

И. А. КРЯЖИМСКАЯ

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ КОНЦА XVIII—НАЧАЛА XIX ВЕКА

В самом конце 80-х годов XVIII века в России вместо сухой хроникерской информации о спектаклях придворного театра, давно уже печатавшейся в русской прессе, появляется театральная критика.

«Почта духов»¹ Крылова впервые начала критически освещать явления современной театральной жизни. Этот новый тип публицистики нашел свое развитие в демократической журналистике 90-х годов — в журналах «Зритель» и «С.-Петербургский Меркурий».²

В эти же годы наряду с демократическим направлением в театральной критической мысли возникает и дворянское, во главе которого стоял «Московский журнал» Н. М. Карамзина.³

В борьбе за создание национальной литературы крыловская группа продолжала дело просветителей 70—80-х годов. Она ориентировалась на демократического читателя и зрителя; указывала на театр как на училище языка, мышления, нравов; называла сцену трибуной обличения не только моральных, но и социальных пороков.

¹ Почта духов, или ученая, нравственная и критическая переписка арабского философа Миликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами. СПб., 1789. [В дальнейшем цитируется: «Почта духов» (по изданию 1802 года)].

² Зритель, ежемесячное издание 1792 года. В Санктпетербурге, 1792 года в типографии г. Крылова с товарищи; С.-Петербургский Меркурий, ежемесячное издание 1793 года. В Санктпетербурге, в типографии И. Крылова с товарищи, 1793 года, стр. 262—275.

³ Подробнее об этом см. нашу статью «Театрально-критические статьи Н. М. Карамзина в „Московском журнале“» (Сб. «XVIII век», вып. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 262—275).

Для Крылова, Клушина и Плавильщикова театр тем-то и велик, что на его подмостках можно сказать правду даже царям, бичевать «те части злоупотребления, до которых не достигают законы и которые более вреда и разорения приносят государству, нежели самые хищные откупщики».⁴

Заслуга писателей демократического лагеря состояла в том, что их произведения, явившиеся в эпоху, когда дозволялось «печатать одни только сказки и небывальщины в лицах»,⁵ когда ни одна книга не появлялась «без клейма полицейского»,⁶ были смелыми обличениями феодальной России конца екатерининского царствования. Объективное звучание этих произведений оказывалось нередко гораздо шире и значительнее субъективных намерений и воззрений авторов.

Эстетические взгляды Крылова, Плавильщикова и Клушина формировались в борьбе с литературой дворянского сентиментализма, с подражательными, так называемыми «развлекательными» пьесами, заполнившими репертуар петербургского театра 90-х годов. Их борьба с сентиментализмом была борьбой с дворянской эстетикой за новое, правдиво отражающее жизнь демократическое искусство.

Большой заслугой писателей демократического лагеря было и то, что они вслед за Радищевым, в эпоху господства дворянской культуры уберегли и продолжили сатирическую обличительную линию развития русской литературы, русской публицистики, обогатив ее новым социальным содержанием. Борьбу за народность драматического, театрального искусства Крылов, Плавильщиков и Клушин рассматривали как борьбу за его демократизацию.

Правда, и между деятелями демократического лагеря существовали расхождения во взглядах на социально-политическое устройство в стране и связанные с этим вопросы литературы, искусства. Но всех их объединяло стремление к созданию демократического, национального театра и воспитанию «истинного» вкуса у самого широкого зрителя. Объединяло их и очень серьезное отношение к критике вообще и театральной в частности. Крылов, Клушин и Плавильщиков настойчиво утверждали мысль о необходимости формирования русской критики. Они рассматривали ее как силу, способную указать верную дорогу словесности в ее развитии, и полемизировали с Карамзиным, считавшим, что при тогдашнем «младенческом» состоянии рус-

⁴ «Почта духов», ч. II, письмо XVI, стр. 53.

⁵ И. А. Крылов, Сочинения, т. I, ГИХЛ, М., 1945, стр. 171.

⁶ А. Н. Радищев. Избранные сочинения. ГИХЛ, М., 1952, стр. 149.

ской литературы критические статьи отрицательного характера принесут лишь вред писателю.

«Вода без течения зарастает, словесность без критики дремлет»,⁷ — это изречение берется Плавильщиковым в качестве эпиграфа к одной из частей его трактата «Театр». Он же указывает, что обычно произведение, обратившее на себя внимание критиков, становится предметом обсуждения и споров в кругу читателей. «Не критикуют того, — писал Клушин, — что не заслуживает внимания».⁸ «Где не критикуют слабого, там нельзя ожидать ничего совершенного».⁹

Одна из первых статей «Зрителя» показывала, насколько серьезно и глубоко понимали издатели журнала роль критика, на долю которого выпала честь формировать общественное мнение. Автор (видимо, Плавильщиков) писал, что прежде, чем оценить перед публикой произведение (речь идет о драматическом), следует не только просмотреть его на сцене театра, но и внимательно прочитать, продумать: «... увидев драму в первый раз на театре, нельзя об ней судить... иного не дослышишь, иное актер или актриса дополнят игрою... увидел, потом прочту со вниманием и скажу, что я думаю».¹⁰

В предисловии к журналу «С.-Петербургский Меркурий» Крылов и Клушин подчеркивали, что их суждения не будут суждениями деспотическими: «Рецензор ошибается: критик восстаёт и исправляет его погрешности; а вот уже и очевидная польза для наших словесных наук».¹¹ О полезности критики писал и Клушин в разделе «О новых книгах»: «Я критикую не с тем, чтобы кого-либо огорчить, но чтобы быть полезным».¹²

Роль критика насколько почетна, настолько же и трудна: нельзя, предостерегал Крылов, с пристрастной и чрезмерной похвалой относиться к произведениям писателей, особенно только что начинающих, так как это «изнеживает и расслабляет дарования». Но в то же время критики крыловской группы полагают, что нельзя подвергать сочинения колкой брани и насмешкам, так как такой род критики «повергает (писателей, — И. К.) в отчаяние и задушает (их творчество, — И. К.) в самом рождении». Только «беспристрастное суждение очищает вкус и, указывая на погрешности одной рукой, увенчивает другой красоты»,¹³ только такое суждение может быть полезно для автора.

⁷ «Зритель», 1792, ч. III, сентябрь, стр. 3.

⁸ «С.-Петербургский Меркурий», 1793, ч. I, март, стр. 236.

⁹ Там же, ч. II, май, стр. 139.

¹⁰ «Зритель», 1792, ч. I, февраль, стр. 8.

¹¹ «С.-Петербургский Меркурий», 1793, ч. I, Предисловие, стр. IV.

¹² Там же, ч. II, май, стр. 139.

¹³ Там же, ч. I, февраль, стр. 106.

Основная цель театральных рецензий «Зрителя» и «С.-Петербургского Меркурия» — помочь созданию подлинно национального русского театра с богатым, интересным, разнообразным репертуаром. Они осуждали взгляды определенных кругов дворянского общества на театр, возмущались репертуаром, состоявшим главным образом из пьес переводного характера или опер, в которых не было «ни умного, ни смешного», ядовито и зло нападали на театральную дирекцию, от которой во многом зависело изменение положения на сцене русского театра.

Крылов, Плавильщиков, Клушин развивали важнейшие темы критики, с которой выступал на страницах «Живописца» 1772 года Новиков, бичевавший «охотников выдумывать новое», когда это «новое» не соответствует действительности, не является ее отражением. Не новая форма драмы, повествовательного или стихотворного произведения возмущала Новикова, а то содержание и направление, которое пытались придать этому новому типу произведений писатели, создававшие главным образом пастушеские идиллии, воспевавшие «на нежной своей лире... золотой век».¹⁴ Основной порок подобных произведений Новиков видел в том, что описываемое там блаженство героев, которое так восхищает автора, «никогда не существовало в природе».¹⁵

Почти то же самое писал и Н. И. Страхов в своем «Сатирическом вестнике», противопоставляя сентиментальным слащавым описаниям деревенской жизни и крестьянам с их «свежим видом невинности и древней простоты» действительных русских жителей, «родившихся в наш превратный век». «Мало можно найти хотя некоторое подобие нравов золотых времен, и мы нередко видим, что сельская нынешняя Дафна достойные приемлет побои за какие-либо свои хитротворства».¹⁶

Важным для последующего развития драматургии было выдвинутое крыловским лагерем требование расширить круг изображаемых жизненных явлений. В разрешении этого вопроса

¹⁴ «Живописец», 1772, л. 15.

¹⁵ Там же, л. 17.

¹⁶ «Сатирический вестник», 1790, ч. III, стр. 27, 29. Любопытно, что Н. М. Карамзин и в 1798 году в качестве одной из главных тем предлагал поэту дать описание «нимф сельских хоровод, играющих, поющих. Тогда в душе его, — утверждал Карамзин, — рождаются мечты о веке золотом, в котором люди жили как братья и друзья, пасли свои стада, питались их млеком; не мысля никогда, что есть добро и зло, но чувству добры были; а более всего... резвились и любили!» (Н. М. Карамзин. Протей, или несогласия Стихотворца. Сочинения, т. I, М., 1820, стр. 21).

группа Крылова шла по пути, указанному русскими просветителями — Новиковым и Фонвизиным.

Вслед за Новиковым,¹⁷ который требовал от драматурга пьес, заключающих нравоучения и примеры, к «подражанию народному годные», и Крылов хочет, чтобы на сцене можно было видеть не одних царей и вельмож, но людей различных сословий и состояний: слугу, купца, хлебопашца. Тем более, что «и самый низкий хлебопашец, исполняющий рачительно должности своего состояния, более заслуживает быть названным честным человеком, нежели гордый вельможа и несмысленный судья».¹⁸

Плавильщиков как бы продолжает эту мысль, обращаясь к русским сочинителям, которые не могут в России найти героев для своих трагедий и комедий: «Куда девали вы купцов, приказных, мастеровых и все среднее состояние? Разве они недостойны театра?».¹⁹ Не «тающая Дидона» или «беснующийся Ярб», а Кузьма Минин, князь Пожарский послужили бы «совершенным училищем, как должно любить отечество»,²⁰ — утверждает Плавильщиков.

В своем требовании демократизации русского репертуара критики крыловской группы исходили из положения, что источником всякого рода искусства должна быть «сама природа» и «свое обыкновение». Вопреки желанию «многих сочинителей», считавших, что «российский крепостной слуга будет низок на театре», они советовали драматургам представлять в пьесах крепостного «в собственном его виде».²¹ Требование естественности, жизненной правдивости сценических положений было главным в их программе. Вот почему строгий к себе и своим единомышленникам Крылов критиковал Клушина за то, что тот, поддавшись установившейся традиции, несколько «оглупил» слугу в комедии «Смех и горе», отошел от природы. По ходу действия драматург заставляет слугу переодеваться в женское платье «в комнате, через которую весь свет проходит». «Если бы в самой вещи т. е. в действительности, — И. К., — пишет Крылов, — случилось такое переодевание, то бы, конечно, слуга не выбрал к тому прохожей комнаты».²²

Но в целом, несмотря на отдельные промахи, Клушин достигает большой верности в изображении слуг даже в пределах той возможности, которую представляли каноны классической

¹⁷ «Кошелек», 1774, лист шестой.

¹⁸ «Почта духов», ч. II, письмо XXIV, стр. 179.

¹⁹ «Зритель», 1792, ч. III, сентябрь, стр. 49—50.

²⁰ Там же, ч. II, июнь, стр. 129.

²¹ Там же, ч. III, октябрь, стр. 135.

²² «С.-Петербургский Меркурий», 1793, ч. I, февраль, стр. 122.

комедии. Клушин все время подчеркивает грань, разделяющую господ и слуг: слуги его умны, сама действительность заставляет их чувствовать свое подневольное, зависимое положение даже у самых добрых и благородных господ. Слуга Андрей все время помнит, что «с боярами... не надобно шутить». «Частенько ни за что, но в знак благоволенья, дадут тебе толчка совсем без размышленья».²³

В комедии Плавильщикова «Братья Своеладовы» есть монолог слуги, в котором драматург воспроизвел отношения «бояр» и их дворовых: «Бояре горазды приказывать; а подумал ли хотя один из них, каково бывает иногда слуге исполнить их приказ. У них только и слов: я велел, я послал».²⁴

В то время, когда, по словам Плавильщикова, слуге не позволялось «быть на театре ростом выше своего господина, кольми паче в чувствованиях»,²⁵ стремление Крылова и Клушина дать новую трактовку этому персонажу, сделать его идейно значимым в произведении, должно быть воспринято как один из шагов на пути создания реалистического театра.

В трактате о театре Плавильщиков с горестью говорил о драматургах, слепо шедших по пути, указанному западноевропейскими писателями. Он критиковал их за то, что они «не за благо рассудили войти во внутренность сего состояния (слуги, — *И. К.*) и с прилежанием испытать, что можно извлечь из него, решились по образцу французских комедий выставлять наших слуг Криспинами и уверяли себя, что они правильно поступили, когда вложенные остроты в роли сих слуг производили громкий смех в театре».²⁶ Плавильщиков дает отповедь тем драматургам, у которых слуги «более всех смешат в комедии» и «меньше всех походят на правду».²⁷

Вопрос о принципах изображения слуг, тесно связанный с вопросом правдивой передачи действительности и человеческих, прежде всего социальных отношений, становится одним из главных пунктов эстетической программы крыловской группы. Строгое осуждение со стороны Крылова и Клушина

²³ «Смех и горе, комедия в пяти действиях в стихах Александра Клушина», СПб., 1793, д. V, явл. I, стр. 129.

²⁴ П. А. Плавильщиков, Собрание сочинений, т. II, СПб., 1816, стр. 214.

²⁵ «Зритель», 1792, ч. III, декабрь, стр. 251. Н. М. Карамзин в одной из своих театральных рецензий с чувством возмущения писал, что драматург, «унизив Честона (героя комедии, — *И. К.*), возвышает за то слугу». В этом Карамзин видел главный порок комедии. Вполне возможно, что Плавильщиков имел в виду эту заметку Карамзина.

²⁶ Там же, октябрь, стр. 135.

²⁷ Там же, ч. II, июнь, стр. 132.

вызывают пьесы, в которых герои, хотя и взяты из демократической (крестьянской, мещанской) среды, но выглядят карикатурными, ведут «разговоры пустые и слабые», в которых «эпизоды затмевают самое действие».

Явственно ощущавшееся стремление к сближению искусства с подлинной действительностью, вторжение устного народного творчества в литературу заставило и представителей господствовавшей дворянской культуры писать пьесы с персонажами, взятыми якобы из народной среды. В 80—90-е годы популяризировалось в основном два типа комических опер; в одних давалось комическое, в других — идеализированное изображение крестьянской жизни; и то и другое было весьма далеким от подлинного быта русского крестьянина.

В ряде произведений представлялись крайне грубые, невежественные, отвратительные в своем внутреннем существе персонажи, с характерными, по мнению драматургов, для жизни городских ремесленников и крестьян бранью, дракой, пьянством.²⁸

Всем ходом действия, разговорами и отдельными репликами, куплетами авторы подобных пьес старались убедить читателя и зрителя в том, что в бедности и жизненной неустроенности крестьянин виноват сам:

Все-то в мире так идет,
Иной точит, иной жнет,
Всяк деньжонки добывает
И в кружале пропивает,
Хоть не сыт и не одет,
Да печали в сердце нет,²⁹

поет точильщик в опере Н. П. Николаева того же названия.

Речь действующих лиц в подобных сочинениях далека от подлинно народного языка. Отчетливо чувствуется желание сочинителей представить и язык, и поведение крестьян в карикатурном виде. Такими же грубыми и недалекими показаны герои комической оперы «Ямщики на подставе».³⁰ А это и было как раз тем, против чего выступали Крылов, Клушин и Плавильщиков. Правда, они требовали некоторой обработки и «украшения природы», но предостерегали «выходить из ее (природы, — И. К.) круга».³¹

²⁸ Такая точка зрения целиком совпадала со взглядами Карамзина по этому вопросу. Ведь почему отец «бедной Лизы» был зажиточным крестьянином. Потому что «он любил работу, пахал хорошо землю и вел всегда трезвую жизнь».

²⁹ «Российский театр», ч. XXI, СПб., 1788, стр. 232, д. 1, явл. 3.

³⁰ Н. А. Львов. Ямщики на подставе. Тамбов, 1788.

³¹ «Зритель», 1792, ч. III, октябрь, стр. 122.

В операх другого типа, написанных в эти же десятилетия развития и упрочения дворянского сентиментализма, перед зрителем раскрывалась «умилительная» картина жизни крестьян и городских низов. Точка зрения драматурга на все была, пользуясь словами Добролюбова, «крайне аристократическая». ³² Сельский быт брался «прямо из счастливой Аркадии». ³³

В 80—90-е годы XVIII века этот тип пьес только еще зарождался, расцвет же «сельской драматургии» падает на первое десятилетие XIX века. Однако именно из демократически настроенной группировки писателей уже в начале 90-х годов XVIII века прозвучал первый протестующий голос против такого рода сочинений.

«На что нашего Ивана, — писал Плавильщикова, — сажать в шалаш, сплетенный из миртов; он может показаться нам приятным, сидя и под липою, без всякого романтического воображения». ³⁴

Плавильщикова и Крылова возмущала ложная условность сентиментального стиля, сообразуясь с которой автор выставлял на сцену «народ в лаптях, в зипунах, в шапках с заломом», заставляя «под балалайку» читать «высокое нравоучение» или под такие же «разумные рассуждения», уместные в устах писателя сентименталиста, но никак не русского простолюдина, «плясать мужиков на барках». ³⁵

Можно предположить, что строки о театре в «Похвальном слове Ермалафиду» относятся не только к тому лицу, которое выступает «героем». Они обращены не столько к самому Карамзину, сколько к драматургам, создателям псевдонародных комических опер типа «Добрые солдаты» Хераскова, «Ямщики на подставе» Львова, «Песнолюбие» Храповицкого, «Деревенский праздник» Майкова и им подобным. Очевидно, такие оперы имел в виду и Клушин, с досадой отмечавший, что на сцене ставятся и привлекают большое число зрителей оперы, «из которых иные столь малозначущи в литературном свете, что не стоят никакого примечания». ³⁶

Таким образом, крыловская группа боролась с дворянскими писателями за социальную направленность тем, против псевдо-

³² Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений, т. I, ГИХЛ, М., 1936, стр. 232.

³³ Там же.

³⁴ «Зритель», 1792, ч. III, сентябрь, стр. 49.

³⁵ «С.-Петербургский Меркурий», 1793, ч. II, апрель, стр. 47—48.

³⁶ «Зритель», 1792, ч. I, март, стр. 119.

народности искусства, против искажения реальной действительности.

В борьбе за создание русского национального театра критика демократического направления придавала большое значение вопросу о переводах и переделках иностранных пьес. Такой род сочинений пользовался большим успехом у драматургов, и переводы долго заполняли репертуар русских театров.

Не видя беды в подражательности и не возражая против подобного «обогащения» репертуара, Карамзин, например, требовал только руссификации имен в переводных пьесах: «Драма, — писал он, — должна быть верным представлением общежития; надобно, чтобы в ней люди не только поступали, но и назывались так же, как они в общежитии называются: но называются ли у нас мужчины Зланетами, Буремыслами, Милоумами, а женщины Изведами, Премилами и проч.? Одно такое имя напомнит зрителю, что он в театре и все видимое им есть небылица, а надобно, чтобы он забывался».³⁷

В программе крыловской группы этот вопрос занимал более серьезное место. Выражая общий взгляд, Плавильщикова протестовал против увлечения переводами иностранных пьес, так как «всякое подражание далеко отстоит от своего подлинника»³⁸ и переводы «никогда не составят совершенного театра».³⁹

Трактат Плавильщикова о театре — это памфлет против охватившей значительную часть русского общества галломании. Та же самая мысль высказывалась им и раньше, в программной статье журнала «Зритель» «Нечто о врожденном свойстве душ российских». «Подражание, — писал он, — всегда бывает слабее своего подлинника: где нет творческого духа, там нет и произведения, но мы видим во всем тому противное».⁴⁰ «Уже являются на театре свойства наши и возбуждают внимание».⁴¹

Уверенность в силе и торжестве русской науки, искусства, умение видеть «творческий дух» определяли многое положительное в творческой программе самого Плавильщикова. Как актер русского театра он очень глубоко и очень остро воспринимал и понимал опасность слепого преклонения своих соотечественников перед всем иностранным, в том числе и перед французским, итальянским, немецким театром. Плавильщикова возмущался тем, что «русские, родясь в России, питаюсь воздухом российским,

³⁷ «Московский журнал», 1791, ч. I, стр. 234—235.

³⁸ «Зритель», 1792, ч. II, август, стр. 262.

³⁹ Там же, ч. III, сентябрь, стр. 47.

⁴⁰ Там же, ч. I, февраль, стр. 10.

⁴¹ Там же, ч. II, июнь, стр. 138.

могут к стыду своему и в угождение пришельцам пренебрегать языком своим». Его нападкам подверглись и высказывания о возможности переделок чужеземных комедий на русские нравы: «Если уже должно непременно, чтобы в России на театре были подражания, то в таком случае, я бы думал, удобнее всего подражать расположению и красотам изобретения, нежели при буквальном переводе весьма некстати приклонять свойства чужие к нашим нравам и не успевать ни в том, ни в другом».⁴²

Плавильщиков полагал, во-первых, что буквальный перевод — это наиболее легкий путь создания произведений, мало обогащающих российскую словесность; во-вторых, нравы и обычаи разных стран различны: что возможно во Франции, то невозможно в крепостной России; театр же должен быть училищем языка и нравов, зеркалом страстей, судом заблуждений и игрой разума. Главное назначение театра — показать с возможной полнотой и правдивостью злободневные, жизненные явления, познакомить публику с историческим прошлым ее страны, с обычаями ее народа. Изображать в драматических произведениях должно, прежде всего, нравы, свойства своих соотечественников. «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом».⁴³

Вопрос о соотношении русской культуры с западноевропейской решался демократическим лагерем правильно, с пониманием всей значимости поставленной проблемы. Однако участников группы нельзя назвать слепыми приверженцами всего русского только потому, что это отечественное. Они не ставили себе целью ограждение русской культуры от культур других народов.

В одной из статей Крылов писал, что культура нового времени в своем развитии должна опираться на богатое наследие прошлого, на культуру древнего мира. Он упрекал писателей-современников за то, что им «не нужны... ни правила древних, ни их творения».

Крылов, Клушин, Плавильщиков не возражали против того, «чтобы для перемены не нужно было выводить на явление иностранные лица»,⁴⁴ но прежде хотели бы видеть на сцене своих современников. «Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве».⁴⁵ Вот почему Плавильщиков после нескольких постановок «Мельника» Аблесимова и «Сбитенщика» Княжнина, нашедших восторженный прием у публики, написал свою комедию «Мельник и Сбитенщик — соперники», в которой во-

⁴² Там же, ч. III, октябрь, стр. 125.

⁴³ Там же, ч. II, июнь, стр. 128.

⁴⁴ Там же, стр. 129.

⁴⁵ Там же, стр. 128.

здал должные похвалы и тому и другому герою, но предпочтение отдал все-таки Мельнику: у Мельника «все свое», а у Сбитенщика, «хотя карманы-то полнее» мельничьих, но «кто знает, где ты взял? Может быть ты и украл где. Притоманное ли это твое?»⁴⁶

Характерен финал комедии: примиренные соперники уславливаются по-прежнему заниматься каждый своим делом, ставя главной своей целью, «чтобы больше их *народ* любил».

Таким образом, Плавильщиков, горячий сторонник торжества отечественного искусства, не отрицал вообще пути, избранного Княжнинным, требуя только от драматургов, чтобы они были полезными народу, заслужили любовь его.

Крылов и Клушин, с большим уважением относившиеся к классикам западноевропейской драматургии, возмущались всеобщим увлечением переделками пустяковых иностранных пьес, особенно «шутовских опер», в которых сочинители, совершенно не сообразуясь с законами сцены, выводят «человек шестьдесят на театр, чтобы задушить болтанием их и криком честных зрителей»;⁴⁷ они бичевали пьесы, в которых «нет ни характеров, ни завязки, ни развязки, ни правильных действий, ни умного, ни смешного, а это все, кажется, — говорил Крылов, — не лишнее в шутливой опере».⁴⁸ Вина за то, что репертуар наводняли такого рода пьесы, по мнению Крылова, ложится на драматургов, которые, забыв свой долг быть полезными и веселыми учителями нравов, в угоду вкусам мещанской части публики пишут бессодержательные шуточные оперы, и на театральную дирекцию, упорно оберегавшую сцену от острых, злободневных произведений.

«Театр здешний, — писал Крылов, — столь беден, что он должен представлять или переводные или подобные сему сочинения. Правда, мы могли бы видеть более новостей, но здесь выбор в сочинениях очень строг».⁴⁹

Репертуар Петербургского театра 90-х годов XVIII века заметно отличался от репертуара Московского. Театральная дирекция, видимо, под большим влиянием самой императрицы, считавшей, что «народ, который поет и пляшет, зла не думает», определяла характер постановок.

Чтобы «обезопасить» и «обезвредить» репертуар, не разрешались к постановке политическая трагедия, колкая обличитель-

⁴⁶ П. А. Плавильщиков. Мельник и Сбитенщик — соперники. Собрание сочинений, т. III, д. 1, явл. 7, стр. 163.

⁴⁷ «Почта духов», ч. IV, письмо XLIV, стр. 98.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, стр. 100.

ная комедия, бичующая общественные пороки. Произведения, которые вызывали у зрителя неприятные императрице сопоставления, или вовсе не допускали на сцену, как это было с «Вадимом Новгородским» Я. Б. Княжнина, «Дон Педро Прокодуранте» Я. П. Чаадаева, «Солдатской школой» Н. Н. Сандунова, или очень быстро снимали.

Сцена заполнялась оперными и балетными спектаклями, рассчитанными на внешний эффект. Пышность и претенциозность декораций, которыми пытались отвлечь внимание зрителей от идейной стороны спектакля, были очень едко высмеяны Клушиным в портрете декоратора-любителя, старавшегося создать «предприятие, достойное великого ума»; на одной декорации «поместить подзорный дворец, конюшенный двор, пульковскую гору и всю царскосельскую дорогу».⁵⁰

Несколько позже в статье о театре П. А. Плавильщиков также писал о подобных малосовершенных, порою просто бездарных в художественном отношении сценических произведениях, успех которым обеспечивала пышность оформления. Он соглашался с тем, что «великолепная пышность зрелища весьма прилична трагедии», но предостерегал автора и постановщика, чтобы «не затмить действия великолепием и чтобы не забросать безгласною толпою гласных героев»,⁵¹ как это было, например, при постановке трагедии Екатерины II «Начальное управление Олега» (когда в спектакле, помимо основной труппы, приняли участие хор придворных певчих и музыкантов, солдаты лейб-гвардии Преображенского и других полков).

* *

*

Два затронутые нами вопроса — о демократизации русского театра и о переводном репертуаре — получили еще более яркое освещение в первое десятилетие XIX века в статьях авторов, связанных главным образом с Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств.

В области театральной критики они развивали взгляды Крылова и Плавильщикова. И литературный процесс начала XIX века следует рассматривать как органическое продолжение в новых политических и общественных условиях идейной борьбы конца XVIII века, борьбы представителей демократического лагеря с дворянским.

Особенно остро в первое десятилетие XIX века театральные проблемы ставились в журналах демократического направления

⁵⁰ «Зритель», 1792, ч. I, февраль, стр. 47.

⁵¹ Там же, ч. III, сентябрь, стр. 37.

«Северном вестнике» (1804—1805), «Лицее» (1806), «Цветнике» (1809—1811), «С.-Петербургском вестнике» (1812).

И. П. Пнин, Н. И. Гнедич, И. И. Мартынов, А. П. Бенитцкий выступили и против установок И. И. Дмитриева, В. Измайлова, А. Лукницкого на «хороший вкус», и против приверженцев «патриархальной Руси»: А. С. Шишкова, С. Н. Глинки, С. И. Висковатова и др. Пафосом их статей было требование идейной насыщенности произведения, его полезной цели и воспитательной роли. Они признавали прежде всего поучительную, а не развлекательную функцию театра, социальное, а не моральное осуждение общественных неустройств.

В центре театральной полемики начала XIX века продолжал оставаться вопрос о тематике драматических произведений, о переводах и переделках для русской сцены пьес западноевропейской драматургии, вопрос о серьезном, содержательном репертуаре.

Начали полемику писатели иного направления, сторонники карамзинского взгляда на литературу и театр как на «изящное искусство, сильно действующее на сердце читателя», указывающее «новые красоты в жизни», питающее «душу моральными удовольствиями» и сливающее «ее в сладких чувствах со благом других людей».⁵²

Автор статьи о комедии, помещенной в журнале Н. М. Карамзина «Вестник Европы», — И. И. Дмитриев — обвинил драматургов, которые осмеливаются описывать картины провинциальной жизни общества или картины из жизни крестьян, солдат, мелкого чиновничества. Такие комедии, по убеждению Дмитриева, могут нравиться только толпе зрителей и заслужить их «ненадежную похвалу»; «истинные» же знатоки театра, к которым Дмитриев причислял и себя, останутся или безразличными к подобному типу произведений, или они вызовут в них чувство негодования.

По мнению И. И. Дмитриева, назначение комедии — показывать, *высмеивая* глупости и предрассудки людей светского круга. Он полагал, что знатнейшей части публики, т. е. «боярыне, боярину, первостатейному откупщику, заводчику» нет никакой пользы «знать, что происходит в трактирах, на сельских ярмарках и в хижине однодворцев».⁵³

Протест против «мужицких пьес», против представления жизни тех, которых «не знает» просвещенная публика, был лейтмотивом интересной по противоречивости изложенных в ней

⁵² «Московский журнал», 1791, ч. III, стр. 97—99.

⁵³ «Вестник Европы», 1802, ч. II, стр. 233.

мыслей статьи Н. И. Брусилова, издателя «Журнала российской словесности». В этой статье нашли себе место и прогрессивные, и консервативные элементы его мировоззрения. Называя театр училищем нравов, языка, учитывая его воспитательную роль, автор говорит об организации театров и театральных трупп, главным образом в провинциях; он поддерживает и защищает высказывания И. П. Пнина, который в «Опыте о просвещении» писал о необходимости учредить «в некоторых губерниях» театры, «поручив начальство над оными людям истинно просвещенным, в сем искусстве сведущим и к отечественному добру расположенным».⁵⁴

Вслед за Пниным же, который отмечал «недостаток в пьесах, достойных быть представляемыми»,⁵⁵ Брусилов предлагал изменить и несколько расширить современный репертуар, протестуя против постановок пьес только развлекательного характера: «...мне кажется, — писал он, — что цель театра есть исправление нравов и что одно только злоупотребление превратило для нас театр в забаву».⁵⁶

Он выдвинул мысль о построении двух родов театра: для просвещенного и непросвещенного зрителя. В основу этого им положены утверждения о необходимости всеобщего просвещения, пропагандировавшегося главным образом И. П. Пниным и И. И. Мартыновым. Основная мысль концепции Пнина и Мартынова заключалась в том, что, требуя всеобщего права на обучение, они устанавливали различные «степени просвещения» применительно к каждому сословию: «...поселянину нужно сообщать только такие познания, которые сопряжены с его отношениями и нуждами состояния его: все, что не принадлежит к его званию, будет для него излишним».⁵⁷

Отталкиваясь от сказанного, Брусилов требовал, чтобы на том и другом театре ставились пьесы, связанные с «отношениями» и «нуждами», со степенью просвещенности каждого круга зрителей. Но что же самого характерного находил он в образе жизни, нравах русского простолюдина, с одной стороны, и русского дворянина, с другой. В разрешении этого вопроса и сказалась ограниченность, даже реакционность идеологических позиций Брусилова, сходных по своему общему содержанию с позициями Н. М. Карамзина.

⁵⁴ И. П. Пнин. Опыт о просвещении. СПб., 1804, стр. 141—142.

⁵⁵ Там же, стр. 144.

⁵⁶ «Журнал российской словесности», 1805, ч. I, стр. 63.

⁵⁷ «Северный вестник», 1804, ч. I, стр. 4—5 (статья Мартынова).

В 1803 году Карамзин напечатал в «Вестнике Европы» одно из консервативнейших своих произведений — «Письмо сельского жителя». Он старался доказать, что свобода, о которой так много стали говорить в последнее время, только развращает и портит человека. Не от тяжелой жизни русские крестьяне пребывают в нищете и темноте, «они ленивы от природы, от невыка, от незнания выгод трудолюбия».⁵⁸

Брусилову, так же как и Карамзину, вся жизнь русского простолюдина представлялась проходящей в пьянстве, плутовстве и воровстве. Добродетель крестьянскую и тот и другой видели в смирении, покорности, набожности. Исходя из этого, Брусилов пытался теоретически обосновать необходимость создания специального народного театра с репертуаром, доступным пониманию широких, малопросвещенных масс. В пьесах, представляемых на этом театре, он советовал выводить на сцену, как характерное явление народной среды, «пьяницу, пропивающего свое имение и повергающего в бездну нищеты свою семью. . . бабу ворожею, которая плутует и обманывает простаков»,⁵⁹ плута-секретаря, невежд. Как высший пример крестьянской добродетели он предлагал показать крестьянина, который «не рыдает о том, что его отдают в солдаты», а «повинуясь священному долгу, оставляет отца, мать, жену, детей, дом отцовский, родину и идет охотою в солдаты».⁶⁰

На театр для «просвещенной публики» Брусилов не пустил бы «ни пьяниц, ни подьячих, ни мужиков, ибо между истинно благородными и просвещенными людьми не может быть ни пьяниц, ни подьячих, ни плутов-секретарей, ни грубых невежд — всю эту челядь я отослал бы на народный театр».⁶¹ Поэтому такие комедии, как «Бобыль» П. А. Плавильщикова, в которой драматург, продолжая разрабатывать жанр бытовой комедии, сумел нарисовать отвратительную картину жизни в доме крестьянского богача, бесправное положение бедняка-работника, показать роль денег, которая стала определять отношения даже в крестьянской среде, вызывали чувство неприязни у Брусилова: «Какую пользу, какое удовольствие, — писал он, — принесет благовоспитанному человеку или невинной девице „Бобыль“ . . .».⁶²

⁵⁸ «Вестник Европы», 1803, ч. XI, стр. 50.

⁵⁹ «Журнал российской словесности», 1805, ч. I, № 2, стр. 65.

⁶⁰ Здесь чувствуется явно недоброжелательный намек на драму Ильина «Рекрутский набор».

⁶¹ «Журнал российской словесности», 1805, ч. I, № 2, стр. 66.

⁶² Там же, стр. 69.

Брусилов предостерегал драматургов, чтобы они не перешли меры в осмеянии пороков и реже бы обращались к мужицким темам, в противном случае подобные пьесы не будут иметь успеха и быстро выйдут из репертуара.⁶³

Но на сцене ставились и имели большой успех комедии Фон-визина, возобновлена была «Ябеда», ставились «Бобыль», «Сиделец» Плавильщикова. Брусилов старался либо умолчать о них, либо отнестись к такому типу сочинений, который не принесет никакого удовольствия «благовоспитанному человеку или невинной девице», либо притупить, заглушить сатирический пафос произведения, свести его к легкому тонкому высмеиванию (суждение его о «Недоросле»).

В тоне статей И. И. Дмитриева и Брусилова звучали высказывания В. Измайлова, выступившего в печати по поводу постановки на сцене Московского театра в 1803 году драмы Н. И. Ильина «Великодушие, или рекрутский набор». С глубоким чувством неприязни отнесся Измайлов к крестьянам, «которых состояние есть последнее в обществе, которых мысли, чувства и самой язык весьма ограничены»⁶⁴ и которых Ильин все-таки осмелился сделать героями своей драмы. В. Измайлов считал, что драмы, подобные «Рекрутскому набору», снижают престиж театра, так как из них ничего «нельзя занимать» и «светские люди не могут ничего перенять у наших поселян».⁶⁵ Следовательно, имея такой репертуар, театр не сможет выполнить своего высокого назначения. Избрание тем из крестьянской жизни обрекает сочинителя на создание малоинтересных не только по содержанию, но и в художественном отношении драм, так как «способы... искусства... ограничены пределами плана и состоянием действующих лиц». В. Измайлов настаивал, чтобы писатели брали материал «из того круга общежития, где есть более разнообразных страстей, более предметов, достойных кисти живописца».⁶⁶ Единственно возможным случаем, допускавшим на сцену крестьян в качестве героев, Измайлов считал тот,

⁶³ В этой связи любопытно сравнить объяснения, данные Брусиловым, с одной стороны, и Н. И. Гнедичем, с другой, слабому посещению публикой спектаклей русского театра. Брусилов полагал, что виной тому — наводнение сцены «мужицкими пьесами», такими, как «Бобыль», «Мельник и Сбитенщик — соперники» и им подобными. Гнедич же видел причину отсутствия публики в том, что основную часть репертуара занимали переводные «развратительные» пьесы, лишённые всякого смысла.

⁶⁴ «Патриот», 1804, май, стр. 233. О том, что автором статьи является В. В. Измайлов, см.: Г. Р. Дер ж а в и н, Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1871, стр. 154.

⁶⁵ «Патриот», 1804, май, стр. 233.

⁶⁶ Там же, стр. 239.

когда среди них будут действовать, как это было в повести Карамзина, «люди образованные воспитанием». «В сем последнем отношении „Лиза, или торжество добродетели“ имеет преимущество перед „Рекрутским набором“». ⁶⁷

Статья о комедии И. И. Дмитриева и критика Измайловым драмы Ильина встретили суровую отповедь не только со стороны членов Вольного общества, но и со стороны ряда писателей иных взглядов и направлений, почувствовавших в «Рекрутском наборе» то зерно, которое необходимо было для дальнейшего развития русского отечественного театра. Диктаторским тоном статьи Измайлова, так «несправедливо и неискусно» напавшего на Ильина, «человека молодого, весьма с хорошими дарованиями», ⁶⁸ был возмущен Г. Р. Державин. Пьесу эту он считал более нужной и полезной для русского театра, нежели те шуточные оперы, переведенные с чужого языка, которые походят более всего на «сонные грёзы... без всякого соображения и последствия». ⁶⁹

Один из сотрудников «Северного вестника» выступил в печати с горячей отповедью Измайлову. Его возмутил прежде всего основной упрек Измайлова в отношении Ильина — тот, что Ильин, мол, допустил на сцену одних крестьян. «Можно жалеть, — писал он, — что г. Ильин не выводит на сцену других состояний, но назвать пороком нельзя». ⁷⁰ И основываясь на теории равенства состояний, принимая ее в интерпретации И. П. Пнина, а не Брусилова, автор статьи, Н. И. Гнедич, ⁷¹ полагал, что так как на театре представляют «происшествия, случившиеся в состояниях дворянском, купеческом и других, то для чего же порочно выводить на сцену людей, которых состояние есть последнее в обществе?». ⁷² Он не видел никакого

⁶⁷ Там же, стр. 234. «Лиза, или торжество добродетели» — драма Н. И. Ильина, поставленная на сцене Московского театра в 1802 году. Она принадлежит к тому типу сентиментальных пьес из воображаемой автором крестьянской жизни, который был так распространен в самом начале XIX века («Русский солдат, или добрый помещик» и «Любовь и добродетель» В. Федорова, «Лидия, собирающая колосья», «Крестьянская бестолочь» и др.). Причесанные, приукрашенные пейзажи почти на всем протяжении действия занимались прославлением своих господ. Антидемократическую направленность подобных пьес их авторы пытались прикрыть либеральной фразеологией в духе карамзинских повестей.

⁶⁸ Г. Р. Державин, Собрание сочинений, т. VI, стр. 154.

⁶⁹ Там же, стр. 156.

⁷⁰ «Северный вестник», 1804, ч. III, стр. 29.

⁷¹ Об авторстве статьи см. указание М. Е. Лобанова: ГПБ, Рукописный отдел, Архив Тиханова, ф. 787/53. (Данные приведены в диссертации И. Н. Медведевой «Н. И. Гнедич», защищенной в ЛГУ).

⁷² «Северный вестник», 1804, ч. III, стр. 29.

позора для лиц «просвещенного круга», если они что-либо и переймут у поселян. Несправедливым также считал Гнедич утверждение Измайлова, что «в трех действиях драмы Ильина находятся одни грубые выражения грубых понятий».⁷³ «Да хотя бы и так было, то для меня приятнее и полезнее истина грубым понятием объемлемая и грубыми выражениями изъясняемая, нежели вздор улыбающимися фразами и неувядаемыми цветами облеченный»,⁷⁴ — писал он, понимая под последним сентиментальный филантропизм, которым богаты были так называемые оригинальные драмы В. М. Федорова, П. Сумарокова, В. Сушкова и некоторых других писателей.

Прогрессивная критика приветствовала драму Ильина за то, что он сумел показать сцены из народной жизни с героями-крестьянами, вызвав горячее сочувствие большей части зрителей к людям, «состояние которых есть последнее в обществе», но которые по своим душевным качествам часто превосходят господ своих.

«Северный вестник» после представления драмы Ильина писал, что не только «от просвещенных людей», но и от всей публики «Рекрутский набор» признан хорошим спектаклем и удостоен одобрения.⁷⁵ Мысль Ильина о том, что человек, с презрением относившийся к крестьянину, обижавший и угнетавший его, не может называться истинным человеком, близка мысли Пнина. Последний обличал дворян, которые, позабыв в крестьянах «подобных себе человекoв... поступают с ними иногда хуже, нежели со скотами им принадлежащими».⁷⁶

Однако приветствуя драму за «теплоту чувства», с которой автор рисует крестьян, за живость в изображении характеров, критика демократического направления порицала Ильина за некоторую идеализацию крестьянских образов.

Споры вокруг постановки драмы Ильина «Великодушие, или рекрутский набор» ярко продемонстрировали борьбу двух лагерей за дальнейшее развитие русской драматургии.

Критики, продолжавшие направление дворянского сентиментализма (Дмитриев, Измайлов), протестуя против «мужицких пьес», усматривая достоинство драматических произведений только в «выдержанных характерах, в замысловатой и естественной завязке и развязке, в смешных положениях... в моральной цели»,⁷⁷ пытались увести зрителя от «пороков общества» к мел-

⁷³ Там же, стр. 34.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же, стр. 28.

⁷⁶ И. П. Пнин. Опыт о просвещении, стр. 48.

⁷⁷ «Вестник Европы», 1802, ч. II, 236.

кожитейским фактам, всячески протестовали против демократизации русской сцены.

Критики, связанные с Вольным обществом любителей словесности, наук и художеств, продолжая крыловскую линию развития театральной критики, отвечая запросам нового зрителя, требовавшего от театра спектаклей с героями, близкими его кругу, с запросами и интересами, понятными ему, боролись за расширение социальной проблематики пьес.

Произведение Ильина заметнейшим образом отличалось от остальных крестьянских драм. Оно как бы продолжало путь, намеченный в драматургии радикальнейшей драмой конца XVIII века — «Солдатской школой» Н. Н. Сандунова.⁷⁸ И то, что именно «Рекрутский набор» был избран объектом полемики, показательно.

Наряду с драмой Ильина, критиками Вольного общества отмечалась и драма Ф. Ф. Иванова «Семейство Старичковых». Тема драмы — нашедшая сочувственный отзыв на страницах прогрессивной журналистики судьба «маленького человека», бедного живописца. «Драматический вестник» и «Цветник» приветствовали самый факт введения в качестве героя сценического произведения разночинца.

О «Семействе Старичковых» писал и С. Н. Глинка на страницах «Русского вестника». Но он пытался обратить внимание зрителя не на бедного скульптора — нового героического персонажа русской драматургии, а на испортившиеся под влиянием французов нравы русского общества, подчеркнуть монархические тенденции драмы.⁷⁹

Прогрессивная критика начала XIX века продолжила также борьбу крыловской группы за содержательный, разнообразный репертуар русского театра.

На сценах Петербургского и Московского театров конца XVIII и начала XIX века ставились в основном немецкие «слезные драмы» (творения Коцебу, десятками сыпавшиеся «из неистощимого его рога изобилия»), различного рода оперы, бездарные в идейном и художественном отношении, так называемые «бытовые» пьесы, якобы продолжавшие традицию Фонвизина. Изредка появлялись трагедии Сумарокова, Княжнина, Николева, Шекспира, Вольтера и Шиллера; с 1804 по 1806 год трагический репертуар почти целиком состоял из произведений В. А. Озерова, С. Н. Глинки, А. А. Шаховского и В. А. Гру-

⁷⁸ Драма Н. Н. Сандунова написана в 1794 году; впервые опубликована в Москве в 1802 году в сб. «Детский театр».

⁷⁹ См.: «Русский вестник», 1808, ч. 3, стр. 98—108.

зинцева. В первое десятилетие XIX века пережила расцвет и «сельская драматургия»; иногда в репертуар включались сатирические комедии Фонвизина, Княжнина, Крылова, бытовая комедия Плавильщикова и т. д.

Таким образом, в целом репертуар театров был довольно разнообразен, но преобладающее место в нем занимала все-таки немецкая «слезная» драма, переводы Коцебу и «шуточные» оперы типа «Русалки» Краснопольского.

Во все увеличивающемся росте постановок пьес Коцебу большую опасность для отечественного театра видели критики и демократического и дворянского направлений. Коцебу и «слезные» драмы подвергались критике почти всеми журналами начала XIX века. А это сыграло несомненную роль в борьбе за формирование и утверждение национального, русского репертуара. Но причины, вызвавшие критику, были различны.

Члены Вольного общества или люди, по своим идеологическим убеждениям стоявшие близко к нему, требовали устранения этих пьес главным образом потому, что они мешали развитию отечественного искусства, вытесняли со сцены произведения Фонвизина, Княжнина, Капниста, Крылова, Плавильщикова, романтическую западно-европейскую драматургию.

Ряд критиков другого лагеря — из «Вестника Европы», автор заметок «Русского вестника» (по-видимому, С. Глинка), А. Шаховской, М. Невзоров — протестовали против постановок этих драм потому, прежде всего, что считали их порождением французской философии, «освобожденной от всяких предрассудков», которая сыграла, по их мнению, известную роль в возникновении французской революции.

По тематике пьесы Коцебу можно было бы разделить на несколько циклов, но в общем их характер крайне однообразен. В центре внимания драматурга — перипетии частной жизни человека. Коцебу умел придумывать невероятные положения, ставя своей главной целью «исторгнуть ручьи слез» у зрителя. Этот, по определению Белинского, «слезогонитель немецкий» делал повседневные огорчения и неприятности предметом большой важности, облакая их в трогательно-лирические или жестоко-трагические формы «... и каждый из зрителей готов был заплатить энтузиазмом благодарности автору, делавшего его самого из простого смертного гордо несущим свое бремя героем, а его маленькие слабости и грешки превращавшего чуть ли не в героический эпос».⁸⁰

⁸⁰ О Чаянова. Театр Маддокса. М., 1927, стр. 177—178.

Даже обращаясь как будто бы к исторической тематике (например, «Россы в Италии», «Гуситы»), Коцебу центр тяжести действия переносил на сцены частной жизни, обращая основное внимание на эпизоды любовного характера.

Критики из «Северного вестника» неоднократно указывали на шаблонность драматургических приемов Коцебу, на наличие в его пьесах ничего не значащих характеров, на несвязность сцен, на бессодержательность монологов и диалогов, когда действующие лица, чуть ли не в продолжение всего действия, обычно последнего, бывают заняты тем, что выясняют законно или незаконнорожденный герой перед ними. Об этом же писалось и в «Лицее», и в «Драматическом вестнике». Корреспондентов «Драматического вестника» драмы Коцебу возмущали также и тем, что они породили массу подражателей: «...и таково было предубеждение к пьесам, привозимым из Германии, что лучшие сочинения наших великих писателей забывались для глупых зарейских игрищ».⁸¹ «Господа немцы, — писал «Северный вестник», — наводнили наш театр обольщенными героинями... А наши молодые сочинители ползут за ними».⁸² Примером такого сочинителя был Сушков, написавший драму «Юлия, или следствие обольщения» (которая ставилась на сцене Петровского театра в 1802, 1803, 1804 годах). Пьеса эта вызвала отповедь корреспондента «Северного вестника». Им в кратком замечании дана как бы схема, по которой написано было множество драм, различавшихся между собой лишь именами да некоторыми оттенками в развитии сюжета.

Н. И. Гнедич неоднократно повторял, что счастливый прием, при помощи которого драмы типа В. Сушкова, В. Федорова встречают успех у публики, «вредит нравственности», а главное препятствует развитию истинного театрального русского искусства, основа которому заложена была Сумароковым и Фонвизиним.

Рецензент «Вестника Европы», скрывшийся под инициалами Д. Д., в 1811 году поместил в журнале несколько интересных статей о русском театре, в которых советовал молодым драматургам не учиться у Коцебу, а стараться продолжить традиции Княжнина и Фонвизина, научиться у них «начертанию характеров и остроумным шуткам».

Вместо «коцебятины» прогрессивная журналистика начала XIX века предлагала «Ябеду» Капниста, в которой «ничего не упущено... чтоб выставить злоупотребления, могущие быть

⁸¹ «Драматический вестник», 1808, ч. III, стр. 141.

⁸² «Северный вестник», 1804, ч. I, стр. 375

в присутственных местах»,⁸³ «Эдипа в Афинах» Озерова, где «стихи сильны и прекрасны. . . места есть самые разительные и картинные»,⁸⁴ «Модную лавку» Крылова с ее прекрасными характеристиками, чистым русским языком,⁸⁵ «Великодушие, или рекрутский набор» Ильина, драмы Шиллера.

Критика дворянско-охранительного направления, протестуя против Коцебу, с чувством восторга вспоминала драматические произведения Екатерины II, где она давала или «величественное начертание» правления Олега, или «обращалась к изображению мирных добродетелей и простых народных свойств».⁸⁶ Даже «Мельника» Аблесимова эти критики противопоставляли драмам Коцебу потому, что усматривали в нем пример того, как «в дымных избах, в трудах и заботе. . . веселы и счастливы» поселяне.⁸⁷

Критики из «Вестника Европы», «Друга юношества», «Журнала драматического» отождествляли драмы Коцебу с драматургией Шиллера, враждебно относясь и к последней. Они старались уверить читателя в том, что драмы Шиллера, подобно пьесам Коцебу, «не иное что, как плоды испорченного и развращенного ума. . . кроме вреда <они> ничего принести не могут».⁸⁸

«Вестник Европы», в частности, доказывал нежизненность, нелепость образов, созданных Шиллером. Крайне отрицательная оценка давалась «Разбойникам», которые ставились на сцене в переводе Н. Н. Сандунова, «Коварству и любви» (в переводе С. В. Смирнова). «Вестник Европы» пытался представить, например, героя драмы «Коварство и любовь» «благочестивым человеком», который не мог бы ни при каких обстоятельствах обнажить шпагу против своего отца, рискуя «обнаружить все его бездельничества». Нелепыми и неправдоподобными казались критику также образ президента, через преступление пришедшего к власти, и финал трагедии с моральной победой молодых бунтарей.⁸⁹

«Разбойники» порицались за то, что их автор «умеет представлять почтенными и таких людей, к которым не имеют почтения в обществе, и, наоборот, заставляет ненавидеть таких. . . которых уважать должно», делает героем драмы «бездельника»,

⁸³ Там же, 1805, ч. VI, стр. 374.

⁸⁴ Там же, 1804, ч. IV, стр. 218.

⁸⁵ «Лицей», 1806, ч. III, стр. 103; «Драматический вестник», 1808, ч. I, стр. 9—15.

⁸⁶ «Русский вестник», 1808, ч. 4, стр. 115.

⁸⁷ Там же, ч. 4, стр. 390.

⁸⁸ «Друг юношества», 1811, февраль, стр. 95.

⁸⁹ «См.: «Вестник Европы», 1810, ч. 54, стр. 75.

вооружившегося против законов, сделавшегося атаманом разбойников.⁹⁰

Другие журналы того же лагеря старались вообще не замечать важности и новизны содержания пьесы, образов — интересных и свежих для русской сцены. Рецензируя, например, трагедию «Разбойники», критик из «Журнала драматического» писал, что «судить как о трагедии, так и о переводе не мое дело».⁹¹

Для передовых людей, представлявших молодую Россию, творчество Шиллера было тем ярким лучом, который, «век не мердая, греет, живит, восхищает взоры вселенной».⁹² Шиллер помогал им бороться с кастовым духом, ограниченностью тематики господствовавшей дворянской литературы.

А. П. Бенитцкий, И. И. Мартынов, Н. И. Гнедич приветствовали драматургию Шиллера и выступали пропагандистами ее потому, что в ней дано «познание рода человеческого... совершенно обработанные характеры».⁹³ А. П. Бенитцкий напечатал в «Цветнике» одну из статей Шиллера, в которой выдвигался тезис о необходимости отражения на сцене жизни и поступков представителей всех сословий, без боязни указывать на врожденное благородство людей низкого состояния и на так часто встречаемую подлость знатных. Ходу мыслей Бенитцкого были, очевидно, вполне созвучны мысли Шиллера: «...надобно различать низость мыслей от низости действия или состояния. Первое лишено всякого эстетического достоинства, последнее часто может снискать его... Сочинитель нимало не должен опасаться, выводя свое действующее лицо на позорнице, что представляет его в подлом облачении, лишь бы только он был уверен, что точно имеет дар изображать выражения внутреннего достоинства».⁹⁴

Борьба за правильное истолкование творчества Шиллера, пропаганда его идей воспринимались прогрессивно мыслящими людьми как утверждение передового деятельного искусства, оживотворенного верой в человека и сочувствием к его протесту. Драмы Шиллера противопоставлялись пьесам Коцебу, его подражателям и бездарным творцам «отечественной» бытовой драмы начала XIX века.

⁹⁰ Там же, ч. 53, стр. 315.

⁹¹ «Журнал драматический», 1811, ч. I, стр. 93. Такой тип рецензий очень сильно напоминает некоторые театральные отзывы Н. М. Карамзина: если речь шла об «опасном» сочинении, Карамзин не останавливался на анализе содержания, говоря, что для русской публики это неинтересно.

⁹² «Журнал российской словесности», 1805, ч. II, стр. 204.

⁹³ «Северный вестник», 1805, ч. VIII, стр. 275.

⁹⁴ «Цветник», 1809, ч. III, стр. 19.

Приведенные примеры свидетельствуют о значительном внимании русской печати конца XVIII—начала XIX века к театру, о том, что борьба за влияние на его развитие отражала идеологические позиции основных направлений общественной мысли того времени.

Реакционно-охранительная театральная критика, которая пропагандировала пьесы, способствовавшие сохранению и упрочению основ сословно-монархического строя, встречала все более последовательное сопротивление со стороны тех журналистов, которые так или иначе были связаны с передовой идеологией эпохи и отстаивали национально-самобытные формы развития русского театра, насыщение его репертуара социальной тематикой.

В историко-литературном плане этот последний лагерь продолжал радищевско-крыловскую обличительную линию развития русской словесности; он сыграл заметную роль в выработке передового общественного сознания в преддекабристский период освободительного движения в стране, в становлении реалистической отечественной драматургии.
