

Экспресс-бюллетень научно-методической лаборатории  
театроведческого факультета СПГИТМиК. Выпуск 2.

# СУМАРОКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Юбилейные торжества к 275-летию  
со дня рождения А. П. СУМАРОКОВА

Материалы всероссийской научно-практической конференции

Санкт-Петербург  
1993

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИИ  
С.-Петербургский государственный институт  
театра, музыки и кинематографии имени Н. К. Черкасова

## СУМАРОКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы всероссийской научно-практической конференции

Санкт-Петербург  
1993

**Научно-методическая лаборатория  
Театроведческого факультета**

**Ответственный редактор  
научный руководитель лаборатории, профессор  
Г. А. ЛАПКИНА**

**Составитель:  
кандидат искусствоведения  
Т. Е. КУЗОВЛЕВА**

## ВВЕДЕНИЕ

По решению Министерства Культуры России, поддержавшего инициативу старейшего нашего Академического театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр) и Санкт-Петербургского Института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, в ноябре 1992 года в Петербурге прошли Юбилейные торжества, посвященные 275-летию со дня рождения А. П. Сумарокова.

В организации их приняли активное участие Комитет по делам культуры и туризма при Мэрии Петербурга, Российский институт истории искусств, Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Петербургское отделение Союза театральных деятелей и Петербургский Фонд культуры. Помощь в их проведении оказали Академия Художеств, а также наши Театральная библиотека и Театральный музей.

Посвященные «отцу русского театра», замечательному деятелю культуры А. П. Сумарокову, они стали праздником театрального Петербурга, вернув в его повседневное бытие поэзию и музыку давно ушедших времен, соединив день нынешний и день минувший. Сумароковское слово обретало новую жизнь в песнях современного барда.

Звучали стихи и письма Сумарокова, мелодии далекого XVIII века, опера Ф. Арайи — А. П. Сумарокова «Цефал и Прокрис», на сцене Александринского театра шел бессмертный фонвизинский «Недоросль», поставленный Н. Райхштейн и ею же осуществленная контаминация пьес Сумарокова, Островского, старинной пасторали и поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» — своеобразный, пожалуй, даже уникальный спектакль «Шутники, или Похвальное слово Сумарокову». Открывали свои двери Меншиковский дворец и Дворец Петра I в Эрмитаже. Так явственно возрождалась самая атмосфера петербургской культуры.

Знаменательно, что эти торжества проходили в преддверии 290-летия Петербурга и что именно академическая сцена стремилась передать дыхание современной жизни.

Основой юбилейного мероприятия стала научно-практическая конференция — «Сумароковские чтения», — объединившая ученых разных сфер, разных городов, разных поколений. Программа ее, публикуемая ниже, была ориентирована не только на возрождение интереса к наследию Сумарокова, но на широкий охват проблем истории отечественной культуры и прежде всего истории сценического искусства.

Речь шла об опыте государственной политики в области театра, о формировании ее организационных принципов, о роли и значении Российской театральной традиции в системе европейской художественной культуры, о своеобразии сочетания национальной самобытности и «всемирной отзывчивости» русской сцены.

Важно было утверждение непреходящей ценности исторического знания, полноты обзора и непредвзятости исследовательского взгляда. Почти все сообщения базировались на новых или малоизвестных материалах. Именно они обеспечивали свежие идеи, аргументировали, подтверждали предлагаемые концепции. Конференция обозначила новые грани в искусствознании, наметила точки пересечения его различных сфер, и отчасти продолжила разработку теоретических вопросов, поднятых год назад при обсуждении спектакля как объекта научного исследования. Она показала возможность нетрадиционной интерпретации, казалось бы, знакомых фактов. В этом смысле «Сумароковские чтения» стали не только опытом консолидации сил, но и дали импульс к дальнейшим научным разысканиям.

Специфические искусствоведческие вопросы выводили на разговор о нравственной ответственности сцены и поэзии, о защите достоинства и самоценности личности. И в конечном счете — об исторических судьбах России. Практики, творцы и теоретики, исследователи оказывались тут в своих устремлениях едины. Всем ходом Сумароковский юбилей как бы подтверждал непреложную истину слов Пушкина: «Однопросвещение в состоянии удержать новые безумства, новые общественные бедствия».

К этой цели были направлены и те Предложения, которые выработали участники конференции и которые адресовались Министерству культуры и Правительству России.

1. В целях координации и разработки инициатив сформировать при Министре культуры общественный Совет по изучению и популяризации истории театральной культуры России. Наладить связь с Комиссией по охране памятников.

2. Рассмотреть возможность финансирования издания популярной серии брошюр «Российский театр в прошлом и настоящем», рассказывающих о деятельности крупнейших российских актеров, режиссеров, драматургов. Сформировать редколлегию и определить издательскую базу.

3. Оказать содействие в организации, финансировании и проведении ежегодных научно-практических конференций

«Театральная культура России» на базе ведущих научных и учебных учреждений культуры и публикации их материалов.

4. В соответствии с решением МК России оказать поддержку Институту русской литературы (Пушкинский дом) в издании Полного собрания сочинений А. П. Сумарокова (Постановление МК России от 06.06.91 № 782-01-31/1), Словаря российских писателей.

5. В соответствии с решением МК России соорудить в некрополе Донского монастыря в Москве памятник А. П. Сумарокову на месте существующего ныне стандартного надгробного памятника (Постановление МК России от 06.06.91 № 782-01-31/1).

6. Профинансировать подготовку к изданию выпуска материалов «Российский театральный архив», готовящегося в Российском институте истории искусств в Петербурге при участии СПбГИТМиК и Петербургской Театральной библиотеки.

7. Профинансировать разработку компьютерной программы «Российский театр», концентрирующей данные о деятелях театра и о театральных представлениях в России, подготовленной в Санкт-Петербургском Институте театра, музыки и кинематографии.

8. В связи с тем, что Министерство культуры и туризма учредило при Российском государственном академическом театре драмы им. А. С. Пушкина общественно-научную комиссию по наследию российского национального театрального искусства, которая должна объединить на общественных началах специалистов, занимающихся проблемами Первого государственного театра в России и русской национальной театральной культуры; для организационно-координационной деятельности Комиссии необходимо включить в штат театра три единицы: ответственный секретарь, научный сотрудник, лаборант.

9. На коллегии Министерства культуры и туризма рассмотреть комплекс проблем по дальнейшему развитию Александринского театра, связанных как с материально-техническим состоянием здания (выдающегося памятника отечественной архитектуры), так и организационно-творческими, финансово-экономическими вопросами старейшего театра России. Выти с предложением к президенту России о включении Александринского театра в список объектов, являющихся национальным достоянием.

**ПРОГРАММА  
ЮБИЛЕЙНЫХ ТОРЖЕСТВ К 275-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. СУМАРОКОВА**

**25 ноября, среда**

11.00 — Открытие мемориальной доски на доме № 14 по 9-й линии Васильевского острова.

**АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР**

12.30 — Открытие Сумароковских чтений.

Вступительное слово.

Поэзия А. П. Сумарокова. Читают артисты Александринского театра Н. Мартон и В. Смирнов.

1. Г. Мордисон. Значение театральной деятельности А. П. Сумарокова для истории русской театральной культуры (Петербург).

2. В. Степанов. Новые материалы о Сумарокове (Петербург).

3. Л. Старикова. У истоков истории русского театра (Москва).

15.30 — Продолжение чтений.

1. Ю. Стенник. Роль А. П. Сумарокова в развитии русской басни (Петербург).

2. Н. Кочеткова. А. П. Сумароков и женщины-писательницы (Петербург).

3. А. Крюков. А. П. Сумароков и музыка (Петербург).

Арии из оперы Ф. Арайи — А. П. Сумарокова «Цефал и Прокрис». Исполняют: И. Муратова, Е. Решетникова.

18.00 — Премьера спектакля Александринского театра «Шутники, или Похвальное слово Сумарокову».

**26 ноября, четверг**

**ДОМ АКТЕРА (Невский пр., 86)**

11.00 — Продолжение Сумароковских чтений.

1. Г. Лапкина. Европеизм театральной культуры Петербурга XVIII века (Петербург).

2. Ю. Левин. Трагедия А. П. Сумарокова «Гамлет» (Петербург).
3. Л. Гительман. Мотивы трагедий П. Корнеля в творчестве А. П. Сумарокова (Петербург).
4. А. Кулиц. Кукольники в Петербурге (Петербург). Песни на стихах А. П. Сумарокова исполняет В. Москвин.

15.30 — Продолжение чтений.

1. А. Чепуров. Сумароков и его творения в новом сценическом контексте (Петербург).
2. А. Альтшуллер. Историко-театральные находки (Петербург).
3. Т. Кузовлева. Придворный театр в Петербурге (Петербург).
4. Т. Москвина. Смутное время в русской драматургии от А. П. Сумарокова до А. Н. Островского (Петербург).

Выступление музыкального ансамбля «Музика да камера».

19.00 — Александринский театр. Музыкальный вечер.

1. Государственный хор Смольного собора.
2. Спектакль театра «Санкт-Петербург опера»: Д. Чимароза. «Тайный брак».

## 27 ноября, пятница

10.30 — Посещение Дворца Петра I (Эрмитаж) и Меншиковского дворца.

15.30 — Александринский театр. Закрытие чтений.

1. Выступления участников чтений.
2. Выработка и принятие предложений.

17.00 — Прием для участников чтений.

19.00 — Спектакль Александрийского театра: Д. Фонвизин «Недоросль».

25 ноября, среда

Г. З. МОРДИСОН

## ЗНАЧЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

А. П. СУМАРОКОВА

## ДЛЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В историю русской культуры Александр Петрович Сумароков вошел как один из выдающихся деятелей эпохи русского Просвещения. Человек блестательных разносторонних способностей — писатель, поэт, публицист, издатель журнала «Трудолюбивая пчела» — он стал первым русским профессиональным драматургом. Его трагедии, служившие образцом высокой гражданственности и героики, комедии, зло и оструумно высмеивающие человеческие пороки, составили фундамент репертуара национального театра. Однако значение деятельности Сумарокова для культуры России этим не исчерпывается.

В 1807 году, в год 30-летия со дня смерти Сумарокова, патриарх русской сцены Иван Афанасьевич Дмитревский произнес на ежегодном торжественном собрании Российской академии, членом которой он был, «Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову». Дмитревский назвал в нем своего учителя «отцом и учредителем правильных российских зрелищ». Сумароков «первый, — как заявил Дмитревский, — воздвиг Россисской Мельпомене и Талии великолепный храм».

Действительно, именно Сумарокову Россия обязана организацией в 1756 году Российского театра — первого постоянно действующего профессионального государственного публичного русского театра. Его основание послужило своеобразным толчком к появлению в 60-е годы XVIII века частного театра в Москве, а затем и частных театров в провинции. Одновременно учреждение Российского театра стало завершающим звеном в создании системы придворных театров, превратившихся в начале 80-х годов XVIII века в «Городские», а затем получивших в XIX веке название императорских.

Идея утверждения на русской почве государственной профессиональной театральной культуры явилась смыслом и целью жизни Сумарокова. Он полагал, что России необходим

именно государственный театр, руководствующийся в своей деятельности высокими просветительскими задачами. Недаром Сумароков видел в театре «училище бродягам по жизни человеческой». В эпоху русского Просвещения он, пожалуй, первый в России назвал театр школой, которая должна содействовать формированию гуманной, духовно богатой человеческой личности. Сумароков полагал, что государственный театр должен служить умножению и развитию отечественной драматической литературы, а в его репертуаре следует иметь прежде всего национальные пьесы. Выполнить подобные задачи, по мнению Сумарокова, мог только государственный театр. Поэтому он не хотел даже думать о превращении своего театра в частное предприятие, решающее ограниченные и главным образом коммерческие задачи.

Очень существенно, что уже в пору «детства» русского театра Сумароков прекрасно понимал его специфику — с одной стороны, учреждения творческого, а, с другой, предприятия, выпускающего вполне определенного характера художественную продукцию. Недаром он говорил: «театр фабрика, но и самая полезнейшая притом».

Сумароков был идеальной фигурой для основания русского театра. Несомненно, если бы в истории русской культуры не появилась такая личность, как Сумароков, рождение постоянно действующего профессионального русского театра могло бы отодвинуться на неопределенный срок. И суть была не только в том, что драматические сочинения Сумарокова положили начало русскому репертуару, без которого Российский театр просто не смог бы появиться на свет. Новое дело нуждалось в национальном руководителе. Ф. Г. Волков в ту пору директором театра стать не мог. Он не принадлежал к дворянскому сословию, не имел связей и веса при дворе. Сумароков же был вхож в высшие слои общества, знал всех, и его все знали. Он обладал организационным талантом, терпением и энергией, без которых он не мог бы руководить Российским театром.

Сумароков получил превосходное образование в стенах Кадетского шляхетного корпуса. В 11-летнем возрасте он впервые познакомился с театральным искусством во время гастролей в Петербурге французской ярмарочной труппы и навсегда страстно полюбил театр. Он был постоянным посетителем придворных спектаклей иностранных трупп, а, возможно, и их участником в качестве статиста. Одновременно

он присматривался к организационной структуре иноzemных антреприз, игравших при дворе.

Сумароков стремился увидеть свои пьесы на сцене, считая, что они сочиняются не для чтения, а для исполнений их на подмостках. И он организовал Придворный кадетский театр, функционировавший в 1750—1752 годах. Руководя этим театром, Сумароков приобрел бесценный организационный опыт.

В эти же годы в Ярославле действовал любительский театр Волкова. Вызов «ярославцев» в Петербург, а затем и разучивание в корпусе «ярославцами» и потерявшими голос придворными певчими трагедий Сумарокова, — все это события, к которым он имел косвенное или прямое отношение.

Елизавета Петровна, основав своим указом от 30 августа 1756 года — в день именин Сумарокова — «Русский для представления трагедий и комедий театр» и назначив его директором Сумарокова, тем самым официально признала заслуги человека, сделавшего все для того, чтобы это событие могло состояться.

Утвердив государственный театр в Петербурге, Сумароков переехал в конце 60-х годов в Москву, где пытался также основать государственный театр. В 1773 году, за тридцать с лишним лет до учреждения в Москве казенного театра, он разработал специальный проект его создания.

Каких принципов функционирования государственного театра придерживался Сумароков? Прежде всего он был убежден в том, что с гораздо большим успехом руководил бы Российским театром, если бы занимался только творческой деятельностью, а делами административно-хозяйственными ведало бы другое лицо. В пору, когда во главе профессиональной труппы обычно находился антрепренер или директор, Сумароков выдвинул идею дифференцированного управления театром — говоря современным языком, художественным руководителем и директором-распорядителем. При этом государственный театр, по мысли Сумарокова, должен был руководствоваться в своей работе определенной «институцией» — сводом правил, касающихся всех сторон его деятельности, помогающих создать в театре подлинно творческую атмосферу. Наконец, Сумароков полагал, что государственный театр нельзя содержать только на деньги, вырученные от продажи билетов. Сборы Российского театра, к примеру, окупали менее 20% его расходов! Именно поэтому Сумароков считал необходимым относить все затраты театра на счет

постоянных государственных субсидий. Тем самым Сумароков первый поставил вопрос о внеэкономическом характере государственной театральной деятельности, преследующей определенные социальные цели и посему всецело находящейся на государственном бюджете.

Исходя из своего организационного опыта, Сумароков сформулировал также те требования, которым должен отвечать тот, кто «правит театром». Прежде всего такому человеку необходимо знание театральных «наук» — понимание драматургии и актерского искусства. Не менее важно, чтобы директор театра обладал умом, деловыми способностями, был человеком хорошим и справедливым, любил актеров, заботился о них.

Сумарокову принадлежит решающая роль и в формировании русской актерской школы. Он был первым русским театральным педагогом и по сути дела первым режиссером и сценографом.

Директор Российского театра всегда уделял огромное внимание, как он говорил, «созиданию актеров», их подготовке к профессиональной деятельности, кропотливой работе с исполнителями над ролями и спектаклями. Таким «учителем сцены» был сам Сумароков. Именно под его «смотрением» актеры Российского театра не только «затверживали» роли. Он был постановщиком всех спектаклей Российского театра, проводил «пробы», обязательно присутствовал на каждом представлении. Сумароков всегда вставал на защиту чести и достоинства людей театра, требовал от окружающих уважения к их труду.

Свои взгляды на искусство актера Сумароков во многом строил, опираясь на творчество Ф. Г. Волкова, И. А. Дмитревского и Т. М. Троепольской. В актере он видел соавтора, истолкователя роли. Поэтому его первое требование к актеру — понять намерения драматурга. Для этого актеру необходимо быть образованным человеком, обладать острым умом.

Большое внимание Сумароков уделял этике актера. По его глубокому убеждению, личностные и профессиональные качества актера должны быть неразрывны.

И, наконец, быть может, самое главное. Сумароков искал для актеров определенный способ существования на сцене. Сумароков-классицист в то же время был сторонником «естественности», следования «натуре» в искусстве. Конечно,

эти понятия в сочинениях кассицистов и самого Сумарокова достаточно условны. Но, тем не менее, он хотел, особенно когда речь шла о комедийном репертуаре, чтобы актер умел «живо войти», «претворяться» в образ другого человека, умел сочетать «искусство с естеством».

Что же касается манеры игры актера в трагедийном репертуаре, то в нем, по мнению Сумарокова, актеру прежде всего необходимо соблюдать правду чувств и особо эмоциональную, характерную для русских исполнителей их передачу.

Сумароков всегда стремился к высочайшему професионализму сценического искусства. По его глубокому убеждению, пьесы погибают, «когда они мерзко играются». В основном именно на этой почве произошло в конце января 1770 года острейшее столкновение Сумарокова с генерал-губернатором Москвы графом П. С. Салтыковым. Сумароков отложил день премьеры своей трагедии «Синав и Трувор», поскольку спектакль был не готов. Однако Салтыков заставил актеров играть трагедию. Разразился грандиозный скандал, в ходе которого Екатерина II всецело приняла сторону Салтыкова. В противоборство с Салтыковым Сумароков вступил в полном соответствии со своими убеждениями. Первый среди русских театральных деятелей, он энергично отстаивал право художника творить, повинуясь собственной воле и чувству.

Несмотря на то, что Сумароков немало достиг в своей многообразной деятельности, судьба его во многом сложилась трагически. Жизнь оставила большое количество «зарубок» на его сердце.

У Сумарокова был самолюбивый, вспыльчивый характер. А окружающие видели в нем лишь клоуна, шута, постоянно сталкивая его то с В. К. Тредиаковским, то с М. В. Ломоносовым, а то и с каким-либо придворным вельможей; родственники думали лишь об имущественных интересах и враждебно относились к его занятиям. Преданный рыцарь театра, Сумароков столкнулся с рядом драматических коллизий на творческом пути. Основав Придворный кадетский, а затем Российский театр, в 1761 году он был «отброшен» от руководства своим любимым детищем. Всю жизнь мечтал Сумароков увидеть мир, чужие земли, а, главное, театры Европы. Однако Екатерина II не отпустила своего беспокойного подданного за границу. Многие важные предложения Сумарокова властями не принимались, а попытки отстоять достоинст-

во театра встречались насмешками. Екатерина II однажды соизволила начертать в связи с одной из его новаторских театральных идей: «Сумароков без ума есть и будет!». Ко всему прочему Сумароков постоянно нуждался. Бедность дамокловым мечом висела над ним всю его жизнь. А в итоге — попытки залить горе вином, болезни, одиночество, смерть.

Жизнь Сумарокова сложилась так, словно ему суждено было оправдать тот многозначный смысл, который таился в его фамилии. Он неизменно ходил «с сумой», а «рок» преследовал его даже после смерти. Могила Сумарокова в Некрополе Донского монастыря в Москве не имела памятника. Со временем ее забыли и только в начале XIX века разыскали вновь. В 1836 году могила Сумарокова стала местом успокоения троюродного брата М. С. Щепкина, профессора математики московского университета П. С. Щепкина. Позднее это же место превратилось в усыпальницу и некоторых других представителей семейства Щепкиных. Так в смерти было суждено пересечься фамилиям «отца русского театра» Сумарокова и родственников родоначальника сценического реализма на русской сцене, Щепкина.

Со временем возникло еще одно историческое недоразумение. Все, сделанное Сумароковым, начали приписывать одному Волкову, и только Волкову. Именно Волкова неизменно называли «отцом» и даже «основателем русского театра», придавая тем самым организованному им любительскому театру в Ярославле и его актерской деятельности всеобщий, универсальный смысл. О Сумарокове же не вспоминали вообще, либо же вспоминали как «об одном из организаторов русского театра», видели в нем лишь драматурга-архакика. Однако Сумароков и Волков — друзья-единомышленники — не смогли бы друг без друга выполнить ту великую задачу, которая выпала на их долю.

Волков, вне сомнения, «отец русского театра». И не только потому, что, как полагал В. Г. Белинский, он создал свой театр для демократических слоев городского населения Ярославля и представлял собой некий «движитель общественной жизни в одной ее стороне». Однако представляется, что самое существенное то, что Волков — первый великий русский актер. В его игре впервые необычайно сильно проявились особенности, характерные для русского сценического искусства.

У Сумарокова — заслуги иные. Он «отец русского театра» прежде всего потому, что именно ему Россия обязана основанием «правильных российских зрелищ» — регулярно действующего профессионального государственного театра. Именно Сумароков сформулировал те организационно-творческие идеи, которые в модифицированном виде не устарели и в наши дни. Он был великим театральным деятелем России. Между тем организационные проблемы историки театра долгое время оставляли в тени, не придавая им серьезного значения.

В послереволюционный период на первый план вышел сугубо классовый, партийный подход к явлениям литературы и искусства. Именно поэтому выходцу из народной среды Волкову отдавалось безоговорочное предпочтение перед дворянином Сумароковым. На самом же деле Сумароков выражал прогрессивные устремления своего времени и, по словам Дмитревского, «никогда не величался своею породою».

«Слово похвальное Александру Петровичу Сумарокову» Дмитревский завершал так: «буди благословен бессмертный Сумароков!». То, что он сделал, действительно, бессмертно. Вот и театр, основанный Сумароковым, — театр драмы им. А. С. Пушкина — действует уже почти два с половиной века и, надо думать, переживает сегодня новый этап в своей жизни. Характерно, что этот этап ознаменован возвращением ему названий Российский, Александринский. И хотя известно, что Александринским он стал в 1832 году в честь императрицы Александры Федоровны, а затем с 1937 года носит имя Александра Сергеевича Пушкина, и в том и в другом случае отзвук имени Александра Петровича Сумарокова, которое по праву мог бы носить театр, в его названии присутствует.

В 1802 году Н. М. Карамзин причислил Сумарокова к тем, кто вошел в «Пантеон российских авторов». Карамзин призывал современников не трогать «мраморного подножия». Он призывал оставить в целостности и надпись: «Великий Сумароков!». Карамзин настаивал на сохранении исторической памяти.

Первый чуть ли не за двести или больше лет юбилей Сумарокова должен стать началом исторической реабилитации его свершений на театральном поприще. Говорят, что «рукоти-си не горят». Не «горят» и великие дела.

## НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О СУМАРОКОВЕ

Письма писателей XVIII века — большая редкость. Практика личной переписки еще не прижилась в русском быту, письма, как правило, носили деловой характер. Два новонайденных и еще не опубликованных письма Сумарокова не исключение. Они не содержат чего-либо сенсационного, но позволяют добавить несколько новых черт к облику писателя и несколько новых данных к его биографии.

Собственно, как и весь эпистолярий Сумарокова, это не совсем письма в современном нам понимании. По форме это два официальных документа — «прошение» и «доношение» в Святейший Правительствующий Синод. Но, как всегда у Сумарокова, они насыщены неофициальными подробностями и личными соображениями, которые разрушают стандартную схему документа и придают ему литературный характер.

Письменные сношения Сумарокова со Святейшим Синодом относятся к последнему периоду жизни писателя, который он провел в Москве, куда переехал из столицы как по экономическим, так и по политическим соображениям. Обращения в высшую церковную инстанцию были связаны со спорными вопросами об усадебной церкви, находившейся в «некоей малой деревеньке», так ее называет Сумароков, в Тарусском уезде. Первое «прошение» (датировано февралем 1771 года) было написано в Москве и отправлено в Синод либо по почте, либо с оказией. Произошло это не позднее марта 1771 года, потому что в марте в Москве вовсю свирепствовала чума, и вместе с другими москвичами Сумароков уже 6 апреля покинул город, уехав в свою Каширскую деревню. Второе «доношение» (датировано октябрем 1774 года) было подано в Синод непосредственно в Петербурге. Сумароков приехал сюда в середине 1774 года и пробыл здесь до начала 1775 года, занимаясь изданием своих новых и переизданием старых сочинений.

Дело, которому посвящены ходатайства Сумарокова, началось не позднее чем за год до появления первых из них. Заключалось оно в следующем. Сын священника при церкви Введения в деревне Селищи около Тарусы, Герасим Стефанов, был записан в рекруты несмотря на то, что как попович не состоял в подушном окладе. У Сумарокова в приходе церкви Введения, на расстоянии 1,5—3-x верст от нее, наход-

дилось три деревеньки — Ширяево, Поддубки и сельцо Сивково, всего 14 дворов крестьян. Должно быть, по просьбе священника, отца Герасима, Сумароков, пользуясь своим свойством и добрыми отношениями с московским губернатором И. И. Юшковым (брать Сумарокова был женат на его сестре), избавил юношу от рекрутства. Сам Сумароков в начале прошения иронически рисует свои хлопоты по этому делу следующей фразой: «Многим моим хождением исполнил труд стряпчего ради возвращения этого человека». Ирония адресована не столько синодальным членам, сколько более широкому кругу возможных читателей челобитной. Ненависть поэта к племени подьячих была хорошо известна по его стихам и сатирическим статьям; такой риторической фигурой Сумароков подчеркивал свою заинтересованность в данном деле.

Чуть позднее Сумароков с согласия других помещиков-соседей обратился к епископу Крутицкому Сильвестру, чтобы Герасима Стефанова экзаменировали, определили в дьячики и назначили в причт церкви Введения.

Что касается епископа, то здесь трудностей не оказалось: согласие Сильвестра было получено, распоряжения отданы. Кляуза и шильничество начались в Консистории, оформлявшей назначение. Консисторские взяточники выполнили епископский указ таким образом, что бедному Герасиму не поздоровилось. Они придрались к тому, что по духовным уставлениям отец и сын не могут служить при одной церкви. Герасиму было запрещено возвращаться в Селищи и приказано искать себе дьяковское место в других приходах; пока же он был задержан в Москве. Такой поворот дела и вызвал обращение Сумарокова мимо московских духовных властей — прямо в Синод. Вот как он сам объясняет в прошении сложившуюся ситуацию:

«Из Консистории прислан указ, чтобы его (Герасима — В. С.) определить ко другой церкви, будто ему с своею роднею при одной церкви быть нельзя, хотя и кажется, что родственники и свойственники дружелюбнее обходиться могут, а дружелюбие у престола Божия, думается мне, потребно. Их же родня, как священник, так и сей дьячек, люди самые добрые, что не везде бывают, а особенно отдалены от пьянства и могут моим крестьянам добрым житием своим подавать образцы. В консисторском указе написано, что я за того человека ходателствовал по удержании его при прежней церкви, утруждая его преосвященство недельно, что походит

на род некоторого мне ругательства. Да я же просил о нем партикулярно, так, казалось бы, чтоб того и в указ вносить не надлежало. Но может быти, что не было ли какого мне умысления в оном от подъячего Каменева, который на меня злобствует, хотя я ему никакой не учинил досады? А что я при оном Каменеве доносил его преосвященству, что я накрепко подтверждал дьячку, чтобы он никому за свое поставление не давал ни копейки, так его преосвященство то еще и похвалять изволил, да и господин Каменев, будучи при таком деле, я уповаю, по христианской совести такое мое чистосердечие похвалил, ибо он как человек честный, присяжный, да еще и при духовных будучи делах, ко злодеянию мздоимства, конечно, не склонится, памятуя Бога и строгое о взятках запрещение. Следовательно, я причины ему, г. Каменеву, не подал, ибо известно то, что ныне не только при духовных, но и при светских делах взяток никто брать не отваживается» (ЦГИА, ф. 796, оп. 52, № 78, лл. 1—2).

По справкам, запросам и ответам, которые сохранились в Синодальном архиве, видно, что в конце концов был найден некоторый компромисс. Герасиму разрешили вернуться домой к отцу, дабы в церкви, где не было ни дьячка, ни пономаря, «во исполнении славословия божия не могло быть остановки». Наряду с этим особой подпиской его обязали в течение года подыскать себе место при другой церкви, а главное не обращаться впредь за помощью к своим прихожанам и не впутывать их в консисторские дела. Иначе же, «будет отрешен от доходов и земли той церкви, а за ослушание и презорство будет штрафован».

Из синодальных материалов, связанных уже со следующим прошением («доношением») Сумарокова, видно, что о бедном Герасиме духовное начальство быстро забыло. К 1774 году он спокойно оставался в Селицах при своем отце и даже был произведен в дьяконы.

Раздражение консисторских чиновников обратилось прежде всего против Сумарокова, осмелившегося жаловаться непосредственно столичному начальству. Доставить ему неприятности не составляло большого труда. В конце 1771 года епископом Крутицким стал Самуил Миславский, человек значительный, известный при дворе. У Сумарокова не было с ним таких добрых отношений, как с остальным московским ученым духовенством, о котором он в одном из писем замечал: «мне и они, как все знатнейшие духовные, крайние приятели». Как только Сумароков уехал в Петербург, в Се-

лищи был назначен второй священник, некий малороссиянин, бывший певчий самой состоятельной в округе помещицы М. К. Нарышкиной. Так как приход был беден и малолюден, то за этим ясно просматривается намерение выжить оттуда старого священника, пользовавшегося покровительством Сумарокова. Кроме того, чтобы убрать сам предмет спора, решили освидетельствовать здание церкви на предмет пригодности его для ведения службы.

Сам епископ не решился участвовать в ревизии «за неудобностию проезда к церкви» и поручил составить заключение архимандриту Боровскому и игумену Кокоцкому, находившимся по соседству с Тарусой. Нарисованная ими картина изображает поистине ветхозаветную простоту и провинциальную убогость сельского священства и одновременно бросает свет и на быт его прихожан. Она резко контрастирует с романтическим представлением о благоустроенной усадебной жизни. Вот что говорится в архивном «экстракте» (сокращении) этого описания.

«Иконостаса во оной церкви нет; а святые иконы поставлены на полках и на брусьях, пред которыми ветхие лампады повешены на палках простых, не окрашенных и безобразно воткнутых. В алтаре Святой престол весьма колеблется. Евангелие, Служебник, Требник и прочие книги — старопечатные и крайне ветхи. Напрестольные сосуды свинцовые и от древности весьма почернели. Вся оная церковь как в фундаменте, в стенах и во всех углах, так и кровля вся ж от древности погнила».

Предположили, что церковь пользовалась особым покровительством Сумарокова, ибо была построена его дедом, Панкратием Богдановичем, «в давних летах, а когда именно неизвестно». Помимо «ветхости и опасности» церковного здания проверявшими было особо отмечено, что «оная церковь весьма на неудобном и почти непроходимом всегда, а паче весною и осенью, построена месте». Посему предлагались радикальные решения: церковь либо перестроить за счет прихожан, либо вообще сломать и перенести на другое место.

В ответ на такое своеобразное продолжение и завершение тяжбы с московской Консисторией Сумароков и написал свое второе послание в Синод, в котором жаловался:

«Ныне его преосвященство епископ Крутицкий вознамерился и церковь оную сломать и перенести туда, куда хочет помянутая Нарышкина противу воли всех нас прихожан; да и попа поставил он, преосвященный епископ, по доношению

помянутой Нарышкиной управителя, в котором доношений прописано, что прочие прихожане спорить не будут: а нас о том и не спрашивали. При сей церкви все моего рода предки погребены; так за что оставить тела их, как стерью на поле, ибо они у церкви погребались по нашему закону? Да у попа ж на сем погосте и церковная земля вокруг дома его; так церковникам переселившимся и сеять, и жать, и пахать, и боронить, и навозить землю будет далеко и неспособно. Того ради я от имени всех прихожан всепокорно прошу нас от его преосвященства незаслуженного нами наказания защитить, и чтоб тела предков моих, служивших государям и отечеству беспорочно, не остались на пустом поле: ибо и над убитыми по дорогам ставятся кресты. А ежели какие в церкви неисправности, оные мы, прихожане, поелику можем, исправлять должны, о чём мы и прежде старание имели» (ЦГИА, ф. 796, оп. 55, № 403/, лл. 1—2).

Опека и защита сельского священника стали с середины XVIII века естественной обязанностью помещика. Священник сделался наставником крестьян в повиновении и доброй жизни. Сумароков и хотел, чтобы сельское духовенство «добрым житием своим подавати образцы». В идеальном виде эту функцию духовенства Сумароков представил еще в 1759 году в фантазии «Сон. Счастливое общество» в журнале «Трудолюбивая пчела». Там вырисовывался образ стоического философа: «К пище привыкли они необходимой. Кроме необходимости ни в чем ничего не требуют... Получают они определенное, а больше того никто им участно дать не дерзает; ибо то наказанию подвержено, да они и сами в сие преступление не впадают, сие нарушает правила их и опровергает почтение к ним». Хотя в своих прошениях Сумароков касается этого вопроса на бытовом уровне, подход к нему принципиально остается тем же.

В первом прошении Сумарокова, как и в ряде других его писем, присутствуют также чисто литературные мотивы, которые сближают его с сатирической журнальной статьей. Отвлекаясь от существа дела, послужившего поводом прошения, Сумароков включает в него иронический эпизод о том, как в присутствии подьячего-взяточника он, автор, ведет разговор с епископом, что взятки брать грешно и беззаконно, и не может поверить, чтобы некий Каменев не внял аргументам собеседников.

Бывал ли Сумароков в своих деревнях под Тарусой? Упоминаний об этом в материалах к его биографии нет. Тем не

менее, на этот вопрос можно ответить утвердительно. Одно из писем Сумарокова от июля 1769 года помечено им как отправленное из деревни в Серпуховском уезде. Однако до 1778 года Таруса не была уездным городом, а относилась как раз к Серпуховскому уезду, и письмо было отправлено именно из этих «деревенек», где Сумароков, очевидно, иногда проводил летние месяцы. Таким образом в прошении ощущима и чисто человеческая привязанность к остаткам родового гнезда, сильно уменьшенного и разоренного семейными разделами. Как писал сам Сумароков, деревни ему «самые худые и малые остались...», когда лучшие деревни разобрали по своей воле другие наследники».

Горько звучат его сетования о судьбе сельского кладбища с могилами предков, скорбна мысль о его возможном запустении. В широком литературном аспекте это одна из первых попыток литературно, поэтически сформулировать мысль о значении родовых корней, родовой памяти. Это одно из звеньев в размышлениях русского дворянства о своей истории, которые приводят впоследствии Пушкина к формулам «отеческие гробы», «отеческие могилы» как символу фамильной родовой устойчивости и преемственности.

Л. М. СТАРИКОВА

## У ИСТОКОВ ИСТОРИИ РУССКОГО ТЕАТРА

Отмечая сегодня юбилей А. П. Сумарокова, мы воздаем должное, в первую очередь, его заслугам в деле основания русского профессионального театра. Неоднократно звучала мысль о неразрывной связи творческого пути и всей жизни А. П. Сумарокова — первого директора вновь учреждённого театра, драматурга, театрального педагога. И чем подробнее мы будем исследовать процесс формирования русского профессионального театрального искусства, тем глубже и больше мы сможем познать творчество и личность Сумарокова, и наоборот.

На сегодняшний день, пожалуй, наименее изученным в жизни и творческой судьбе Александра Петровича можно считать его ранние годы, годы ученичества, пору отрочества и ранней юности — период становления его как личности, и начальный момент формирования его как незаурядного, а в чем-то и великого театрального деятеля. До недавнего вре-

мени мы очень мало знали о театрально-зрелищной жизни России в 1730-е годы. Нами была предпринята попытка исследовать именно данное десятилетие, и на основании его удалось восстановить (пусть не совсем в полном объеме) картину зрелищной, художественной культуры этих лет, которая и сформировала театральные интересы и вкусы Сумарокова и образовала его талант.

1730-е годы, как уже известно, время появления первоэлементов нашей науки о театре. Одна из составных ее частей — театральная критика — заявила о себе в виде первых заметок о театре, печатавшихся на протяжении 1730-х годов в тогдашней газете «Санкт-Петербургские ведомости» (точнее, в приложении к ней, называемом «Примечания»). А когда же возникла русская история театра? Общеизвестно, что первая работа об истории театра в России была опубликована на немецком языке в 1769 году иностранцем, жившим в Петербурге с 1735 года, Якобом Штелиным; а первый русский историк нашего национального театрального искусства А. Ф. Малиновский заявил о себе в печати в 1787 году (если не считать Н. И. Новикова, опубликовавшего в 1772 г. биографию Ф. Г. Волкова).

Однако первые зачатки истории театра появились у нас, как и театральная критика, именно в 1730-е годы.

Историю российского театра отсчитывают от первого театрального представления, состоявшегося в селе Преображенском 17 октября 1672 г. (отдельные историки рисковали эту точку отсчета поднять несколько выше и указывали 1661 г. — дату, когда был показан спектакль на Посольском дворе силами иностранцев же). Для историков очень важным являлся вопрос о том, что же все-таки послужило истинным толчком для царя Алексея Михайловича, решившегося, наконец, завести у себя при дворе таковое новшество. И среди побудительных причин далеко не последними считались сообщения русских дипломатов, побывавших при западноевропейских дворах, о виденных там диковинных театральных погехах.

Правда, историки из подобных сообщений имели конкретное только одно — от посланников Василия Лихачева и дьяка Ивана Фомина, бывших на посольстве у герцога Тосканского во Флоренции в 1659—1660 годах. В их «статейном списке» (т. е. по-современному говоря, в отчете о поездке) присутствовал, якобы, специальный пункт «О комидиях».

Этот статейный список был опубликован еще в конце XVIII в. (точнее в 1788 г.) Н. И. Новиковым в одной из частей Древней Российской Вивлиофики под названием «Статейной список Посольства Дворянина и Боровского наместника Василья Лихачева во Флоренцию в 7167 (1659) году» (Древняя Российская Вивлиофика. М., 1788. Ч. IV. С. 339—359), в котором действительно имелся пункт «О комидиях». Однако в тексте, опубликованном Новиковым, чувствовалось явное отступление от формы и языка, принятых и употребляемых обычно в подобных документах середины и II-й пол. XVII века. Документ, которым пользовался Н. И. Новиков, под названием «Описание посольства Боровского наместника Василия Лихачева во Флоренцию в 1659 году», обнаружился в фонде «Тайного Приказа» Архива древних актов (ЦГАДА, ф. Госархив XXVII, д. 142). Н. И. Новиков передал данный текст точно (за исключением некоторых слов), но сам этот документ относился, несомненно, не к XVII-му, а явно к XVIII веку.

Подлинный же статейный список данного посольства XVII века тоже, к счастью, сохранился (ЦГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 1). При сличении текстов подлинного статейного списка XVII в. и «Описания...», опубликованного Новиковым, выявились очень существенные несовпадения. Это касалось и мелочей, как, например, несоответствия чисел (которые, кстати, в подлинном ст. сп. обозначены буквами, как писалось в XVII в., а в «Описании...» арабскими цифрами, как было принято в России с начала XVIII в.), и принципиальных моментов. В «Описании...» многое было выпущено, по сравнению с текстом подлинного ст. сп., а многое было вставлено, чего не оказалось в подлиннике XVII в., что сместило некоторые акценты. Самым же интересным явилось то, что в подлинном статейном списке не оказалось вовсе пункта «О комидиях», имеющегося в «Описании...».

Так что же все-таки опубликовал в конце XVIII в. Н. И. Новиков, и на что ссылались два века историки театра, музыки, культуры, дипломатии и т. д.? Был ли это какой-то вариант подлинного статейного списка, переписанный в XVIII в. из-за ветхости, или же это копия с подлинного статейного списка, сделанная уже в XVIII в. «творческим» копиистом, урезавшим подлинник и добавившим что-то от себя? В XIX в. историки и знатоки отечественной древности обращались несколько раз и к подлинному статейному списку В. Лихачева. Так в 1871 г. он был полностью опубликован

в X томе «Памятников дипломатических сношений древней России с державами иностранными» (Спб., 1871. С. 509—670), а еще раньше, в 1840 г., профессор М. Погодин в «Русском историческом сборнике» (Т. Ш. Кн. 4. М., 1840. С. 309—369) подробно рассматривал посольство В. Лихачева, «руководствуясь», как он писал, «подлинным статейным списком, наказом, данным посланникам, их отписками и другими бумагами, хранящимися в Московском архиве Иностранных дел». К данному абзацу Погодин предположил примечания, в которых говорил: «Новиков в Российской вивлиографии напечатал извлечение из одного статейного списка; наказ, данный посланникам, их отписки, грамота Фердинанда и другие бумаги, объясняющие это посольство, ему не были известны. Впрочем, у Новикова находятся некоторые подробности, которых нет в статейном списке и других бумагах. Должно предполагать, что у него был другой список, может быть, фамильный, сохранившийся у наследников Лихачева или Фомина. Добросовестность Новикова при издании древних актов известна каждому» (Там же. С. 324).

Действительно, добросовестность Новикова по отношению к подлинным историческим документам не подлежит сомнению, и издал он «Описание...», взяв его не из чьего-то фамильного, а из того же Московского архива. Вместе с тем, внешний вид «Описания...» свидетельствует, что это был так называемый подносной экземпляр — документ переплетен в красный сафьян. Бумага, на которой он написан, голландского производства, датируется концом 1720-х годов, бывшая у нас особенно в употреблении в 1730-е годы. Значит, именно в 1730-е годы появилась потребность или необходимость сделать новый список с данного документа (к которому в 1780-е и обратился Новиков).

Ответив на вопрос «когда появилось «Описание...», мы попытаемся ответить еще на два следующих: зачем понадобилось переписывать его именно в 1730-е годы? и почему этот список так отличается от подлинного статейного списка?

1 — В 1735 году правительство Анны Иоанновны решило издать (точнее, переиздать) «Уложение» царя Алексея Михайловича, при котором хотели напечатать и «жизнеописание» государя. Для его составления велено было из архива Коллегии Иностранных дел и бывших дел Посольского Приказа приискивать документы о дипломатических сношениях тогдашнего русского государства. Хотя «Уложение» было издано без жития Алексея Михайловича, однако велено было

продолжать «приискание» подлинных документов тех времен, причем оговаривалось: «Но потребно списывать статейные списки самого старинного штилю, ...чтоб по слогу и по наречию старому куриозны или любопытны были», но чтоб «и невелики были». Они отсылались в Петербург «для любопытства Ея Императорского Величества о старинном языке и штиле» (ЦГАДА, ф. 180, оп. 1, д. 15, л. 221; д. 16, л. 38). В этой связи и возникла, вероятно, необходимость поднести государыне не подлинный статейный список В. Лихачева (представляющий собою довольно объемистую и трудную для чтения тетрадь в 356 листов), а «невеликий» по объему, со множеством «куриозных» моментов, другой список — «Описание посольства...», тем более, что именно во II-й половине 1730-х годов тема дипломатических взаимоотношений России и Флоренции стала вновь актуальной.

2 — Почему же текст «Описания...» так отличается от подлинного статейного списка? Но прежде нужно отметить эти отличия. Во-первых, как уже говорилось выше, они отличаются по форме: в подлинном ст. сп. она очень жесткая, можно сказать, каноническая, определенная для всех ст. сп. данной поры; в «Описании...» повествование более вольное, ритм его намного динамичнее, энергичнее, вследствие чего создавалось впечатление, что писал его человек другой эпохи (т. е. не XVII-го, а XVIII-го века). Во-вторых, отличия касались чисел, о которых говорилось уже выше. Но главное, в «Описании...» — то, что были пропущены некоторые эпизоды, которые в подлинном ст. сп. излагались с дотошной подробностью, и наоборот, были внесены некоторые детали и описания, отсутствующие в подлиннике XVII века, были смешены акценты с политico-дипломатического на культурно-познавательный. То есть то, что было важным и существенным для писавшего подлинный ст. сп., для переписчика или автора «Описания...» не представляло никакого интереса. Можно предположить, что «Описание...» есть копия с подлинного ст. сп., но переписанная, как мы уже говорили, «творчески», т. е. скомпилированная в другую эпоху.

Если же «Описание...» плод «творчества» XVIII века, то, стало быть, все вставленные в него и отсутствующие в подлинном ст. сп. эпизоды тоже плод вымысла. Однако, вчитываясь в текст их описания (Флоренции, ее жителей, обычаяев, достопримечательностей и т. п.), понимаешь, что они не выдуманные, а явно подлинные, причем по каким-то мельчайшим черточкам можно заключить, что это впечатления все-таки рус-

ского человека XVII века. Тогда возникает еще одна догадка: если это писал все-таки человек XVII века, быть может, он был другого круга, нежели автор (или авторы) подлинного статейного списка, и не входил в дипломатическое окружение посланников. Это объяснило бы отсутствие многих дипломатических подробностей (автор «Описания» просто не был осведомлен о них).

Тщательное изучение документов, связанных с данным посольством, выявило, что вместе с посланниками на тех же кораблях был отправлен в Италию «государевой мастеровой палаты кружевных дел мастер Федор Корнильев с учениками сам третья для покупки государевых всяких узорочных товаров» (ЦГАДА, ф. 88, оп. 1, д. 8, л. 158). Он или кто-то еще мог и быть автором «Описания...», что еще предстоит исследовать. Пока же можно твердо сказать, что данное «Описание...» является не копией с подлинного статейного списка, и не вариантом его, а самостоятельным документом, написанным не членом посольства, а просто русским путешественником XVII века, посетившим Флоренцию (или Италию) вместе с русским посольством. И если раньше по данному «Описанию», в частности, по пересказу виденных комедий, судили о культурном уровне русских дипломатов времен Алексея Михайловича, подчеркивая наивность их восприятия и неосведомленность в данной области, то теперь должно отказаться от этого заблуждения.

Следует еще раз подчеркнуть, что не случайно именно в 1730-е годы возникла необходимость в публикации «Описания...». «Кстати» оказался и эпизод «О комидиях», рассказывающий о восприятии русскими людьми XVII века итальянских спектаклей — закономерно, что в 1730-е годы, когда итальянские актеры уже прижились в России и завоевали русского зрителя, появилось желание найти первоистоки театральных впечатлений и интереса к сценическому искусству у нас на Руси.

Ю. В. СТЕННИК

## РОЛЬ А. П. СУМАРОКОВА В РАЗВИТИИ РУССКОЙ БАСНИ

В богатом поэтическом наследии Сумарокова особое место принадлежит жанру басни. Число сочиненных им басен превышает 350 (6 книг), и репутация «российского Лафонтена

на» прочно утвердилась за Сумароковым еще при жизни, сопровождая его имя и после смерти. Впрочем, сам Сумароков называл свои басни притчами. Этим он хотел, по-видимому, отделить собственное понимание жанра от сложившейся в XVIII веке традиции определять этим термином вымышленные истории, развлекательные небылицы («басни»), а также мифы (в филологической науке той эпохи между понятиями баснословие и мифология не было принципиальной разницы). С другой стороны, принятым наименованием Сумароков подчеркивал иносказательную природу своих притч, их сатирическую направленность, в противоположность развлекательности занимательных побасенок.

Какова же была роль Сумарокова в развитии русской поэтической басни, и что нового он внес в истолкование этого жанра?

Судить о вкладе писателя в развитие национальной литературы можно исходя из двух методологически различных установок. Один путь — это путь исторической ретроспекции, когда творчество писателя принимается за верхнюю точку отсчета в поступательном движении литературного процесса и значение вклада данного автора в национальную культуру измеряется на фоне предшествовавшей ему литературной традиции. Но есть другой путь оценки, позволяющий учитывать будущее. При таком подходе творческое наследие автора оказывается включенным в последующие этапы развития национальной культуры, и все созданное им само становится традицией. Ценностный потенциал творчества Сумарокова в равной мере обнаруживает свою значимость как по отношению к предшествовавшему состоянию литературы, так и в перспективе историко-литературного развития.

Очевидные перепады в оценках творчества Сумарокова (их нельзя не замечать) — от превознесения его заслуг при жизни до забвения и даже насмешек над ним со стороны карамзинистов и романтиков — объясняются необычайным динамизмом тех процессов, которыми было отмечено развитие искусства в России на протяжении XVIII века. Воспринятые традиции едва успевали утвердиться, как уже начинали устаревать. Это была постепенная утрата жизнеспособности всей системы классицизма. Устаревал не только Сумароков; в глазах сентименталистов устарелыми были и Расин с Корнелем. (Хотя именно Сумароков своей трагедией «Димитрий Самозванец» обозначил время «смуты» и самозван-

чества начала XVII века как один из наиболее драматических моментов истории России, и от него традиция обращения к этой теме идет к Пушкину, Островскому и далее к А. К. Толстому).

С баснями Сумарокова дело обстояло несколько иначе. Созданный им тип русской поэтической басни обнружил свою необычайную жизнестойкость, сохранившись с незначительными изменениями вплоть до наших дней. Последователи Сумарокова, конечно, совершенствовали и басенный язык и отдельные элементы повествовательной структуры басни, что особенно явственно проявилось в творчестве И. А. Крылова, создавшего подлинные шедевры жанра. Но у истоков всех этих достижений, как и в области драматургии, стоит творчество Сумарокова.

Басня в России до Сумарокова в основном была представлена переводами Эзопа. Сам жанр осмыслялся при этом как своеобразное дидактическое пособие, проповедывавшее прописные истины общежитейской морали. Басни Эзопа имели всегда прозаическую форму, и хотя отдельные русские поэты пробовали перелагать эзоповские сюжеты стихами, ни силлабика стихов Кантемира, ни гекзаметрические опыты Тредиаковского не соответствовали сказовой стихии жанра. К тому же, в своем понимании функции басни они оставались на уровне чисто дидактического нравоучительного ее истолкования.

Заслуга Сумарогова состояла прежде всего в том, что он первый начал писать басни стиховым размером разностопного ямба. Гибкий, подвижный, динамически насыщенный вольный ямбический стих явился идеальным средством и для воспроизведения диалога, и для бытовых зарисовок, и для передачи эпически неторопливой сказовой манеры.

Шалунья некая в беседе,  
В торжественном обеде,  
Не бредила без слов французских ничего,  
Хотя она из языка сего  
Не знала ничего,  
Ни слова одного;  
Однако знанием хотела поблистать,  
И ставила слова французские некстати;  
Сказала между тем: «Я еду делать кур».  
Сказали дурище, внимая то, соседки:  
«Какой плетешь ты вздор, кур делают наседки!»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... М., 1781. Ч. 7. С. 197. Далее ссылки на это издание следуют в тексте.

Такова притча «Шалунья» — бытовой анекдот, превращенный в едкую сатиру, обличающую конкретное социальное явление — галломанию. Ирония пронизывает повествовательную структуру притчи, и Сумароков исключительно средствами стиля достигает поразительного сатирического эффекта.

Когда просторечная, не лишенная грубоватости лексика («бредить по-французски», «дурища», «плести вздор») в сочетании с элементами поэтизированного стиля светской беседы («блестать знаниями», «внимая», «торжественный обед») дополняется использованием макаронического стиля, основанного на погружении французского выражения *«faire la cour»* в поток русской речи, — вся эта стилевая какофония создает ощущение нелепости, сконцентрированной в фразе щеголихи: «Я еду делать кур». Реакция соседок, в которой торжествует логика здравого смысла, лучше всякой морали, ибо читатель смеется. Вся притча выдержана в ритме живого непосредственного рассказа.

Успех Сумарокова обеспечивался во многом тем, что образцом повествовательной манеры притч он избрал басни Лафонтена, великого французского баснописца эпохи классицизма. Именно у него Сумароков перенял тот легкий стиль, выдержаный в духе иронического, насмешливого диалога автора с читателем, где неуместна морализация, но господствует шутка. Стержневой фигурой басенного повествования становится у него личность рассказчика, иногда добродушного, иногда язвительного, а сам рассказ перемежается отступлениями, справками, эмоциональными репликами. Не случайно мораль в притчах Сумарокова нередко заменяется оценочной сентенцией, а то и просто отсутствует.

Коль истиной не можно отвечать,  
Всего полезнее молчать.  
С боярами как жить, потребно это ведать.

Таково начало притчи «Пир у льва», сюжетно восходящей к басне Лафонтена *«La cour du Lion»*. Заменяющая мораль сентенция первых двух стихов дополняется чисто сумароковской репликой, сразу снимающей ощущение дистанции между читателем и рассказчиком. Личность повествователя очень скоро начинает себя обнаруживать. Едва изложив экспозицию, переходя к сюжету, Сумароков разражается нападками на торговцев:

Или «посадских мужиков»,  
...Которые в торги умеренно вступили,  
И откупами нас еще не облупили,  
И вместо портупей имеют кушаки...

Этот пассаж, естественно, отсутствовал у Лафонтена. Но в контексте общей проблематики сумароковской сатиры подобные тирады против откупщиков и подъячих были неудивительны. Они придавали его притчам особый, только Сумарокову свойственный колорит. Все происходящее далее в притче знакомо по фаблью, составляющему источник ее сюжета.

Практика переложения международных сюжетов, традиционно принятая в жанре басни, дополнялась у Сумарокова постоянным стремлением приблизить содержание своих притч к уровню понимания русского читателя. Иногда это носило характер подспудного насыщения басни реалиями национального быта, иногда это достигалось за счет вкрапления в текст басен народных поговорок, пословиц, идиоматических выражений. Но порой русификация сюжета декларировалась открыто.

Кто как притворствовать не станет,  
Всевидца не обманет.  
На руску стать я Федра преврачу  
И русским образцом я басню сплесть хочу.

Так начинает Сумароков притчу «Вор». Сюжет ее был заимствован им у римского баснописца Федра, но обстановка, в которой развертывается действие притчи, полностью преобразилась. Храм Юпитера превращен Сумароковым в православную церковь, с образами и часовником, а жертвенный огонь алтаря — в восковую свечу; в тексте притчи даже звучат отрывки христианской молитвы.

Примерно одну треть всех притч Сумарокова составляли стихотворные переработки сюжетов возрожденческих фацеций, сатирических и бытовых народных сказок, анекдотов. Все эти сюжеты разрабатывались в жанрах демократической сатиры, и Сумароков щедро использовал их в обличительных целях. Так, например, коллизия сатирической народной сказки «Шемякин суд» составляет фабульную основу притчи «Угадчик»; очевидны фольклорные истоки «Рыбака и рыбки». А такие притчи, как «Кулашный бой», «Безногий солдат», «Две крысы», «Подъческая дочь», «Недостаток времени», «Кисельник» и др. вообще не имеют аналогов в международном репертуаре басенных сюжетов. Это острые сатирические зарисовки, словно выхваченные из жизни. Подобным методом будет пользоваться позднее Крылов.

Значительной заслугой Сумарокова явилось, таким образом, то, что он освободил русскую басню от голого нравоучения, превратив ее в форму социальной сатиры. Сумароков наполнил басню смехом, сарказмом, грубоватым народным юмором. В то же время нередко его притчи перерастали в гневные инвективы, обличавшие падение нравов, коррупцию в судах, чванство новоявленных аристократов из числа вчерашних откупщиков. Критика социальных пороков сопровождалась у Сумарокова не менее острой критикой бездуховности дворянского образа жизни. Здесь идеолог дворянского сословия был беспощаден. Он клеймил любое проявление кичливого тунеядства, мотовства и невежества дворян:

В лесу воспитанная с негой,  
Под тяжкой трется ось телегой  
И, не подмазанна, кричит:  
А бык, который то везет, везя молчит.

Такова фабула его притчи «Ось и бык». В основе ее лежит басня Эзопа «Волы и Ось» с заключенной в ней абстрактной общечеловеческой моралью: кричит обычно больше всех тот, кто меньше всех делает. Сумароков как бы комментирует изложение реалиями российской действительности, придавая сюжету вполне конкретный социальный смысл.

Изображает ось господчика мне нежна,  
Который держит худо счет,  
По-русски: «Мот»,  
А бык крестьянина прилежна.  
Страдает от долгов обремененный мот,  
А этого не воспомянет,  
Что пахарь, изливая пот,  
Трудится и тягло ему на карты тянет.

(С. 202)

Мы видим, что от отвлеченной эзоповской морали не осталось и следа. Перед нами острейшая сатира, не лишенная публицистической окраски. По своему пафосу эта притча Сумарокова может рассматриваться в одном ряду с такими баснями Крылова, как «Листы и корни» или «Орел и пчела».

Стихийный демократизм притч Сумарокова не мешал ему, впрочем, осознавать себя представителем правящего сословия. Претензии к собратьям по классу сочетаются у него с не менее острыми нападками на подъячих, вчерашних откупщиков, приобщившихся к дворянскому сословию благодаря неправедно нажитому богатству нуворишей. Таковы басни «Чинолюбивая свинья», «Коршун в павлиньих перьях», «Блоха», «Филин», «Подъяческая дочь», «Мышь медведем». Су-

мароков уловил истоки процесса размывания дворянской каствости и оценивает его в структурных рамках басенной сатиры как бы изнутри. Типичным примером здесь можно считать притчу Сумарокова «Осел дерзновенный», в которой «Здорово, брат», — сказал осел когда-то льву, но царь зверей убежден, «Что братом лев ослу не будет никогда». В этой притче весь Сумароков с желчной импульсивностью своего язвительного характера и обостренным чувством словного избранничества. То, что вчерашние мужланы и секретари становятся вхожи в дома аристократов, фамильярничая там, где раньше они не ступали далее передней, пока вызывает у льва улыбку. Но тема была названа. Пройдет чуть менее полувека, и представитель нового поколения русских баснописцев Крылов своеобразно продолжит эту тему. Он представит Осла и Льва на новом уровне их взаимоотношений. Я имею в виду басню «Лисица и Осел». Прямого участия в действии басни Лев не принимает, но в раскрытии сатирического задания ему отведена главная роль. Лев

...«А ныне в старости и дряхл, и хил,  
Совсем без сил,  
Валится в пещере, как колода».

Фамильярность Осла, сравнивающего Льва с колодой, конечно же, психологически объяснима, ибо он опирается на мнение толпы, оставаясь в душе таким же рабом, каким был всегда. Стряхнувший с себя вчерашнюю робость Осел просто следует примеру остальных зверей, из которых «кто мимо Льва ни шел, всяк вымешкал ему // По своему: // Кто зубом, кто рогами». Таковы люди, дрожащие перед силой и низменно злорадствующие перед немощью вчерашнего господина.

История по-своему повторяется, и на новом витке ее развития едва намеченная у Сумарокова тенденция приобретает очертания зловещей реальности. Теперь уже душевная низость самодовольно демонстрирует свое торжество. Так «родов дряхлеющих обломки» становятся объектами глумления, так наступает господство новой морали. Не случайно Пушкин, остро переживавший процесс расслоения и деградации дворянства, в пору своей полемики с Булгариным и Гречем, прибегнет к крыловскому образу, когда в незавершенной поэме «Езерский» вынужден будет с горечью заметить

Что геральдического льва  
Демократическим копытом  
У нас лягает и осел.  
Дух века вон куда зашел.

И столь же логично, что Сумароков выступает прямым предшественником Крылова в искусстве психологической индивидуализации басенных персонажей как определенных социальных типов. Ведь звериные лики — это всегда маски, скрывающие практику социальных отношений. Иерархия их как бы воплощается в иерархии стилевых уровней. И в мастерстве передачи психологии социальных типов через речевой портрет басенного персонажа Сумароков тоже, по существу, выступает своеобразным классиком. Достаточно, например, прочесть его притчу «Две крысы», чтобы в этом убедиться.

Разумеется, процесс развития русской басни XVIII века не сводится к одному только Сумарокову. Были и другие замечательные баснописцы в эту эпоху, например, Хемницер или Дмитриев. Но они шли уже по проторенному пути. Их басни и по гладкости стиха, и по экономности, ясности воплощения поэтической идеи в чем-то превосходят сумароковские. Но по остроте сатирического сарказма, по широте социальных обобщений притчи Сумарокова остаются непревзойденными памятниками басенного искусства своей эпохи. Без школы, которую русская басня прошла под пером Сумарокова, не было бы и превосходных опытов Хемницера и Дмитриева, не говоря уже о том высочайшем уровне, какого она достигла в творчестве Крылова.

— Н. Д. КОЧЕТКОВА

## СУМАРОКОВ И ЖЕНЩИНЫ-ПИСАТЕЛЬНИЦЫ

Среди заслуг Сумарокова перед русской культурой есть одна особая, до сих пор совершенно не оцененная. Именно Сумароков первым в нашем отечестве способствовал приобщению женщин к литературному труду, что для России XVIII в. было новым явлением. Лишь в петровскую эпоху на учрежденных государем ассамблеях женщины начали показываться в обществе, принимать участие в беседах вместе с мужчинами. Прошло еще несколько десятилетий, и в России появились женщины-писательницы. Первостепенное значение для них имели соответствующие примеры в европейской литературе. Такие примеры были весьма сочувственно отмечены Сумароковым.

Уже в его знаменитой эпистоле «О стихотворстве» (1747) среди образцовых авторов были названы две женщины: Са-

фо и де ла Сюз. Упомянув Сафу в одном ряду с Гомером и Феокритом, Сумароков в примечаниях к своей эпистоле сообщал о ней достаточно подробные сведения: «Сафу, стихотворца из Митилина, столичного города острова Лесбоса. Жила лет за 600 до рождества Христова. Сочинения ее состояли в 9 книгах од, во многих книгах эпиграмм. Делала элегии, стихи эпиталамические и много других стихотворств составляла; однако все ея сочинения, кроме двух од и двух эпиграмм, пропали. Сократ, Аристотель, Страбон, Дионисий Галикарнасский, Лонгин и император Иулиян ей похвалу приносят. Сверх того ставится, что и Овидий в лучших своих стихах, которые трогают сердце, подражал сей стихотворице». (Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 129).

Творчество французской поэтессы XVII в. графини де ла Сюз служит для Сумарокова образцом, когда он говорит об элегическом жанре:

Когда ты мягкосерд и жалостлив рожден  
И ежели притом любовью побежден,  
Пиши элегии, вспевай любовны узы  
Плачевным голосом стенящей де ла Сюзы.

В примечаниях о ней сообщается: «Сюз (де ла), графиня, французская стихотворица. Писала элегии».

Интерес Сумарокова к Сафо и де ла Сюз, очевидно, возник не без влияния Н. Буало, ценившего этих поэтесс и в разных своих произведениях высоко отзывавшегося об их творчестве. Характерно, что Сумароков включил их имена в свое программное сочинение, написанное по образцу «Поэтического искусства» Буало, в котором они как раз отсутствуют.

Сумароков не только отдал дань уважения творчеству писательниц прошлого, но проявил также самый сочувственный интерес к произведениям своих современниц. Показательно в этом отношении стихотворение Сумарокова «Живали, Каршин, ты?..», обращенное к немецкой поэтессе Анне-Луизе Карш или Каршин (1722—1791), которую называли «немецкой Сафой». Судьба этой женщины была постине незаурядна. Она родилась в семье крестьянина, содержавшего трактир, росла в бедности. В 16 лет вышла замуж и через 11 лет была изгнана мужем из дома. Второй раз вышла замуж также неудачно: этот супруг оказался пьяницей. Однако благодаря своим стихам, на которые обратили внимание известные теоретики немецкого искусства И. Г. Зульцер и И. В. Л. Глейм, приобрела известность при прусском дворе.

В 1764 г. Глейм издал «Избранные стихотворения» («Auserlesene Gedichte») Каршин, которой в это время было уже 42 года. Среди ее стихов были и хвалебные оды, прославлявшие Фридриха II, и анакреонтические стихи, и лирические произведения, воспевавшие природу. Два ее стихотворения посвящены русскому императору Петру III, у которого были дружеские отношения с Фридрихом II. С этим сборником, по-видимому, и познакомился Сумароков в 1760-е годы. Как справедливо полагал П. Н. Берков (См.: Примечания // Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 567), стихотворение «Жива ли, Каршин, ты?» было написано несколько позднее — в конце 1760 — начале 1770-х годов. Высоко ценил талант Каршин, Сумароков видит в ней свою единомышленницу, которая способна его понять и поддержать:

И лучшие умы  
В стихах холодных гнусны,  
Сложенья их невкусны,  
Но знаешь ты и я, и все то мы.

В его представлении Каршин занимает свое достойное место на Парнасе. Самолюбивый и столь чувствительный к отзывам о своих собственных произведениях, Сумароков не скучится на похвалу немецкой поэтессе:

В тебе дух бодрый зрю,  
Высокость вижу, нежность,  
Хороший вкус, прилежность  
И жар, которым я, как ты и сам горю.

Все это приобретает особое значение в связи с тем, что Сумароков прекрасно осведомлен о «низком» происхождении Каршин.

Сочувственное внимание Сумарокова привлекло творчество не только древнегреческой Сафо и «германской Сафо», Каршин, но и соотечественницы — Елизаветы Васильевны Херасковой (урожденной Нероновой, 1737—1809), одной из самых первых, если вообще не первой русской поэтессы, решившейся опубликовать свои стихи. Ее первые стихотворения стали появляться в журнале «Полезное увеселение» (1760—1761), и именно Сумароков поддержал и ободрил молодую поэтессу при вступлении на новое для русской женщины литературное поприще. Херасковой в это время было 23—24 года. Сумарокову соответственно — 37—38 лет. Он уже по праву считался одним из крупнейших русских писателей, и его поддержка несомненно имела огромное значение для Херасковой. В 1760 г. она поместила в «Полезном увеселе-

нии» «Стансы» («Будь душа всегда спокойна...») и стихотворную «Молитву» («К тебе, Творец...»). Сумароков, деятельно сотрудничавший в этом же журнале, в следующем 1761 г. в майском выпуске опубликовал целую подборку своих басен — «притч». И в притче «Лисица и статуя» было посвящение: «Елизавете Васильевне Хераськовой от Александра Сумарокова». В этом стихотворении как нельзя более ярко выразилось отношение Сумарокова к женщинам-писательницам:

Не возложил никто на женский разум уз:  
Чтоб дамам не писать, в котором то законе?  
Минерва женщина, и вся беседа Муз  
Не пола мужеска на Геликоне.  
Пиши! не будешь тем ты меньше хороша;  
В прекрасной быть должна прекрасна и душа.

Ободрение Сумарокова явно благотворно подействовало на Хераскову: в следующем же июньском выпуске «Полезного увеселения» появились ее новые стихи: «Станс» («Чтоб избежать мученья...») и «Сонет» («К чему желаешь ты, о смертный долгий век?..»), написанный явно по мотивам сонетов Сумарокова (его сонет «Когда вступил я в свет, вступив в него вопил...»). Эти и позднейшие стихи Херасковой («Надежда» и др.) были посвящены в основном раздумьям о сущности жизни, о необходимости подчинять страсти рассудку, следовать путем добродетели и т. п. Сумароков, очевидно, с живым интересом следил за публикациями Херасковой. Вскоре он снова адресовал ей стихотворение, имевшее в значительной степени программный характер. Это была «Ода анакреонтическая к Елизавете Васильевне Херасковой», переданная ей через ее мужа М. М. Хераскова, приезжавшего в начале 1762 г. из Москвы в Петербург. Наставляя молодую поэтессу, Сумароков писал:

Чисти, чисти, сколько можно,  
Ты свое стопосложение  
И грамматики уставы  
Наблюдай по крайней силе.  
Чувствуй точно, мысли ясно,  
Пой ты просто и согласно.

Эти строки стали манифестом целого поколения поэтов, окружавших М. М. Хераскова, любившего, по словам П. А. Вяземского, повторять «молодым людям, приходившим к нему на советование»: «Чистите, чистите, чистите ваши стихи». Всячески стремясь поощрить поэтессу, Сумароков призывал ее:

А ты, Хераськова, сему внимая слову,  
Увидети в себе дай россам Сафу нову.

Надеясь увидеть в Херасковой русскую Сафу, Сумароков предлагал ей соответствующие поэтические темы: он призывал ее воспеть «весну прекрасну» и «любви заразы», «игры и смехи», «веселье, радость». Так Сумароков, проявляя достаточно такта, стремился направить творчество поэтессы, воспевавшей стихическую добродетель и отречение о земных благах, в более естественное для нее русло. Возможно, об этом же шла речь в несохранившемся письме Сумарокова к Херасковой, на которое она отвечала: «...я стану стараться быть достойной того названия, которым вы меня почили, то есть московской стихотворицей; счастлива б я была, ежели б мои успехи так велики были, как хорошо ваше письмо ...». (Отечественные записки, 1858. Кн. 2. С. 582). Тема же, затронутая Сумароковым в «Оде анакреонтической к Елисавете Васильевне Херасковой», нашла своеобразное развитие в посвящении, которое писатель предпослал отдельному изданию своих «Еклог» (СПб, 1774). Это посвящение обращено к «Прекрасному российского народа женскому полу». «А вы, прекрасные, помните только то, — писал Сумароков, — что неблагопристойная любовь и непостоянствостыдны, поносны, вредны и пагубны, а не любовь, и что любовию наполненные еклоги и основанные на нежности, подпертой честностью и верностью, читательницам соблазна, точною чертою, принести не могут (...).» Это новое отношение к женщине и реабилитация самой любовной темы открывали богатые возможности для расцвета русской любовной лирики в последующие десятилетия. Вместе с тем первые женщины-поэтессы, начиная с Херасковой, стали получать признание зарождавшейся русской литературной критики. Издавая в 1772 г. «Опыт исторического словаря о российских писателях», Н. И. Новиков включил в него и статью о Херасковой, в самых лестных словах характеризуя ее творчество: «Хераскова Елисавета Васильевна — любительница наук, одаренная острым и проницательным разумом и великими способностями к стихотворству. Она сочиняла героиды, элегии, эклоги, анакреонтические оды и многие другие стихотворные и прозаические сочинения, из коих некоторые напечатаны в московских ежемесячных сочинениях; но вообще все много похваляются учеными и знающими людьми. Слог ее чист, текущ, приятен и заключает в себе особливые красоты». Завершая свои похвалы, Новиков ссылается на авторитет Сумарокова: «Г. Сума-

роков приписал ей притчу и оду, анакреонтическим стихосложением писанную, в которых со обыкновенною приятностию в слоге делает он ей наставление и поощряет к стихотворству. Из чего заключить можно, какой похвалы достойна сия особа и что имя российской де ла Сюзы, ей приписывающее, забвенно не будет». Так произведения Сумарокова, посвященные первой русской поэтессе, не только получили живой отклик у современников, но и вошли в историю нашей отечественной культуры. Интересная и важная тема «русские женщины-писательницы» ждет еще своего исследования.

А. Н. КРЮКОВ

## А. П. СУМАРОКОВ И МУЗЫКА

Связи Сумарокова с музыкой были весьма многообразны. Он писал о музыке — то язвительно, то одобрительно, то нейтрально-объективно, пытаясь отметить ее специфические черты. Он писал, так сказать, и для музыки: имею в виду театральные произведения Сумарокова, предполагавшие активное участие музыки, а также, конечно, его лирические стихотворения, многие из которых сам поэт мыслил поющими. Сумарокову доводилось — в бытность директором театра — руководить деятельностью музыкантов, коль скоро они входили в число его подчиненных. Интереснейшие для исследователя проблемы возникают при стремлении разобраться во взаимодействии музыки и сумароковской поэзии. С одной стороны, лирика Сумарокова не могла не оказывать влияния на становление в России бытовых вокальных жанров — ведь его стихи, воплощенные в музыке, широко распространялись в быту, а первый печатный сборник «российских песен» (эти песни — предки русского романса) состоял в значительной части из «положенных на музыку» стихотворений Сумарокова. С другой стороны, «отец русского театра» в своем поэтическом творчестве испытывал воздействие музыкального искусства — не случайно он заботился о качестве звучания стиха, его музыкальности, а в строении лирических произведений Сумарокова, как отмечала в свое время Т. Н. Ливанова, подчас явственно ощущается характерные структуры музыкальных вокально-танцевальных жанров (в первую очередь менуэта).

Не стремясь затронуть здесь все вопросы и проблемы, остановлюсь лишь на высказываниях Сумарокова, связанных с музыкой. В них явственно различимы три пласта. Первый составляют высказывания, помещенные на страницах сумароковского журнала «Трудолюбивая пчела» (выходила в 1759 г.), а также вложенные Сумароковым в уста персонажей его комедий. Приверженца музыки они могут огорчить, ибо звучат резко негативно.

Читатель «Трудолюбивой пчелы» узнавал, что если в ходе жизни человека сопровождают «смехи и пения», «нежной хор музыки», если он и его друзья «пляшут и играют», «представляют разных видов позорища», — то такой жизненный путь приводит к бедности, к слезам и сожалениям. Однако общество мало задумывалось о будущем и распространяло свои симпатии именно на тех людей, которые могут с легкостью «запеть французскую песню, или кто не знает французского языка, хотя и русскую, только чтоб не было в ней ни склада ни лада» («в каковых песнях нет недостатка», — ядовито добавлял Сумароков). Если человек знает французский язык, но предпочитает петь русские песни, то он по меньшей мере чудак — такой приговор группа молодых людей и девиц вынесла своей подружке (комедия «Скора у мужа с женою»). Люди их круга считали, что даже самая легкомысленная французская песенка «всево русскова языка стоит». Разве что слуги могут предпочесть французским песням — русские (комедия «Чудовищи»).

В одном ряду с модными песнями стояли и модные танцы — ловкость танцора оказывалась ценнее любых наук:

Танцовщик был богат, Профессор ты убог;  
Конечно голова в почтеньи меньше ног.

Не следует думать, что только, так сказать, благородное общество осуждается Сумароковым за его музыкальные пристрастия. Некий подъячий в компании с самим чертом зашел в дом, где «продают разные напитки и притом на всякий день представляют оперу». Они, «забавляяся до полуночи операю, нахлюстались, а сверх того и на дорогу стекляницу водки и чарку взяли, с совершенным пошед удовольствием, повторяя те арии, которые они слышали, крича по улицам...» Явно из тех же социальных слоев персонажи притчи «Две крысы» — завсегдатаи кабаков, любители «бурлацки песни петь и горло драть».

В одном из переводных материалов «Трудолюбивой пчелы» встречаем выражение «ложная музыка». Этот характерный фрагмент не выпадает из русла сумароковских высказываний (кроме того, он может напомнить кое-что и из нашего недавнего прошлого): «Где власть гоподская, и страх угнетает подданных, там должно ласкание необходимо процветать... Испортила ласкательством своим людей ложная музыка..., растлили купно с музыкою и дородетель». Своего рода ложная, неестественная, неискренняя музыка, неискреннее пение и игра актеров высмеяны в сумароковском фрагменте «О неестественности». Здесь достается и актерам, которые в пантомимах почти столь же безжизненны, как и покойник, и певицам, которые даже при изображении безграничного отчаяния поют очень, так сказать, правильно, нигде (как пишет Сумароков) «каданса не теряя», и громоздким костюмам, затрудняющим движения артисток.

Музыка — спутница праздности, пустой моды, порочной жизни, своего рода «ложное» искусство. Неужели такой виделась она Сумарокову? Или же он использовал ее лишь как яркую краску в сатирическом изображении, в обличении возмущавших его черт современного общества?

Познакомимся с другим пластом высказываний писателя, а также вспомним о некоторых его действиях. И, опираясь на них, мы можем констатировать вполне серьезное, положительное отношение Сумарокова к музыке, музыкантам, жанрам, тесно связанным с музыкой. Действительно, он первым из русских писателей обратился к жанру оперы («Цефал и Прокрис», «Альцеста»), обращался к другим жанрам, предполагавшим активное участие музыки (пролог «Новые лавры», балет «Прибежище добродетели»). Он всерьез задумывался над особенностями жанра песни (см. «Епистолу о стихотворстве»: «Слог песен должен быть приятен, прост и ясен...»). Естественно, его не могли не занимать вопросы соотношения слова и музыки, проблемы специфики поэтического и музыкального искусства.

«...слова приводят читателя к существу дела.

...песни слышателя вводят в ощущение», — писал Сумароков Екатерине II в 1770 г.

Он считал достоинством музыкально-литературного произведения равновесие между эмоциональной и рациональной сторонами. Успех певца Дж. Карестини он объяснял тем, что тот в пении «ум с красотой соединяет». В этом же «Мадrigale» такое высказывание:

Я в драме пения не отделяю от действия никогда;  
Согласоваться им потребно завсегда...

И далее:

Музыка голоса, коль очень хороша,  
Так то прекрасная душа.  
А действие — тело,  
Коль оба хороши — хвали ты сцену смело.

В некоторых случаях Сумароков склонен даже отодвигать рациональное начало на второй план. Говоря о слоге песен, он считал важным «Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть» («Епистола о стихотворстве»).

Сумароков неоднократно проявлял в высшей степени уважительное отношение к труду музыканта — исполнителя, композитора (для той эпохи это вовсе не было нормой, скорее даже исключением!). Публикуя свои музыкально-театральные произведения, он обстоятельно указывал всех, кто воплощал их на сцене — композитора, постановщика, декоратора, исполнителей.

Помещая в июльском номере «Трудолюбивой пчелы» стихотворное изложение псалма, Сумароков не забыл отметить: «На сей псалом музыка г. Раупаха».

В журнале «Ежемесячные сочинения...» за 1756 г. помещены стихотворные «признательности» Сумарокова композитору Ф. Арайя, написавшему музыку оперы «Цефал и Прокрис», и певице Е. Белоградской, исполнившей в той же опере главную женскую роль. Позже он отметил «парнасское пение» молодых Е. Нелидовой и Н. Борщовой («Письмо к девицам г. Нелидовой и г. Барщевой», 1774).

Есть, однако, еще один пласт высказываний Сумарокова о музыкантах и литераторах, связанных с музыкой. Подчас кажется, что они написаны другим человеком — так резко (и в большинстве случаев несправедливо) отзывается автор «Альцесты» о коллегах по творческому труду. В таком духе отреагировал он на появление сборника «Междуделом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса». Семь текстов из семнадцати, ставших здесь основой для музыки, принадлежали Сумарокову. Естественно, композитор (им был Г. Н. Теплов) внес некоторые (весьма незначительные) корректизы в поэтический первоисточник. Выступив в «Трудолюбивой пчеле» (ноябрь 1759 г.), поэт возмущенно писал о том, что его стихи «испорчены», что сборник имеет «непристойный титул» (хотя такого рода названия были в то время распространены), что опубликованы

стихи «без воли автора» (это тоже в ту эпоху было обычным).

Еще резче выразился Сумароков, когда увидел свои стихотворения в «Собрании разных песен» (оно издавалось М. Д. Чулковым в 1770—1774 гг. и включало тексты песен в том виде, в каком они распространялись в быту): «Непристойно лакею, хотя и придворному, мои песни без моей воли портить, печатать и продавать», — так зло и несправедливо в Предисловии к «Димитрию Самозванцу» отзывался Сумароков о составителе сборника.

«Я определен именным указом в директоры театра, а не в подлое звание театрального стихотворца, каков был Бонеки», — писал он же в письме И. И. Шувалову от 12 марта 1761 года, побоявшись оскорбляя и ни в чем не повинного итальянского поэта и сам род его занятий.

Еще одно запальчивое высказывание было вызвано переизданием (без ведома автора) текста оперы «Альцеста»: «Академия власти не имеет печатать при жизни авторской противу воли его..., его сиятельство обермаршал надо мною ни малейшей власти не имеет, и над оперою Алцеста имею власть я, а не Придворная контора».

Нетрудно увидеть, что приведенные слова высказаны в состоянии крайнего раздражения. Бесцеремонное обращение с ним самим, с его текстами выводило Сумарокова из себя. Он требовал уважительного отношения к человеку-творцу, к его произведениям, сам так же относился к другим — соответствующие примеры выше были приведены. И конечно, дело не в том, что Чулкову довелось служить лакеем, что Теллов в некоторой мере нарушил ткань его стихов, что Бонеки писал по заказу и потому, якобы, достоин презрения, что «Альцесту» ни в коем случае нельзя было переиздавать. Дело в пренебрежении, которое усмотрел Сумароков в действиях соответствующих людей или же лиц, стоящих за ними.

Кстати, Сумароков не претендовал на единоличное решение всех вопросов, возникавших в ходе создания произведений, объединяющих поэзию и музыку, поэзию, музыку и театр. Так, в письме к Екатерине II от 15 августа 1768 года он сообщал, что начал комическую оперу, «расположив уже основу с г. Раупахом». То есть композитор был включен в творческий процесс с самого его начала (что в XVIII веке вовсе не являлось общепринятым). Соответственно Сумароков считал недопустимым, чтобы его произведениями распоряжались без ведома автора.

Сопоставляя три пласта приведенных выше высказываний, выделю второй. Думаю, что в нем выражилась истинная позиция писателя: его уважительное отношение к музыке, музыкантам, стремление плодотворно сочетать литературу и музыку, попытка понять специфику музыки.

О подоплеке высказываний третьего пласта уже говорилось. Что касается первого, то причины, вызвавшие его к жизни, еще более очевидны. Конечно же, «ложная музыка» в разнообразных ее проявлениях привлекалась Сумароковым в качестве элемента сатиры, ради обличения пороков современного общества. Видеть в приведенных выше язвительных репликах негативное отношение писателя к музыке вообще — нет оснований.

Таким представляются особенности высказываний Сумарокова в интересующей нас области.

## ЕВРОПЕИЗМ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕТЕРБУРГА XVIII ВЕКА

Петербург самим фактом своего создания призван был стать центром европейской культуры в России. «Новая столица» генетически должна была соединить старую Русь, ее традиции, ее «менталитет» с общественным бытием, с социально ориентированной эстетикой Запада.

Не только наука, промышленность, экономика расширяли свои границы, меняли принципы развития. Трансформировалось художественное сознание, складывалась иная система искусств. И театру тут принадлежала роль первостепенная. Как и вся страна, он входит «при громе пушек и стуке топора» в круг европейской культуры.

В Петербурге особенно стал заметен «государственный» характер, государственная значимость сценического искусства. «Привычка» к зрелищу не формировалась спонтанно, но планировалась и организовывалась сверху. Театр вводился в сферу общественной жизни.

Петербургский театр с самого начала формировался как театр европейский, это определяло и самоощущение его деятелей, это сказывалось в характере, в динамике художественного процесса. При этом на всех этапах (а в пору Сумарокова и в конце XVIII века особенно отчетливо) вопрос о национальной самоценности, самобытности оставался существенным. Но воспринимался и реализовывался вполне диалектично.

Чтобы осознать «особость», мастерам русской сцены и драматургам надо было ощутить сопричастность и свою соизмеримость с мировым эстетическим потоком, его участниками. Не только от скудости отечественного репертуара возникла тяга к «склонению» на русские нравы европейских образцов, и не от «низкопоклонства» складывались формулы «наш Гаррик», «наш Лекень». Формулировалось понимание человеческой общности, включености в единую систему социального, этического, художественного мироздания. Именно в XVIII веке, в Петербурге, воспитывались первые «русские европейцы», они проявляли себя в творчестве, в журналистике, в критике.

Театр, драматург, в том числе и Сумароков, учитывал и вбирал опыт европейского искусства, порой «примеряя» его к русской исторической, а иногда и к современной сюжетике.

Погружение в европейскую культуру шло разными путями. Приезды (еще и до Сумарокова) иностранных трупп, актеров, их сменяемость давала ощущение непрерывных перемен, давала возможность сопоставлений. Атмосфера реформ в европейском театре приходила к нам не только в эстетических трактатах, но в живой практике — поездок «потенциальных зрителей», ценителей искусства «туда» и театров «оттуда».

Сентенция П. Плавильщикова, что «зрелища обновляются, новые содержания извлекаются из происшествий, достойных всеобщего прославления» — это уже итог более чем полуувекового процесса общения с западным театром.

С другой стороны, внедрение в репертуар пьес Вольтера, Корнеля, Мольера, затем Бомарше, Мерсье, Гольберга, Лесажа, наконец, Лессинга (и многих второстепенных европейских драматургов) обогащало актерскую палитру, влияло на зрительский вкус, приводило к карамзинскому тезису о том, что «человек везде человек». Вместе с тем, общее не стирало специфически российских черт в сценической практике. Более того, «европеизм» становился (иногда в весьма поверхностных, даже примитивных формах) приметой образа реальной жизни и в известной мере «раскалывал» общественное сознание, провоцируя, обостряя борьбу за национальное своеобразие, за опору на народную традицию. Диалог и диалектика столкновений была основой развития профессионального российского театра.

Диалектическое было и движение русской театральной эстетики, русской театральной мысли. Здесь сплетались идеи европейских мастеров и теоретиков театра и выводы, постулаты, выработанные на основе отечественной сценической практики.

К 80-м годам XVIII века сложился корпус разнообразных материалов по истории театра, по его эстетической системе, по проблемам актерского искусства. Теория формировалась на базе сиюминутных явлений сцены, но учитывала при том выводы зарубежных театральных деятелей.

«Драмматический словарь» (1787), «Российский театр». Сочинения и переводы» (1786—94), Предисловия В. Лукина к его переводам и сочинениям, Предисловия А. Лабзина к пьесам Мерсье и Бомарше, труды А. Малиновского — «Запис-

ки, принадлежащие к истории Российского театра» в книге «Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском Публичном театре» (1790), «Разные мнения о качествах комедианта и о первых предметах, которые вступающий в сие звание особенно наблюдать должен. О Лекене, славном французском актере». Это лишь малая часть выходивших в ту пору статей и трактатов.

Идет упорядочение представлений о сценическом искусстве и его отношении к действительности. Развитие идей просветительства. Сравнительный анализ разных тенденций в европейском театре и осмысление национального пути (Карамзин «Письма русского путешественника»). Идет выработка терминов, понятий, формулировка задач искусства (И. Крылов), утверждается его государственное значение, но и его гражданский и нравственный долг. И именно в XVIII веке происходит осознание самоценности театра, независимости его от власти. Сумарокову тут принадлежит немалая заслуга.

XVIII век — время, когда складывается представление о значимости творческой личности, появляется слой русской художественной интеллигенции и «просвещенных театралов», которые сыграли столь важную роль в начале следующего столетия и которые продолжали быть «русскими европейцами». «Просвещенные театралы», конечно, не только петербургское понятие. Но все же Петербургу тут принадлежит особое место. Здесь интенсивнее было движение идей, острее столкновения, разнообразнее встречи национальных культур. «Окно в Европу» влияло на атмосферу, на художественный климат, оно делало наглядно ощутимым «закон» всемирного художественного тяготения.

Ю. Д. ЛЕВИН

## ТРАГЕДИЯ А. П. СУМАРОКОВА «ГАМЛЕТ»

Созданная Сумароковым трагедия «Гамлет», вторая его трагедия, изучена достаточно обстоятельно не только у нас, но и за рубежом.<sup>1</sup> Но об этом первом введении в русскую

<sup>1</sup> См.: Бардовский А. Русский Гамлет // Русское прошлое. Пг., 1923. Кн. 4. С. 138—144; Булгаков А. С. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Л., 1934. Сб. 1. С. 48—52; Алексеев М. П. Первое знакомство с Шекспиром в России // Шекспир и русская культу-

культуру Гамлета, который в дальнейшем играл в ней такую существенную роль, следует сказать и на нашей конференции.

«Гамлет» Сумарокова был издан в 1748 г. и затем неоднократно переиздавался. Но случилось так, что имя датского принца было впервые упомянуто в русской печати за 17 лет до этого. В первом российском литературном и научно-популярном журнале в статье из английского журнала «Зритель» (*Spectator*) (Перевод LXI разговора из 1 части Спектатора // Исторические, генеалогические и географические примечания в Ведомостях. 1731. Ч. 78.), попавшей сюда, пройдя тройной перевод — на французский, немецкий и русский языки, — мимоходом говорилось о «показании преизрядных Гамлетовых и Отелоновых комедий». Однако, видимо, ни русский переводчик, ни его читатели не представляли себе, о чем идет речь, и, скорее всего, сочли Гамлета и Отелло (или Отелона) за авторов «преизрядных комедий».

Сумароков же знал Шекспира, и ему принадлежала заслуга первого ознакомления соотечественников с английским драматургом. В том же 1748 г. в «епистоле» «О стихотворстве» в числе великих творцов, обитающих посмертно на Геликоне, им были названы: «Мильтон и Шекспир, хотя непросвещенный». А в приложенных «Примечаниях на употребленные в сих епистолах стихотворцов имена» по поводу второго имени говорилось: «Шекспир, аглинский трагик и комик, в котором и очень худова и чрезвычайно хорошева очень много. Умер 23 дня апреля 1616 году на 53 века своего». Исследователи расходились в истолковании примененного Сумароковым эпитета «непросвещенный». Большинство возводило его сведения о Шекспире к суждениям Вольтера и соответственно полагало, что этим осуждалось несоблюдение драматургом правил классицизма. Однако академик М. П. Алексеев в статье «Первое знакомство с Шекспиром в России» пришел к заключению, что «эпитет «непросвещенный» следует понимать буквально, как отзыв о писателе, не получившем настоящего классического образования, не понимавшем поплатыни и достигшем творческих вершин вопреки отсутствию «хорошего воспитания»».

---

ра М.; Л., 1965. С. 19—31; Lang D. M. Sumarokov's *Hamlet*: A misjudged Russian tragedy of the eighteenth century // Modern language review. 1948. Vol. 43. P. 67—72; Rowe E. Hamlet: A window on Russia. New York, 1976. P. 1—14.

Как уже отмечено, Сумароков выпустил своего «Гамлета» в том же году, что и «епистолу». На титульном листе книжки Шекспир обозначен не был, указывалось только имя русского автора — «Гамлет», трагедия Александра Сумарокова. Тем не менее, связь трагедии с чужеземным источником была замечена, из чего явствует, что в середине XVIII в. в России существовал определенный круг лиц, которым английский драматург был уже известен, хотя бы понаслышке. В. К. Тредиаковский, противник Сумарокова, стремясь доказать, что тот лишен творческой самостоятельности, что у него все заимствованное, составил в 1750 г. соответствующее пространное «Письмо», где, в частности, говорилось, что «Гамлет», «как очевидные сказывают свидетели, переведен был прозою с англинских Шекспировы, а с прозы уже сделал ее почтенный автор нашими стихами». И, заключая обличительное «письмо», Тредиаковский утверждал: «... нет, почитай, ничего в сочинениях авторовых, которое не было бы чужое (...) Язвительная его комедия не его, да Голбергова (...) Гамлет — Шекспиров» (См.: Куник А. Сборник материалов для истории Имп. Академии наук в XVIII веке. СПб., 1865. Ч. 2. С. 441, 484—485).

Оскорбленный Сумароков в «Ответе на критику» опровергал своего обидчика и, в частности, писал: «Гамлет мой, говорит он, не знаю от кого услышав, переведен с французской прозы аглинской Шекспировой трагедии, в чем он очень ошибся. Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдия на колени падения, на Шекспирову трагедию едва, едва походит».

Возражение Сумарокова было вполне справедливым. Он, конечно, знал трагедию Шекспира, в отличие от Тредиаковского, который не случайно в своем обвинении ссылался на каких-то «очевидных свидетелей». Не владея английским языком, Сумароков знакомился с трагедией, несомненно, по французскому прозаическому переводу-пересказу в одном из томов составленного П.-А. де Лапласом собрания «Английский театр» (1746). При этом он использовал взятые у Шекспира имена действующих лиц: Гамлета, Клавдия, Гертруды, Полония, Офелии, а главное — исходную ситуацию, завязку: Гамлет узнает, что отец его вероломно убит, что Клавдий незаконно захватил престол и завладел королевой и ему, Гамлету, надлежит отомстить виновникам смерти отца. Но, развивая эту исходную ситуацию, Сумароков, фактически,

создал совершеоно новую трагедию; ни одна шекспировская сцена не была им повторена.

Убежденный приверженец классицизма, последователь Вольтера, Сумароков построил трагедию по классическим канонам с точным соблюдением единства времени и места и с характерным для такой трагедии конфликтом любви и долга. Гамлет любит Офелию, но долг велит, чтобы он убил ее отца Полония, прямого убийцу его собственного отца, которого тот заколол мечом по наущению и на глазах у Клавдия и Гертруды. Согласно правилам классицизма, русский драматург исключил из трагедии фантастический элемент — явление тени отца Гамлета; отца, сообщившего правду об убийстве его, сумароковский Гамлет видел лишь во сне, о чем он рассказывает своему наперснику Армансу. Вообще, как это было принято в классической пьесе, каждое из главных действующих лиц имеет наперсника: Клавдий — Полония, Гертруда — Ратуду, Офелия — Флемину. Зато при изменении сюжета были исключены все второстепенные шекспировские персонажи: Лаэрт, Розенкранц, Гильденстерн, Фортинbras, Марцел, Бернардо и др. и, конечно, могильщики, шутовские образы которых считались неуместными в классической трагедии.

В свою трагедию Сумароков внес новые сюжетные мотивы. Клавдий у него не брат короля, а только придворный, ставший ранее, т. е. до начала трагедии, любовником королевы. В самой же трагедии Гертруда каётся в своей причастности к убийству короля и хочет уйти в монастырь. Она и Клавдия призывает к покаянию, но для того это неприемлемо, и он намеревается убить Гертруду, а потом жениться на Офелии. Полоний, которому он открывает свои намерения, всячески старается склонить дочь к такому браку и даже грозит убить ее при непослушании, но встречает решительный отпор, ибо она беззаветно любит Гамлета.

В целом трагедия, посвященная борьбе за престол, носила политический характер. Клавдий и Полоний, стремясь закрепить узурпацию и предотвратить отмщение, подсылают к Гамлету наемных убийц, пятьдесят разбойников, но тому удается отразить нападение, после чего он сам убивает встретившегося ему Клавдия и, войдя во дворец, застает Полония, занесшего меч над непокорной дочерью. Гамлет обезоруживает его, хочет заколоть, но, тронутый мольбою Офелии, заключает его под стражу и отправляет в тюрьму. Явившийся в последней сцене воин-вестник сообщает, что Поло-

ний, находясь под стражей, покончил с собой, закололся. Тем самым Гамлет, одержавший верх над противниками, избавлен от необходимости стать убийцей отца своей возлюбленной. Следует заметить, что все битвы, убийства, смерти, как было принято в классическом театре, происходят за сценой; о них лишь рассказывается.

Создавая трагедию, Сумароков считал, что он должен сформулировать, выразить свой взгляд на достоинство и долг истинного справедливого монарха, и этот взгляд он вложил в уста кающейся Гертруды:

Царь мудрый есть пример всей области своей;  
Он правду паче всех подвластных наблюдает,  
И все свои на ней уставы созидает,  
То помня завсегда, что краток смертных век,  
Что он в величестве такой же человек.  
Рабы его ему любезныя суть чады,  
От скрипетра его лиается ток отрады.  
Мил праведным на нем и страшен злым венец,  
И не приближится к его престолу льстец.

Весьма примечательно, что в рассказах действующих лиц о происходящих событиях как активная влиятельная сила фигурирует народ. Именно благодаря народному восстанию Гамлет и Гертруда спасаются от подосланных убийц, и народ провозглашает королем Гамлета, который, в отличие от шекспировской трагедии, здесь не гибнет, а восходит на престол. И заключают трагедию слова Офелии, которая, уходя проститься с мертвым отцом, обращается к Гамлету:

Ступай, мой князь, во храм, яви себя в народе, (!)  
А я пойду отдать последний долг природе.

Как можно заметить, трагедия написана свойственным Сумарокову-драматургу высоким патетическим слогом, который особенно проявляется в эмоциональных излияниях.

«Гамлет» Сумарокова был весьма актуален в России того времени, когда убийства венценосцев, узурпации престолов, государственные перевороты были широко распространены. С. С. Данилов в «Очерках по истории русского драматического театра» высказывал предположение, что трагедия как бы оправдывала дворцовый переворот, который возвел на российский престол Елизавету Петровну. Трагедия неоднократно ставилась в 1750-е гг. в Петербурге и Москве. В роли Гамлета с успехом выступал крупнейший отечественный актер XVIII в. И. А. Дмитревский. Попутно отметим, что, когда

в 1766 г. Дмитревский посетил Англию, его репутация как создателя «русского Гамлета» была там даже преувеличена. Писатель Хорес Уолпол сообщал тогда одному своему корреспонденту: «У нас здесь находится русский Гаррик, глава их театра и, подобно Шекспиру, актер и сочинитель. Он перевел «Гамлета», которого представляют в Петербурге».

Возможность злободневного истолкования «Гамлета» Сумарокова явилась причиной того, что в царствование Екатерины II, занявшей престол после убийства ее мужа Петра III, трагедия совершенно исчезла со сцены; слишком очевидным было сходство положения датского принца и русского цесаревича. Историк А. Бардовский в статье «Русский Гамлет» в 1923 г. четко разъяснил эту параллель: «В России на глазах всего общества (...) происходила настоящая, а не театральная трагедия принца Гамлета, героем которой был наследник-цесаревич, будущий император Павел I. Гамлет — цесаревич Павел Петрович, убитый король — Петр III, королева Гертруда, сообщница убийц — Екатерина II, Клавдий (...) Григорий Орлов, почти официальный супруг воцарившейся матери, один из участников переворота (...) и брат Алексея Орлова, участника события 6 июня — смерти Павла III. Полониев при всяком дворе можно найти сколько угодно. С Офелией (...) можно было ассоциировать и Чоглокову, и Чарторижскую, и первую и вторую супругу цесаревича».

И все же, как бы ни была далека сумароковская трагедия от шекспировского «Гамлета», она сделала имя протагониста широко известным в России. Хотя с 1762 г. ее не ставили на сцене, она, как уже указывалось, неоднократно переиздавалась. Можно полагать также, что Сумароков возбудил интерес к знаменитому монологу Гамлета «Быть или не быть». Выше приводилось его признание, что он заимствовал монолог у Шекспира. И вот, как он его воссоздал Гамлет хватается за шпагу и говорит:

В тебе едином, меч, надежду ощущаю,  
А праведную месть я небу поручаю.  
Постой... великое днесь дело предлежит:  
Мое сей тело час с душою разделит.  
Отверстъ ли гроба дверь и бедсты окончати?  
Или во свете сем еще претерпевати?  
Когда умру, засну... засну и буду спать;  
Но что за сны сия ночь будет представлять!  
Умреть... и винти в гроб... спокойствие прелестно;  
Но что последует сну сладку?.. неизвестно.

Но есть ли бы в бедах здесь жизнь была вечна;  
Кто б не хотел иметь сего покойна сна?  
И кто бы мог снести зла щастия гоненье,  
Болезни, нищету и сильных нападенье,  
Неправосудие бессовестных судей,  
Грабеж, обиды, гнев, неверности друзей?  
Влияньный яд в сердца великих льсти устами?  
Когда б мы жили в век и скорбь жила в век с нами,  
Во обстоятельствах таких нам смерть нужна;  
Но ах! во всех бедах страшна она...

Так впервые прозвучал по-русски знаменитый гамлетовский вопрос о жизни и смерти, о том, что благороднее — устраниться от борьбы, уйдя из жизни, или ополчиться против мирового зла, бороться с ним, не щадя себя, — вопрос, волнующий человечество многие века. И он вставал перед русскими деятелями XVIII века, воплощенный в стихи А. П. Сумарокова.

Л. И. ГИТЕЛЬМАН

## МОТИВЫ ТРАГЕДИЙ П. КОРНЕЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. СУМАРОКОВА

Еще в давние времена А. П. Сумарокова сравнивали с Ж. Расином. Полагали, что создатель русской профессиональной сцены ориентировался в своем драматургическом творчестве именно на него. Андрей Петрович Шувалов в 1760 г. в «Письме молодого русского вельможи к \*\*\*» уверенно заявлял: «Неспособный подняться до Корнеля, он (Сумароков — Л. Г.) избрал в образец Расина». Тогда же на портрете, изображавшем русского драматурга и торжественно преподнесенном Сумарокову, была сделана надпись: «Ему Расин поднес и Лафонтен венец...» Да и сам Сумароков косвенно или прямо также сопоставлял себя именно с Расином. В письме к Екатерине II он замечал, что подобно тому, как «Расин, Лябрюер и де ла Фонтен» составили славу Людовику XIV, так и он составляет честь своему Отечеству, ибо «сам Вольтер совместно с Метастазио из современников» являются достойными ему «совместниками». Об этом же писали позднее и многие исследователи творчества великого деятеля русской культуры XVIII века.

Между тем, внимательное чтение пьес А. П. Сумарокова позволяет несколько усомниться в непреложности влияния Расина на его творчество. Расин, несомненно, сыграл огром-

ную роль в становлении Сумарокова-драматурга. Многие идеи великого француза были близки создателю трагического репертуара русского театра. И все же гораздо более глубокое влияние на Сумарокова оказал П. Корнель. Разумеется, здесь речь идет не о том, что одна художественная индивидуальность подпадает под власть другой — более сильной. Совсем нет! Во-первых, Сумароков жил в иную историческую эпоху, а, во-вторых, он — достаточно самобытная, самостоятельная творческая натура, чтобы неукоснительно следовать чужому примеру. Мы можем говорить лишь о МОТИВАХ творчества Корнеля в пьесах Сумарокова, о том, что этический конфликт, подробно разработанный в трагедиях французского классициста в нравственном плане, оказался близок и русскому драматургу-просветителю. Поэтому Сумароков в новых исторических условиях часто обращался к подобному конфликту, но предлагал при этом иную интерпретацию его.

Известно, что именно Корнель особенно почитался в кругах образованных русских дворян середины XVIII века. Так, например, И. М. Муравьев, по замечанию его родственника М. Н. Муравьева, «беспрестанно читает Плютарховы жизни и Корнеевы трагедии». Тот же М. Н. Муравьев настойчиво советовал своей сестре Федосье читать наряду с Буало, Монтерьё, Вольтером и трагедии Корнеля. Сам же Сумароков не просто читал пьесы Корнеля, но и перевел, например, монолог Полиевкта из одноименной его трагедии, вдохновившей Сумарокова на создание драмы «Пустынник».

Интерес к Корнелю в русском обществе второй половины XVIII века был, видимо, связан с глубинными процессами, проходившими тогда в русском государстве. Естественно поэтому, что Корнель находился в сфере особого внимания и первого русского драматурга.

Трагедия Сумарокова «Синав и Трувор» была наиболее репертуарной во второй половине XVIII столетия. Заметно, что в ней своеобразно переплетаются мотивы Корнеля и Расина. При том, кажется, идеи старшего классициста здесь получают дальнейшее развитие, а идеи его младшего современника вызывают если не осуждение, то полемику.

В трагедии отчетливо утверждается мысль, высказанная еще в самом начале Гостомыслом, о том, что «для общества живот нам должно потерять». Но не только жизнь мы должны подчинить общественному долгу, но и свои чувства. Именно об этом говорит Ильмена, обращаясь к Синаву:

«Что мне велел отец, то мною утвержденно  
И ввиду в храм с тобой, хотя бы принужденно».

Во многих трагедиях Корнеля именно так решается проблема долга и чувства. Достаточно вспомнить самую известную среди них — трагикомедию «Сид», где Родриго принужден сдержать свои чувства к Химене, вступаясь за поруганную честь отца и вызывая на дуэль его оскорбителя — отца Химены. Точно так же поступает и Химена, требуя от короля наказания Родриго.

Сумароков, однако, не ограничивается разработкой знаменитого корнелевского конфликта. Он идет дальше. И тут включается уже как бы расиновский конфликт. Конфликт между разумом и страстью, когда высокий разум в полном согласии с янсенистской концепцией должен одержать верх над разрушительной силой страстей человеческих. Но, заявляя об этом, русский драматург иначе трактует взаимосвязь разума и страсти. Он явно полемизирует тут с Расином. Трувор утверждает в разговоре с Синавом, словно подводя зрителя-читателя к важной итоговой мысли всей трагедии:

«Кто хочет помнить долг, не может быти злобен (...)  
Рабы твои, о князь! твои любезны дети,  
Не зачинай иным ты образом владети!»

Суть дальнейшего спора двух братьев раскрывается в их разном взгляде на любовь. Для Трувора нет ничего страшнее, чем быть любимым и не иметь возможности ответить на любовь:

«Еще стократно злей в любви взаимной тлеть,  
И в сладостях ее надежды не иметь».

Синав же на эту реплику брата, подобно расиновскому Титу («Береника»), умиленно замечал:

«Я б горесть такову вкушал алкая, в сладость,  
Печали бы мои в себе имели радость (...)»

Но Трувор и Ильмена отнюдь не смиряются перед судьбой, подобно Титу и Беренике. Они не прислушиваются к совету, косвенно данному им Синавом. Они до конца сражаются за право любить. И по мере движения к финалу корнелевский конфликт наполняется тут новым содержанием. Госто-смысл по-прежнему настаивает:

«Где должность говорит или любовь к народу,  
Там нет любовника, там нет отца, ни роду»

Ильмена как бы вторит ему:

«Я помню долг и честь»

Но несмотря на эти заявления в кримелевском духе положительные герои Сумарокова почитают не столько долг, сколько чувства, интерпретированные ими отнюдь не в расиновско-янсенистском смысле, когда чувства объявляются изначально греховными и требуют неумолимого подчинения разуму. А наоборот. Только бескомпромиссная борьба за любовь обнаруживает духовное величие героя. Герой же, пытающийся разлучить прекрасных возлюбленных, постепенно превращается в антигероя, в тирана (вспомним слова Трувора: «Кто хочет помнить долг, не может быти злобен!»). Ибо насилие над любовью, над отдельной личностью равноценно насилию над обществом, над самим народом. Иными словами, если Расин осуждает страсть и возвышенной личностью, в его трагедиях является тот, кто силой разума одержал победу над ней, то Сумароков, отталкиваясь от кримелевского конфликта между долгом и чувством, утверждал, что благородный герой тот, в ком высокая страсть берет верх над доводами разума. И только он способен по-настоящему осознать внутреннее величие общественного долга. Тот же, кто, подобно Синаву, готов насилием навязать свою любовь другому, хотя и апеллирует при этом к разуму, не способен подняться до действительного понимания идеи долга и осознает его лишь формально. В этом суть диалектически сложного понимания Сумароковым взаимосвязи долга и чувства, разума и страсти.

Думается, что основное открытие Сумарокова и заключается в том, что, критически осмысливая расиновскую коллизию между разумом и страстью, наполняя новым содержанием кримелевский конфликт между долгом и чувством, он создает собственно сумароковский конфликт, по-своему трактующий и разум, и страсть, и долг, и человеческие чувства. Здесь убедительно выражены идеи эпохи Просвещения, идеи становящегося тогда Российского государства.

Вопрос о мотивах трагедий Корнеля в творчестве Сумарокова рассмотрен в данном случае на материале лишь одной его пьесы. Однако и в других трагедиях первого русского драматурга можно обнаружить те же мотивы. Достаточно указать на трагедию «Семира», в примечании к которой известный исследователь творчества Сумарокова Ю. В. Стенник справедливо заметил, что тут «в разработке драмати-

ческого конфликта Сумароков воспроизводит коллизии, лежащие в основе трагедии П. Корнеля «Цинна» и оперы П. Метастазио «Титово милосердие». Подчеркнем — Сумароков не ограничивается тем, что воспроизводит здесь коллизии, лежащие в основе двух прославленных произведений.

Во-первых, он гораздо больше ориентировался на четко сконструированную и жестокую трагедию Корнеля, чем на пасторально-сентиментальное либретто великого итальянца. А, во-вторых, и тут корнелевский конфликт между долгом и чувством дает о себе знать, в особенности, в отношении Оскольда, князя Киевского, к Олегу, Правителю Российского престола и Семиры, его сестры, к Ростиславу, сыну Олега. Ведь Оскольд, несмотря на все благорасположение к нему Олега, решается на выступление против него во имя долга перед поверженной Отчизной:

«Пусть потеряние свободы невозвратно,  
Мне в долг отечества и смерть вкусить приятно».

И разве Семира не напоминает по внутренней своей стойкости одновременно Химену и Эмилию — знаменитых героинь трагедий Корнеля «Сид» и «Цинна», когда гордо заявляет:

«(...) хоть плenna я и сира,  
Хоть я любовница, но та же все Семира,  
Когда бы страсть могла мой нрав переменить,  
Бесчестно было бы герою мя любить?»

То есть и тут, и в этой трагедии Сумарокова возникает не только корнелевская коллизия, но и интерпретация этой коллизии претворяется с учетом классицистической традиции, восходящей к французскому драматургу. И здесь корнелевский конфликт перерастает в конфликт сумароковский, о котором уже шла речь несколько выше.

В «Семире», как и в других своих созданиях, Сумароков — вполне самостоятельный художник, мыслящий и чувствующий категориями своего времени. Можно говорить о тех или иных мотивах в его творчестве, о тех или иных традициях, которые он разрабатывал, но никоим образом не о влиянии на него отдельной личности. Сумароков — выдающийся русский драматург. Сам Вольтер восхищался его «Семирой», переведенной на французский язык. Корнель и Вольтер — разные эпохи, но звенья одной цепи. И Сумароков, с его общественным пафосом, с его деяниями, составившими славу Российскому государству, — звено той же цепи. Ведь он «совместник» Вольтера!

## КУКОЛЬНИКИ В ПЕТЕРБУРГЕ (1800—1859)

Несмотря на то, что данная тема отчасти затрагивалась историографами города: М. И. Пыляевым, П. Н. Столпянским, исследователями русского театра кукол: В. Н. Перетцом, А. Ф. Некрыловой, наши знания о кукольниках в Петербурге прошлого столетия неполны, скучны и отрывочны. Между тем, существует источник, позволяющий, если и не воссоздать полностью общую картину жизнедеятельности театра кукол XIX века в северной столице, то, по крайней мере, наметить ее основные контуры. Это петербургская пресса, содержащая объявления самих кукольников, программы их представлений, отзывы на их выступления. Настоящее сообщение и построено на фактах, извлеченных из периодики и легких в основу летописи театра кукол в России XIX века, составляемой автором.

Петербург прошлого столетия продолжал оставаться средоточием западноевропейской культуры в России во всем многообразии ее форм. Среди представителей этой культуры на невских берегах закономерно возникали и кукольники, хранители древнего, освященного традицией искусства. При этом, если «выпускные куклы» в середине XVIII века воспринимались как невидаль, диковина, к началу XIX — они становятся неотъемлемым и привычным элементом петербургских зрелиц.

Сами кукольники являли довольно разнохарактерное сообщество — по уровню мастерства, репертуару, типу и технологии представлений, наконец, по национальной принадлежности. Среди них были те, чей путь в Петербург был долг и лежал через несколько европейских стран, и те, кто в нем родился и вырос; те, кому профессия досталась в наследство, и те, кто обратился к ней случайно; наконец, те, чье искусство не находило отклика, и те, память о ком надолго запечатлевалась в сознании петербуржцев, иногда даже переживала самих кукольников, превращая их имя в легенду.

О многих из них пресса сохранила краткие упоминания, фиксирующие лишь факт выступлений кукольников в частных домах, в балаганах на Адмиралтейской площади. На основе этой информации трудно установить тип представлений, систему кукол. Встречающиеся определения — «механичес-

кий» или «марионетный» театр — не упрощают, а только запутывают дело: марионетками могли называться штоковые и перчаточные куклы, в механических театрах использовались марионетки, китайские тени.

Все это относится к итальянцу Фере, показывающему «выпускных кукол» (СПБВ, 1800, 3 янв., с. 30), его соотечественникам Касперо Жуванети, получившему «из Италии разные механические фигуры, представляющие разные действия» (СПБВ, 1802, 12 дек., с. 2641.), Иосифу Солари, рекламирующему «маленький итalianский театр с подножными куклами» (СПБВ, 1806, 28 дек., с. 1161.), французскому подданныму Франсоа Браунеру, объявившему о том, «что он сделал маленький театр для забавы детей, представляющий маленькие фигуры, соответственные каждой декорации, коих до 12 перемен» (СПБВ, 1804, 23 сент., с. 2346.), немецкому механику Шефферу, открывшему «механический великолепный театр с оптическими искусственными представлениями, пантомимными балетами, с искусственными фигурами и превращениями» (СПБВ, 1816, 5 сент., с. 701.). С «механическими» и «марионетными» театраторами выступали также Иосиф Финароли (1833), Александр Курти (1834), Людвиг Вайнерт (1840), Венсан Шпозе (1844—1853), Юлиус и Софья Гебгардты (1851—1859) и другие.

В этом калейдоскопе сменяющих друг друга лиц с редким постоянством возникают фигуры представителей семьи Гобби (Гоббе, Гоббо, Гоба, Гобу). На протяжении сорока лет эта, вероятно, вышедшая из Италии династия — госпожа Гобби (о ней впервые упоминается в 1818 г.), Яков (1826—1840) и Катерина (1840—1857) — демонстрирует «механический итальянский кукольный театр, китайский фейерверк, неаполитанские порцинелли и волшебный фонарь» (ПрСПБВ, 1832, 24 сент., с. 2284.).

Впрочем, не только выходцы из Италии хранили семейные обычаи. Почти четверть века во время рождественских праздников выступают с представлениями вертепа, «при котором находятся певчие, орган и тени» (СПБВ, 1806, 25 дек., с. 1152), учитель вокальной музыки Иван Колосов (1802—1818) и его сыновья Александр (1821) и Павел (1822—1823).

Как видно из приведенной цитаты, с вертепным представлением соединялись элементы театра теней. Искусство движущегося или неподвижного силуэта входило в профессиональный багаж многих кукольников, включающих тени в качестве дивертишента, либо финальной части в свои спек-

такли. Но были и те, кто специализировался именно в этом искусстве. С китайскими тенями выступает Буравлев (1827), Принчипе (1830—1831) и другие (1850-е годы).

Хорошо знали в Петербурге и традиционный западноевропейский театр марионеток, с его классическим репертуаром и устоявшейся формой спектакля, программа которого складывалась из разыгрываемой куклами пьесы, «большого балета», где демонстрировались трюковые марионетки и метаморфозы, «блестательного бриллиантового фейерверка», создаваемого при помощи волшебного фонаря.

Такие спектакли показывала прибывшая из немецких земель госпожа Пратте (1816—1817), в репертуаре театра которой, среди дошедших до нас пяти названий — драма с превращениями «Дон-Жуан, или Каменный гость». «Превращения, — уведомляла Пратте, — будут следующие: 1. Яблонь превратится в эпитафию, а сия в тень Дон Педроса, на коне сидящего, а оный в дуб. 2. Стол, на котором стоит горящая свеча, превратится в тень Дон Педра, а потом в надгробный камень. 3. Деревенский мальчик, танцуя, выйдет на театр с корзинкою на спине, из которой выпрыгнут маленькие девочки; потом явится Царица ночи, которая превратится в дракона, пожрет девочек. Крестьянский мальчик превратится потом в чародея, который сядет на дракона и улетит. В заключение всего явится на театре дама, из платья которой будут выпрыгивать дети, танцуя *pas de deux*» (СПБВ, 1816, 26 дек., с. 1023.).

«Дон-Жуан» и «Фауст», судя по московским афишам, входили в репертуар немецких марионеточников Крамеса (1832) и Георга Клейншнека (1832—1833, 1839—1840, 1845—1846). Очевидно, показывались они и в Петербурге, наряду с приспособленными для театра марионеток сюжетами «Волшебной флейты», «Вольного стрелка», пьес А. Коцебу.

В театре Клейншнека пьесы разыгрывались по-немецки или по-французски. Крамес пользовался русским языком. По-русски звучали и спектакли механика из Голландии Швигерлинга (1856), среди которых были те же «Фауст» и «Дон-Жуан».

Хроникер «Санкт-Петербургских ведомостей», не слишком церемонясь с голландским гостем, отмечал: «Марионетки г. Швигерлинга преуморительно разыгрывают драму «Дон-Жуан, или Каменный гость», которую можно было бы назвать очень страшной, если бы она не была очень смешна. В ней есть: привидения, статуя командора, провалы, превра-

щения, нет только здравого смысла и русской грамматики, отсутствие которых и составляет ее достоинство».

Характерно, что автору отзыва более всего понравилась вторая, казалось бы, лишенная здравого смысла, часть спектакля — балет с превращениями: «Танцует лягушка и превращается в куклу; является огромная кукла, у которой отваливаются руки и ноги, голова, и все это превращается в маленьких кукол, преуморительно вертящихся и пляшущих. Таких превращений много, они решительно лучше драмы» (СПбВ, 1856, 25 марта, с. 392).

Уже в начале XIX столетия петербуржцы знакомятся с новыми формами театра кукол, вызванными к жизни развитием механики и оптики.

В 1804 году уроженец Льежа, профессор физики Этьен Гаспар Робертсон показывает «фантасмагорические опыты в явлениях, также опыты оптические, электрические и проч.» (СПбВ, 1804, 19 янв., с. 142.). С. П. Жихарев, увидевший кинетографию Робертсона двумя годами позже в Москве, пишет: «Это крошечный театр, состоящий из нескольких перемен разных видов: то перед вами Зимний дворец с огромной площадью, то Академия художеств с широкою рекою, то селение с церковью и почтовою станциею, то прозрачное озеро с раскинувшимися по берегам его рощами и проч. Но как все это сделано! как освещено и как оживлено! По площади разъезжают разные экипажи, скачут верхами офицеры, идут пешеходы: кто бежит, а кто идет тихо, едва передвигая ноги; по набережной гуляют кавалеры и дамы, встречаются друг с другом, снимают шляпы, кланяются и делают ручкой; вот скачет почтовая тройка и останавливается у станции: выходят ямщики, осматривают повозку и проч.; по озеру плавают лодки, одни на парусах, другие управляются гребцами, а третья стоят на месте и с них рыболовы удят рыбу; между тем по небу ходят прозрачные облака, ветерок качает деревцами; наконец, смеркается, и из-за горизонта выплывает полная луна» (Жихарев С. П. Записки современника. М.: Л., 1955, с. 147—148.).

С кинетографическими театрами приезжают венецианец Гаэтано Маджи (1819, 1827—1828), австриец Мейергофер (1830—1832), полонизированный румын Иордаки Купаренко (1840). Последний — по отзыву «Литературной газеты» — «своими кинетографическими видами заслуживает внимания просвещенных людей: некоторые картины его, как например «Коронация Императора Николая I в Москве»,

«Рассвет и восхождение солнца», без греха могут быть названы произведениями изящными» (ЛГ, 1840, 17 апр., с. 737.).

Представления Купаренко надолго остаются эталоном профессионального мастерства. Вплоть до начала 1860-х гг. с ними сравнивают выступления иных кинетографических искусствников, им подражают, под них подделываются. Несколько «Кинетографических или Световидных театров Купаренко» в одно и то же время оказываются в разных городах России. Имя Купаренко содержалось и в названии театра, разместившегося в 1854 г. на Адмиралтейской площади, хотя самого кукольника к этому времени уже десять лет не было на свете.

Технический прогресс, все решительнее вторгающийся в зрелищную сферу, дает примеры уникальных представлений.

О программе тирольского механика Иосифа Христиана Чугмалла (1836—1837), демонстрирующего «автоматы или самодвики», современник пишет: «Движение этих автоматов происходит без всяких проволок и веревок, составляющих необходимую принадлежность марионеток; г. Чугмалл приносит своих автоматов из другой комнаты, в глазах публики сажает их на канат, и оставляет их на свободе; должно заметить, что автоматы не прикрепляются к канату, но держатся за него то рукою, что коленями, то садятся, то ложатся на него, как живые люди, и движениями отвечают на вопрос механика. Весь механизм скрыт внутри самих кукол; должно полагать, что в них ртуть играет роль движителя и по временам сама собою заводит механизм, но образ ее действия довольно непонятен» (ЛПРИ, 1837, 6 февр., с. 58.).

Парижанин Луи Персуа (1859), анонсируя представления своего механического театра, сообщает: «Он изящно украшен и великолепно освещен и одушевлен 20 000 механических фигур из олова, бронзы и расплавленной стали, которых движет паровая машина в две лошадиные силы. Они движутся на сцене как живые лица и достойны внимания любителей изящных искусств» (СПБВ, 1859, 15 февр., с. 154.).

Завершая сообщение о кукольниках в Петербурге первой половины XIX века, нельзя не назвать имя французского подданного шевалье Лемольта. Человек неуемной энергии и многосторонних интересов, он предпринимает первую в России попытку организации постоянного детского театра (1841—1844): снимает помещение, ангажирует труппу французских кукольников, выписывает из Парижа различные машины и механизмы.

Театр Лемольта, сама фигура его организатора — особая тема, требующая отдельного разговора. Впрочем, отдельного, подробного, всестороннего исследования требует деятельность каждого из поименованных в сообщении кукольников, бывших и творивших в Петербурге.

А. А. ЧЕПУРОВ

## СУМАРОКОВ И ЕГО ТВОРЕНИЯ В НОВОМ СЦЕНИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Сценическая судьба творений А. П. Сумарокова в XIX веке едва ли не плачевна. Уже в начале столетия стало очевидным, что резервы театральности, заключенные в них, исчерпаны. Дело было здесь и в архаике (с точки зрения нового представления о словесности) языка, на что сетовали тогдашние критики (в «неблагородстве» языка Сумарокова видел причины падения его театра А. Ф. Мерзляков). Дело было и в аристократизме идейных позиций писателя, на что пеняли юные вольнодумцы преддекабристской поры. Дело заключалось и в изменении самого типа театра, породившего драматургию Сумарокова и одухотворенного его пьесами.

Со всей очевидностью смерть сумароковского театра была осознана на исходе 1810-х годов, когда одна за другой со сцены исчезают его трагедии.

Постепенно Сумароков стал символом архаики. Не случайно, в 1840-е годы неумеренное прославление Сумарокова Сергеем Глинкою, издавшим комментированное собрание сочинений драматурга, попытка заговорить о его Гении и значении вызывает лишь язвительно-насмешливую реакцию критики (и в частности В. Г. Белинского).

Неслучайно и то, что в знаменитой комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» ретроград Крутицкий в своем неприятии нового времени апеллирует к творениям Сумарокова.

Вовлечь Сумарокова в новый театральный контекст, придумать сюжет, способный воскресить его театральные творения пытались на протяжении всего девятнадцатого века. Еще А. Шаховской в своей драматургической композиции, посвященной Федору Григорьевичу Волкову и дню рождения русского театра, пытался вывести на сцену хотя бы образ Су-

марокова, подчеркивая роль, значение и деятельное участие драматурга в создании российского театра.

Когда в 1856 году было задумано празднование столетия национального театра, назначен был конкурс русских писателей. В условиях конкурса предусматривалось, что лучшая пьеса, избранная Комитетом, учрежденным специально на этот случай, «долженствовала быть представительницею этого юбилея и получить премию в пятьсот рублей». Рассмотрев 23 пьесы, Комитет избрал драматический Пролог сочинения В. Р. Зотова «30-е августа 1856 года» и комедию в трех действиях графа Соллогуба под названием «30-е августа 1756 года».

Газета «Северная пчела» так воспроизводила этот спектакль: «В храме муз, украшенном именами великих драматургов всех наций, сходятся Драма (Орлова) и Комедия (Самойлова), поздравляют друг друга с торжеством этого дня и рассказывают, как начался театр в России». Именно в этой части спектакля звучали слова похвалы Сумарокову, которому отдавалась дань первого российского драматурга.

«Автор пролога, — продолжал рецензент, — в пламенных стихах выставил заслуги драматических поэтов, и публика сильными аплодисментами подтвердила его похвалы». В антракте играны были польские Козловского, а затем началась комедия графа Соллогуба, в которой разыгрывался эпизод, связанный с женитьбою актера Нарыкова (Дмитревского) на дочери некоего дворянина Михайлы Пушкина Груше. «Увидев в Корпусе трагедию Сумарокова, — излагал содержание пьесы рецензент, — она пристрастилась к театру, и тайно от отца стала брать уроки в декламации у актера Нарыкова (...). Этот Нарыков влюбился в Грушу. (...) Но нет никакой надежды на соединение их. Актер тогда считался скоморохом и не мог жениться на дворянке (...) Однако же Груша является к Сумарокову и читает перед ним монолог из его трагедии. Все в восторге. Бывший при том щеголь Абалтуев разглашает, что отец Груши нарочно воспитал ее для звания актрисы (...) Государыня велит благодарить Пушкина и дочь его и приглашает во дворец (...) Груша делается первою актрисою новооснованного театра, о котором Сумароков читает и указ».

Сумарокова в этом спектакле играл В. В. Самойлов, и рецензент отмечает, что публика наиболее аплодировала ему «за одну удачную фразу о необходимости истреблять зло-

употребления, и вообще за все его выходки против академии и немцев».

Однако вряд ли эта пьеса могла соответствовать той программе, которая была дана устроителями юбилея. Попытка выразить значимость произошедшего события в занимательном сюжете равно не была убедительна, как и стремление отразить торжественность момента только лишь в высокопарной декламации Пролога.

«По нашему мнению, — заключал рецензент, — едва ли даже и возможно было написать пьесу, объемлющую события целого столетия. Даже в виде трилогии, с антрактами лет по двадцати, не было бы никакой общей связи в подобной пьесе, а одни картины разных эпох».

Однако сама идея сценически показать значимость драматургии прошлого в контексте истории отечественного театра была не пустым звуком и привлекла спустя пятьдесят лет драматурга и режиссера Александрийского театра П. П. Гнедича.

Этот замысел тоже был связан с 250-летним юбилеем основания российского театра и приходился на 1906 год. «Мне передавали, — писал Э. Старк (Зигфрид), в рецензии на спектакль, — что первоначальная мысль П. П. Гнедича была, начавши с Сумарокова и Фон-Визина, перейти затем к Гоголю и Островскому и кончить Чеховым. Вот это было бы дело!»

Рецензент предлагал в этом случае не ограничиваться одним вечером, а растянуть празднование на целую неделю. По сути дела такой проект мог быть вполне осуществим в начале XX века, когда в художественном сознании назревала потребность мыслить театральными образами различных эпох. Ведь театральная культура стояла на пороге опытов театральной реконструкции «Старинного театра» Н. Н. Евреинова или театрального традиционализма Вс. Мейерхольда.

Однако театр, естественно, пошел путем создания Галаспектакля, куда были включены отрывки из сумароковского «Димитрия Самозванца», озеровского «Дмитрия Донского», комедии Екатерины Второй «Госпожа Вестникова с семьею», водевилей Н. Хмельницкого и А. Шаховского.

Представление было достаточно разношерстным. В нем «допотопность» иных сценических приемов навевала лишь скучу на зрителей. Статистика старинных пьес не была художественно переосмыслена в этом спектакле. «Ужасны были все эти вторые артисты и статисты, — писал рецензент,

— которые, предполагалось, — должны были изображать бояр и воинов московских, а между тем они были загrimированы, одеты и держались так, что впору оказались бы какой-нибудь захолустной провициальной труппе».

С именем и театром Сумарокова связаны эксперименты режиссера Николая Арбатова, большого знатока театральной старины.

Н. Н. Арбатов на рубеже XIX—XX веков возглавлял Театр Общества Литературы и Искусства в Москве после ухода оттуда К. С. Станиславского. Затем осуществил ряд добрых постановок в театре В. Ф. Комиссаржевской и на Александринской сцене.

В цензурном фонде С.-Петербургской театральной библиотеки хранится экземпляр отрывка из трагедии А. П. Сумарокова «Гамлет», который замышлял поставить Н. Н. Арбатов в Театре Общества Литературы и искусства в Москве в начале 1900-х годов. В 1910 году в Павловском дворце, по инициативе вел. князя Константина Константиновича (знаменитого К. Р.), состоялась серия спектаклей, призванных представить различные стили и эпохи русской театральной сцены.

Эти спектакли, которые предварялись научными комментариями, были приурочены к юбилею основания российского театра, ведущего свое начало не от труппы Федора Волкова, а от придворных спектаклей эпохи царя Алексея Михайловича.

Торжества открылись 20 февраля 1910 года и продолжались 25 февраля, 14 и 18 марта. С сообщениями и докладами перед спектаклями выступали адъютант великого князя Н. Н. Ермолинский и профессор консерватории Л. А. Сакетти. Были представлены очерки театрального дела в эпоху царя Алексея Михайловича, Петра Первого, Елизаветы, Екатерины Второй, Павла, Александра и Николая Первого. Такой же очерк был сделан по истории оперы от возникновения подобных представлений на Западе до первой четверти XIX века в России.

Затем были исполнены Пролог и третье действие трагедиокомедии Феофана Прокоповича «Владимир», комедия Екатерины Второй «О, время!», третье действие комедии В. Капниста «Ябеда», водевиль А. Яблочкина «Много шуму из пустяков», водевиль П. Григорьева «Зало для стрижки волос», опера Перголези «Служанка-госпожа», опера Аблесимова с музыкой Е. Фомина «Мельник, колдун, обманщик и сват», третье действие оперы А. Шаховского с музыкой К. Кавоса

«Иван Сусанин» и третье действие оперы М. Загоскина с музыкой Верстовского «Аскольдова могила».

Одно из центральных мест занимало представление третьего действия трагедии А. П. Сумарокова «Хорев», разыгранное, как некогда встарь, кадетами.

Придворный характер состоявшихся спектаклей не случайно был подчеркнут в этом мероприятии. Здесь виделась попытка возродить модель искусства для высшего избранного общества, своего рода элитарность, интимность придворного развлечения. Не случайно на этом спектакле присутствовали цераствующие особы, а сам характер представления носил исключительно кружковый характер. Ведь не случайно, что в царствование Николая Второго делались неоднократные попытки возродить эрмитажные спектакли, зачастую устраивались и любительские представления в петербургских аристократических домах.

На протяжении двадцатого века лишь отдельные комедии Сумарокова «Лихоимец» и «Два брата — совместники» были поставлены на сцене, но эти постановки не были принципиальны. Попытки возрождения трагедий Сумарокова в новом сценическом контексте практически не предпринимались.

Да и впоследствии никто так и не пытался искать театрального хода к драматургии Сумарокова. А между тем, пройдя болезни социального и реалистического театра, наша отечественная сцена, как кажется, приблизилась к восприятию самых различных театральных языков, на которых разговаривали люди разных эпох и стилей мышления...

Важно только найти ключ к современности творений «отца русского театра». В канун 275-летия со дня рождения Александра Петровича Сумарокова Пушкинский (Александринский) театр, ведущий родословную от той самой, основанной им первой Российской труппы, задумал сочинить свое «Похвальное слово» основателю.

В этом спектакле, придуманном и поставленном режиссером Н. А. Райхштейн, сошлись, казалось бы, несоединимые произведения — трагедия Сумарокова «Димитрий Самозванец», его комедия «Вздорщица», комедия Александра Николаевича Островского «Шутники» и сатира нашего современника Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Соединение это лишь кажется неожиданным. Боль и сарказм переплетаются в размышлениях всех трех писателей о попранных добродетелях, о России, упрямо стремящейся быть прибе-

жишем оных. Театр пытался прочертить своеобразную историческую вертикаль, протянутую из века восемнадцатого в наше время, нащупывая стержневую тему защиты человеческого достоинства, борьбы с пороками, коих ревностным гонителем всегда был А. П. Сумароков. Здесь возникают размышления о человеческом и историческом в судьбах России, о чем задумывались и Сумароков и Островский в своих пьесах, и Ерофеев в своей сатирической поэме нашего девальвированного времени. И над всем этим господствует тема Театра, отцом которого в нашем отечестве был Сумароков, а душой — Островский. В. Ерофеев же входит в этот ряд как маска лицедея нынешней карнавализации жизни.

В самом начале спектакля звучат фрагменты из сумароковского Торжественного Пролога «Прибежище Добротели». В композицию включены фрагменты из переписки драматурга, тексты «Похвальных слов» в его честь, указов и рескриптов Екатерины Второй, отрывки из его басен и сонетов.

Быть может, наше время подарит иные сценические решения, позволяющие услышать, прочувствовать современность русской драматургии XVIII века. Пушкинский театр, обращаясь к своим истокам, делает лишь одну из первых попыток.

А. Я. АЛЬШУЛЛЕР

## ИСТОРИКО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ НАХОДКИ

Три сюжета из истории русского театра XVIII—XIX веков, основанные на ранее неизвестных материалах.

Сюжет первый посвящен поиску автора искусствоведческой статьи. В 1768 году в лейпцигском искусствоведческом журнале (*«Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der freien Künste»*) была опубликована статья неизвестного автора, которая называлась «Известия о некоторых русских писателях с краткой историей русского театра». В этой статье, содержавшей биографические сведения, даны были очерки о 42-х русских писателях. Эта статья, можно сказать, стала одной из первых, если не первой историко-литературной работой такого рода. Вопрос об авторе ее вот уже более двухсот лет занимает исследователей. Называлось в раз-

ное время много возможных кандидатов на авторство. Среди них П. Я. Штелин, И. П. Елагин, И. Ф. Богдановский, В. И. Бибиков, В. И. Лукин, И. А. Дмитревский и др. Многие известные русские ученые (П. П. Пекарский, В. Н. Все-володский-Гернгросс, Б. В. Томашевский, П. Н. Берков) приняли участие в полемике. Последняя работа на эту тему — Е. А. Динерштейн «Лейпцигское известие о некоторых русских писателях и его автор» (сборник «Журналистика и литература», 1972). Здесь автором «Известия» назван И. А. Дмитревский.

Итак, в XX веке остались всего три кандидата на авторство этой статьи: драматурги Лукин и Волков и И. А. Дмитревский. Ряд новых материалов подкрепляют аргументы в пользу авторства Дмитревского. Приведу только некоторые, самые убедительные, на мой взгляд, доказательства. В 1807 году Дмитревский написал работу «Похвальное слово Сумарокову». Если сравнить эти два текста, то несмотря на довольно большой временной перерыв между ними, можно увидеть, что оценки литературного и театрального процесса одинаковы в обеих статьях.

Кроме этого текстологического, вполне убедительного, доказательства есть еще одно важное обстоятельство. Известно, что статья была написана на русском языке и только в редакции журнала переведена на немецкий. Следовательно, автора надо искать среди русских, живших в то время в Лейпциге. Этот город был связан научными и культурными узами с Санкт-Петербургом. В Лейпциге «проходили стажировку» студенты Российских университетов (в частности, там учился Радищев). Известно, что Дмитревский в 1768 году ездил во Францию договариваться о наборе французской труппы и останавливался в Лейпциге по пути в Париж.

Еще одно немаловажное обстоятельство. В статье упомянут среди 42-х писателей драматург А. Г. Карин, написавший всего одну пьесу, которая по ряду причин не была напечатана. Включить его в реестр драматургов мог только человек, хорошо знавший Карина, читавший его пьесу. Таким человеком, состоявшим в переписке с Кариным, был Дмитревский.

Второй сюжет посвящен новым данным о прототипах А. Н. Островского. Островский — «закрытый» писатель. Он держал взаперти свою творческую лабораторию. Мы мало знаем о прототипах героев Островского, о тех реальных жизненных ситуациях и людях, от которых отталкивался драма-

тург при создании своих пьес. Есть несколько имен, которые приводятся во всех работах об Островском и примечаниях к его пьесам.

При создании образа Мурзавецкой («Волки и овцы») драматург использовал некоторые факты биографии игумены Митрофании; Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты») — генерала А. А. Закревского; Несчастливцева («Лес») — актера Н. Х. Рыбакова; образ Юлии Тугиной («Последняя жертва») имеет явное биографическое сходство с актрисой Александринского театра Ю. Н. Линской.

Меня заинтересовали два персонажа. Во-первых, Нароков в «Талантах и поклонниках». Его прототипом, на мой взгляд, был известный актер провинциальных антреприз Звездочкин. Сам актер Звездочкин не кто иной как князь Константин Константинович Имеретинский. Представитель очень известной в России фамилии. (В свое время в Грузии было Имеретинское княжество). Князь, большой любитель театра, как и Нароков, был директором труппы, разорился на неприбыльном театральном деле и служил в одной из трупп суплером.

Второй персонаж — Кисельников из «Пучины». В этом образе Островский вывел Межевича — литературного деятеля, талантливого человека, друга Ап. Григорьева. Межевич имел большую семью. Нуждался. Жена его попала под пролетку и болела, средств к существованию у семьи почти не было. И однажды Межевич в условиях крайней нужды подделал какой-то финансовый документ. Его поймали, был суд. Межевич не выдержал этого морального груза, помчился рассудком и умер, когда ему было чуть больше 30 лет. Вероятно, биографию этого человека Островскому рассказал Ап. Григорьев.

Третий сюжет — письмо актера Александринского театра Н. Ф. Сазонова управляющему конторой петербургских императорских театров В. И. Погожеву от 23 февраля 1887 года. Суть письма в следующем: актер Сазонов, назначенный на роль Никиты в спектакле «Власть тьмы», пишет о том, что художник, работающий над постановкой спектакля для изучения крестьянского быта, командирован в деревню. Сазонов же для более полного вживания в образ Никиты просит предоставить возможность ближе познакомиться с актрисами, играющими главные роли, и не только с ними, но и с их дублершами. Письмо это обогащает наши представления о характере готовящегося в театре спектакля «Власть тьмы»

## ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР В ПЕТЕРБУРГЕ

Придворные театры как отдельная проблема до сих пор серьезно в рассмотрение историков не входили. Между тем есть немало материалов, свидетельствующих о том, что в петербургской художественной жизни придворный театр занимал существенное место. Как известно, с придворного театра Натальи Алексеевны, которая в 1714 г. «угощала царя комедией», началась театральная жизнь новой столицы. Характерно, что с первых лет строительства города обязательной частью царских дворцов являлись театральные залы. Со строительством Зимнего дворца театр в нем, который много раз перестраивался, становится основным придворным театром в городе. В 1730-е годы он назывался «Комеди и Опера». Здесь впервые в России была поставлена опера Франчески Арайи «Сила любви и ненависти», здесь выступал итальянский поэт и драматург Пьетро Метастазио, здесь даются первые балетные представления, организованные основоположником русской балетной школы, французским танцмейстером Жаном-Батистом Ланде.

При Елизавете в Зимнем дворце строится в 1749 г. еще один маленький театр — переносной, или временный, который устанавливался в разных покоях дворца: в парадных и внутренних, в Концертном зале, в Александровском, Белом, первом аванзале и др. В маленьком театре шли французские комедии, балетные дивертисменты. 8 февраля 1750 г. там кадетами Сухопутного шляхетного корпуса была поставлена трагедия А. П. Сумарокова «Хорев». В театрах Зимнего дворца играла труппа Федора Волкова. Ставились трагедии Сумарокова «Синав и Трувор», «Аристона», «Семира», трагедия М. В. Ломоносова «Тамира и Селим», опера Арайи и Сумарокова «Цефал и Прокрис».

Придворный театр изначально был не только местом развлечения двора. Здесь заботились об образовании и воспитании знати, потенциальных зрителей, о формировании их вкусов. С этим учетом строился и репертуар, в котором предпочтение отдавалось наиболее значительным новинкам театрального сезона. Не случайно, например, Елизавета ввела обязательное присутствие придворных на спектаклях. Приглашения вручались под расписку, за неявку без уважительной причины полагался штраф — 50 рублей. Места в придворных

театрах всегда расписывались поименно на каждый спектакль.

В Новом Зимнем дворце также существовало два театра. Большой, называемый Оперным домом, находился на 2-ом этаже рядом с жилыми помещениями и имел отдельный вход с площади, который сохранился по сей день. Театр был 4-х ярусный, богато украшенный скульптурой и живописью. Там давались балеты, итальянские оперы, французские комедии, русские трагедии и комедии. Играли, как правило, профессиональные актеры. В маленьких театрах — Зимнего, Аничковского, Каменноостровского, Михайловского дворцов — наряду с профессионалами, играли любители, придворные дамы и кавалеры. Комнатные театры, которые в XVIII веке появились и в загородных дворцах, по сути, были домашними театрами для узкого круга свиты. Так, пьесы Екатерины II сначала ставились на малой сцене, затем — на большой, потом переходили в публичный театр. 28 января 1773 г. в маленьком театре Зимнего дворца состоялось первое представление ее комедии «О, время!», где присутствовало максимальное количество зрителей — 257 человек.

Когда Оперный дом обветшал, его в 1783 г. переделали в жилые покой. Вместо него строится выдающееся дворцово-театральное сооружение — Эрмитажный театр, действующий и поныне. Уже в 1784 г. там даются комические оперы. В 1826 г. для удобства организации спектаклей из дворцового ведомства он передается в ведомство театральной дирекции, оставаясь придворным. Финансирует его Министерство императорского двора, оно распоряжается и репертуаром, который в николаевскую эпоху в основном состоит из французских комедий и водевилей.

Летом и осенью (с мая по ноябрь) в Петербурге придворных спектаклей не было, они устраивались в загородных дворцах, где также со временем их постройки имелись большие и малые театры, и они не раз перестраивались с целью их усовершенствования.

В 1765 г. был построен маленький театр в Царскосельском дворце, он находился в первой антикамере, сразу после парадного большого зала, где проходили маскарады и парадные обеды. 21-го апреля, на открытии театра, малолетние придворные певчие исполняли французскую оперу. Два раза в неделю давались театральные представления. 19 августа 1772 г. придворные фрейлины и кавалеры сыграли «Бригади-

ра» Фонвизина в высочайшем присутствии. В 1784 г. театр был перенесен из дворца в здание Большой оранжереи. Но и во дворце на протяжении XIX века комнатный театр продолжает функционировать в разных залах.

В 1777 г. в Царском Селе построен Китайский театр, сначала он назывался Каменный оперá, затем — Царскосельский императорский театр. Он был каменным, тем не менее, в зимний период спектаклей там не было. Весьма простой снаружи, театр внутри был отделан в китайском вкусе. Трехъярусный зал вмещал до пятисот зрителей. После смерти Екатерины долгое время представлений в нем не было, они возобновились лишь в 1821 г. В 1827 г. после капитального ремонта в театре была установлена новая механика для сцены и ламповое освещение (тогда как в Большом и Эрмитажном театрах было восковое), написаны декорации А. Каноппи — не для конкретных спектаклей, а на все случаи жизни. С этого времени театр активно функционирует. Большая сцена позволяла ставить оперы и балеты. К примеру, 22 августа 1830 г. назначают оперу «Севильский цирюльник» с участием первой певицы Берлинской оперы Генриетты Зонтаг, на следующий день, в субботу, — французскую комедию в 3-х действиях Мазере «Каждому свое» и водевиль Э. Скриба «Филибер женится». Из Петербурга вызываются поименно актеры французской труппы, итальянской труппы, оркестр, хор, обслуга. Выездные придворные спектакли обретали все более устойчивые организационные принципы. Поскольку переезд был обременителен для артистов, устроители зреши заботились о бытовых удобствах всех участников представлений: им обеспечивался транспорт, помещение для отдыха, столовое содержание. Машинистом сцены составлялась заявка на то, что необходимо было привезти из города и подготовить для спектакля. Эти данные любопытны не только сами по себе, но и тем, что помогают восстановить облик спектакля. Так, для упомянутых спектаклей из Эрмитажного театра везли: 25 ламп на авансцену, 40 кулисных ламп и 15 воздушных. Среди подробного списка мебели, вещей и припасов, необходимых для другого французского спектакля, встречается такое требование: «Для питья артистам приготовить: 2 бутылки лимонаду, 2 бутылки вина, 6 бутылок меду, 6 бутылок пива и 6 кислых щей».

Нередко спектакль был частью общего торжества. Гости приглашались к высочайшему обеденному столу, на спектакль, бал и ужин. Особо оговаривалась форма одежды. К

обеду: дамы — в вырезных платьях с шифрами (монограммами), кавалеры военные — в парадной форме, полковых мундирах, гражданские — в праздничной форме. В театр: дамы в таких же платьях, кавалеры военные — в обыкновенной форме, в мундирах, статские — в мундирных фраках. На обед приглашались только те, кто был представлен государю или государыне. В театр приглашался более широкий круг гостей. На обычный спектакль, не связанный с торжеством, в Китайском театре отводились места для городских обывателей, примерно, около пятидесяти, три ложи в 3 ярусе отдавались воспитанникам Лицея.

Основу репертуара придворного театра в XIX веке составляли французские спектакли, но ставились и русские пьесы, как правило, одноактные комедии и водевили. Иногда в любительские спектакли приглашали профессиональных актеров. 1-го января 1858 г. в комнатном театре Зимнего дворца был сыгран любительский спектакль в 3-х отделениях — «Провинциалка» И. С. Тургенева; графа Любина играл князь Н. А. Долгоруков, Дарью Ивановну — артистка В. В. Мичурина, она же играла Татьяну в сцене из «Евгения Онегина», где Онегиным был Долгоруков. В этом же году в Гатчинском комнатном театре «Провинциалка» ставилась с актерами Александринского театра. Бывали смешанные спектакли другого рода. Игрался домашний спектакль придворными, и на вечере, между прочим, давалась оперетка силами артистов итальянской оперы.

Летом 1851 г. по приказу наследника цесаревича, командующего гвардейскими и grenадерскими корпусами, в лагерном расположении войск — в Красном Селе был открыт Летний театр. Спектакли давались два раза в неделю только русскими актерами. На усмотрение будущего императора Александра II было представлено 60 одноактных пьес. В репертуар театра вошли пьесы Тургенева («Где тонко, там и рвется», «Завтрак у предводителя», «Провинциалка»), водевили Ф. Кони («Девушка-гусар», «Беда от сердца и горе от ума»), переводные водевили, оперетки, комедии с куплетами и дивертисменты.

Архивные материалы свидетельствуют о том, что придворный театр во все времена был не просто неотъемлемой частью дворцового быта, но играл немаловажную роль и в театральной жизни Петербурга, изучать которую еще предстоит.

## СМУТНОЕ ВРЕМЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ОТ СУМАРОКОВА ДО ОСТРОВСКОГО

Ряд пьес русских драматургов о смутном времени в русской истории посвящены личности Дмитрия Самозванца. Драматурги выходят к читателю и зрителю, в первую очередь, со своим толкованием исторических событий. Личность Дмитрия была популярна и у нас и за рубежом. Уже через несколько лет после смерти Самозванца испанский драматург Лопе де Вега написал пьесу «Великий князь Московский». В XVIII веке Шиллер создал незаконченную драму, переведенную на русский язык Меем, «Димитриус».

В тех произведениях тема Дмитрия трактовалась прежде всего как столкновение двух вер — православной и католической, двух культур. На фоне этого столкновения мужала Московия, обретала себя Россия. Не случайно и в дальнейшем к образу Самозванца у нас обращались драматурги с обостренным чувством национального — Сумароков, Пушкин, Хомяков, Погодин, Островский. В личности же Самозванца каждый писатель видел то, что хотел видеть, сообразуясь со своей концепцией истории России, своим пониманием национального, государственного. А вопрос о российском самозванстве — важнейший в истории России.

Исторические пьесы, естественно, тенденциозны, подчинены определенным, идеологическим и моральным установкам (менее всего моральный императив» ощутим, конечно, в «Борисе Годунове» Пушкина). Сумароков — первопроходец в этой теме. В 1770 году он написал трагедию «Димитрий Самозванец». В ней драматург создает своеобразный моральный космос, где наверху рай, внизу ад. Москва — райский уголок. Народ ее кроток и законопослушен, а бояре — наставники, пастыри. Самозванец же ярчайший представитель ада. Герой, обладающий демоническим самосознанием, демонической рефлексией: «Страшится сам себя и ненавидит». Ему не чужда и сатанинская ирония.

Пьеса строится на противостоянии Дмитрия и остального мира. В ней нет греха цареубийства. Дмитрий убивает себя сам, поскольку зло обречено на смерть.

В конце 20-х — 30-х годов, после некоторого затишья, к теме Самозванца вновь проявляется интерес. Выходит об-

ширная литература об этом персонаже русской истории. Статьи ученых, роман Булгарина, пьесы Хомякова, Погодина и Пушкина. Если придерживаться хронологического порядка, надо обратиться к драме Пушкина, но я считаю, что идеально эта пьеса может быть рассмотрена после произведений Хомякова и Погодина.

В пьесе Погодина «История в лицах о Дмитрии Самозванце» Дмитрий — хам, животное, он глубоко антинационален. Конфликт в пьесе — противостояние Дмитрия, поддерживающих его поляков (чуждого мира) и России.

В пьесе Хомякова «Холоп» Дмитрий — идеальный царь. Он все делает для возвеличивания Руси. После трагической развязки народ говорит: «Жаль молодца». Дмитрий — романтический герой-мученик, а пьеса звучит, как сказ о том, что прекрасного русского царя сгубили поляки и Мария.

Таким образом, произведения эти противоположны в своих трактовках образа Дмитрия. Но и в пьесе Погодина, и в пьесе Хомякова основной конфликт — борьба «чуждого и своего», русского и нерусского. В одном случае Дмитрий — представитель чуждого мира, конфликтующего с Россией, в другом Дмитрий — часть этой России, противостоящей польско-католическому миру.

В «Борисе Годунове» Пушкин избегает этого конфликта, хотя различие культур, различие двух миров и тут ощущимы. Россия не овца, а Запад не волк. Смысловая нагрузка пьесы перемещается на проблему народа-судьи, силы народного мнения. Но на вопрос, кто же управляет народным мнением, отвечает пьеса Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». У Пушкина единоличный хранитель нравственной, исторической правды литописец Пимен, у Островского властвует Шуйский, умело манипулирующий мнением народа. Народ легко обмануть, и он часто обманывается. От греха народа к общей каре и от общей кары к искуплению — вот, по Островскому, движение русской истории. Драматург придерживается мнения историка Костомарова, который утверждал, что Дмитрий — не Гришка Отрепьев. Убийство этого Дмитрия в драме Островского тяжкий грех, который лежит на всем народе.

Таким образом, проследив эволюцию характера Дмитрия Самозванца, можно увидеть постепенно реабилитацию героя. И связано это с пониманием внутренних сил исторического процесса, с трактовкой проблемы народ и власть. За сто

лет, отделяющих драму Сумарокова от драмы Островского, изменилось отношение к истории России, изменился взгляд на меру ответственности народа за исторические события прошлого.

## **СУМАРОКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

**Материалы всероссийской научно-практической конференции**

Ответственный редактор Г. А. ЛАПКИНА

---

Подписано в печать 06.07.93 г. Формат 60×84 1/16.  
Объем 4,75 п. л. Тираж 250 экз.

Типография имени Урицкого.