, 459  
 Сандунова (Уранова) Е. С. 187, 357, 382—385  
 Сандуновы С. Н. и Е. С. 270, 385  
 Сантини К. 196, 197  
 Сарбевский М. К. 89, 90, 397  
 Сартри Дж. 357, 453  
 Сахаров И. П. 287  
 Сахновский В. Г. 411  
 Свербеев Д. Н. 128  
 Свистунов П. С. 137, 145, 176, 182, 186, 219, 439, 450, 452, 454, 457, 458, 465, 468  
 Седен М. -Ж. 344, 444, 445, 462, 470, 471  
 Семеновский М. И. 396, 398  
 Семенников В. П. 437  
 Сенека 85, 232  
 Сен-Фуа Ж. -Ф. 314, 444, 457  
 Сербин 128, 310  
 Сериныи 100, 134, 135, 402
- Серов Г. 103, 140  
 Сиверс К. Е. 150  
 Сидоров А. А. 393  
 Синявин И. Н. 277, 314  
 Синявская М. С. 187, 270, 370  
 Синявская У. С. 322  
 Сиповский В. В. 333, 391, 401, 417  
 Сиротинин А. Н. 417  
 Скалигер Ж. -С. 88  
 Сколари 135, 142  
 Скочков С. 142  
 Славинецкий Е. 60  
 Смирнов 158  
 Смирнов В. И. 401  
 Смирнова Н. И. 391  
 Смирнов С. 431  
 Смирнов С. 95  
 Снегирев И. М. 153, 388, 403  
 Соймонов П. А. 343, 384  
 Соколов И. Я. 147, 172, 179, 204, 207, 215, 280—283, 296, 312, 314, 345, 442, 443, 463, 464, 466  
 Соколов М. И. 428  
 Соколов Ю. М. 389, 391, 411  
 Соколовский М. М. 242, 295, 451  
 Соловьев К. Л. 412  
 Соловьев С. М. 392, 393  
 Солье Ж. -П. 466, 467  
 Сопиков В. С. 407  
 Сорен Б. -Ж. 231, 371, 409, 440, 456  
 Сперанский М. Н. 429  
 Спицян А. А. 390  
 Сплавский Я. 63, 79, 90  
 Срезневский И. И. 17, 388, 389  
 Стабингер М. 439, 455, 472  
 Станюкович В. К. 412  
 Старов И. Е. 270  
 Старцер И. 456  
 Степанов Н. Л. 416  
 Степанова Е. И. 388  
 Стефани Г. 439  
 Страхов П. И. 153, 369, 374, 403  
 Строев П. М. 396  
 Струйский Н. Е. 332, 416  
 Сукин Ф. И. 199  
 Сулоцкий А. 397  
 Сумароков А. П. 106, 111, 114, 115, 119—127, 129—134, 136, 137, 139, 140, 144—151, 155—157, 159, 161, 162, 164, 169—173, 175, 177—182, 185, 186, 195, 197—200, 207, 212, 214, 217, 218, 220, 222—224, 226, 228, 230, 233, 234, 239, 240, 251, 257, 258, 260, 262, 263, 268, 272, 282, 296, 300, 318, 321, 323, 342, 350, 358, 364, 374, 375, 378, 380, 400—406, 409, 410, 414, 423, 433, 435—437, 439, 442, 443, 445, 450, 453, 456, 460, 462, 464, 466, 468—471, 473

- Сумароков П. И. 136, 137, 140, 155,  
401, 403, 423  
Суслов 312, 353  
Сухова-Кобылин А. В. 385  
Сухомлинов М. И. 333, 417  
Сущкова М. В. 440, 447, 462
- Татарский И. 57, 392, 393  
Тауберг 150  
Теплов В. Е. 460, 464  
Теплов Г. Н. 139, 145  
Тепчегорский Г. 60, 393  
Теренций 85  
Террасон 182  
Титов А. А. 389, 399, 400, 429  
Титов В. П. 40, 60  
Титов Н. С. 180, 197, 198, 202, 229,  
230, 232, 278, 369, 456, 471  
Титов П. Н. 383, 447, 448, 453, 463,  
465, 472  
Тиханов П. Н. 391  
Тихонравов Н. С. 68, 110, 162, 211,  
395—397, 399—401, 420, 424—427,  
429—432  
Тихорский М. Г. 430  
Тишбейн 266  
Толстой А. К. 260  
Толстой М. Л. 456  
Тома А. 296  
Томон Т. де 192, 193  
Торелли Ф. 457  
Третьяковский В. К. 101, 124, 125,  
129, 131—133, 401  
Тронопольская Т. М. 194, 226, 233,  
234, 370, 409  
Тронопольский В. А. 233  
Трофимович Ф. 426  
Троянский М. П. 437  
Трутовский В. Ф. 241, 295  
Тупиков Н. 413  
Тургенев И. С. 52, 392  
Туробойский И. 77  
Туровский К. 17
- Угрюмов 277  
Украсов А. А. 277  
Урусов П. В. 199, 200, 275, 276,  
278, 279, 369, 374, 375
- Фавар М. -Ж. 439  
Фавар Ш. -С. 459, 465  
Фадеев А. 128  
Фаминцын А. С. 388—391  
Федерико Дж. -А. 465  
Фельтен И. 90, 135  
Фенуйо де Фальбер Ш. -Ж. 314, 444,  
471  
Феррари Дж. 466  
Филидор Ф. -А. 446, 450, 455, 463  
Финдейзен Н. Ф. 389
- Фирсовы бр. 158  
Флетчер Д. 390  
Фогт А. 389  
Фомин Е. И. 242, 295, 351, 352, 355,  
439, 442, 449, 455, 457, 473  
Фонвизин Д. И. 153, 166, 168, 169,  
171, 173, 174, 176, 179, 181—184,  
186, 188, 190, 203—210, 212—215,  
220, 221, 223, 224, 227, 229,  
231, 233, 239, 251, 252, 267, 272,  
273, 275, 277, 280, 291, 295—303,  
305—313, 316, 321, 335—339, 344,  
346, 358, 373, 375, 380, 385, 403,  
406—408, 413, 414, 416, 435, 441,  
449, 454  
Фонвизин П. И. 451  
Фоппа Дж. -М. 469  
Фор Л. -Ф. 439  
Форстен Г. 393  
Фрамери Н. -Э. 449, 453  
Франко И. Я. 392  
Фрейлих 455  
Фунтусов К. 192, 270  
Фюрст О. 91—93, 96, 100, 107, 422, 430
- Хагеман Ф. -Г. 446  
Харджиев Н. И. 410, 448  
Харузин М. 49, 392  
Хвостов Д. И. 311, 352, 413  
Хемницер И. И. 352  
Херасков М. М. 149, 153, 154, 161,  
162, 173, 174, 181—183, 186, 203,  
217, 231, 240, 252, 254—257, 259,  
260, 267, 314, 333, 344, 369, 404,  
410, 436, 440, 441, 443, 446, 448,  
454, 457, 458, 472  
Хилков 443, 452  
Хилковский В. 103, 423, 433  
Хитрова 277  
Хмарный И. 101, 428  
Храбростова 277  
Храповицкий А. В. 253, 266, 352,  
358, 384, 401, 435, 449, 458, 471  
Храповицкий М. В. 440, 451  
Хрущев Н. 458
- Цветаев Д. В. 64, 394  
Циглер Ф. -В. 472
- Чаадаев И. П. 436, 447  
Чарнуцкий Ф. 428  
Чаянова О. А. 437  
Чеботарев Х. А. 311  
Черкасский А. М. 138, 139, 268  
Черников В. М. 444, 465  
Черников 312  
Черникова 373  
Чернышев 278, 279  
Чернышевский Н. Г. 346, 416  
Чернявский С. 172, 288

- Чесалин С. С. 391, 409  
Чечулин Н. Д. 389  
Чижинский С. 40, 41, 65, 71—73, 424, 425  
Чиконьини Д. -А. 93, 430  
Чимароза Д. 444, 466  
Чинти (Чужи) 180, 198, 202, 257, 278  
Чистович И. 398  
Чулков М. Д. 172, 181—183, 204, 219, 237—239, 242, 303, 410, 414, 448, 458
- Шанмеле М. 138, 234  
Шанмеле (Ш. Шевийе) 442  
Шарапов 353  
Шаховской А. А. 80, 141, 235, 353, 385, 396, 402, 409, 411, 417, 423, 429, 447  
Шевиус Х. 437, 457  
Шевырев С. П. 153, 374, 403, 407, 418  
Шейн П. В. 18, 388, 389  
Шекспир В. 121, 122, 184, 257, 325, 327, 381, 442, 453, 462  
Шеридан Р. -Б. 231, 383, 384, 419, 472  
Шиллер Ф. 184, 267, 312, 381, 436  
Шишков А. С. 453  
Шлаковская 149  
Шляпкин И. А. 52, 68, 75, 104, 390, 395—397, 399, 420, 423, 427, 429, 431—434  
Шпис Х. -Г. 382, 443, 471  
Шредер Л. 460, 461, 463  
Штелин Я. 98, 99, 102, 103, 136, 150, 155, 403, 422, 423  
Шубинский С. П. 396
- Шувалов И. И. 125, 148, 153, 154, 204, 402, 403  
Шумский Я. Д. 119, 142, 144, 147, 156, 185, 187, 194, 215, 232, 301, 312, 360  
Шушерин Я. Е. 185—187, 222, 228, 231, 234, 270, 331, 360, 361, 363, 368—373, 375, 383, 385, 417  
Шютц Г. 424
- Щеглова С. А. 68, 69, 106, 392, 395, 399, 420, 427—429  
Щепкин М. С. 187, 269, 271, 405  
Щербацкий Г. 426  
Щукин Н. 392, 409
- Эдельман Ж. -Ф. 439  
Экгоф К. 366  
Эккель М. 459  
Эккенберг И. 97, 135, 398  
Элин А. М. 447  
Эмин Н. Ф. 446, 447, 452, 453, 465  
Эмин Ф. А. 172, 182, 183, 219, 303  
Энгель И. -Я. 458  
Энглес П. 63
- Юкин И. 293, 355, 449
- Яворский С. 83, 87  
Яковлев А. С. 174, 224, 263, 362, 364, 368, 371—373, 385  
Яковлев М. А. 391  
Языков Д. Д. 414  
Янкович 448, 450, 456  
Яремич С. П. 405  
Ящуржинский Х. 390



## ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии . . . . .	5
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
РУССКИЙ ТЕАТР ОТ ИСТОКОВ ДО СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА . . . . .	15
Глава первая	
Русский театр от истоков до XVII века . . . . .	16
Глава вторая	
Русский театр XVII века . . . . .	39
Глава третья	
Русский театр первой половины XVIII века . . . . .	76
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
РУССКИЙ ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА . . . . .	165
Введение . . . . .	166
Глава первая	
Театр 60-х годов XVIII века . . . . .	195
Глава вторая	
Театр 70-х годов XVIII века . . . . .	235
Глава третья	
Театр конца 70-х — первой половины 80-х годов XVIII века . . . . .	265
Глава четвертая	
Театр конца XVIII века . . . . .	316
Список сокращений . . . . .	386
Примечания . . . . .	388
Репертуарная сводка . . . . .	420
Указатель имен . . . . .	474

И 90 **История русского драматического театра. В 7-ми т.**  
Ред. коллегия: Е. Г. Холодов (главный редактор). Т. 1.  
От истоков до конца XVIII века. Авт. В. Н. Всеволод-  
ский-Гернгресс. М., «Искусство», 1977.

485 с. (Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР).

Первый том «Истории русского драматического театра» составили работы В. Н. Всеволодского-Гернгресса «Русский театр от истоков до середины XVIII века» и «Русский театр второй половины XVIII века». В них рассматривается процесс формирования и начальный этап истории русского драматического театра.

И  $\frac{80105-016}{025(01)-77}$  подп.

792С



---

## ИСТОРИЯ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

ТОМ 1



РЕДАКТОР З. П. УДАЛЬЦОВА  
ХУДОЖНИК Ю. А. МАРКОВ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Э. Э. РИНЧИНО  
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Р. П. БАЧЕК  
КОРРЕКТОР Г. Я. ТРОИЦКАЯ

Сдано в набор 18/II 1976 г. Подписано к печати  
18/XI 1976 г. А10615. Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 30,5.  
Уч.-изд. л. 35,36. Изд. № 4730. Тираж 15 000  
экз. Зак. № 21. Цена 2 р. 55 к. Издательство  
«Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар,  
25. Ордена Трудового Красного Знамени Первая  
Образцовая типография имени А. А. Жданова  
«Союзполиграфпрома» при Государственном ко-  
митете Совета Министров СССР по делам изда-  
тельств, полиграфии и книжной торговли. Моск-  
ва, М-54, Валовая, 28.

## УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Предлагаем Вашему вниманию содержание последующих томов издания «История русского драматического театра»:

**Том 2 (1801—1825).** Кризис классицизма и возникновение романтического направления. Отечественная война 1812 года и театр. Влияние декабристской идеологии на театр. Монополия императорских театров. Открытие Малого театра в Москве (1824). Переход крепостного театра на коммерческие основы, наместнические и губернаторские театры в провинции. Драматургия В. А. Озерова, И. А. Крылова, А. А. Шаховского, Н. И. Хмельницкого, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина. Актерское искусство Я. Е. Шушерина, А. С. Яковлева, Е. С. Семеновой, Я. Г. Брянского, И. И. Сосницкого. Начало творческого пути М. С. Щепкина.

**Том 3 (1826—1845).** Театр после поражения декабристов. Усиление цензурного гнета. Открытие Александринского театра в Петербурге (1832). Вольные антрепренерские труппы в провинции. Кризис романтизма и становление критического реализма. Театральная эстетика В. Г. Белинского и А. И. Герцена. Драматургия Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Н. А. Полевого, Д. Т. Ленского, П. А. Каратыгина, Ф. А. Кони. Актерское искусство М. С. Щепкина, П. С. Мочалова, В. А. Каратыгина, В. В. Самойлова, В. Н. Асенковой, В. И. Живокини, Н. О. Дюра, К. Т. Соленика, Л. И. Млотковской.

**Том 4 (1846—1861).** Театр в условиях дальнейшего усиления политической реакции. Возникновение революционной ситуации и ее влияние на драматургию и театр. Борьба революционно-демократической критики за утверждение принципов критического реализма. Учреждение «театральных дирекций» в провинции. «Пьесы жизни» А. Н. Островского на сцене. Драматургия И. С. Тургенева, А. Ф. Писемского, А. А. Потекина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухова-Кобылина. Актерское искусство П. М. Садовского, А. Е. Мартынова, Л. П. Никулиной-Косицкой, С. В. Васильева, Ю. Н. Линской, Н. Х. Рыбакова.

**Том 5 (1862—1881).** Театр в эпоху буржуазных реформ. Влияние идеологии народничества на театральное искусство. Театр на Политехнической выставке и попытка создать народ-



ный театр в Москве. Актерские антрепризы и переход большинства провинциальных театров в руки предпринимателей. Расцвет исторической драмы. Углубление критического реализма. Сатирические комедии и психологические драмы А. Н. Островского. Драматургия А. К. Толстого, Д. В. Аверкиева, П. Д. Боборыкина, В. А. Крылова. Актерское искусство Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, П. А. Стрепетовой, В. В. Стрельской, М. И. Писарева, В. Н. Андреева-Бурлака, М. Т. Иванова-Козельского.

**Том 6 (1882—1897).** Театр в период политической реакции и начала пролетарского этапа освободительного движения. Отмена монополии императорских театров. Первые частные театры в Москве и Петербурге. Спектакли К. С. Станиславского в Обществе литературы и искусства. Появление антрепренеров-режиссеров в провинции — Н. И. Соловцов, Н. Н. Синельников, Н. И. Соболевщиков-Самарин. Сценическая судьба драматургии Л. Н. Толстого. Первые пьесы А. П. Чехова, провал «Чайки» в Александринском театре. Актерское искусство М. П. Садовского, О. О. Садовской, А. П. Ленского, А. И. Южина, Е. К. Лешковской, М. Г. Савиной, К. А. Варламова, В. Н. Давыдова, Ф. П. Горева, М. В. Дальского

**Том 7 (1898—1917).** Театр накануне и в годы первой русской революции и в период реакции. Первая мировая война и театр. Театр между Февралем и Октябрем. Основание Художественного театра и его влияние на театральное искусство. Режиссерские искания К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, А. П. Ленского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова. Реализм и модернизм в предреволюционном театре. Драматургия А. П. Чехова, А. М. Горького, Л. Н. Андреева, А. А. Блока. Актерское искусство В. Ф. Комиссаржевской, И. М. Москвина, В. И. Качалова, Л. М. Леонидова, М. А. Чехова, М. П. Лилиной, О. Л. Книппер, П. Н. Орленева, А. Г. Коонен, Ю. М. Юрьева, А. А. Остужева, В. Н. Пашенной, Е. Д. Турчаниновой.