

АНДРЕЙ ФЕДОТОВ

Русский театральный журнал
в культурном контексте 1840-х годов



АНДРЕЙ ФЕДОТОВ

Русский театральный журнал
в культурном контексте 1840-х годов



Отделение славистики факультета гуманитарных наук и искусств
Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научный руководитель: кандидат филологических наук,
ординарный профессор Любовь Киселева

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 8 января 2016 г. Объединенным советом докторской программы по русской и славянской филологии

Рецензенты: Ольга Купцова, кандидат филологических наук, доцент факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова
Алексей Балакин, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Оппоненты: Ольга Купцова, кандидат филологических наук, доцент факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова
Алексей Балакин, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Защита состоится 25 февраля 2016 г. в 14.00 в зале Сената Тартуского университета (ул. Юликооли 18–204)

ISSN 1406-0809
ISBN 978-9949-77-041-0 (print)
ISBN 978-9949-77-042-7 (pdf)

Copyright: Andrei Fedotov, 2016

University of Tartu Press
www.tyk.ut.ee

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
0.1. Общая характеристика культурного контекста 1830–40-х гг.: предпосылки появления специализированного театрального журнала	7
0.2. История <i>Репертуара и Пантеона</i> : издатели, редакторы, названия	13
0.3. Хронологические рамки, задачи и структура исследования	25
Глава 1. Репертуар и Пантеон: образцы, конкуренты, структура издания	31
1.1. <i>Репертуар и Пантеон</i> и его европейские и русские предшественники: генеалогия театрального журнала	32
1.2. Театральный журнал и театральная газета: конкуренция издательских форм в 1840-е гг.	38
1.3. «Эти мнимые книги»: цензурный статус <i>Репертуара и Пантеона</i>	46
Глава 2. Соперничество Репертуара русского театра и Пантеона русского и всех европейских театров	51
2.1. Право на имя: конкуренция <i>Репертуара русского театра</i> и <i>Пантеона русского и всех европейских театров</i> в 1839–1841 гг.	52
2.2. Ф. В. Булгарин против Ф. А. Кони: полемика <i>Репертуара русского театра</i> и <i>Пантеона русского и всех европейских театров</i> в 1840–1841 гг.	62
2.3. Современное состояние театров в Петербурге начала 1840-х гг.: позиции двух театральных изданий	67
Глава 3. Театральная журналистика как водевильная тема. Водевиль как источник сведений о журналистском быте	77
3.1. «Опытный литератор и драматический писатель»: Кони как автор и персонаж в водевильной «войне» 1840 г.	79
3.2. «Присыпочка втирается в литературный круг»: И. П. Песочкий — издатель 1840-х гг.	86
Глава 4. Становление репутации Н. А. Полевого-драматурга и его роль в журнале Репертуар и Пантеон	96
4.1. Вопрос о Полевом: от либеральной журналистики к патриотической драматургии	97

4.2. Попытка объяснения: теоретические театральные воззрения Полевого и ожидания критики	108
4.3. Полевой-драматург и <i>Репертуар и Пантеон</i> : совпадение принципов и сотрудничество	118
Глава 5. Эволюция театрального журнала. А. А. Григорьев в <i>Репертуаре и Пантеоне</i>.....	125
5.1. Ранняя критика Григорьева в журнале <i>Репертуар и Пантеон</i> : скандал вокруг Гамлета	126
5.2. Критический цикл «Русская драма и русская сцена»: как А. Трисмегистов стал А. Григорьевым.....	134
Заключение	142
Список использованной литературы	152
Kokkuvõte	166
Abstract	171
Curriculum vitae	174
Elulookirjeldus	175
Публикации по теме диссертации	176

ВВЕДЕНИЕ

В 1839 г. в России возникает первый коммерческий специализированный театральный журнал, просуществовавший под разными названиями до 1856 г. Среди современников и затем в исследовательской традиции за ним закрепилось сокращенное название «Репертуар и Пантеон» (далее — *РиП*). Его непростой истории по преимуществу и посвящено настоящее исследование. Однако становление русской театральной журналистики на рубеже 1830–40-х гг. невозможно рассматривать вне процессов, происходивших в литературе, журналистике, театре, как невозможно отделить от общественно-культурного контекста николаевской эпохи в целом.

0.1. Общая характеристика культурного контекста 1830–40-х гг.: предпосылки появления специализированного театрального журнала

Как неоднократно отмечалось, после событий 14 декабря 1825 г. в России произошла отчетливая смена культурной парадигмы. Процесс этот начался, конечно, раньше, но в первые годы николаевского царствования он интенсифицировался. Интересующий нас рубеж 1830-х и 1840-х гг. характеризовался одновременным развитием нескольких важных тенденций в культурной жизни. Во-первых, это демократизация культуры вообще и литературы в частности. Литература в это время становится профессией в полном смысле слова¹. Во-вторых, в России формируется полноценная журнально-литературная индустрия со своими ролями и практиками². Аристократическое писательское «братство» заменяется *коммерческими* структурами, включающими издателей, редакторов и литераторов. На современном языке их назвали бы, соответственно, инвесторами, управляющими и наемными работниками, но уже в 1825 г. Н. А. Полевой использовал сходный язык описания: «Если выражаться словами экономистов, журналист есть продавец умственного товара, писатели — производители, а читающая Публика — потребитель» [Полевой 1825: 52]³. Основные герои

¹ Краткий экскурс в проблему профессионализации литературы и формирования литературной профессии на русском материале см. в [Толд 2002]. См. разработку той же темы на материале викторианской культуры в Англии в [Salmon 2015]. Современные исследователи удачно определили 1840-е гг. как «момент культурного перелома от, условно говоря, “аристократического” к “демократическому” сознанию» [Лебедева, Янушкевич 2000: 114].

² См., например, [Kiely 1998]. Некоторые тезисы этой работы вызывают вопросы: автор явно преувеличивает дилетантский характер русской литературы до 1830-х гг. Более взвешенный взгляд предложен в коллективной монографии “Literary Journals in Imperial Russia”, см. особенно работы [Todd 1997; Rzakiewicz 1997].

³ Процесс перехода к новой модели литературного поля в 1830–40-е гг. облегался тем, что сама эта модель не были оригинальной. Журнально-литературная индустрия уже много лет существовала, например, в Англии и во Франции (последнее

настоящей диссертации — издатели, журналисты, критики, драматурги (Ф. А. Кони, И. П. Песоцкий, Н. А. Полевой, Р. М. Зотов, В. С. Межевич, А. А. Григорьев), люди разных поколений и разного культурного уровня, — объективно участвовали в трансформации русской литературы как института, хотя переживали и осмыслили свое участие по-разному.

Сами понятия *журналист* и *литератор* быстро сближаются, в сороковые годы граница между ними становится зыбкой и проницаемой⁴. Можно сказать, что литература стремительно перемещается в журналы: первая публикация нового художественного произведения в периодике становится нормой литературной стратегии. К середине 1840-х гг. публикация нового текста сразу отдельным изданием казалась если не чудачеством, то, как минимум, архаичной издательской практикой. Отдельно издаются те сочинения, которые успешно прошли журнальный этап, были оценены читателями и критиками. Не менее важно, что русская литература все более осваивает не свойственную художественной словесности роль общественной трибуны⁵. Два часто упоминаемых процесса — постепенный переход к реализму (не будем обсуждать здесь границы этого понятия) и окончательное становление литературоцентричной⁶ культуры — напрямую связаны с развитием этой функции.

особенно важно, т. к. французская культура продолжала оставаться образцовой для русской).

⁴ В работе Г. В. Зыковой отмечено, что в 1830–40-е гг. характер языковой нормы приобретает «особая манера журналистов-практиков называть произведения самых разных жанров статьями» [Зыкова 2005: 46]. Развиваются специальные жанры на стыке журналистики и художественной литературы — фельетон, сериальный роман и т. п.

⁵ Еще А. И. Герцен и другие современники отмечали, что в условиях, когда всякое прямое публичное обсуждение общественной и политической жизни блокировалось николаевским правительством, литература постепенно становилась той единственной трибуной, с которой, пусть и через смягчающий фильтр фикциональности, можно было обсуждать по-настоящему значимые явления. Вспомним известные слова С. А. Венгерова о том, что русская литература «никогда не замыкалась в сфере чисто художественных интересов и всегда была кафедрой, с которой раздавалось учительское слово» [Венгеров 1911: 26–27].

⁶ О развитии литературоцентричности в русской культуре писали многие исследователи, сошлемся хотя бы на [Журавлева 2001; Лотман 1996: 84–94]. Согласно Ю. М. Лотману в новой секулярной русской культуре XVIII–XIX вв. литература заняла место, которое ранее принадлежало церкви: «Отталкивавшаяся субъективно от древнерусской традиции и строившая себя по образцу секуляризованной западноевропейской культуры, новая русская культура была глубоко укоренена в предшествующую традицию и сохраняла присущую ей структуру ценностных характеристик: место, которое было освобождено церковной письменностью и — шире — религиозной культурой, было занято литературой светской, которая унаследовала от своей структурной предшественницы функцию заступницы и исповедальницы, нравственного эталона, на который равняется общество, сурового судьи окружающей жизни, представление о писательстве как о подвижничестве» [Лотман 1996: 91]. Такой высокий статус в русской культуре отличал литературу от других искусств, в том числе от театрального. Не менее существенно, что, с точки зрения

В самой журналистике также начинают происходить серьезные изменения. В 1830-е гг. наиболее влиятельными периодическими изданиями становятся журналы энциклопедического типа, где под одной обложкой печатаются материалы на все вкусы — от художественной прозы до новостей о научных открытиях, от стихов до светских сплетен и от литературной критики до картинки парижских мод. «Толстые» журналы, принадлежавшие к так называемому «торговому» направлению, в частности смирдинская «Библиотека для чтения», вынуждены были опытным путем нащупывать предпочтения читающей публики. Конкуренция между ними и некоммерческими изданиями пока еще не носила характера жесткой борьбы за читателя, поскольку спрос по-прежнему превышал предложение⁷. Соперничество шло скорее по линии борьбы за символический нравственный статус в литературном мире. Однако уже в первой половине 1840-х гг., когда общее количество периодических изданий увеличилось настолько, что борьба за читателя сделалась неизбежной, встал вопрос о том, как сделать журнал, наименее похожий на конкурентов.

История русской журналистики первой половины – середины XIX в. знает два метода решения последней задачи: 1) идеологическое обособление энциклопедического журнала или 2) отказ от энциклопедичности в пользу узкой специализации. Первый метод проявился несколько позже и расцвел после завершения правления Николая I, когда в журналистике наступило некоторое оживление. Второй, напротив, оказался востребованным в условиях жесткого цензурного контроля, а потому был успешно опробован и практиковался издателями уже в 1840-е гг. Одному из журнальных предприятий, пошедших по этому пути, посвящено настоящее исследование. Область, которую выбрали его издатели, — театр.

Театр в русской культуре первой половины XIX в. занимает совершенно особое место — социальное, воспитательное, художественное. Этот высокий статус зафиксирован как в многочисленных театральные мемуарах (см., например, [Булгарин 1840 в; Полевой 1840; Каратыгин 2011; Аксаков 1966])⁸, так и в художественной литературе (ср. фрагменты, посвя-

Лотмана, высокая роль литературы выделяла русскую культуру XVIII–XIX вв. в ряду современных ей западных культур.

⁷ Мы не хотим при этом сказать, что появление новых читателей — процесс более или менее автоматический. Он, безусловно, стимулировался целенаправленной работой самых разных деятелей эпохи. Ср. наблюдения в книге Г. И. Щербаковой: «Если общее число подписчиков русских журналов было к началу 1830-х годов около 4 тыс., то становится ясно, что 7 тыс. подписчиков “Библиотеки” в первые годы издания — это не отобранные у других изданий читатели, а явное приращение читательского рынка за счет неопитов. Такой успех “Библиотеки для чтения” был обусловлен точным редакторским расчетом на “провинциальную Америку”, так иногда называли российскую глубинку, сравнивая Смирдина с Колумбом, открывшим новый континент, точнее — контингент» [Щербакова 2005: 61].

⁸ Само существование такого жанра — свидетельство того, что театр представлялся современникам отдельной реальностью, не менее насыщенной и полноценной, чем реальность историческая.

щенные театру, в первой главе «Евгения Онегина», в первой части «Былого и дум», в ранней прозе А. А. Григорьева и мн. др.). У театра была и другая, не менее значимая функция, отрефлексировать которую современники были не в состоянии. Театр непосредственно влиял на свою аудиторию, давая зрителям модели общественного и частного поведения (см. об этом [Лотман 1992]).

Русский театр 1830–40-х гг. переживал трансформации, в чем-то сходные с процессами в литературно-журнальной жизни, однако, в отличие от литературы, адресат сообщения, сделанного на языке театра, был всегда «налицо», он прямо присутствовал в зрительном зале. К сожалению, динамика изменения структуры русской театральной публики до сих пор не стала объектом основательного научного исследования⁹. В то время как о западном зрителе XIX в. существуют серьезные, основанные на статистических сведениях работы¹⁰, историки русского театра пока руководствуются общими соображениями о демократизации театрального зрителя (см. [ИРДТ: 7–9]). Впрочем, свидетельства современников, рассыпанные по мемуарным, публицистическим и художественным источникам, не позволяют сомневаться в справедливости этих общих суждений¹¹.

Демократизация зрителя пугала правительство и сопровождалась энергичными контрмерами властей, направленными на установление контроля над происходящим в театре. Не следует забывать, что, кроме церкви, театр долгое время оставался единственным публичным пространством, в котором одновременно сходились представители самых разных сословий и социальных слоев. Напуганное событиями, сопровождавшими начало николаевского царствования, правительство напряженно следило за периодически вспыхивавшими за границей революционными волнениями и старалось исключить у себя в стране самую возможность публичного коллек-

⁹ Полезная, хотя отчасти устаревшая статья [Burgess 1958] не в состоянии восполнить этот пробел. Книга [Игнатов 1916], в которой автор предпринимает попытку описания эволюции «психики зрителя», охватывает огромный материал и до сегодняшнего времени остается ценнейшим источником сведений о русском театральном зрителе первой половины XIX в., но методологически она весьма устарела и опирается, главным образом, на свидетельства современников. Столичная театральная аудитория 1895–1917 гг. стала предметом книги [Петровская 1990].

¹⁰ См., например, книгу [Davis, Emeljanov 2001] о лондонской театральной публике 1840–80-х гг., а также большую статью [Meersman, Boyer 1971].

¹¹ См., например, описание пестрой публики Александринского театра в статье Н. А. Некрасова «Выдержка из записок старого театрала (Материалы для физиологии Александринского театра)» [Некрасов: XII (1), 188–194] или рассуждения В. Г. Белинского о публике Александринского театра в Санкт-Петербурге и Петровского театра в Москве в статье «Александринский театр» для «Физиологии Петербурга» [Белинский: VIII, 534–538]. Вообще, физиологии 1840-х гг. — пока основной источник сведений о составе аудитории императорских театров. Огромная работа по систематизации этих сведений проведена в [Игнатов 1916]. Реконструкция эмоциональных реакций зрительного зала, предпринятая в [Купцова 2010], также во многом опирается на физиологические очерки.

тивного выражения любых эмоций, кроме верноподданнических. До какой степени опасения властей в данном случае были оправданы, судить сложно, однако, скажем, во Франции и Англии XIX в. театральный зал нередко становился площадкой для столкновений представителей разных политических взглядов¹².

Связь французской сцены с событиями Великой французской революции стала общим местом в западном театроведении¹³, однако и в дальнейшем театральный зал нередко становился ареной политических баталий. Например, в 1817 г. после представления драмы «Германикус» в парижском «Комеди Франсез» публика по традиции потребовала назвать имя автора. Как только Ф.-Ж. Тальма сделал это, в зале вспыхнула драка между роялистской и бонапартистской частями публики. Дело в том, что сочинитель драмы А. В. Арно поддержал Наполеона во время «ста дней», был изгнан из Франции и считался в бонапартистской среде пострадавшим за общее дело (см. [Hemmings 1993: 83–84]). Пример из другого времени: 1848 г. в жизни театрального Лондона ознаменовался событием, вошедшим в историю как “the Monte Cristo riot”, когда представление гастролировавшей французской труппой сценической адаптации романа Дюма в театре «Друри-Лейн» совпало по времени с демонстрацией чартистов и привело к ожесточенной потасовке в зрительном зале. Она началась с того, что часть антифранцузски настроенных зрителей потребовала прекращения спектакля (см. об этом событии [Davis, Emeljanov 2001: 194–197]).

Мы намеренно привели здесь случаи, относящиеся к разным эпохам и к разным социально-политическим и национальным контекстам, чтобы показать, что зрительный зал мог использоваться в качестве удобной площадки для решения отнюдь не художественных задач.

На этом фоне русская театральная жизнь первой половины XIX в. выглядит относительно спокойной. Не в последнюю очередь это связано именно с целенаправленными усилиями властей, о которых мы уже упомянули. Уже к 1804 г. получило законодательное оформление то, что впоследствии будет названо государственной театральной монополией. В обеих столицах ставить спектакли разрешалось только императорским театрам, непосредственно подчиненным министерству императорского двора. Ограничение не распространялось на крепостные и домашние театры,

¹² Русский театр рубежа 1810–20-х гг. знает свои примеры беспорядков в театральном зале, хотя поводом для них могли служить совсем не политические соображения. Высылка из Петербурга П. А. Катенина, отказавшегося приветствовать воспитанницу Е. С. Семенову М. А. Азаревичеву после ее выступления в «Поликсене» В. А. Озерова, была результатом борьбы собственно театральных партий (см. [Каратыгин 2011: 120–124]). Однако нельзя не учитывать и того факта, что за Катениным была закреплена репутация либерала.

¹³ См., например, недавние исследования [Hemmings 1994; Taylor 2003; Buckley 2006; Darlow 2012]. Связь французской сцены с революционными событиями привлекала и русских посетителей Парижа. См. об этом специальную главу книги Лотмана о Н. М. Карамзине [Лотман 2015: 177–195].

но первые к 1830-м гг. в городах фактически перестали существовать¹⁴, а вторые лишь в исключительных случаях становились площадками для массовых представлений и ни в коем случае не составляли конкуренции императорским труппам¹⁵. Театральная монополия была отменена только в 1882 г. после многочисленных и настойчивых прошений и требований театральных деятелей (особая роль здесь принадлежит А. Н. Островскому, см. [Тихомиров 2008 б]). Долгожданная театральная реформа была проведена в начале царствования Александра III, в целом ознаменовавшегося реакцией на либеральные реформы Александра II. Этот парадокс нашел достаточно убедительное объяснение в статье [Frame 2005]: по мнению автора, сама театральная администрация начала 1880-х гг. воспринималась националистически настроенным Александром III как слишком «прозападная», и субъективно «освобождение» театров явилось для императора не «либеральным», а «патриотическим» актом.

Отметим, что российская ситуация в этом отношении была отнюдь не уникальна: во Франции и в Англии в XIX в. также действовали разнообразные ограничения на организацию театральных представлений. Однако в России государственный контроль над театрами был и жестче, и продолжительнее, чем в названных странах. Так, “The Licensing Act”, действовавший в Англии до 1843 г., не давал королевским театрам «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден» исключительного права на театральные постановки, но ограничивал репертуар других театров комедиями, пантомимами и мелодрамами. «Серьезная» драматургия была оставлена за патентованными театрами. Во Франции же довольно строгая система получения патента на организацию театра была окончательно отменена «Декларацией о свободе театра» в 1864 г., но и до нее в столице количество частных, не субсидированных государством театров, было весьма велико¹⁶.

Другим инструментом контроля над театром в России, помимо монополии императорской сцены, разумеется, была цензура. Пьесы проходили ее дважды. Разрешение на постановку можно было получить только в III отделении канцелярии его императорского величества, а для публикации

¹⁴ О крепостных театрах см. [Malnick 1952]. Крепостные театры обсуждаются в современной работе [Купцова 2003: 89–96] в контексте явления более общего порядка — усадебного театра, включавшего также любительский театр и разнообразные формы театрализованных развлечений усадебного быта. См. избранную библиографию по усадебному театру [Там же: 99].

¹⁵ Частная театральная антреприза была разрешена только в провинции и до сих пор остается крайне малоизученной, как, впрочем, и другие явления провинциальной культурной жизни России XIX в. (ценное исключение — [Петровская 1979]).

¹⁶ Институциональная история русского театра может быть представлена как история борьбы за отмену государственной монополии. Удачная попытка в этом роде предпринята в работе [Frame 2006]. Выбранная перспектива позволила автору представить русский театр как *school for citizens*: театральная среда едва ли не настойчивее всех отстаивала свои гражданские права, а выработанные в ее рамках модели профессиональной самоорганизации послужили делу формирования гражданского общества в императорской России.

текст должен был пройти еще общую цензуру, как и любое другое художественное сочинение. Публикация театральных рецензий была разрешена после продолжительной паузы только в 1828 г. (см. об этом подробнее в главе 1 настоящей работы), а кроме того их тексты должны были дополнительно просматриваться в министерстве императорского двора. Это, впрочем, было обычной практикой: согласно уставу 1828 г. и многочисленным последующим распоряжениям по цензуре профильным ведомствам вменялся контроль над любой информацией по «своей» проблематике.

Для Европы XIX в. в целом цензурный контроль над содержанием театральных представлений был также нормой¹⁷. Однако в интересующий нас период в России положение дел существенно осложнилось личным вмешательством Николая I, заядлого театрала со специфическими вкусами и предпочтениями, а также неясностью цензурных критериев (разумеется, кроме основных, вроде запрета на появление на сцене персонажей, изображающих представителей правящей династии и служителей церкви). В итоге российская театральная цензура приобрела репутацию одной из самых жестоких и именно как таковая прочно вошла в сознание свидетелей-современников¹⁸. В этих условиях появление журнала о театре было весьма затруднительно.

0.2. История Репертуара и Пантеона: издатели, редакторы, названия

Тем не менее, как уже говорилось, в 1839 г. в России возникает первый коммерческий специализированный театральный журнал. Он не достиг уровня популярности наиболее успешных журналов своего времени¹⁹, однако разговор о взаимодействии и соотношении театрального и литературного начал в 1840-е гг. без учета этого издания невозможен.

Казалось бы, с точки зрения и журнального, и театрального контекстов рубеж 1830–40-х гг. был временем, благоприятствовавшим идее создания театрального издания. Русская журналистика к этому времени уже накопила достаточный коммерческий опыт, и организация нового периодического органа выглядела предприятием вполне перспективным с финансовой точки зрения. Театральная аудитория, значительный (и, что важно,

¹⁷ Об английской цензуре см. [Thomas, Carlton, Etienne 2007]; о французской — [Hemings 1994; Goldstein 2009].

¹⁸ Русская театральная цензура неплохо изучена, см., в первую очередь, [Скабичевский 1892; Дризен 1905; Лемке 1909; Королев 1999; Рейтблат 2008; Swift 2009].

¹⁹ Существенно огрубляя и обобщая реальную картину, скажем, что магистральные события русской журналистики 1840-х гг. — 1) история соперничества «Библиотеки для чтения» и «Отечественных записок»; 2) история раскола в «Отечественных записках» и переход «Современника» в руки Н. А. Некрасова. Названные журналы не только сгруппировали вокруг себя ведущих писателей и публицистов, но и являлись самыми массовыми периодическими изданиями эпохи, если не считать «Северную пчелу». Данные о тиражах см. в начале главы 2 настоящей работы.

вполне ясно очерченный) круг любителей театра являлись неосвоенной читательской нишей, в борьбе за которую конкурентов единственному специальному изданию не предвиделось. Наконец, высокий статус самого театра в культурной жизни этой эпохи добавлял привлекательности идее основания специального журнально-театрального дела.

В то же время организация журнала о театре таила в себе массу очевидных рисков. Выше мы указали на то, что издатель театрального журнала изначально должен был готовиться к гораздо более строгому цензурному контролю, чем соседи по отрасли. Кроме того, сцена была местом пересечения самых разнонаправленных интересов. Широко распространенный в театральной среде фаворитизм (зачастую с откровенно эротическим оттенком) требовал от критика и обозревателя осторожности. Приведем лишь один пример. В 1843 г. для выступления в итальянской опере по чьей-то протекции была переведена из Варшавы в Петербург певица Ассандри, отличавшаяся замечательной красотой, но слабыми вокальными данными. Замечание, отпущенное Ф. В. Булгариным в адрес певицы, вызвало целую цепочку бюрократических разбирательств и привело, в конечном итоге, к строжайшему выговору редактору «Северной пчелы» (далее — *СП*)²⁰.

Еще одним обстоятельством, которое могло остановить инициативу потенциального издателя театрального журнала, было отсутствие скольконибудь надежных моделей и образцов именно театральной периодики. К разговору о предыстории театральной журналистики в России, о русских театральных изданиях 1800–30-х гг. мы перейдем в главе 1 настоящей работы, пока заметим только, что ни одно из этих изданий нельзя назвать успешным и ни одно из них не просуществовало долго. Другое дело, что образцы, как это типично для русской культурной ситуации, могли быть обнаружены в Европе, но гарантий, что они приживутся в России, разумеется, никто дать не мог. В любом случае следует признать, что к 1830-м гг., несмотря на появление регулярных театральных рецензий в *СП*, несмотря на выход отдельными изданиями наиболее удачных пьес и периодические публикации в журналах отрывков из драматических сочинений, театральная журналистика как системное явление в России отсутствовала.

Специальный театральный журнал был призван повысить символический статус текущей драматургии или, по крайней мере, дать ей голос в литературном пространстве. Другой его задачей было сделать театральную критику регулярной, а в идеале — поднять ее на новый уровень (что было трудно, поскольку цензура здесь особенно мешала). Такие непростые задачи взял на себя *РиП*.

²⁰ См. подробнее в [Федотов 2013 а: 34]. Множество свидетельств распространения фаворитизма в театре 1840-х гг. содержится в письмах Булгарина к театральному рецензенту *СП* Р. М. Зотову. Любопытно, что упрекая своего корреспондента за похвалы фавориткам А. Л. Неваховича (см. [Булгарин 1995: 411–412]) и П. М. Волконского (см. [Там же: 416–417]), Булгарин находит возможным просить Зотова не ругать дебютантку Венецкую, землячку редактора *СП*: «Я принимаю в ней живейшее участие, но только не *телесное*, а *душевное*» [Там же: 397].

Одно из принципиальных свойств театрального журнала — его явно выраженная *демократическая* природа. *PuП* был одним из тех изданий, которые относят к «торговому направлению» русской журналистики. И дело здесь не только в финансовых устремлениях издателя, явно рассчитывавшего на обогащение, но и в той концептуальной установке, которой руководствовалась редакция: удовлетворить запросы целевой аудитории. Качество публикуемого материала в этом случае зависело не только от издателя, но и от читателя.

Напомним, что само противопоставление «читателя-заказчика» и «читателя-ученика», которого надо воспитывать и формировать, сохранялось в России и тогда, когда споры между литературной аристократией и торговым направлением остались в прошлом. Так, полемика «молодой редакции» «Москвитянина» с петербургской журналистикой в первой половине 1850-х гг. развернулась во многом вокруг этого базового противопоставления: постоянным упреком критиков «молодой редакции» в адрес «Современника» и «Отечественных Записок» (далее — *ОЗ*) был упрек в потакании низменным вкусам читателей. Характерно, что этот упрек сочетался с обвинениями в светскости, дендизме (см. [Зубков 2012]). Ясно, что такая (немыслимая в 1830–40-е гг.) полемическая конструкция стала возможна после полного отделения базового противопоставления (воспитывать vs. удовлетворять) от реальной социальной природы литераторов и их публики.

За 10–15 лет демократическая публика — потребитель литературы торгового направления — очевидным образом эволюционирует и разделяется. Под влиянием журналов она осознает собственное право на *запрос* и постепенно усложняет и структурирует сам этот запрос. Именно так журналистика постепенно приходит к состоянию, когда задача *удовлетворить* становится не менее сложной, чем ранее задача *воспитать*. Вот в этом глобальном и сложном процессе и принял участие журнал *PuП*: его редакторы находились в постоянном поиске границ этого запроса, объективно способствуя его углублению.

Роль *PuП* в истории русской журналистики и критики и в русской культуре в целом не стоит преувеличивать, однако в его судьбе отразились общие черты и закономерности культурной эволюции. Тем не менее до настоящего времени о *PuП* не написано ни одного большого специального исследования. Наша работа призвана хотя бы отчасти заполнить этот пробел²¹.

В изучении *PuП* есть сложности технического характера. Журнал часто менял названия, издателей и редакторов, объединялся с конкурентом, менял формат и периодичность. Большую часть своей истории журнал имел

²¹ Отдельного обсуждения журнал не заслужил даже в книгах, специально посвященных журналистике второй четверти – середины XIX в. (см. [Березина 1965–1969; Дементьев 1951]). Главка о *PuП* есть в [ИРЖ 1950: 467–469]. Про журнал здесь говорится, что он «насаждал и поощрял драмодельство, дурно влиял на театр и актеров, прививал обывательские вкусы зрителям и читателям» [Там же: 468]. Тем же автором (А. Г. Дементьевым) написан полустораничный параграф о *PuП* в [ИРЖ 1973: 273–274].

сложные, составные названия, поэтому для удобства в настоящей работе будет принята система сокращений, которую мы приводим в виде таблицы, указывая имена издателей и редакторов журнала.

Годы	Сокращение	Название	Редактор	Издатель
1839–1841	<i>PPT</i>	Репертуар русско-го театра	–	И. П. Песоцкий

1840–1841 ²²	<i>ПРiВЕТ</i> (конкурент <i>PPT</i>)	Пантеон русского и всех европейских театров ²³	Ф. А. Кони	В. П. Поляков
-------------------------	---	---	------------	---------------

В 1842 г. эти два журнала-конкурента слились в один (о том, как это произошло, будет сказано в параграфе 2.1).

1842	<i>РРiПВЕТ</i>	Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров	Ф. В. Булгарин	И. П. Песоцкий, В. П. Поляков
1843	<i>РРiПИТ</i>	Репертуар русского и Пантеон иностранных театров	В. С. Межевич ²⁴	И. П. Песоцкий
1844–1846	<i>РiП</i>	Репертуар и Пантеон ²⁵		
1847	<i>РiПТ</i>	Репертуар и Пантеон театров	Ф. А. Кони	
1848	<i>ПiРРС</i>	Пантеон и Репертуар русской сцены	Ф. А. Кони	
1849	Журнал не выходил			
1850–1851	<i>ПiРРС</i>	Пантеон и Репертуар русской сцены	Ф. А. Кони	
1852–1856	<i>Пантеон</i>	Пантеон. Журнал литературно-художественный		

²² В 1841 г. журнал стал опаздывать с выходом. Книжки *ПРiВЕТ* за конец 1841 г. выходили на протяжении всего 1842 г., что создавало некоторую путаницу, т. к. в это же время регулярно, дважды в месяц, выходили номера нового объединенного журнала *РРiПВЕТ*.

²³ При журнале выходило бесплатное приложение «Текущий репертуар русской сцены», в дальнейшем — *ТРРС*. Первые три книжки *ТРРС* были розданы подписчикам во второй половине 1840 г. С 1841 г. приложение становится регулярным.

²⁴ Строго говоря, Межевич редактировал журнал до середины 1846 г. См. об этом далее.

²⁵ В 1844–1845 гг. журнал имел дополнительный подзаголовок «Театральное обозрение». Как несущественное для нашего изложения это обстоятельство в таблице опускается. В 1845 г. отдел журнала под названием «Театральная летопись» превратился в отдельную еженедельную газету. Издание просуществовало всего два месяца. См. об этом параграф 1.2 работы.

Как уже говорилось, мы будем прибегать к сокращению *PuП* не только для обозначения журнала за 1843–1846 гг., но и в тех случаях, когда будет необходимо говорить об общей истории журнала в целом.

Начало запутанной истории *PuП* — наиболее темное ее место. Проблема связана с тем, что имя первого редактора *PPT*, впоследствии многократно менявшего названия, остается неизвестным, однако считается, что издатель И. П. Песоцкий был не в состоянии вести журнал самостоятельно. В замечательном пионерском исследовании Д. Г. Королева, на которое мы во многом опираемся, о раннем этапе журнала говорится следующее:

Определенно можно сказать только то, что инициатором издания стал двадцатипятилетний небесталанный, увлеченный театром московский журналист В. С. Межевич. Переехав в начале 1839 г. по приглашению А. А. Краевского в Петербург, он при участии А. А. Григорьева и такого же молодого, тянувшегося к столичной богеме купца И. П. Песоцкого, решил организовать репертуарный сборник и включить в него, по возможности, театральные статьи [Королев 1999: 47].

Уверенности исследователя по поводу роли Межевича в этой истории мы не разделяем. Сведений о сотрудничестве Межевича и Песоцкого в 1839 г. обнаружить не удалось. Межевич, правда, печатался в *PPT*, начиная со второго полугодия 1839 г.²⁶, однако это еще не свидетельствует о его роли как редактора журнала. Самые ранние архивные документы дела «Об издании журналов “Эконом” и “Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров”» [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639] относятся к октябрю 1841 г., т. е. ко времени, когда театральный журнал Песоцкого заканчивал уже третий год своего существования и готовился к поглощению главного конкурента. Так что обращение к архиву в данном случае проблему не решает.

Само по себе предположение, что перебравшийся в столицу лишь в январе 1839 г. Межевич мог сразу возглавить *PPT*, представляется сомнительным. Сбор материалов для первых книжек нового издания должен был начаться не позднее конца 1838 г., а для включения в текущую театральную жизнь Петербурга, на описание и обслуживание которой изначально был сориентирован журнал, также требовалось некоторое время.

Еще менее правдоподобно звучит утверждение исследователя об участии в *PPT* А. А. Григорьева. Напомним, что к началу выхода театрального журнала будущему великому критику было всего 16 лет. В Петербург Григорьев переехал только в 1844 г., к этому же времени относят и его знакомство и сближение с Межевичем (см. [Виттакер 2000: 71]). Самая ранняя из известных публикаций Григорьева относится к 1843 г. (библио-

²⁶ См. перевод драмы Ш.-Д. Дюпети, Л.-М. Фонтана и Ж. д'Авриньи «Артур, или Шестнадцать лет после» (№ 12), «Отчет о московских театрах за первое полугодие» (№ 8–9). Материалы за подписью Л. Л. (псевдоним Межевича) изредка появляются в *PPT* и в 1840 г.

графию см. [Виттакер 2000: 481–533]). Первые тексты в *PuII*, надежно атрибутируемые Григорьеву, появляются не раньше 1844 г. [Там же].

Самое любопытное, что изложенная в процитированном выше фрагменте версия возникновения *PPT* в ряде узловых моментов опирается на воспоминания А. Я. Панаевой, самим же Королевым признанные недостоверными (см. [Королев 1999: 237]). Так, Панаева утверждает, что авторами замысла театрального журнала (путая факты, мемуаристка называет его «Пантеоном») были Межевич, В. М. Строев и Григорьев, а Песоцкий «только платил деньги» [Панаева 1956: 106]. Здесь же утверждается, что Песоцкий «скоро ухлопал все свои деньги и передал “Пантеон”, кажется, Кони» [Там же: 107]. Между тем, достоверно известно, что Ф. А. Кони при поддержке издателя В. П. Полякова в начале 1840-х гг. редактировал как раз главного конкурента *PPT*, а начало сотрудничества Кони и Песоцкого относится к 1847 г.²⁷ В целом изложенная Панаевой версия возникновения театрального журнала не выдерживает никакой критики.

Однако одно место из процитированного фрагмента исследования Королева представляется верным, хотя и требующим особого пояснения. Действительно, первоначально речь шла именно о репертуарном сборнике, а не о журнале. Подробнее об отличиях журнала и сборника и о специфической конструкции *PPT* будет сказано ниже, в главе 1. С административной точки зрения, разница между этими типами изданий также весьма существенна. О том, в чем именно она заключается и для чего была необходима такая мимикрия «под сборник» изданию, безусловно, журнального типа, речь пойдет в параграфе 1.3 настоящей работы.

Другая версия возникновения *PPT* предложена в мемуарах В. П. Бурнашева, также требующих весьма критического к себе отношения. Здесь утверждается, что Песоцкий, наследник московского купеческого семейства, был дружен с Межевичем уже в Москве, и более того, что приятели перебрались в Петербург примерно в одно время. Однако согласно Бурнашеву на первых порах Межевич никакого участия в предприятии Песоцкого не принимал. Вообще у этого мемуариста издателю театрального журнала отводится гораздо более активная роль: Песоцкий

нашел нужным приступить к изданию драматического ежемесячного сборника новых пьес русской сцены, преимущественно имеющих веселенькие и пикантные куплеты, — и явился журнал — не журнал, но весьма порядочное ежемесячное собрание всех хорошеньких русских пьес, принятых публикою любезно. Этот журнал — не журнал носил название «Репертуара русской сцены», а редактором его был известный багроволицый толстяк Михаил Алексеевич Яковлев, упражнявшийся театральною критикой в «Северной Пчеле» и сам пописывавший иногда пьески. За большую часть рукописей, как слышно было, Песоцкий не платил ничего, разве только давал даровой билет на право

²⁷ Прошение Песоцкого о принятии Кони в товарищи по изданию *PuII*, направленное в Санкт-Петербургский цензурный комитет, датировано 22 июля 1847 г. (см. [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 44]). К редактированию *PuII* Кони приступил раньше — с начала 1847 г.

годового получения его quasi театрального журнала, приносившего ему, как тогда говорили и как подтверждают и теперь книгопродавцы того времени, препочтенные барыши, так что Иван Петрович стал-таки делаться рельефно известен в книжном петербургском рынке, где данный ему собрике «Песца» принимал характер фирмы, с которой можно было, не унижая себя, иметь дело [Бурнашев 1872].

Отметим, что документально подтвердить или опровергнуть редакторство М. А. Яковлева не представляется возможным, однако нигде, кроме воспоминаний Бурнашева, о его работе в *PPT* не упоминается. Сам же Песоцкий оказывается у Бурнашева вовсе не так прост, как в мемуарах Панаевой, где он предстает человеком, «неподготовленным к литературной деятельности, даже вовсе необразованным» [Панаева 1956: 106]. Представление о Песоцком как о вполне успешном издателе, если и не способном к собственно литературной или редакторской деятельности, то, по крайней мере, ясно ощущавшем текущую литературную конъюнктуру, обосновывается нами в параграфе 3.2 настоящей работы.

Согласно нашей гипотезе, разногласия мемуаристов и исследователей относительно редактора *PPT* в первые годы его существования связаны в первую очередь с недооценкой самого Песоцкого, считавшегося едва ли не аферистом. Между тем, если учесть состав *PPT* и многократно декларировавшийся им простейший принцип отбора материала (кстати, весьма верно обозначенный Бурнашевым — «хорошенькие русские пьесы, принятые публикою любезно»), можно допустить, что литературной компетенции *Песца* вполне хватало на то, чтобы не прибегать к услугам штатного редактора²⁸.

О том, насколько осторожно следует относиться к словам Бурнашева, и какова в то же время глубина расхождений мемуаристов, вспоминая о ранних годах театрального журнала, говорит фрагмент статьи Бурнашева, где он излагает обстоятельства появления в 1840 г. конкурента *PPT* — журнала Полякова *PPuBET*. По Бурнашеву, Песоцкий сам начал выпускать *PPuBET* (названный здесь, впрочем, ошибочно «Пантеоном русской и иностранной сцен»), сам составил с помощью друзей программу издания, сам же нанял и Кони. Все это, с точки зрения мемуариста, было сделано для того, чтобы опередить Полякова, который собирался издавать театральный журнал. Ответа на вопросы, для чего было Песоцкому содержать два прямо конкурировавших издания и как ему удалось впослед-

²⁸ Заметим, кстати, что представление о полной безграмотности Песоцкого неверно. Он был автором вполне компетентного обзора берлинских театров (см. [Песоцкий 1842]). В *СП* за 28 марта 1842 г. в «Журнальной всякой всячине» Булгарин сообщал, что получил письмо от Песоцкого из Парижа. Это письмо цитируется в газете. По приведенному отрывку можно сделать вывод, что письмо изначально предназначалось для печати. Речь там идет о впечатлениях издателя *PPuBET* от пения Гризи, Тамбурины, Альбертаци. Если верить Булгарину, Песоцкий отправился в Европу для «заведения прямых сношений с иностранными артистами» и типографиями, поставившими гравюры [Булгарин 1842 в].

ствии «навязать издание своего “Пантеона” тому самому книгопродавцу Полякову» [Бурнашев 1872], автор не дает.

Впрочем, краткая история существования *ПРiВЕТ* вызывает гораздо меньше вопросов: издатель и редактор журнала вовсе не скрывались, открыто объявляли о своей причастности к журналу. Редактором, действительно, был Кони, а издателем и владельцем с самого начала был Поляков. Об отличиях *ПРiВЕТ* от *РРТ*, о перипетиях соперничества изданий, жаркой и весьма нечистоплотной полемике между конкурентами и о слиянии журналов в 1842 г. подробно говорится во главе 2 настоящей работы.

Слияние *РРТ* и *ПРiВЕТ* стало одним из наиболее необычных событий в истории русской журналистики. Никогда прежде не объединялись столь враждебно настроенные по отношению друг к другу издания. Редакцию объединенного журнала возглавил Булгарин, прежде — один из авторов *РРТ* и главный союзник журнала в схватке с *ПРiВЕТ*. Издателями *ПРiВЕТ* поначалу значились Песоцкий и Поляков, но уже в декабре 1842 г. Поляков подал в цензурный комитет прошение о прекращении его участия в издании журнала²⁹. С этого момента имя Полякова в истории *РiП* более не встречается.

Булгарин был редактором журнала только в 1842 г., это был единственный год, когда вышло не 12, а 24 книжки — по два выпуска каждый месяц. С 1843 г. журнал возвращается к формату ежемесечника, меняет название сначала на *РРiПiТ*, затем — *РiП*, а функции редактора, теперь уже точно, принимает на себя Межевич. На несколько лет он становится и компаньоном Песоцкого по изданию *РiП*, принимая участие и в доходах, и в содержании журнала³⁰.

Межевич, сумевший в определенный момент привлечь к работе в журнале Григорьева, оставался в должности редактора *РiП* до середины 1846 г. Более того, непродолжительное время Межевичу пришлось заниматься журналом в одиночку: Песоцкий ненадолго оставил издание. Подробнее об этих событиях говорится в параграфе 5.3 нашей работы.

²⁹ См.: Прошение Полякова в Санкт-Петербургский цензурный комитет. 15.12.1842 [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 19]; Протокол заседания Цензурного комитета о прошении Полякова. 15.12.1842 [Там же. Л. 20]; Письмо секретаря Цензурного комитета Семенова. 23.12.1842 [Там же. Л. 21].

³⁰ См.: Прошение Песоцкого в Санкт-Петербургский цензурный комитет с просьбой считать Межевича товарищем по изданию «Репертуара» с равной ответственностью [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 22]; Протокол заседания Цензурного комитета о прошении Песоцкого. 09.03.1843 [Там же. Л. 23]; Письмо председателя Санкт-Петербургского цензурного комитета Григория Волконского в Главное управление цензурой о просьбе Песоцкого. 19.03.1843 [Там же. Л. 24]; Письмо министра народного просвещения С. С. Уварова в Санкт-Петербургский цензурный комитет об удовлетворении Главным управлением цензуры прошения Песоцкого. 15.06.1843 [Там же. Л. 25]; Протокол заседания Цензурного комитета о предписании министра Уварова. 18.06.1843 [Там же. Л. 26]; Письмо секретаря Цензурного комитета Семенова Песоцкому с сообщением о разрешении принять в товарищи Межевича. 18.06.1843 [Там же. Л. 27].

В конце 1846 г. вернувшийся в журнал Песоцкий повел издание самостоятельно, приняв затем с начала следующего 1847 г. на должность редактора Ф. А. Кони. Журнал, таким образом, совершил очередной неожиданный маневр: редактор *ПРiВЕТ* и издатель *РРТ*, непримиримые враги в начале 1840-х гг., журналисты, нанесшие друг другу немало оскорблений (о том, например, как высмеивал Кони Песоцкого в водевиле «Петербургские квартиры», см. параграф 3.2 настоящей работы; резкие нападки Песоцкого на Кони см. в [Песоцкий 1843]), теперь стали компаньонами³¹. Впрочем, сотрудничество Песоцкого и Кони продолжалось всего один год. Как только в середине декабря 1847 г. Главное управление цензуры согласилось удовлетворить ходатайство Песоцкого о принятии Кони в соиздатели, Песоцкий подал новое прошение — о снятии с себя всех полномочий и о передаче всей ответственности за издание Кони (см. [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 53]). К концу февраля 1848 г. это прошение было удовлетворено во всех инстанциях [Там же. Л. 54–58], и Песоцкий окончательно попрощался со своим детищем.

Через год, весной 1849 г., Песоцкий умер от чахотки. Тремя годами ранее, в феврале 1846 г. скончался Н. А. Полевой — ключевой для *РуП* автор и главный поставщик драматургического материала. О его значении для издания будет подробно говориться в параграфе 4.1 настоящей работы. Все эти события привели к тому, что ко времени перехода издания в руки Кони *РуП* даже в кадровом отношении изменился до неузнаваемости. Но Кони взял курс и на содержательную трансформацию журнала. В 1848 г. *РуП* был в очередной раз переименован и теперь стал называться «Пантеон и репертуар русской сцены». В 1849 г. журнал не издавался: у издателя, вероятно, появились финансовые сложности. Как известно, в этот исторический период резко ухудшились и цензурные условия. Однако это не главное: летом 1848 г. в Петербурге разыгралась эпидемия холеры, умерли четыре наборщика журнала, сам Кони чудом вылечился (см. [От редакции 1848; Петербургский телеграф 1848; Королев 1999: 57]). Продолжать работу в этих условиях было невыносимо. Кони выдержал паузу и вернулся к изданию *ПуРРС* в 1850 г.

Кони сразу взял курс на превращение *ПуРРС* в общелитературный толстый журнал. Окончательная трансформация произошла в 1852 г., когда журнал стал называться «Пантеон. Журнал литературно-художественный». Это издание просуществовало до 1856 г., но к интересующей нас теме по существу отношения уже не имело³². В целом, на наиболее важные обстоятельства реформы *РуП* и его трансформации в толстый литературный

³¹ Прощение о принятии Кони в компаньоны подано Песоцким 22 июля 1847 г. [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 44]. Делопроизводство по этому вопросу включает такие же документы, как и в случае с принятием в компаньоны Межевича [Там же. Л. 48–52]. Уведомление о положительном решении Главного управления цензуры было послано Песоцкому 15 декабря.

³² О причинах и следствиях такого изменения редакционной политики будет подробнее говориться в Заключении.

журнал указал Королев (см. [Королев 1999: 57–62]). Суммируем эти обстоятельства тезисно.

Не будучи, в отличие от Песоцкого, владельцем сколько-нибудь устойчивого книжного дела, Кони не мог себе позволить в нужный момент подержать финансово ненадежный журнал за счет каких-то других предприятий. В этих обстоятельствах Кони принимает решение престроить издание по образцу более успешных и массовых литературных журналов. Эта стратегия вполне соответствовала и внутренним устремлениям Кони, который несколько лет назад и свой *ПРибЕТ* противопоставлял *РРТ* как более эстетически весомое, если угодно, — более «литературное» издание (см. об этом главу 2 настоящей работы). Не в последнюю очередь реформа Кони отвечала и изменившейся театральной конъюнктуре. На смену поколению Полевого и Н. В. Кукольника, охотно сотрудничавших с театральным журналом, пришли новые драматурги, вроде Островского или И. С. Тургенева, ощущавшие себя частью *большой литературы* и предпочитавшие публиковаться в наиболее успешных журналах своего времени. Смена стратегии, однако, не позволила журналу стать заметным явлением в истории русской журналистики 1850-х гг. *Пантеон* не смог ни привлечь крупных литераторов, ни отчетливо обрисовать собственную идеологическую позицию. Запрет на публикацию сведений о ходе Крымской кампании также способствовал постепенному упадку издания (см. [Там же: 61]).

Если говорить о структуре журнала, то в рамках настоящей работы мы не сможем подробно проследить состав сотрудников и компоновку отделов *РуП* на протяжении долгой истории его существования; укажем лишь на несколько черт.

По крайней мере до 1852 г. включительно в каждой книжке журнала печаталось от одной до трех пьес, а годовая подшивка, таким образом, содержала в среднем около 20 пьес (как правило — немного больше). С учетом того, что в 1840–1841 гг. существовало два журнала, в 1842 г. вышло 24 книжки (и соответственно подписчики получили рекордное число пьес — 30), а в 1849 г. журнал не выходил, в период с 1839 по 1852 г. *РуП* опубликовал не менее 300 пьес, и в этом его главная услуга русскому театру и русской литературе.

В 1839–1846 гг., хотя журнал редактировали очень разные, часто враждебно настроенные друг к другу люди, список вкладчиков драматического отдела издания был весьма стабильным. По всей видимости, это связано с тем, что публикация в *РуП* не мыслилась как сотрудничество с той или иной литературной редакцией, возможно также, что на протяжении всего этого срока комплектацией драматического отдела занимался сам Песоцкий. Здесь печатались многочисленные оригинальные водевили, переводы и переделки с французского П. А. Каратыгина (1805–1879), П. И. Григорьева (1806–1871) и П. С. Федорова (1803–1879). Каждый из них отдал в 1839–1846 гг. в *РуП* не менее полутора десятков пьес. Несколько реже публиковались водевилисты Н. А. Коровкин (1816–1876) и Д. Т. Ленский (1805–1860). Надо иметь в виду, что по издательским нормам этого

времени при публикации «переделки» указание ее источника и фамилии переводчика было факультативным, что несколько затрудняет составление полного списка вкладчиков и выявление полного списка их публикаций. Впрочем, в наши задачи это и не входит.

Стабильными поставщиками «серьезной», не водевильной переводной драматургии были П. Г. Ободовский (1803–1864) и В. М. Строев (1812–1862). Кроме Полевого, которому в настоящей работе будет посвящена отдельная глава, в *РуП* печатались пьесы А. А. Шаховского, Кукольника, Р. М. Зотова и (несколько позже) В. Р. Зотова, реже — Е. Ф. Розена и М. Н. Загоскина. В 1840-е гг., пожалуй, не было ни одного заметного драматурга, за значимым исключением И. С. Тургенева, хотя бы изредка не попадавшего на страницы *РуП*. Из иностранной драматургии публикуются переводы У. Шекспира, Э. Скриба, Й. фон Ауфенберга, Э. Шенка, А. Дюма, Ж.-Б. Мольера и мн. др. Отличительной чертой *ПРиВЕТ* Кони было как раз большее по сравнению с конкурентом количество переводных пьес (см. об этом ниже, в главе 2).

До 1842 г. *PPT* и *ПРиВЕТ* не имели строгой рубрикации, однако некоторые особенности содержания и компоновки журнала отметить можно. Оба журнала систематически начинались с пьес, затем следовали все прочие материалы: биографии артистов, некрологи, статьи по теории и истории театрального искусства³³, театральные воспоминания³⁴, статьи о провинциальных и иностранных театрах, хроника петербургских театров. В журнале Кони имелись также специальный раздел для публикации стихов и водевильных куплетов и отдел прозы. Здесь, между прочим, печатался молодой Н. А. Некрасов.

Булгарин в 1842 г. придумал для *PPuPBET* жесткую структуру: 1. Драматические произведения. 2. Материалы для истории театра и словесность. 3. Театральная хроника. 4. Смесь. 5. Драматический телеграф³⁵, но уже с 1843 г. получивший журнал Межевич от нее отказался.

За исключением драматургии и театральной летописи, которая с течением времени занимает в составе журнала все более и более видное место, материалы другого типа были факультативны, могли появляться и исчезать, меняться местами и т. д. Пожалуй, одно из наиболее заметных изменений, произошедших при Межевиче, — отказ от обязательной пьесы в начале выпуска. Номера могли открываться стихами или теоретическими статья-

³³ Ср.: *Греч Н. И.* Очерк поэзии драматической (*PPT*. 1840. № 5); *Шаховской А. А.* Летопись русского театра (*PPT*. 1840. № 6, 11); *Кони Ф. А.* История балов и маскарадов (*ПРиВЕТ*. 1840. № 1); *Шаховской А. А.* История театра (*ПРиВЕТ*. 1840. № 5).

³⁴ Ср.: *Булгарин Ф. В.* Театральные воспоминания моей юности (*ПРиВЕТ*. 1840. № 1); *Кони Ф. А.* Воспоминания о московском театре при М. Е. Медоксе (почерпнуто из неизданных записок С. Н. Глинки и изустных рассказов старожиллов) (*ПРиВЕТ*. 1840. № 2); *Полевой Н. А.* И мои воспоминания о русском театре и русской драматургии (Письма к Ф. В. Булгарину) (*PPT*. 1840. № 2); *Зотов Р. М.* И мои воспоминания о театре. Письмо к И. П. Песоцкому (*PPT*. 1840. № 4, 7, 9).

³⁵ Здесь публиковались «разные известия, толки, слухи».

ми. Однако в качественном отношении издание совершило несомненный рывок. Об интенсивной работе в *PuП* А. А. Григорьева мы будем говорить отдельно (в главе 5); пока же отметим, что редакции Межевича удалось привлечь в журнал нескольких заметных поэтов (кроме Григорьева здесь печатались А. А. Фет, А. Н. Плещеев, Некрасов, см. стихотворение «Портреты» — *PuП*. 1843. № 1; и др.) и оживить прозаический отдел удачно подобранными переводами. В *PuП* были опубликованы несколько повестей и рассказов Ч. Диккенса, Ж. Санд, Ф. Сулье. Большим событием стали публикации в 1843 г. романа Э. Сю «Парижские тайны» в переводе В. М. Строева и в 1844 г. — романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» в переводе Ф. М. Достоевского. Кроме Григорьева весьма серьезные статьи о театре печатал у Межевича М. Н. Макаров (1785–1847). Сам редактор вел в журнале фельетон «Заметки петербургского зеваки» и опубликовал несколько «портретных» статей³⁶. О том, какие изменения в кадровом составе и структуре *PuП* произвел Кони, получивший журнал в 1847 г., мы будем говорить в Заключении.

Из этого краткого обзора следует, что говорить о «типичном» составе отдельно взятой книжки *PuП* не приходится — слишком подвижным и изменчивым был этот журнал. Но, к примеру, отдельная книжка издания при Межевиче (№ 10 за 1843 г.) могла выглядеть так: в качестве драматургической «основы» номера — две новые комедии Полевого («Волшебный бочонок, или Сон наяву» и «Полчаса за кулисами»), поставленные в Петербурге в двадцатых числах сентября. Затем — «серьезная» статья С. П. Победоносцева об истории польского театра. Далее шестая часть перевода «Парижских тайн» Э. Сю. После романа следует блок статей об артистах, одна, под рубрикой «Материалы для истории русского театра», об А. И. Афанасьеве, другая — под рубрикой «Искусство и художники», о Э. Рашель. Статья о французской актрисе подписана самим редактором и привязана к художественному приложению, сопровождавшему номер, — литографированному в Париже портрету Рашель во весь рост. Далее следовала подборка стихотворений Д. Горева и Д. Т. Ленского, а затем — регулярный раздел о российских провинциальных театрах. В разбираемом номере были помещены корреспонденции из Астрахани, Екатеринослава, Таганрога, Брест-Литовска, Самары. В «Смеси», как обычно, — пестрая подборка анонимных анекдотов и заметок из театральной истории и современности: например, «Балеты у римлян и балеты в настоящее время», «Фабрикация парижских водевилей», «Наружность и привычки Шиллера» и мн. др. Номер закрывается хроникой иностранного театра, которая включала новости парижской, венской и лондонской сцен, а также фельетоном, содержащим, кроме прочего, обзор текущей петербургской театральной жизни и известия из Москвы.

³⁶ Ср. статьи о П. М. Садовском (*PuП*. 1843. № 8) и Э. Рашель (*PuП*. 1843. № 10).

0.3. Хронологические рамки, задачи и структура исследования

История *PuII*, вокруг которого, так или иначе, выстроены все сюжеты настоящей работы, задает ее хронологические рамки. Нас будет интересовать период с 1839 г., т. е. от основания *PPT*, до конца 1846 г. — до времени передачи *PuII* в руки Кони. Вместе с тем, проблемы, которые здесь будут обсуждаться, неизбежно требуют и экскурсов за пределы указанного отрезка времени. Так, описание становления репутации Полевого, значимым моментом которого оказывается и его сотрудничество с *PuII*, немислимо без привлечения материалов 1830-х гг., его критической статьи о пьесе Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла» и других теоретических театральных выступлений. Разговор о судьбе отца-основателя, главного вдохновителя и спонсора театрального журнала, Песоцкого, закономерным образом завершается обстоятельствами его смерти в 1849 г. Проблема бенефисов и оплаты труда драматургов, рассмотренная в параграфе 2.3 на примере выступлений Булгарина и Р. М. Зотова в начале 1840-х гг., будет разрешена только в следующую эпоху — эпоху Островского³⁷. Разумеется, выхода за пределы указанных хронологических границ потребуют и параграфы 1.1 и 1.2, в которых пойдет речь о предшественниках и последователях *PuII*.

Наше исследование — не история журнала *PuII*. Мы концентрировались на узловых моментах в устройстве журнала и на наиболее значимых обстоятельствах его существования. Мы отдаем себе отчет в том, что не только эти узловые моменты и обстоятельства заслуживают пристального взгляда, однако, с нашей точки зрения, отличительной особенностью исследовательских сюжетов этой работы оказывается их «типичность». Это позволяет увидеть в частных историях из жизни *PuII* проявление общих закономерностей эпохи, на материале конкретного издания говорить о журнальной и театральной культуре 1840-х гг. в целом.

Наше исследование не является также историей театральной критики 1840-х гг., несмотря на то, что некоторые его сюжеты связаны с театрально-критическими полемиками (см. главы 2 и 5). Мы исходили из того, что в целом эстетические позиции ведущих театральных критиков эпохи описаны, что позволило нам опираться на достигнутые результаты³⁸.

³⁷ Сам драматург многое сделал для изменения положения драматического театра в России. Обстоятельный разбор его проектов, записок и предложений см. в [Тихомиров 2008 б].

³⁸ Мы имеем в виду в первую очередь «Очерки истории русской театральной критики» под редакцией А. Я. Альтшуллера, вышедшие в 1975 г. [ОИРТК]. Своего рода дополнением к «Очеркам» стала опубликованная в 2005 г. «Хрестоматия по истории русского актерского искусства» [Хрестоматия 2005], в которой собраны и систематизированы многочисленные театральные рецензии и мемуары конца XVIII – XIX вв.

Руководствуясь стремлением описать устройство театрального журнала и его место на культурной карте эпохи, мы организовали материал нашей работы следующим образом.

В **первой главе «Репертуар и Пантеон: образцы, конкуренты, структура издания»** речь идет о структуре и содержании *PuП*. Нашей задачей было показать, что издание Песоцкого, хотя и не ориентировалось специально ни на один из существовавших до него типов театрального периодического органа, все же в значительной мере суммировало опыт русских предшественников. Кроме того, как уже говорилось, у *PuП* были, по всей видимости, осознанные издателями, западноевропейские образцы. Вообще, априорный состав специального театрального журнала, на первый взгляд, не требующий особой проблематизации, в главе 1 предстанет результатом сложной и отчасти вынужденной контаминации разных издательских форм. В основе этой контаминации — идея об адекватности формы объекту описания, в нашем случае — театру. Поиск такой адекватной формы осуществлялся через многочисленные издательские эксперименты: что будет, если издавать репертуарный сборник с периодичностью журнала? Какова будет реакция, если отделить требующий наибольшей оперативности раздел журнала в самостоятельную газету? Эти эксперименты, как будет продемонстрировано, вызывали напряженное внимание цензуры.

Вторая глава «Соперничество Репертуара русского театра и Пантеона русского и всех европейских театров» полностью посвящена раннему этапу существования театрального журнала, как мы писали выше, — этапу наиболее проблемному. Мы сосредоточимся на конкуренции *PPT* Песоцкого и *PPuBET* Полякова в 1840–1841 гг. и на обстоятельствах их слияния в 1842 г. (параграф 2.1). Полемика соперничавших журналов характеризовалась агрессивностью тона и, одновременно, слабостью содержательных претензий друг к другу. Сама по себе она не представляет особого интереса, более того, как кажется, и на эстетические позиции редакций она не повлияла. Однако без хотя бы конспективного изложения ее хода (параграф 2.2) невозможно понять специфику процесса слияния конкурентов. Как мы попытаемся показать, возможность такого альянса как раз и связана с тем, что за жаркой перепалкой *PPT* и *PPuBET* стояли, в первую очередь, не эстетические или идеологические разногласия, но желание доказать собственное право на внимание читательской аудитории. В условиях крайне ограниченных возможностей для маневра журналам не удалось дополнительно диверсифицировать театральную публику, а все попытки их чем-то отличиться от конкурента в конечном итоге привели к почти полной неразличимости изданий.

Тем не менее более пристальный взгляд на полемику *PPT* и *PPuBET* позволяет установить и принципиальные для каждого из журналов позиции в тех случаях, когда речь заходила о текущем институциональном устройстве императорских театров. В параграфе 2.3 на примере двух узловых статей, опубликованных в конкурировавших журналах в 1840 г., мы рассмотрели наиболее существенные особенности этого устройства.

Наряду с уже указанными цензурными условиями, распространявшимися и на журналистику, и на сам театр, существовали и другие обстоятельства, не менее вредные для развития театра: конструкция тогдашнего спектакля; бенефисная практика; отсутствие института поощрения драматургов, делавшее карьеру в этой области крайне сложной и малопривлекательной для начинающих литераторов. В этой же части нашей работы будет показано, как даже весьма мягкая критика этих явлений вызвала едкие упреки со стороны соседей по журнальной отрасли. Фактическими цензорами зачастую оказывались не сотрудники профильного ведомства, а коллеги-журналисты.

Именно анализ ранней истории *Руп* вскрывает ключевые элементы театрального журнала как коммерческого и литературного предприятия, показывает, как издатели представляли себе своего потенциального читателя, каким «товаром» предполагали удовлетворить его интеллектуальные потребности, каким образом пытались обойти конкурентов. После объединения двух прежних соперников издание содержит куда меньше деклараций собственного особого статуса. Если поначалу лишившийся своего театрального органа и возглавивший редакцию «Литературной газеты» Кони как-то пытался втянуть в полемику болгаринский *РРупВЕТ*, то вскоре журнал Песочного окончательно вытесняется на периферию текущей журнальной жизни. Связано это было не с ухудшением его качества. Напротив, при Межевиче материалы становятся более разнообразными, появляется фельетон, предпринимаются попытки говорить о театре в серьезном тоне, требования к драматургическим текстам поддерживаются на достаточно высоком уровне. Однако лишь в малой мере пересекавшееся с толстыми журналами как по типу публикуемой литературы, так и по целевой аудитории, издание совершенно перестало служить *раздражителем* для каких бы то ни было литературных партий. *Руп* занял свою узкоспециальную область и, не встречая конкуренции, был избавлен и от необходимости постоянно объяснять собственную «особость». Именно поэтому, несмотря на то, что *Руп* Межевича обсуждается нами в главах о Григорьеве и Полевом, специальной главы о взаимоотношениях издания с другими журналами в настоящей работе нет.

Руп изначально был тесно связан с театром. Бедность русского сценического репертуара автоматически предопределяла и бедность содержания *Руп* (на это откровенно указывали сами редакторы). Покровительство, оказываемое теми или иными высокопоставленными лицами актерам, вынужденно учитывалось как в рецензировании, так и в попытках теоретического описания текущей театральной жизни вообще. Актеры периодически жаловались театральному начальству на недостаточно лестные отзывы журналистов, справедливо рассматривая *Руп* как продолжение и закономерную часть их театральной жизни. Наконец, и сами руководители журнала, издатели и редакторы были тесно связаны с жизнью театра. В этой связи совершенно не удивительно, что сам журналистский быт в определенный момент становится предметом изображения на сцене.

Наиболее яркий случай, когда полемика *PPT* и *PPuBET* прямо отразилась в водевилях Кони и Межевича, анализируется в третьей главе «**Театральная журналистика как водеvilная тема. Водевил как источник сведений о журналистском быте**». Этот случай, который мы назвали «водеvilной войной» 1840–1841 гг., интересует нас сразу с нескольких точек зрения. Во-первых, он представляет собой еще один вариант взаимодействия сцены и театрального журнала, показывает степень близости *PuП* к текущей театральной жизни. Во-вторых, тексты водевилей в условиях жесткого дефицита сведений об основных участниках проекта *PuП* оказываются ценнейшим источником информации если не об их жизни, то, по крайней мере, о репутациях, которыми они пользовались. Так, изъятый цензурой фрагмент водевиля «Друзья-журналисты» позволил однозначно соотнести одного из героев «Петербургских квартир» Кони с издателем *PPT* Песоцким. В свою очередь, анализ функций этого героя послужил нам в параграфе 3.2 для реконструкции репутации и, насколько это было возможно, биографии отца-основателя и издателя театрального журнала.

Наконец, четвертая («**Становление репутации Н. А. Полевого-драматурга и его роль в журнале *Репертуар и Пантеон***») и пятая («**Эволюция театрального журнала. А. А. Григорьев в *Репертуаре и Пантеоне***») главы посвящены участию в *PuП* крупнейшего драматурга и одного из крупнейших критиков эпохи. В соответствии с общим замыслом нашей работы мы не пытались полностью описать историю взаимодействия этих литераторов с журналом, тем более что для молодого Григорьева сотрудничество в театральном издании стало лишь кратким, пусть и очень важным эпизодом. Нас интересовало другое: 1) как драмы Полевого и критические работы Григорьева помогают понять содержание и структуру *PuП*; 2) как, в свою очередь, *PuП* влиял на этих авторов.

Влияние второго типа представлено нами в главе 5. Анализ распределения имени и псевдонима Григорьева в журнале позволяет, как нам представляется, достаточно точно показать, когда именно автор начинает осознавать свое настоящее имя как своего рода символический капитал и когда это имя прочно связывается с реноме критика, а не поэта или прозаика. Мы попытались продемонстрировать, что это «превращение» критика *Трисмегистова* в критика *Григорьева* прямо связано с изменениями в руководстве журнала. Вернувшийся в середине 1846 г. в *PuП* Песоцкий сознательно делал ставку на имя *Григорьев*, поскольку остро нуждался в авторитетном критике, который воплощал бы весь критический отдел журнала.

Наиболее принципиальным для понимания природы театральной театральности театрального журнала является, с нашей точки зрения, сюжет участия в *PuП* Полевого (чему посвящена глава 4). Огромный вклад Полевого в драматургический отдел журнала позволяет утверждать, что сама концепция издания, формируясь во многом вокруг этого драматурга, так или иначе учитывала и его представления о театре. Постоянные апелляции редакторов *PuП* к мнению театральной публики как к механизму отбора и сортировки текстов, публикуемых в журнале, выглядят на первый взгляд эле-

ментарным способом снятия с себя ответственности за возможное неудачное наполнение очередных книжек. Однако, как выясняется, за этим как будто чисто риторическим маневром стоит продуманная теоретическая концепция, которая была разработана в России Полевым. Эта концепция противопоставляет *литературное* качество драматургии *театральному*, основываясь на принципиально по-разному устроенных отношениях с аудиторией. «Литературные» претензии к успешному драматургическому тексту отвергаются именно потому, что не учитывают разницу между читателем и зрителем, театром и библиотекой. Совпадение в этой точке редакторов *РуП* и Полевого и приводит к тому, что драматург становится на несколько лет ключевым автором издания. Более того, по нашему мнению, смерть Полевого в 1846 г. во многом спровоцировала постепенную смену концепции *РуП*, его движение в сторону общелитературного журнала.

Таким образом, настоящая работа, не являясь *историей* журнала *РуП*, посвящена самым разнообразным сторонам существования театральной журналистики конца 1830-х – первой половины 1840-х гг. Возьмем на себя смелость утверждать, что отдельная *история РуП* не столь и необходима, поскольку издание представляло собой не уникальное, а типическое явление в журналистике интересующего нас периода и заслуживает внимания именно как таковое³⁹. Мы сознательно руководствовались установкой не на углубление и детализацию разговора об этапах развития театрального журнала, а на выявление и характеристику как можно большего числа таких сторон. Сам *РуП* оказывается здесь не только и, возможно, не столько объектом наблюдения, сколько «точкой зрения» в буквальном смысле слова — таким литературным и журнальным предприятием, через которое просвечивают и обнаруживают себя многочисленные административные, художественные и бытовые построения, релевантные для истории театральной журналистики в России. Создание такой истории, безусловно, остается актуальной задачей. Надеемся, что наше исследование обозначит несколько векторов последующей большой работы.

Большинство положений книги обсуждалось на конференциях в Москве и Тарту и в семинаре Л. Н. Киселевой. Благодарю всех участников плодотворных дискуссий, результаты которых я постарался отразить в тексте. Благожелательное внимание и разносторонняя помощь преподавателей и докторантов кафедры русской литературы Тартуского университета стимулировали меня на всех этапах работы. Без чуткого руководства, регулярных консультаций, научной и житейской помощи моего научного руководителя Л. Н. Киселевой работа никогда бы не состоялась.

³⁹ Разумеется, полезным справочником могла бы стать роспись содержания *РуП*, учитывая колоссальное количество напечатанных в журнале текстов, необходимых для полноценного описания истории русского театра и драматургии.

Выражаю глубокую признательность Тартускому университету за то, что мне была дана возможность учиться и трудиться в Тарту, который для русской гуманитарной науки связан с важнейшими именами и традициями.

Я благодарю рецензентов диссертации А. Ю. Балакина, О. Н. Купцову, Р. Г. Лейбова и Т. Н. Степанищеву. Их ценные замечания позволили исправить недочеты, уточнить отдельные формулировки и скорректировать некоторые тезисы.

Первыми читателями и критиками отдельных частей исследования были мои друзья и коллеги по докторантуре Павел Успенский и Артем Шеля. Советы и замечания Алины Бодровой, Алексея Вдовина и Кирилла Зубкова также позволили исправить и дополнить некоторые части этой книги.

На протяжении всей работы я постоянно ощущал поддержку учителей и коллег из Московского университета, воспитанником которого мне приятно себя считать. Выражаю благодарность М. С. Макееву, Г. В. Зыковой, Юлии Красносельской, Любви Новицкас и Анастасии Першкиной.

Поощрение и любовь родителей и родных сопровождают меня, чем бы я ни занимался. Желание быть достойным этой любви ободряет и придает мне сил. На плечи моей жены Ани, пока я писал диссертацию, легли все хлопоты и заботы, связанные с воспитанием сына Миши и дочки Нади. У меня нет слов для того, чтобы выразить им любовь и благодарность. Ане и нашим детям посвящаю эту книгу.

ГЛАВА 1

РЕПЕРТУАР И ПАНТЕОН: ОБРАЗЦЫ, КОНКУРЕНТЫ, СТРУКТУРА ИЗДАНИЯ

Первоочередная задача нашего исследования — описать специфику *PuП* как театрального журнала. Мы попытаемся показать, что «журнальная» форма *PuП* является результатом пусть короткой, но весьма сложной эволюции первоначального замысла издателя. Направление этой эволюции определялось образцами, на которые ориентировался *PuП* (см. параграфы 1.1, 1.2), административно-бюрократическими обстоятельствами, с которыми издателю приходилось взаимодействовать (параграф 1.3), и — с 1840 г. — логикой конкурентной борьбы (об этом речь пойдет в следующей главе).

Театральная природа *PuП* также нуждается в осмыслении. Ответ на вопрос, как должен быть устроен театральный журнал, только на первый взгляд лежит на поверхности. Ответ: так же, как и наиболее успешный для своей эпохи журнал, только наполнен он будет специфическим, собственно театральным материалом, — на деле был осложнен многими факторами. Форма издания определялась не только актуальными эстетическими или идеологическими представлениями издателей, но и самим объектом описания. Так, иной, по сравнению с литературной, *ритм* театральной жизни требовал и иной периодичности от журнального органа, непосредственно связанного с театром. Само понятие *актуальности* наполняется разным содержанием в литературном и театральном мире. Установление связи между театром и структурой театрального журнала — одна из задач этой главы.

Методологически данная глава находится в русле исследований генеалогии и поэтики журнала — направления, весьма развитого в англоязычной гуманитаристике. Базовый ракурс этой научной отрасли задается представлением о литературном журнале как о своего рода надтекстовом единстве со своей композицией, поэтикой и даже «сюжетом». Периодический орган в такой перспективе, с одной стороны, является продуктом коллективных усилий группы литераторов с разными эстетическими и идейными установками, а с другой — наоборот, может активно влиять на эти установки, а также на творчество своих вкладчиков. Назовем здесь только новейшие работы [Johanningsmeier 2002; Parker 2006; Underwood 2008; Frus 2009; Dillane 2013]. В русскоязычной науке укажем на важное исследование [Зыкова 2005].

1.1. Репертуар и Пантеон и его европейские и русские предшественники: генеалогия театрального журнала

Как было сказано во Введении, писать о театре в России в условиях жесткой николаевской цензуры было непросто. Тем не менее журналисты всеми силами стремились заполучить для себя это право. Известно, например, как упорно боролся за него в 1820-е гг. издатель *СП* Ф. В. Булгарин. В нескольких специальных записках в III отделение Булгарин настойчиво подчеркивал, что возможность открытого обсуждения театральных представлений отвлечет публику от гораздо более опасных для правительства разговоров. Понятно, что выдвинутые им аргументы конъюнктурны, но для нас в данном случае важнее сам факт острой заинтересованности успешного издателя в праве на публикацию театральных рецензий⁴⁰. Такой устойчивый интерес к театру объясняется не только важностью его как социально-культурного института, но и финансовыми выгодами: театральная публика, в то время более широкая и демократичная, чем литературная, составляла большую аудиторию. Таким образом, между высокой востребованностью театральной критики и сложностью проникновения ее в печать, не говоря уже об осуществлении специального театрального издания, существовало напряжение, которое следует иметь в виду в ходе наших рассуждений.

Однако, несмотря на все сложности, специализированный театральный журнал *РиП* начал выходить. В этой главе мы хотели бы показать, чем именно он принципиально отличался от других издательских предприятий, так или иначе связанных с театром. Для этого надо в первую очередь описать отличия той области искусства, которую журнал собирался обслужить.

⁴⁰ См. записку Булгарина «О цензуре в России и о книгопечатании вообще», поданную в 1826 г. [Видок Фиглярин 1998: 48–49]. Мысль о том, что запрещение печатать театральные рецензии приводит к нежелательным толкам в среде театралов, содержится также в записке «Мнения и толки на счет гласности и свободы тиснения», подготовленной в январе 1827 г. [Там же: 133–134], в записке «[О пользе театральной критики]» [Там же: 151]. Прямая просьба о разрешении печатать в *СП* театральные рецензии содержится в записке, которую А. И. Рейтблат датировал январем 1828 г.: «Если б для занимательности сего любимого публикою издания позволено было также помещать статьи о театре, то это было бы подарком для публики, которая не имеет никакого умственного занятия, никакого предмета для общих разговоров» [Там же: 245]. *СП* начала печатать театральные рецензии в феврале 1828 г. Эффект от их появления в газете подчеркнут в записке «Слухи и вести» от 1 февраля 1828 г.: «Статья о русском театре сделала такой шум, что подьячие и купцы забыли на время все, и только и толков, что о театре. У дверей театра была ломка <...>. Типографский наборщик, который пять лет не был в театре, бросил работу и пошел туда, набрав статью о театре! Дирекция рада, актеры хорошие в восторге, дурные берутся учить роли, которых в русском театре не знали никогда. Публика только и толкует, что о театре, большой свет об италиянцах, русский мир о Разбойниках (трагедии); для вестовщиков это удар, для направления общего духа — сильное орудие, как громовой отвод» [Там же: 250]. См. также [Королев 1999: 24].

живать, от литературы. Компоновка журнала, его содержание и даже периодичность, как нам хотелось бы показать, явно учитывали эти отличия.

В первой половине XIX в. театр представлялся издателям русских журналов принципиально не похожим на словесность феноменом (что, заметим, справедливо), поэтому они не мыслили театральный журнал аналогом литературному. В этом они опирались и на предшествующую традицию — как русскую, так и иностранную.

К моменту возникновения *РуП* И. П. Песоцкого специальные издания, посвященные театру, представляли собой либо сборники пьес, либо печатные органы для их обсуждения.

Такое последовательное разделение *критических* и *драматургических* изданий, на наш взгляд, находится в некоторой (возможно, типологической) связи с положением вещей в Европе. Английская и французская издательские практики знают множество примеров успешной публикации многотомных собраний пьес. Очевидно, по образцу таких собраний был создан и знаменитый «Российский Феатр» (1786–1794). Однако для Песоцкого скорее была актуальна не традиция, восходящая к «Российскому Феатру», а современные западные издания. Из французских упомянем, в первую очередь, 67-томное издание *Répertoire général du Théâtre Français* (1818–1820), первые 27 томов которого включали пьесы первоклассных французских драматургов: П. Корнеля, Ж. Расина, П. Кребийона, Вольтера, Ж.-Б. Мольера и Ж. Ф. Реньяра, а остальные тома — прочую французскую драматургию по жанрам: трагедии, комедии в стихах, комедии в прозе и драмы. Успех этого издания привел к возникновению издания *Suite du Répertoire du Théâtre Français* (1822–23) в 81 томе, которое включало также современные французские пьесы, рассортированные по жанрам. Затем появились *Fin du Répertoire du Théâtre Français* (1824) в 45 томах, *Chefs-d'œuvre du répertoire des mélodrames joués à différents théâtres* (1824–1825) в 20 томах, и далее такие издания множились и распространялись на протяжении всего XIX в.⁴¹

В Англии недостатка в многотомных собраниях театральных пьес также не было. Назовем несколько хрестоматийных примеров: *The British Theatre, or a Collection of Plays which are Acted at the Theatres Royal, Drury Lane, Covent Garden and Haymarket. With biographical and critical remarks by Mrs. Inchbald* (1808, в 25 т., это собрание было переиздано в 20 т. в 1824 г.); *The Modern Theatre, a Collection of Successful Modern Plays, as Acted at the Theatre Royal, London. Selected by Mrs. Inchbald* (1811, в 10 т.); *The British Drama, a Collection of the Most Esteemed Dramatic Productions, with Biography of the Respective Authors and a Critique on Each Play, by R. Cumber-*

⁴¹ Интересно было бы узнать, какой именно из французских «репертуаров» прочел маленький А. И. Герцен: «Что же я читал? Само собою разумеется, романы и комедии. Я прочел томов пятьдесят французского “Репертуара” и русского “Феатра”, в каждой части было по три, по четыре пьесы» («Былое и думы», часть 1 [Герцен 1956: 47]).

land, Esq. (1817, в 14 т.) и мн. др. Мы намеренно приводим здесь пространные названия этих изданий целиком, т. к. они достаточно точно отражают их содержание. Имелись и совсем специфические собрания, типа *The New English Theatre, a Selection of Original Dramas not yet Acted, Some of which Have Been Offered for Representation, but not Accepted, with Original Remarks by the Editor* (1814–1815), или собрания переводных пьес, типа *The German Theatre, Translated by Benjamin Thompson, Esq.* (1801, в 6 т., повторено в 1806 и 1811 гг.).

Все эти издания не были в строгом смысле слова периодическими. Однако существование таких собраний вместе с регулярными отдельными изданиями новых пьес делало идею организации специального журнала, предназначенного для публикации пьес, бессмысленной.

Вместе с тем в Европе параллельно существовали журналы, специально посвященные театральной критике. По крайней мере, так было в авторитетной для России английской журнальной практике. Один из наиболее известных примеров — ежемесячник *The Monthly Mirror: Reflecting Men and Manners. With Strictures on Their Epitome: the Stage* (1795–1811). В 1812 г. журнал сменил хозяина и название — на более театральное *The Theatrical Inquisitor and Monthly Mirror* (1812–1820), в 1821 г. был поглощен журналом *The London Magazine*. Другой пример — ежемесячник-долгожитель *Tallis's Dramatic Magazine and General Theatrical and Musical Review* (1817–1876). Подчеркнем еще раз, что упомянутые журналы не публиковали пьес и были посвящены, главным образом, театральной критике. Кроме того, регулярная театральная критика печаталась и в других, не специально театральных периодических изданиях.

Аналогичным образом обстояло дело в немецкоязычной журналистике. Видимо, здесь отчасти действовала традиция авторских периодических изданий XVIII в., посвященных — полностью или частично — «серьезной» истории и теории театра, таких как «Гамбургская драматургия» Г. Э. Лессинга (1767–1769) «Галия» Ф. Шиллера (1785–1793, Лейпциг). Поэтому наиболее распространенной издательской площадкой для публикации регулярных театральных рецензий в первой половине XIX в. оказывается газета. Не упоминая многочисленных, но недолговечных прусских и австрийских изданий (их представительный список см. в [German Theatre 1993: 519–523]), укажем лишь на влиятельнейшую венскую⁴² газету *Allgemeine Theatrezeitung*, которую в 1811–1859 гг. издавал видный австрийский драматург и театральный деятель Адольф Бойерле (Adolf Bäuerle). Газета многократно меняла название, но неизменно пользовалась

⁴² Вена в XIX в. была единственным немецким городом, интенсивность театральной жизни которого можно сравнить с Парижем или Лондоном. Не в последнюю очередь это связано с относительной политической стабильностью Австрийской империи. См. о венском театре [Yeates 1996], о газете Бойерле и других австрийских театральных изданиях [Там же: 116–118].

успехом, а в 1830–1848 гг. едва ли не опережала по популярности периодические издания более широкого тематического профиля.

Забегая вперед, скажем, что комбинация в *РиП* под одной обложкой пьес и критики, к которой приходит Песоцкий, является, таким образом, оригинальным издательским решением, не имеющим западноевропейских образцов и основанном на анализе специфического русского контекста. Одной из черт этого контекста было отсутствие в XIX в. многотомных собраний пьес.

Предшественники *РиП* — русские театральные журналы начала XIX в. — в целом следовали западноевропейским моделям. Так, «Драматический вестник», предпринятый в 1808 г. А. А. Шаховским и литераторами-театралами его круга, не печатал драматургических текстов. Это издание, выходявшее два раза в неделю (вскоре оно стало хронически опаздывать, и значительную часть номеров подписчики получили уже в 1809 г.), содержало, главным образом, фрагменты переводных трактатов о театре (особенно ощутимо было присутствие статей Вольтера и других классицистических теоретиков), реже — рецензии на ключевые спектакли театрального сезона. Как правило, они ограничивались разбором содержания поставленной пьесы; реже встречались отзывы о дебютах императорской сцены и исторические экскурсы об иностранных театрах⁴³.

Любому читателю «Драматического вестника» бросается в глаза очевидная неадекватность формы этого издания его содержанию. Тонкие, в половину печатного листа, тетрадки журнала просто не вмещали тяжеловесных, объемных материалов, которые приходилось дробить на несколько номеров. Так, например, публикация статьи об испанском театре требовала полного объема пяти выпусков (№ 86–90), и только в последнем осталось место для других материалов (см. [О испанском театре 1808]). Возникает естественный вопрос: почему тем не менее именно такая периодичность казалась издателям наиболее подходящей? Ответ на него, как нам представляется, может быть следующим: периодичность специального театрального органа должна была соответствовать не столько его содержанию, сколько самому темпу театральной жизни, более высокому, чем темп жизни литературной.

Поскольку это ключевой момент для наших дальнейших построений, остановимся на нем подробнее. Когда мы говорим о более высоком темпе театральной жизни, мы исходим из того, что единицей восприятия в театре является не раз и навсегда данный драматургический текст, но спектакль — единичный и неповторимый акт. Книга и спектакль соотносятся

⁴³ В основе эстетической позиции журнала — защита нормативного театрального искусства и критика новых веяний в драматургии, в частности бескомпромиссная критика мелодрам Коцебу. Одним из наиболее ярких событий в короткой истории «Драматического вестника» стала полемика вокруг петербургских гастролей знаменитой французской актрисы Жорж. О «Драматическом вестнике» см. [Бабинцев 1959].

как артефакт (вещь, предмет) и событие. Каждое следующее представление не обязательно отличается от предыдущего, но такие отличия возможны и предполагаются. Не случайно в классической театрално-критической статье В. Г. Белинского о П. С. Мочалове в роли Гамлета речь идет последовательно о девяти (!) спектаклях по пьесе Шекспира, восемь из которых посетил критик. «Опоздание» критической реакции на книгу на неделю или две в нормальном случае не влияет на (не)справедливость и (не)релевантность оценочных суждений. И никакая сколь угодно конструктивная критика не поможет изменить содержания книги по крайней мере до следующего ее издания. В театре все иначе: замечания или критическая статья по поводу первого спектакля в идеальном случае позволяют артистам скорректировать свою игру к очередному представлению⁴⁴, а замечания, высказанные по поводу одного представления той или иной пьесы, могут соответственно относиться только к этому представлению и не обязательно релевантны для последующих.

Не следует забывать, что объем драматургической продукции в первой половине XIX в. был огромен. Конструкция театрального сезона существенно отличалась от нынешней, а бенефисная система постоянно требовала новых пьес. Так, в 1828 г. на рассмотрение театральной цензуры поступило 156 пьес, в 1830 г. — 256, в 1832 — 446, в 1838 — 659! Конечно, более половины из этого числа — пьесы на иностранных языках, до 19% текстов запрещались к постановке⁴⁵, еще какая-то часть не добиралась до сцены по другим причинам, и тем не менее цифры эти не могут не впечатлить. Это диктовало и темп появления критических статей: обсуждение не удержавшегося в репертуаре водевиля может иметь смысл через неделю после представления, но существенная задержка реакции делает ее бессмысленной.

В свете сказанного идея издавать театральный журнал два раза в неделю была вполне логичной. Другое дело, что, выбрав правильную форму, издатели «Драматического вестника» не смогли наполнить ее подходящим содержанием: длинные статьи о законах сценического искусства вовсе не требовали такой частоты публикации, а ничего другого Шаховской и его товарищи своим читателям предложить не смогли.

В 1810–1812 гг. выходил другой журнал — «Талия», печатавший переводы пьес, выполненные Д. И. Вельяшевым-Волынцевым. Всего вышло три части (по одной в год), каждая включала три пьесы. Принципиально

⁴⁴ Подчеркнем, что так было далеко не всегда. Вообще отношения между театральным критиком и артистом — предмет для отдельного разговора. Сами претензии критики на контроль над постановкой поначалу вызывали резкое отторжение в театральной среде. Однако на протяжении всех 1830–40-х гг. критика постоянно пытается как бы переубедить артистов, настойчиво указывает на то, что неоскорбительная критика не только не вредит актерам, но и может положительно влиять на их игру.

⁴⁵ Все данные взяты из [Дризен 1917: 144–145].

дилетантский характер этого издания подчеркнут Вельяшевым в коротком предисловии:

Всякой любитель театра, конечно, с прискорбием видит: сколь много недостаточны мы, не говорю уже в отечественных, но даже и в переводных с других языков пьесах. Для сего-то самого вознамерился я свободное время свое употребить на перевод лучших новейших иностранных драм, комедий и опер и издавать в виде журнала под названием «Талии». <...> Времени последующих частей назначить не могу: оно будет зависеть от телесного и душевного моего расположения [Вельяшев-Вольтер 1810].

По существу «Талия», конечно, не была журналом. О сколько-нибудь широкой ее популярности говорить тоже не приходится: согласно списку подписчиков, приложенному к последней части, заказано было всего 102 экземпляра⁴⁶.

Предпринятый М. Д. Макаровым в 1811 г. московский «Журнал драматический» также печатал главным образом пьесы. Материалы другого типа встречались, но регулярной театральной критики Макаров не печатал: выпуски были слишком маленькими, а периодичность слишком низкой — 12 номеров в год.

В середине 1820-х вышли сразу два заметных театральных альманаха — «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год» (1824) Булгарина и «Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год» (1825) А. И. Писарева и А. Н. Верстовского. Структура этих изданий идентична. Они предлагали читателям отрывки из драматургических текстов вперемешку (примерно в одинаковых пропорциях) с прозаическими зарисовками о театральной публике, статьями о драматической музыке и театральными анекдотами. Характерно, что и сам корпус пьес, из которых печатались отрывки, в некоторой части был общим. Так, в обоих альманахах были помещены фрагменты из комедии Мольера «Школа женщин» в переводе Н. И. Хмельницкого, из комедии М. Н. Загоскина «Благородный театр» и волшебной трилогии Шаховского «Фин». При всей значимости этих изданий (в «Русской Талии», напомним, впервые был напечатан большой фрагмент из «Горя от ума») продуктивной моделью для последующих журнально-театральных предприятий они не послужили.

Для нас важно подчеркнуть три принципиальных обстоятельства.

1) Ни одно из перечисленных изданий не было строго привязано к театральному «моменту». Те, что публиковали пьесы, делали это без всякой связи с текущим репертуаром. Альманахи и вовсе предлагали читателю скорее обозрение отечественных достижений в области оригинальной и переводной драматургии, чем актуальную картину театральной жизни. Публиковавшиеся отрывки давали представление о качестве слога и уме-

⁴⁶ Не исключено, впрочем, что еще какая-то часть тиража поступила в свободную продажу. Сути дела это не меняет, список подписчиков хорошо отражает реальный спрос.

нии авторов выстроить отдельную драматическую сцену, а не о содержании целой пьесы⁴⁷.

2) Частота выхода театрального издания оказывалась неадекватна либо его содержанию, как в случае с «Драматическим вестником», либо темпу жизни самого театра, как в случае с ежемесячником и альманахами.

3) Ни один из названных органов в итоге так и не стал площадкой для своевременного освещения жизни театра.

1.2. Театральный журнал и театральная газета: конкуренция издательских форм в 1840-е гг.

Наиболее подходящим типом периодического издания для публикации театральных рецензий с середины 1820-х гг. на долгое время становится газета. *СП* регулярно сообщала своим читателям об актуальных премьерах и бенефисах петербургского (реже — московского) театров. «Литературная газета» (далее — *ЛГ*) А. А. Краевского также получила разрешение писать о театре. Существенно огрубляя реальную картину, можно сказать, что *СП* как правило превосходила конкурента в скорости реакции на очередное театральное событие, тогда как разборы *ЛГ* отличались большей глубиной и концептуальностью.

Не ставя себе целью хоть сколько-нибудь развернуто описать природу театрального раздела *СП*, укажем только на несколько существенных его черт. Традиционно подчеркиваемая беззубость театральной критики *СП*⁴⁸ объясняется вовсе не только позицией издателей или строгостью цензуры. Ставка в театральном разделе делалась на оперативность. Как показало сопоставление подшивки газет Булгарина и Краевского за 1845 г., *СП* систематически обгоняла главного конкурента по скорости реакции на спектакли Александринского театра. Это опережение по ходу театрального сезона достигало двух-трех недель. Кроме того, газета Булгарина не переставала писать о театре и в межсезонье, освещая дебюты молодых артистов, которые заменяли гастролировавших за пределами столицы звезд петербургской сцены. *ЛГ* на это время брала паузу, демонстративно отворачиваясь от театра почти на четыре месяца:

Спектакли в это время становятся редки, — подчеркивал анонимный автор *ЛГ* в одном из летних номеров. — На сцену выступают дебютанты, лучшие артисты разъезжаются, кто за границу, кто в Москву, кто в провинции. В театр идти почти незачем, да притом и погода в Петербурге после обеда становится

⁴⁷ А. И. Писарев формулировал идею «Драматического альбома» так: «Наша словесность очень небогата драматическими сочинениями: ежегодно выходит в свет две или три пьесы. Альманах соединяет в себе плоды многих годов; одна статья напомнит вам удовольствие, которое вы уже вкусили как зритель; другая обещает вам будущее наслаждение; в иной знакомите вы с иностранным писателем которого не знали прежде и который достоин занять вас; в другой поверяете собственные суждения о какой-нибудь отрасли театрального искусства» [Писарев 1825: 4].

⁴⁸ См., например, [Петровская 1971: 127–129].

обольстительно-заманчива, как записная кокетка, которая целый день рядилась и убиралась, чтоб блеснуть вечером [Петербургская хроника 1845: 409].

Общий итог летним спектаклям подводился только в большом октябрьском обозрении (см. [Кони 1845]).

Для болгаринской газеты такая позиция была неприемлема. Театральная хроника закономерным образом вписывалась в общую задачу: рассказать о наиболее существенных городских событиях и происшествиях по возможности оперативно и в нейтральном тоне. Пересказ содержания новой пьесы и сжатые отзывы об игре артистов в *СП* должны были ответить на простые вопросы: стоит идти на тот или иной спектакль или не стоит; была постановка благосклонно принята публикой или нет. Заметим при этом, что более развернутые и проблемные высказывания о театре в *СП* вовсе не запрещались. Однако в регулярном обозрении театральных событий актуальность явно превалировала над концептуальностью. Характерно, что в узловые моменты театрального года, когда скорость реакции на очередное театральное событие казалась Булгарину недостаточной, он первым писал о важном спектакле в фельетоне всего через 2–3 дня после премьеры⁴⁹. Заметим в данном случае, что, включая краткие реплики о театре прямо в «Журнальную всякую всячину» и подписывая своим именем, Булгарин, очевидно, пользовался возможностью не проводить суждения через двойную цензуру и, таким образом, существенно выигрывал по времени.

Именно идея своевременности разговора о театральных событиях легла впоследствии в основу замысла специализированной театральной газеты «Антракт» — одной из самых успешных для своего времени. Ее издание было начато А. Н. Баженовым в Москве в 1864 г. Небольшая по объему газета, заполнявшаяся по большей части материалами самого издателя, включала, как правило, одну большую статью, содержание которой было связано с идущим в этот день спектаклем.

Настоящей находкой Баженова стала идея распространять «Антракт» вместе с театральными афишами⁵⁰, которые выписывали все регулярно посещавшие театр горожане. «Антракт» даже типографски никак не был отделен от афиши, печатался прямо на ее обороте, а полностью издание называлось «Театральные афиши и антракт»⁵¹. Причем газета Баженова не

⁴⁹ Так, в № 39 (17 февраля) речь идет о первом представлении новой драмы Н. А. Полевого «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь», состоявшемся 15 февраля (см. [Булгарин 1845 а]). В № 272 (1 декабря) говорится о спектакле «Кин, или Гений и беспутство», в котором 27 ноября впервые после продолжительных заграничных гастролей выступил В. А. Каратыгин (см. [Булгарин 1845 б]). В № 289 (22 декабря) Булгарин первым откликнулся на постановку пьесы С. А. Геденова «Смерть Ляпунова», впервые представленной 20 декабря и ставшей главным театральным событием сезона 1845–1846 гг. (см. [Булгарин 1845 в]).

⁵⁰ Такие издания, впрочем, уже существовали за рубежом. О содержании и функции театральной афиши первой половины XIX в. см. [Лапина 2008].

⁵¹ К. М. Поливанов остроумно заметил в устной беседе, что замысел Баженова как будто призван удовлетворить любопытство читателя вроде Чичикова, интересую-

имела постоянной периодичности и сопровождала афиши только в дни спектаклей. За читателем оставалось право подписаться либо только на афиши, либо на афиши с баженовским приложением. Заметим, что само название «Антракт» не просто взято из условного театрального словаря, но имело вполне конкретный смысл: это была именно газета для чтения в антракте театрального представления. Такая конструкция издания придавала довольно странный вид годовой подшивке: за все лето выходило считанное количество номеров, а на время великого поста газета и вовсе умолкала, лишь изредка выдавая обзоры музыкальных концертов.

Конечно, появление «Антракта» относится уже к совершенно другому этапу русской журналистики, и возможность такого предприятия во многом была обусловлена наступлением новой эпохи, характеризовавшейся некоторым смягчением цензорского контроля и оживлением общественной жизни, но идея прямо связать выход номера газеты с очередным спектаклем носилась в воздухе и ранее. Об этом свидетельствует программа запрещенной «Театральной газеты», предложенная Э. И. Губером в 1845 г. и сохранившаяся в архиве Санкт-Петербургского цензурного комитета:

Влияние театров в настоящее время видимо усиливается. С этим влиянием сопряжено и общее развитие нашего народного образования. Для того, кто смотрит на театры с этой точки зрения, они перестают быть пустою и суетною забавою, они становятся многозначительною всенародною школою, в которой все мы, взрослые дети, почерпаем много глубоких уроков, из которой каждый раз мы уносим какое-нибудь новое впечатление, то грустное и назидательное, то утешительное и веселое. Содействовать распространению влияния театров значит содействовать вместе с тем и распространению нашего образования. Для достижения этой благородной цели у нас до сих пор недостает ежедневного листка, который следил бы непрерывно за ходом каждого представления, за игрой актеров, за постановкой пьес и посвятил бы все страницы свои театру во всех его направлениях.

Если бы я удостоился разрешения на подобное предприятие, невинное и благородное по цели и направлению, я бы предполагал издавать театральную газету на следующих основаниях:

Программа театральной газеты

Театральная газета должна выходить каждый вечер отдельными листками в четыре страницы. Предполагая время выхода в 4 часа после обеда, каждый листок ее должен быть в руках самого отдаленного подписчика по крайней мере за полчаса до открытия спектакля. В то время, когда нет театральных представлений, газета не выходит. В продолжение же великого поста, за исключением первой и последней недели, она выходит каждую субботу, отдавая в это время отчет о концертах и других музыкальных новостях. Прекрасная печать, красивый и удобный формат, щегольская бумага и все принадлежности типографской роскоши должны служить наружным украшением этой газеты. Верхние столбцы первых трех страниц будут состоять из двух отделений.

щегося, нет ли какой информации на оборотной стороне афишки, сорванной им со столба («Мертвые души», глава 1).

В первом отделении помещается постоянный отчет о всех театральных представлениях за прошедший день. В нем разбирается содержание пьесы, ее постановка и игра актеров. Этот отчет будет служить посредником между сценой и публикой, повторяя вчерашние впечатления читателя, подстрекая и поощряя самолюбие артиста, который увидит в нем внимательного, постоянного, но в то же время неотступного и беспристрастного наблюдателя.

Во втором отделении помещаются самые свежие известия о различных новостях театрального мира, о постановке новых пьес и о новых дебютах, с присоединением всех любопытных заграничных известий этого рода. Все это должно быть свежо, ново, легко и занимательно. Кроме того, эти легкие и беглые заметки, передавая своим читателям самые свежие известия о новых предприятиях, трудах, намерениях и распоряжениях дирекции, обогатятся самым пестрым, животрепещущим и занимательным разнообразием.

Нижние столбцы этих трех страниц посвящаются *фельетону газеты*, и здесь предполагается помещение легких литературных статей, биографий знаменитых артистов, живых и беглых рассказов лучших наших повествователей. По временам фельетон передает своим читателям известия о городских новостях, об участии домашних спектаклей или обращает внимание на новые явления нашей литературы, преимущественно драматической. Содержание этих статей, их направление и изложение будет соответствовать самому назначению газеты, пестрой, живой, незаносчивой и неприятзательной. Это должен быть ряд легких и грациозных статей, исполненных разнообразия и нигде не нарушающих условия хорошего тона и уважения к тому кругу читателей, для которого преимущественно театральная газета предназначается.

На четвертой и последней странице газеты поместится ежедневная *программа спектакля*, так что этот красивый и щегольской листок может служить в то же время и афишкой [РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ед. хр. 1858. Л. 1–3 об.].

Для нас наибольший интерес представляет та часть программы, в которой Губер предлагает печатать газету именно в дни спектаклей и распространять ее по подписчикам никак не позже, чем за полчаса до начала спектакля. Вероятно, по мысли автора программы, «Театральная газета», как и впоследствии «Антракт», должна была служить печатным сопровождением человека, идущего в театр, а ее чтение могло заполнить паузы между отдельными частями театрального вечера.

Газета Губера так и не вышла. Судя по сохранившимся архивным документам, директор императорских театров А. М. Гедеонов посчитал нужным предупредить министра народного просвещения С. С. Уварова, что аналогичное прошение *уже подавалось в 1837 г.*, однако тогда дело закончилось высочайшим запрещением: император не желал увеличения числа периодических изданий в принципе. Отменить волю Николая I, по справедливому соображению Гедеонова, мог в этом случае только сам Николай I [Там же. Л. 4–4 об.]. В ведомстве Уварова вопрос решили еще проще: если театру нужна театральная газета, то пусть театральное начальство, а именно — министерство императорского двора, и добивается необходимого решения. Министерство же народного просвещения будет обсуждать разрешение или запрещение «Театральной газеты» только после того, как

проект будет одобрен в министерстве императорского двора [РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ед. хр. 1858. Л. 5].

Все вышесказанное указывает на то, что именно газета представлялась русским редакторам середины XIX в. наиболее подходящей издательской формой для публикации театральной критики. Правильная театральная критика — это в первую очередь быстрая критика. Неприемлемость ежемесячника для театральных рецензий, по всей видимости, была очевидна и Песоцкому в 1839 г. Об этом свидетельствуют как минимум два показательных факта из истории журнала *Рул*.

В первом полугодии дебютного 1839 г. издание включало практически только пьесы и по существу представляло собой сборник. Только в 8-й и 9-й книжках появляются две обобщающие статьи — «Отчет о петербургских театрах за первое полугодие» В. Орлова (подпись — 2.70) [Орлов 1839] и «Отчет о московских театрах за первое полугодие» В. С. Межевича (подпись — Л. Л.) [Межевич 1839]. Затем в № 12 вышла «Хроника» московских и петербургских театров [Хроника Александринского театра 1839; Хроника московских театров 1839], и далее обзоры становятся регулярными. Такие статьи, однако, воспринимались современниками как явление не альтернативное, а параллельное настоящему театральному рецензированию. Например, существование в *СП* постоянной рубрики «Александринский театр» вовсе не помешало появлению в 1845 г. «Обзора С.-Петербургских театров за прошедший театральный год» Р. М. Зотова [Зотов 1845 б], а присутствие в *ЛГ* 1842 г. аналогичного раздела не стало препятствием для публикации «Обзора прошедшего театрального года и новостей наступающего» [Обзор 1842]⁵². Так или иначе, изначально Песоцкий намеревался по преимуществу печатать пьесы.

Тем не менее *PPT* образца 1839 г. радикально отличался от предшествовавших ему театральных периодических изданий и альманахов. Главная его особенность — бóльшая привязанность публиковавшегося материала к темпу театральной жизни столиц.

PPT в значительной мере ориентировался на формат «Талии» Вельяшева, а также знаменитого «Российского Феатра», выходившего в 1786–1794 гг. В поле зрения Песоцкого наверняка попадали и упомянутые выше французские и английские собрания пьес. С учетом колоссального влияния французского театра в России 1830–40-х гг. французские *Répertoire général* и *Suite du Répertoire* почти наверняка стали для Песоцкого своего рода жанровым ориентиром.

И все-таки *PPT* был журналом совершенно особенным. В отличие от других похожих по наполнению изданий, журнал Песоцкого не просто публиковал пьесы, но выбирал их исключительно из текущего репертуара и при этом старался минимизировать временную дистанцию между премьерой и выходом печатного текста. Как и в случае с «Антрактом», само название «Репертуар» должно было пониматься вполне буквально: то, что прямо

⁵² См. также [Кони 1843].

сейчас идет на сцене. Слово «репертуар» в *PPT* понималось не так, как во французских и английских современных изданиях. Образно говоря, имелась в виду не парадигма текущего театра, а его синтаксис, не сумма его накопленных возможностей, но живая, здесь и сейчас данная его деятельность.

В нормальном случае книжка *PPT* 1839 г. включала две-три пьесы, премьеры которых прошла в театральном сезоне 1838/39 и 1839/40 гг. Реже публиковались тексты, уже поставленные на сцене несколько лет назад, но сохранившиеся в актуальном репертуаре. Иногда номер журнала включал пьесы, впервые представленные в рамках одного недавнего бенефиса: так дополнительно подчеркивалась сугубая зависимость издания от жизни сцены.

PPT, таким образом, должен был служить своего рода литературной поддержкой театру, позволял своей аудитории соотносить читательские и зрительские впечатления и одновременно выполнял роль своего рода фильтра, предоставляя место только наиболее успешным текстам театрального сезона. Для наглядности представим данные в виде таблицы.

Даты постановок пьес, опубликованных в *PPT* в 1839 г.⁵³

№	Название пьесы	Дата премьеры	Дата актуальной постановки
1	И. Ауфенберг, Заколдованный дом, драма в 5 д. Пер. с нем. П. Г. Ободовского	Пб.: 06.09.1836 М.: 15.04.1838	Пб.: 26.08.1838, 18.10.1838, 20.12.1838
	Н. А. Коровкин. Отец, каких мало, водевиль в 1 д.	Пб.: 30.11.1838 М.: 29.09.1839	
2	Н. А. Полевой. Смерть или честь, драма в 5 д.	Пб.: 18.01.1839 М.: 14.04.1839	
3	Э. Скриб, Э.-Л. Вандербурх. Жена артиста, драма в 2 д. Пер. с фр. Н. А. Коровкина	Пб.: 30.11.1838 М.: 13.10.1839	
	Н. А. Полевой. Дедушка русского флота, историческая быль в 1 д.	Пб.: 09.11.1838 М.: 13.1.1839	
	Ф. А. Кони. Женская натура, комедия в 1 д.	Пб.: 30.11.1838	
4	Ж.-А.-П.-Ф. Ансело, А.-Б.-Б. Декомберусс. Пятнадцатилетний король, комедия-водевиль в 2 д. Пер. с фр. А. А. Жандро.	Пб.: 25.4.1838 М.: 18/25.11.1838	Пб.: 23.08.1838, 15.09.1838, 04.10.1838, 25.10.1838, 17.11.1838, 08.12.1838, 01.01.1839, 20.01.1839, 04.02.1839, 10.04.1839 М.: 18/25.11.1838, 29.11.1838

⁵³ Даты актуальных постановок указаны только для пьес, премьеры которых состоялась ранее театрального сезона 1838–39 гг. Полу жирным в таблице отмечены случаи, когда *PPT* публиковал в одном номере пьесы, поставленные в рамках одного бенефиса. Курсивом обозначены случаи, когда *PPT* публиковал пьесы, шедшие в последний раз на сцене достаточно давно. Очевидно, эти случаи объясняются межсезоньем, когда сложно было заполучить свежий драматургический материал.

	Ф. Ф. Дюмануар, Бренсвик (Л. Лери). Две женщины против одного мужчины, или Одного вывели — другого провели, водевиль в 1 д. Пер. с ф. П. А. Каратыгина	Пб.: 16.12.1835 М.: 17.07.1836	Пб.: 06.11.1838, 30.07.1839
5	А. Дюпен, Ф.-Ф. Дюмануар. Голубой ток, комедия в 1 д. Пер. с фр. П. И. Григорьева	Пб.: 12.04.1839 М.: 30.04.1845	
	П. А. Каратыгин. Первое июля в Петергофе, шутка-водевиль в 1 д.	Пб.: 12.04.1839 М.: 19.11.1843	
	Э. Скриб, Ф.-Ф. Дюмануар. Жизнь или смерть, или Самоубийцы от любви, комедия-водевиль в 1 д. Пер. с фр. П. А. Каратыгина	Пб.: 24.07.1835 М.: 27.09.1835	Пб.: 30.01.1839 М.: 01.09.1838, 07.04.1839, 07.07.1839
6	Н. А. Полевой. Русский человек добро помнит, драматическая быль в 1 д.	Пб.: 05.05.1839 М.: 17.11.1839	
	Н. А. Коровкин. Барышня крестьянка, водевиль в 2 д.	Пб.: 05.05.1839 М.: 27.10.1839	
7	<i>Ж.-Ф.-А. Баяр, Ж. Вайи. Два купца и два отца, комедия-водевиль в 1 д. Пер. фр. Д. Т. Ленского</i>	<i>Пб.: 26.07.1837 М.: 15.11.1837</i>	<i>М.: 27.10.1838, 30.10.1838</i>
8	<i>Э. Скриб, Мельвиль (А.-О.-Ж. Дюверье). Влюбленный брат, драма в 1 д. Пер. с фр. Д. Т. Ленского</i>	<i>Пб.: 10.11.1838 М.: 27.11.1836</i>	<i>Пб.: 12.09.1838, 25.11.1838, 16.12.1838</i>
	Таинственный гость, водевиль в 1 д. Переделка с франц. П. С. Федорова	Пб.: 19.06.1839	
9	К. А. Бахтурин. Козьма Рощин, рязанский разбойник, драма в 3 д.	Пб.: 16.11.1836 М.: 19.02.1837	Пб.: 29.01.1839, 08.09.1839, 04.01.1840
	В. И. Орлов. Роковая почта, или Конец подмосковным проказам, комедия-водевиль в 1 д.	Пб.: 12.04.1839	
10	Н. А. Полевой. Первое представление Мельника, колдуна, обманщика и свата, комедия в 1 д.	Пб.: 15.09.1839 М.: 13.10.1839	
	Леонс (Ш.-А.-Л. Лорансо), Ш. Бернар. Полюбовная сделка, или Русские в Бадене, комедия-водевиль в 1 д. Переделка с фр. П. И. Григорьева	Пб.: 25.09.1839 М.: 06.09.1840	
11	Н. А. Полевой. Иголкин, купец новгородский, историческая быль в 2 отд.	Пб.: 14.12.1838 М.: 20.01.1838	Пб.: 24.09.1839, 17.12.1839 М.: 11.09.1839, 29.10.1839, 31.12.1839, 16.02.1840, 25.02.1840
	Ж.-Ф.-А. Баяр, Бьевиль (Э. Денуайе) Фебус, публичный писец, комедия-водевиль в 2 д. Пер. с фр. Н. А. Коровкина	Пб.: 15.09.1839 М.: 10.11.1839	

12	Ш.-Д. Дюпети, Л.-М. Фонтан, Ж. д'Авриньи. Артур или Шест- надцать лет после, драма в 2 д. Пер. с фр. В. С. Межевича	Пб.: 16.10.1839 М.: 20.01.1839	
----	--	-----------------------------------	--

Постепенно, особенно с появлением *ПРИБЕТ*, проникали в журнал и разнообразные формы театральной критики. Этого, в первую очередь, требовали законы конкуренции, но затем к критике проявили склонность молодые редакторы объединенного издания (с 1843 г.) В. С. Межевич и А. А. Григорьев. Однако неудобство формата ежемесячника для текущего рецензирования ощущалась и дальше. В этом смысле показательной представляется ситуация 1845 г., когда редакция решила отделить рубрику журнала под названием «Театральная летопись» в отдельный еженедельник.

«Театральная летопись» представляла собой полноформатную газету в 12–16 страниц, но принципиально несамостоятельную. Каждый номер сопровождало объявление, что «отдельно подписка ни на “Репертуар и Пантеон”, ни на “Театральную летопись” не принимается». Для нас важно, что скорость реакции на очередные театральные события ставилась Межевичем и Григорьевым во главу угла.

Так, в разделе «Прошедшая неделя» (очевидно, ключевом в замысле компаньонов) в № 1 сообщались сведения о спектаклях, сыгранных 26–30 декабря, а аналогичный обзор в № 2 доведен до спектаклей 5 января. Эта оперативность подчеркивается и в редакционной декларации, которая была помещена в первом выпуске газеты:

В первый еще день Нового года «Театральная летопись» является к своим читателям в новом, преобразованном виде, составляя в то же самое время нераздельное целое с «Репертуаром и Пантеоном», которому она служит необходимым дополнением. Назначение ее — сообщать *с возможной быстротою* <курсив наш. — А. Ф.> все летучие новости о театрах русских (столичных и провинциальных), театрах иностранных и обо всем, что имеет к ним отношение. Это будет мелкая, дробная история мира театрального, неделя за неделей, день за днем, — это будет Дневник Театральный, в полном смысле слова [Межевич 1845 б: 1].

Таким образом Межевич и Григорьев попытались интенсифицировать разговор о театральных постановках. Однако уже к марту «Театральную летопись» пришлось вернуть в состав журнала. В конце февраля 1845 г. цензор А. И. Мехелин подал в Санкт-Петербургский цензурный комитет донесение, в котором отметил, что выпуск «Театральной летописи» в качестве отдельного приложения является отступлением от первоначальной программы издания. Цензурный комитет запретил начавшееся было предприятие 6 марта [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 36–41].

Несмотря на то что газета «Театральная летопись» быстро завершила свое существование, ее появление фиксирует несомненный факт: для молодых амбициозных журналистов газета оставалась наиболее желанной и удобной площадкой для критического разговора о театре.

Таким образом, кажущееся естественным представление о том, что театральный журнал должен включать пьесы, разыгрываемые на императорской сцене, и критику актуальных спектаклей, вовсе не было таковым для 1840-х гг. Предпочтительной формой для театрального рецензирования издатели считали газету. *PPT*, первоначально задумывавшийся как сборник актуальных пьес столичных театров, эволюционировал, но одновременно театральная газета осознавалась как тип издания, который был бы более адекватным темпу театральной жизни и мог бы лучше выполнить именно театральные задачи. Добавим к этому, что редакторы и основные сотрудники *РуП* (Кони, Межевич, Р. М. Зотов, Полевой и др.) в разное время прошли школу *СП* — на тот момент, как мы пытались показать, наиболее успешного издания в деле театрального рецензирования. Премущества газеты для них были очевидны.

1.3. «Эти мнимые книги»: цензурный статус *Репертуара и Пантеона*

Поиски наиболее подходящих форм для театрально-издательского предприятия, как мы показали в предыдущем параграфе, приковывали внимание надзорных органов. Попытка (как бы издатели ее ни маскировали) в дополнение к журналу выпустить еще и газету была, с цензурной точки зрения, верхом дерзости. Однако и само возникновение нового журнала в 1839 г. было случаем вполне необычным. Сочетание в *PPT* структуры репертуарного сборника и периодичности журнала для цензуры (а может быть, и для издателей тоже) было попыткой спрятать второй под видом первого.

Как известно, еще в 1832 г. Николай I распорядился:

<...> дабы на будущее время не были дозволяемы никакие новые журналы без особого высочайшего разрешения и дабы при испрашивании такового разрешения было представляемо его величеству подробное изложение предметов, долженствующих входить в состав предполагаемого журнала и обстоятельные сведения об авторе [Постановления по МНП 1833: 309].

Действие этого постановления растянулось на долгие годы. В условиях запрета желавший начать издавать журнал мог воспользоваться одним из двух практиковавшихся решений: 1) выкупить действующее издание или возобновить ранее прекращенное (см. [Постановления по цензуре 1862: 227–228]); 2) издавать «не журнал» с периодичностью нормального журнала. Первый способ в целом вписывался в рамки юридической нормы. Наиболее разработанным эпизодом его применения в истории русской журналистики является приобретение в 1846 г. Н. А. Некрасовым журнала П. А. Плетнева «Современник». Об экономических аспектах сделки см., например, [Макеев 2009: 94–120].

Второй способ основывался на единственном уязвимом месте указанного распоряжения, а именно на терминологической неопределенности

самого понятия «журнал». Этой лазейкой в 1839 г. воспользовался Песоцкий, *PPT* которого поначалу был, как мы уже показали, по существу периодическим сборником. Вскоре, в 1840 г., у *PPT* появился конкурент — *ПРyBET*, под редакцией Ф. А. Кони. Об обстоятельствах соперничества и слияния изданий мы будем говорить в главе 2. Сейчас же для нас важно указать на то, что конкуренция вела к постоянному усовершенствованию состава обоих изданий, к большему разнообразию материалов. В конечном итоге *PPT* и *ПРyBET* перестали принципиально отличаться от журналов по содержанию.

Эти изменения не прошли незамеченными. 12 июля 1841 г. А. В. Никитенко записал в дневнике:

Государь строжайше запретил разрешать издания новых журналов. Но ум человеческий хитер и изворотлив. Высочайшее повеление об этом существует уже около трех лет, в течение которых, кроме того, оно неоднократно подтверждалось. Между тем за это время возникли: «Москвитянин», «Отечественные записки», «Русский вестник», — первый совершенно новый, два последних будто бы только возобновлены, но в них нет и тени прежних журналов с этим именем. Сверх того, литераторы умудрились издавать книги выпусками, но эти мнимые книги — настоящие периодические издания. Таковы: «Маяк», «Пантеон русского и всех европейских театров», «Репертуар», «Эконом». Готовилось и еще немало других таких же изданий. Таким образом возникла необходимость в законе, который определил бы, что считать журналом и что нет. Цензурному комитету приказано составить такой закон, а комитет возложил это на меня. Дело нелегкое: хотелось бы склонить правительство взглянуть на дело мягче, спасти все новые издания и удалить препятствие с пути будущих [Никитенко 1955: 232–234].

Говоря о действовавшем «уже около трех лет» запрете, Никитенко имел в виду не распоряжение Николая I 1832 г., а более поздние административные решения, например, зафиксированное в «Сборнике постановлений и распоряжений по цензуре» предложение министра народного просвещения Уварова от 1 октября 1836 г. о запрещении подачи ходатайств «о дозволении новых периодических изданий на некоторое время» [Постановления по цензуре 1862: 227].

Необычное положение *PPT* и *ПРyBET* было заметно не только Никитенко. Помещая в библиографической хронике *ОЗ* сравнительный обзор первых номеров этих журналов за 1840 г., Белинский посчитал необходимым специально объяснить допустимость такого шага:

Театральная хроника, театральные анекдоты, биографии артистов составляют не капитальные статьи этих изданий, а, изредка, роскошь, чаще же — балласт: драматические сочинения, целиком печатаемые — вот их капитальные статьи. Посему оба эти издания отнюдь не журналы, а разве *драматические альманахи*, срочно и по подписке издаваемые. Вследствие этого они и могут занимать свое место в библиографической хронике «Отечественных записок», в состав которой не входит и никогда не войдет обозрение журналов, *современных* «Отечественным запискам» [Белинский: IV, 55].

Отметим, что четко проговоренное и графически выделенное курсивом обозначение Белинским статуса изданий как *не журналов*, но драматических альманахов, вероятно, имело своим адресатом те самые инстанции, для которых появление новых журналов было нежелательно. Вероятно также, рецензентом *ОЗ* в данном случае, как и Никитенко, двигало стремление не навредить журналам и не выступить в роли доносчика.

Высказанное Никитенко в дневниковой записи намерение составить насколько возможно либеральный проект закона реализовалось в документе, представленном им на заседании Санкт-Петербургского цензурного комитета 29 июля 1841 г. и зафиксированном в протоколе. Этот в высшей степени любопытный проект предполагал ряд ограничений для издателей сборников. В содержательном плане сборник, с точки зрения Никитенко, не мог включать материалы, посвященные актуальным событиям, а также критику и библиографию. Кроме того, — и это, на наш взгляд, наиболее суровое ограничение — в отличие от издателя журнала, издатель сборника не мог объявлять годовой подписки (см. [Федотов 2013 б: 42–46]).

По идее такая мера должна была поставить крест на предприятии Песоцкого. Предполагавшийся для сборника способ подписки не позволял быстро аккумулировать достаточное количество средств для того, чтобы планировать издание на целый год вперед, а также создавал огромные трудности для читателя, которому теперь нужно было бы подписываться на сборник не один, а 12 раз в год. Однако точных и полных сведений о том, как на практике применялся этот закон, у нас нет. Первый издатель дневника Никитенко М. К. Лемке в примечании к процитированной выше записи указывал, что «проект остался потом без движения» [Никитенко 1904: 314], хотя известно, что на его основании было составлено «Предложение министра народного просвещения Московскому цензурному комитету от 23 сентября 1841 года» [Постановления по цензуре 1862: 232–233]. Так или иначе, но на судьбе журнала Песоцкого эта история все-таки отразилась. Это случилось осенью 1841 г., когда Песоцкий и издатель *РРиВЕТ* В. П. Поляков договаривались о слиянии журналов.

В специальном письме от 2 октября 1841 г. Песоцкий был вынужден убеждать цензурное ведомство в собственной благонадежности и уверять, что слияние произойдет оттого, что ему, Песоцкому, удалось убедить конкурента в бессмысленности и вредности соревнования [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 7–8 об.]. На заседании цензурного комитета 7 октября 1841 г. прошение Песоцкого и Булгарина об издании журналов «Эконом» и *РРиВЕТ* было удовлетворено с тем, чтобы программы их остались прежними [Там же. Л. 10–11]. Впрочем, никакого радикального изменения программы издателем и редактором не предполагалось. Объявление о подписке на новый журнал лишь констатировало фактическую однородность программ конкурировавших журналов (см. [Объявление 1841]).

Претензии цензурного комитета поступили с неожиданной стороны. Ссылаясь на новые правила о различении журналов и сборников, о которых мы говорили выше, попечитель Санкт-Петербургского учебного окру-

га М. А. Дондуков-Корсаков предложил министру народного просвещения Уварову запретить объявление о подписке на *РРiВЕТ* [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 12]. В ответе Уварова было, в частности, указано, что издание Песоцкого имеет специальный характер, а потому продолжение его новыми правилами не регулируется [Там же. Л. 15–15 об.]. Вероятно, на положительное разрешение вопроса о продолжении театрального журнала могли повлиять и авторитет Булгарина, который должен был возглавить объединенное издание, и некоторое покровительство со стороны директора императорских театров А. М. Геденова (см. [Королев 1999: 52]). Так или иначе, но в середине ноября Песоцкий получил письмо секретаря цензурного комитета О. В. Семенова с сообщением о разрешении продолжать издание [РГИА. Ф. 771. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 18].

Таким образом, как минимум в случае с *РiП*, проект Никитенко на практике не применялся, и новый журнал под разными именами и с разным составом редакций регулярно выходил два раза в месяц до 1848 г.

Не следует, однако, думать, что формальный статус *PPT* и *РРiВЕТ* как сборников и их реальное положение в журнальном контексте и на журнальном рынке были факторами автономными. В анонимной рецензии на первые книжки *РРiВЕТ* и «Маяка» (оба издания принадлежали Полякову) за 1840 г. «Сын отечества» (далее — *СО*) демонстративно подчеркивает особый статус этих предприятий:

Все хорошее никогда не лишне нигде, а тем более в литературе. С некоторого времени начали появляться у нас полу-периодические издания, *выпусками* (*livraison*), и — прекрасно! Они имеют интерес *журнала* и могут иметь достоинство *книги*, ибо дают более времени и средств к составлению, не налагая на редакторов многих и трудных *журнальных* обязанностей. Говорить, что входящее в такие издания могло быть издано решительно книгою или помещено в существующие уже журналы, будет довольно странно. Авторы и переводчики могут иметь свои причины, свои цели для издания собраний своих отдельно и таким или другим образом. Одно условие: была бы *цель* полезная и *исполнение* хорошо [Маяк и Пантеон 1840: 651].

Особая значимость этого фрагмента рецензии *СО* и его явная адресованность неким противникам такого явления, как *livraison*, подчеркнута абсолютной немотивированностью его появления в структуре рецензии. Высказанные здесь соображения никак не дополняют характеристики критикуемых изданий и в дальнейшем не используются. Иначе говоря, само существование изданий такого типа нуждалось в постоянной публицистической поддержке и правовом обосновании.

В этой главе мы стремились показать, что предпринятое в 1839 г. Песоцким издание было изначально обречено на столкновение с целым рядом трудностей и препятствий. Главная сложность заключалась в том, что более или менее стабильных, отработанных представлений о том, что такое театральная журналистика вообще и как именно должен быть устроен театральный журнал, в это время в России не существовало. Западные об-

разцы не гарантировали успеха из-за слишком больших отличий в устройстве журнального поля в Европе и в России, а явный неуспех предшествовавшей отечественной театральной периодики мог скорее отпугивать, чем привлекать потенциального издателя. Очевидно, что идея специального издания о театре корректировалась и оформлялась прямо по ходу работы. Диапазон экспериментов, которые могла себе позволить редакция, был чрезвычайно ограничен николаевской административной конъюнктурой.

Сама идея нового периодического издания отнюдь не вызывала у контролирующих органов сочувствия. И пусть в конечном итоге *PuP* удалось избежать запрещения, используя различные юридические лазейки, — то мимикрируя под сборник, то нажимая на свой «специальный», а не энциклопедический статус — все-таки сама эта бюрократическая игра требовала постоянных усилий и, безусловно, поиска надежных покровителей. Одним словом, перспектива работы над театральным журналом отнюдь не обещала спокойной жизни.

Тем показательнее та решимость, с которой Песецкий, его компаньоны и, с отставанием в один год, его конкуренты Поляков и Кони берутся за новое дело. Успех нового издания оказался в итоге несомненен, причем некоторые составляющие этого успеха должны были удивлять самих издателей. Так, порядка двух третей подписчиков *PPT* составили провинциальные читатели, т. е. те, кто заведомо не мог регулярно посещать императорские театры (см. [Королев 1999: 49]). Уже в 1839 г. стало понятно, что объем этого рынка колоссален, а развитие театрального журнала несомненно будет поощрено читающей публикой.

Театральный журнал возник в России на рубеже 1830–40-х гг. *не благодаря*, а во многом *вопреки* текущей конъюнктуре. В следующей главе мы покажем, что узкий диапазон возможных форм театрального журнала, заданный не только цензурными условиями, но и другими факторами — наличием качественного материала, талантливых сотрудников, в конце концов, количеством самих театров в России, — не позволил в 1840-е гг. сохранить одновременно два театральных журнала.

ГЛАВА 2

СОПЕРНИЧЕСТВО РЕПЕРТУАРА РУССКОГО ТЕАТРА И ПАНТЕОНА РУССКОГО И ВСЕХ ЕВРОПЕЙСКИХ ТЕАТРОВ

В последнем номере *PPT* 1839 г. был напечатан перечень подписчиков, которых оказалось около полутора тысяч. Это довольно внушительная цифра, если учесть данные о тиражах ведущих журналов 1830–40-х гг. Так, «Московский телеграф» издавался в разные годы тиражом от 700 до 1500 экз., «Телескоп» — от 300 до 600 экз., «Сын Отечества» (в 1830-е гг.) — от 250 до 300 экз., «Москвитянин» — от 300 до 400 экз. «Отечественные записки» А. А. Краевского в начале издания имели около 2500 подписчиков, к середине 1840-х — свыше 4000. «Библиотека для чтения» в 1830-е гг. печаталась тиражом в 5000–7000 экз.⁵⁴ Разумеется, *PPT* (а затем — *PuП*) не мог (и не собирался) конкурировать с «Отечественными записками» и «Библиотекой для чтения», но для *специального* издания добился впечатляющих показателей, опередив, например, более обширный по программе «Маяк». Журнал П. А. Корсакова и С. А. Бурачка имел около 800 подписчиков. К сожалению, данных о тираже *PuП* в последующие годы у нас нет, однако сама продолжительность жизни этого издания косвенным образом свидетельствует о его коммерческой состоятельности.

Неожиданный и несомненный успех предприятия доказал издателям, что специальная театральная журналистика в России возможна и может пользоваться спросом. Пьесы оказались вполне интересным чтением, позволяли провинциальным читателям (т. е. большинству подписчиков) знакомиться с театральной жизнью столицы, а столичным — сверять собственные впечатления от постановки с печатным текстом. В этом отношении ориентация И. П. Песочкого на формат многотомного собрания всех театральных пьес сработала великолепно. Однако уже в следующем 1840 г. у *PPT* появляется конкурент, в жесткой полемике с которым структуру журнала приходилось трансформировать и усложнять. Краткий период соперничества обнажил многие существенные стороны самого замысла театрального журнала, а потому нуждается в рассмотрении. Если в предыдущей главе речь главным образом шла о тех образцах, на которые мог опереться издатель, начиная свое дело, и о разнообразных моделях театральной журналистики вообще, то в этой будет говориться о реальной жизни русского театрального журнала в первые годы его существования.

Исследовательский сюжет второй главы отчасти находится в русле изучения истории литературно-критических полемик (см., например, [Тынянов 1969; Гринберг, Успенский 2001; Зубков 2012]). Однако наш слу-

⁵⁴ Данные заимствованы из книги Г. И. Щербаковой о «Библиотеке для чтения», см. [Щербакова 2005: 39–40]. В этом исследовании на обильном фактическом материале объясняется коммерческий успех «Библиотеки для чтения».

чай — специфический. Интерес к критическим полемикам основан на представлении о них как о значимых эпизодах литературной эволюции, т. е. как о таких спорах, которые в итоге, через сложную систему опосредований, двигают литературу и эстетическую мысль вперед. Ничего подобного в нашем случае не происходит. Напротив, спор *PPT* и *ПРiВЕТ*, при всех существенных отличиях представлений о театре и литературе их редакций, демонстрирует скорее отсутствие существенных эстетических претензий друг к другу. Серьезные идейные и художественные разногласия, скажем, Кони и Булгарина отошли на второй план, уступив место яростной перебранке. Поэтому мы стремились увидеть за этой полемикой нечто другое — борьбу за символический и реальный капитал. В этой перспективе наша работа, отталкиваясь от представлений о принципиальной двухэтапности *литературной экономики* (накопление символического капитала / конвертация его в капитал финансовый, см. [Бурдые 2005]), нацелена на обнаружение таких случаев, когда дистанция между литературой и экономикой предельно сжимается, когда литературный спор есть *одновременно* спор за реальные деньги (см. [Макеев 2009; Макеев 2013; Вдовин 2013; Вдовин 2015]). Один из таких случаев — рассматриваемая нами конкуренция похожих журналов за общего читателя.

2.1. Право на имя: конкуренция Репертуара русского театра и Пантеона русского и всех европейских театров в 1839–1841 гг.

Учитывая сложности с цензурованием театральных рецензий, для благополучного проведения которых необходимо было либо вовсе отказываться от критики спектаклей, либо иметь такие связи, как у Ф. В. Булгарина, издатель *PPT* с самого начала сделал ставку на актуальность другого типа. Книжка *PPT* за 1839 г. представляла собой по существу подшивку из 2–3 пьес, недавно поставленных на сцене императорского театра. Издание Песочного было полу-сборником, полу-журналом: от первого оно заимствовало структуру, а от второго, если так можно выразиться, темп — подчеркнутую привязанность к текущим театральным событиям. До определенного времени это позволяло избегать претензий со стороны цензуры, старавшейся, как мы писали выше, не допускать появления новых журналов. Отбор материалов для *PPT* был декларативно несамостоятельным, потребность в постоянной редакции отсутствовала, что позволяло существенно сократить денежные издержки и делало замысел удачным и с финансовой стороны. В 1840 г. Песочкий напишет:

Меня иные спрашивают, *кто* редактор Репертуара? <...> Извольте, я скажу: редактор Репертуара — Публика. От нее зависит выбор пьес для Репертуара: что удостоилось ее внимания и одобрения, то и помещается в Репертуаре. Надеюсь, что лучшего редактора для Репертуара сыскать невозможно! [Песочкий 1840 а: 31–32].

Таким образом, качество помещаемых в журнале пьес издатель напрямую связывал с их успехом на сцене, а сам как бы устранился. Разумеется, такая тактика работает до тех пор, пока издание остается единственным представителем данной журнальной сферы.

Рассмотрим принципы комплектования журнала более подробно. Как видно из таблицы, помещенной в первой главе, в 1839 г. подавляющее большинство опубликованных пьес составляли те, премьеры которых пришлась на театральный сезон 1838/1839 г. Впрочем, принцип — печатать только совсем «свежее» — соблюдался не всегда, но «исключения» не простирались далее премьер 1835 г.; кроме того, все такие пьесы сохранялись в репертуаре 1839 г. Иными словами, *PPT* должен был стать изданием, как бы сопровождающим повседневную жизнь театра.

Что касается состава публикуемых авторов, то доминировал Н. А. Полевой, который нашел в *PPT* подходящий печатный орган для публикации своих драматургических работ (см. об этом подробнее в главе 4). Еще одним постоянным автором издания был водевилист и переводчик Н. А. Коровкин (4 текста в 1839 г.). Постоянно сотрудничали с *PPT* в 1839–1840 гг. и другие популярные водевилисты, включая П. С. Федорова, П. А. Каратыгина и Д. Т. Ленского, знаменитый водевиль которого «Лев Гурыч Синичкин» открывал первый номер *PPT* за 1840 г.

Успех *PPT* обнаружил широкий спрос на специальную театральную периодику и указал на прибыльность таких изданий. Поэтому появление в 1840 г. конкурента было вполне закономерно. Новый журнал — *PPuBET* — принадлежал книгопродавцу В. П. Полякову и редактировался популярным водевилистом Ф. А. Кони, который поначалу скрыл свою причастность к изданию, видимо, опасаясь претензий со стороны Булгарина, в *СП* которого Кони продолжал сотрудничать в качестве фельетониста⁵⁵.

С самого начала Кони должно было быть понятно, что одного эффекта *новости*, как это было в случае с *PPT*, его журналу будет недостаточно. Необходим был, во-первых, более высокий уровень материалов, а во-вторых, достаточно ясно выраженные программные отличия от первого театрального журнала. Эти отличия были обозначены в объявлении об издании *PPuBET*, подписанном Поляковым. Издатель обещал предоставить место таким драматическим по форме сочинениям, которые «никогда для сцены не назначались», в том числе и переводным, а из русской текущей драматургии выбирать только то, что достойно остаться в истории. Безусловным нововведением *PPuBET* была также идея прозаической рубрики, в которой могли бы публиковаться «рассказы и сочинения, могущие

⁵⁵ Работа Кони в качестве редактора *PPuBET* подробно проанализирована в параграфе 3 главы 1 («Редактирование журнала “Пантеон русского и всех европейских театров”») диссертации П. Б. Котиковой (см. [Котикова 1999: 39–64]). Здесь используются и весьма ценные архивные материалы. Заметим, что автор, на наш взгляд, ошибочно считает В. С. Межевича редактором *PPT*.

служить сюжетом для хорошей драмы или комедии, оперы или водевиля» [Программа *ПРiВЕТ* 1839].

Поляков и Кони, таким образом, изначально отказались от идеи жесткой привязки издания к текущей театральной жизни в пользу драматургии более высокого качества. Подчеркнем, что за этим ходом стоит весьма продуманная экономическая стратегия. Как мы отмечали, большинство (примерно две трети) читателей *PPT* жили в провинции, и, следовательно, для них связь отбора пьес с их успехом на императорской сцене не была значима. Поэтому если столичный подписчик мог рассматривать *PPT* как приятное дополнение к театральным увлечениям, то для «особ иногородных» театральный журнал должен был стать, так сказать, *заместителем* театральной жизни. Сценическая судьба пьесы такого читателя интересовала в меньшей мере. Именно на него ориентировались издатели *ПРiВЕТ*, в чем отчасти признались и в цитировавшейся уже программе:

Сборник⁵⁶ наш по направлению и содержанию своему должен приносить удовольствие и пользу читателям всех званий; он должен споспешествовать знакомству нашему с литературами иностранными и с теми русскими писателями, которые могут развить вкус и движение в отечественной драматургии. Каждый читатель найдет в нем пищу, хотя бы он жил вне столиц и не имел возможности посещать театров. Вот главная цель нашего издания! [Там же].

Принцип отбора пьес для публикации в *ПРiВЕТ* поначалу разительно отличался от предложенного *PPT*. Из 11 пьес, напечатанных в первом полугодии 1840 г., лишь три вообще когда-либо ставились на сцене. Если «Велизарий» Эдуарда Шенка в переводе Г. П. Ободовского и водевиль Кони «Деловой человек, или Дело в шляпе» входили в это время в актуальный репертуар, то волшебная трилогия А. А. Шаховского «Фин» последний раз шла в театре в 1834 г. Однако, как показывают наши наблюдения над эволюцией редакционной стратегии, такая ставка не вполне себя оправдала. Во второй половине года не только пропорции иггранных и неиггранных пьес изменились в пользу первых, но и появилось специальное приложение, в котором публиковались пьесы, составляющие текущий репертуар.

Что касается состава авторов, публиковавшихся в журнале Кони и Полякова, то здесь нельзя выделить драматурга, вокруг которого формировалась бы собственно драматургическая часть журнала, как это было в *PPT*. Зато заметно предпочтение, отдаваемое редакцией *ПРiВЕТ* *тяжеловесной* драматургии. Если в *PPT* в 1840 г. было напечатано 16 водевилей, то в *ПРiВЕТ* — лишь 9, причем 3 из них — в безденежном приложении, что, конечно, понижало их статус внутри структуры журнала. Эта особенность не ускользнула от внимания рецензентов, в том числе и от В. Г. Белинского, отдавшего предпочтение *ПРiВЕТ*. Уже в рецензии на первые книжки журналов за 1840 г. критик указал на радикальное отличие в принципах отбора текстов для художественного раздела в *PPT* и *ПРiВЕТ*:

⁵⁶ Весьма характерное обозначение формата издания, см. выше, параграф 1.3.

О «Репертуаре» много говорить нечего <...> содержание его составляют большею частью водевили домашней работы, т. е. переделки из французских водевилей, переделки, похожие на кушанья, которые при переноске из чужой кухни, где готовились, остыли и разогреваются в своей другими поварами [Белинский: IV, 55].

Далее Белинский иронически обыгрывает доминирование в журнале сочинений Полевого, а о *ПРiуВЕТ* замечает:

«Пантеон» — аристократ перед «Репертуаром», он и толще и объемистее его, он обещает не водевили, но и драмы Шекспира и Кальдерона, не одни игранные на сцене пьесы, но и не игранные. В самом деле, говорят: мы скоро прочтем в нем «Бурю», «Кориолана» и другие произведения Шекспира. Одно уже это заставляет смотреть на «Пантеон», как на нечто дельное и достойное внимания публики [Там же: 57].

Особый интерес представляет указание на планы *ПРiуВЕТ* по публикации переводов У. Шекспира. Характерно, что А. В. Кольцов в это же время в письмах из Воронежа выражал надежду на то, что *ПРiуВЕТ* станет местом публикации шекспировских переводов (см. [Кольцов 1911: 244]). При всех необходимых оговорках Кольцов, таким образом, оказывается тем самым провинциальным читателем, на которого должны были рассчитывать Кони и Поляков. Отметим, что в первый год своего существования не имевший еще конкурента *PPT* не предложил своим читателям ни одной пьесы английского драматурга, и это притом, что в целом конец 1830-х — начало 1840-х гг. ознаменовались резким всплеском интереса к Шекспиру в России (см. [Левин 1988: 112–129]).

Хотя Белинский, если верить его словам, и не рассматривал *PPT* и *ПРiуВЕТ* как конкурентов, но большинство рецензентов придерживались иной точки зрения.

Что касается экономического аспекта соперничества, то данных тут пока недостаточно, однако в конечном итоге, несмотря на поддержку Белинского, *ПРiуВЕТ* как предприятие проиграл *PPT*. Он потерял основного спонсора — Полякова, и уже на второй год своего существования стал сильно запаздывать с выходом номеров (см. [Визитная карточка 1842]). *PPT* между тем добился увеличения числа подписчиков и даже с некоторой издевкой над конкурентом хвастался своим успехом у публики (см. [Песоцкий 1840 а]).

Единственный год полноценного сосуществования журналов ознаменовался их ожесточенной полемикой. Она характеризовалась крайне агрессивным тоном и придиричивым отношением к сопернику, постоянной апелляцией к публике в сочетании с практически полным отсутствием серьезных эстетических претензий друг к другу. Однако *PPT* и *ПРiуВЕТ* защищали не разные эстетические платформы, а свое право на драматургический материал и на внимание читателей⁵⁷.

⁵⁷ Ход этой полемики будет конспективно изложен нами в следующем параграфе.

Спор вышел за пределы самих журналов: на стороне *PPT* выступали *СП* и *СО*, а *PPuBET* поддерживал в *ЛГ* и *ОЗ* Белинский. Поэтому одним из наиболее сложных и труднообъяснимых моментов в истории изданий является их *слияние* в конце 1841 – начале 1842 г. и образование нового журнала с составным названием *PPuPBET*. Мы уже отмечали, что русская журналистика того времени не знала случая, когда объединялись бы настолько враждебно настроенные друг по отношению к другу издания.

Справедливо было бы ожидать, что именно полемика приведет к кристаллизации позиций соперничавших изданий, как это бывало в истории русской журналистики («Современник» и «Москвитянин», «Современник» и «Время» и проч.). Однако парадоксальным образом конкурентная борьба, обнажая слабые стороны каждого из журналов, привела не к дальнейшему расхождению редакционной политики, но к сближению изданий почти до степени неразличимости. Это сближение, на наш взгляд, было не случайным и не неизбежным, а наоборот — намеренно инициированным издателями и редакцией *PPT*. Очевидно, в определенный момент складывавшаяся не без помощи Белинского репутация *PPuBET* как более солидного и основательного издания заставила Песоцкого и его компаньонов пересмотреть собственную стратегию. В этой связи внимания требуют несколько этапных моментов.

Как уже было сказано, одной из важных черт *PPuBET* была его приверженность Шекспиру. За 1840–1841 гг. в *PPuBET* было напечатано три перевода пьес английского классика — «Буря» (пер. М. А. Гамазова; 1840. № 3), «Цимбелин» (пер. А. Н. Бородина; 1840. № 11), «Ромео и Юлия» (пер. М. Н. Каткова; 1841. № 1). В *PPT* же, напомним, в 1839 г. произведения Шекспира не публиковались. Однако уже в третьей книжке журнала за 1840 г., одновременно с конкурентом, *PPT* опубликовал перевод «Гамлета», выполненный Полевым в 1837 г. Затем в безденежном приложении к девятой книжке Песоцкий раздал читателям прозаический перевод «Антония и Клеопатры». Обе эти акции выбивались из программы *PPT*, ориентированной на актуальные события театральной жизни, т. к. перевод «Гамлета» для театра совершенно не был новостью, а пьеса «Антоний и Клеопатра» не ставилась на сцене вовсе, да и не предполагалась к постановке. Более того, перевод «Антония и Клеопатры» — первый для *PPT* случай, когда на его страницах появилась пьеса, не видевшая сцены. При этом не может быть никакого сомнения в том, что публикация этих текстов была сознательным жестом редакции, а не свидетельством пренебрежения программными обещаниями. Об этом говорят редакционные заметки, сопровождавшие пьесы в журнале и объяснявшие разными способами их уместность на страницах *PPT*⁵⁸.

⁵⁸ 1) «В сей книжке *Репертуара* помещаем мы *Гамлета*, перевод Н. А. Полевого. Он был отдельно напечатан в 1837 году, в небольшом числе экземпляров, и экземпляры его теперь все уже распроданы. Надеемся, что читатели не посетуют на нас, что узнавши о намерении переводчика приступить ко второму изданию, при чем хотел

Опасения редакции, слишком резко отступавшей публикацией «Гамлета» от первоначальной программы, были не напрасными. Рецензия Белинского на третью книжку *PPT* (ОЗ. 1840. № 4) открывалась именно издательским рассуждением о правомерности появления перевода Полевого в журнале Песоцкого. Далее Белинский, с опорой на известную статью И. Я. Кронеберга (см. об этом сюжете [Левин 1988: 265] и главу 5 настоящей работы), разоблачал качество перевода Полевого. Объявляя его водевилем на основе «Гамлета», критик, таким образом, издательски оправдывал появление его в *PPT*, который для Белинского и был, в первую очередь, местом для публикации водевилей-однодневок. Статья, таким образом, метила одновременно и в сам перевод, и в журнал Песоцкого (см. [Белинский: IV, 129–131]).

В 1841 г., когда градус полемики значительно снизился, *PPT* продолжил публиковать Шекспира: напечатаны были «Кориолан» (№ 2) и «Отелло» (№ 9). Эти публикации с учетом произошедших и обнародованных в конце 1840 г. изменений в программе журнала специально объяснять уже не требовалось.

он приложить перевод всех *исключенных* и *переменных* им мест против английского подлинника, а с тем вместе и ответ свой на рецензию его перевода, соч. И. Я. Кронеберга, помещенную в *Литературных прибавлениях*, мы просили его напечатать *Гамлета* в *Репертуаре*. Он остался на русской сцене одною из любимых публикою пьес, и помещение его в нашем издании придает нашему изданию полноту, ибо мы желали бы соединить в *Репертуаре* все, что составляет основной репертуар русской сцены. Варианты, перевод измененных или исключенных мест английского подлинника, а равно и ответ г-на Полевого г-ну Кронебергу поместятся в одной из следующих книжек *Репертуара*. Таким образом, читатели получат, кроме сценического перевода, перевод шекспирова *Гамлета* и во всей полноте его английского подлинника» (*PPT*. 1840. № 3. Отд. Смесь. С. 6).

2) «При этой книжке *Репертуара* прилагается драма Шекспира: *Антоний и Клеопатра*. Подписчики наши получают ее *безденежно*. Не желая прельщать публику великолепными обещаниями и заманчивыми объявлениями, мы до сих пор ничего не говорили о намерении нашем прилагать к *Репертуару* лучшие иностранные драматические произведения, не могущие почему-либо явиться на русской сцене. Начинаем с Шекспира. Прилагаемая пьеса переведена молодым автором, который много обещает. Может быть, драма, им переведенная будет когда-нибудь дана на Александринском театре; но мы решились предупредить эту минуту и дать новый перевод теперь же, не ожидая появления его на сцене. Внимание публики к *Репертуару* дает издателю средства увеличить круг его действий и сделать некоторые прибавления, о которых ничего не сказано в объявлениях о *Репертуаре*. Издатель принял за правило не много обещать, но давать более обещанного; и не следовать примеру некоторых, обещающих весьма много, но не исполняющих половины обещаний. Издатель долгов поставляет сказать при этом случае, что он не будет раздавать *безденежно* старых водевилей, залежавшихся в книжных лавках, или ничтожных пьес, которые потому только раздаются *безденежно*, что в самом деле ничего не стоят. Впрочем, выбор пьес для *безденежных* прибавлений к *Репертуару* покажет, сколько издатель уважает мнением своих читателей, как старается доставить им легкое и приятное чтение» (*PPT*. 1840. № 9. Отд. Смесь. С. 6).

Линия на сближение с *ПРiВЕТ* была продолжена Песоцким и в другом отношении. В первом же номере *PPT* за 1841 г. появилась рубрика «Повести, рассказы и сцены», т. е. прозаический раздел, которым ранее журнал Кони и Полякова показательно отличался от издания Песоцкого. По-настоящему выдающихся текстов в этом разделе *ПРiВЕТ* читателям не предложил, но зато предоставил площадку молодому Н. А. Некрасову, напечатавшему здесь в 1840 г. три своих повести — «Макар Осипович Случайный» (№ 5), «Без вести пропавший пиита» (№ 9) и «Певница» (№ 11). Следует заметить, что идея включения в *PPT* прозаического отдела появилась отнюдь не в 1841 г. В первом объявлении о продолжении журнала в № 250 *СП* (1840. 4 ноября) уже сообщалось, что «в будущем году *Репертуар* значительно распространится и улучшится, потому что кроме лучших театральных пьес в нем будут помещаться *сюжеты для театральных пьес*, писанные известнейшими русскими писателями» [Объявление о *PPT* 1840]. Притом обвинение в подражательности в том же самом объявлении предъявлялось конкуренту: *PPT* «будет процветать, невзирая на тяжелые и безвкусные ему подражания. Уж тот верно хорош, кому подражают, а “Репертуар” — создание оригинальное, которое принялось на нашей литературной почве и созрело» [Там же]. Как мы покажем в дальнейшем, эти обвинения, кажущиеся, на первый взгляд, попыткой свалить вину с больной головы на здоровую, не были совсем уж беспочвенными.

Напомним, что с самого начала 1841 г. *ПРiВЕТ* стал систематически опаздывать. Усилия Кони, направленные на то, чтобы рассчитаться с читателями в следующем 1842 г., имели своей целью исключительно сохранение собственной репутации редактора. Участь же издания была, очевидно, решена задолго до последнего номера, т. к. Поляков фактически прекратил финансирование. Впрочем, и сам Кони, имевший в конце 1840 г. договоренность с Краевским о редакторской работе в *ЛГ*, на этот момент уже не считал *ПРiВЕТ* главным своим детищем. Такой вывод можно сделать, например, по письму Кольцова, инспектировавшего в конце 1840 г., по просьбе Краевского, московскую контору *ЛГ*, *ОЗ* и *ПРiВЕТ*, организованную Кони. Кольцов отметил, что Кони расположил названия изданий на вывеске именно в такой очередности. Причем *ЛГ* была обозначена крупным шрифтом и занимала отдельную строчку, доминируя над *ОЗ* и *ПРiВЕТ* (см. [Кольцов 1911: 225]).

Разрешение на новый журнал, образовавшийся в 1842 г. за счет слияния *PPT* и *ПРiВЕТ*, было получено не сразу. В специальном письме от 2 октября 1841 г. Песоцкий и примкнувший к журналу Булгарин были вынуждены, как мы писали во Введении, убеждать цензурное ведомство в своей благонадежности и уверять, что слияние происходит оттого, что им удалось убедить конкурента в бессмысленности и вредности соревнования [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 7–8 об.]. Подчеркнем, что авторы письма систематически нажимали на термин *слияние*, что довольно странно, если вспомнить о том, что осенью 1841 г. *сливаться PPT* было по существу уже не с чем.

Сам акт слияния журналов, бессмысленный, на первый взгляд, имел скорее символическое значение. С одной стороны, Песоцкий и Булгарин заявляли цензуре в указанном письме, а публике — в появившейся вскоре программе, что отныне усилия журналов будут объединены, что бы это ни означало на практике. С другой стороны, компаньоны как бы выкупали имя конкурента, навсегда страхуя себя от появления журнала, который мог бы объявить себя преемником *ПРiВЕТ*. Это последнее соображение объясняет и необходимость длинного и сложного названия нового издания, и тот факт, что новый журнал скоро вошел в коллективное сознание критиков и читателей как «Репертуар и Пантеон».

На наш взгляд, это связано с отсутствием в правовой практике того времени возможности закрепить за собой, но не использовать такой важный по современным понятиям продукт, как имя. При этом сам метод, о котором тут идет речь, отнюдь не был новым. В 1829 г. по такой же модели произошло слияние журналов *СО* и «Северный архив», образовавших издание с составным названием. Одним из инициаторов того слияния был Булгарин. При всех очевидных отличиях объединения «Северного архива» и *СО*, которое было продиктовано не конкуренцией, но напротив — экономической нецелесообразностью существования двух журналов по сути под одной редакцией, это не может не наводить на мысль, что Булгарин же был и автором идеи слияния двух театральных журналов.

Появление в редакционных документах *PPT* фамилии Булгарина неожиданностью казаться не должно. Занимавший изначально нейтральную позицию по отношению к конкурировавшим изданиям, Булгарин стал основным противником *ПРiВЕТ* как раз с того момента, когда выяснилось, что редакцией журнала Полякова заведует бывший фельетонист *СП* — Кони. Какова доля личной неприязни к Кони в негативном отношении Булгарина к *ПРiВЕТ*, судить трудно, но факт остается фактом: именно Булгарин выступил в роли главного оппонента Белинского в полемике вокруг *PPT* и *ПРiВЕТ* в 1840 г.

Необходимость в профессиональном редакторе для *PPT* также, очевидно, возникла в результате конкуренции. Если отбор пьес для очередной книжки действительно можно было «поручить» театральной публике, то другие материалы, занимавшие все большее место внутри журнала, требовали и отбора, и редактирования. Кроме того, они могли потребовать авторитетного защитника в цензуре, и на эту роль лучшего кандидата, чем Булгарин, представить было сложно.

Вообще, необходимость защиты собственного права на уникальное имя была осознана редакцией *PPT* задолго до слияния, о котором здесь идет речь. Дело в том, что с середины 1840 г. *ПРiВЕТ* стал нерегулярно раздавать своим подписчикам уже упомянутое безденежное приложение, содержащее, как правило, малозначительные, но удачные в своем роде водевили, не подходившие для *ПРiВЕТ* по условиям его программы. В 1841 г. это приложение стало регулярным и более насыщенным — в него входили обзоры императорской сцены и изредка материалы другого типа. Прило-

жение было названо Кони «Текущим репертуаром русской сцены», что еще более запутывало читателя.

Такая экспроприация имени при отсутствии юридических механизмов его защиты не могла не раздражать Песоцкого и Булгарина. В заметке *СП* (№ 180. 12 августа) появление бесплатного приложения с «украденным» именем издевательски объяснялось плачевным положением дел в *ПРiВЕТ* и бездарностью его редакции. Притом автор *СП*, вероятно, сам Булгарин⁵⁹, объявлял приемы редактора *ПРiВЕТ* устаревшими:

Пантеон прибегнул к средству, к которому прибегали уже не раз *даровитые* писатели наши, подобные покойному А. А. Орлову: бывало Булгарин выдает роман под каким-нибудь названием, Орлов тотчас же возьмет это название и приделает к нему какую-нибудь брошюру страниц в двадцать [Литературные заметки 1840].

Любопытно, что в свое время и Кони объяснял абсурдность идеи «подрыва» одного издания другим через историческую аналогию:

Сперва исторические романы писал Булгарин, потом начал писать Загоскин, за ним Полевой, а наконец, Лажечников, выходит, что каждый из них подрывал другого, последующий — предыдущего? А Смирдин своим изданием «Ста Русских Литераторов» — по такой логике — подрывает всю русскую литературу [Кони 1840 б: 163].

Один и тот же риторический ход использовался соперниками для иллюстрации прямо противоположных позиций. Думается, что это сходство не случайно и связано как раз с той самой личной неприязнью, которую испытывали друг к другу Булгарин и Кони.

Идея Булгарина была подхвачена и самим Песоцким, который в последнем номере журнала за 1840 г. в статье «Несколько слов от издателя Репертуара русского театра» обвинил *ПРiВЕТ* в несоответствии содержания программе. Заявив для начала, что «Пантеон изменил своему назначению и ожиданиям публики», опубликовав за год лишь «две-три пьесы, соответствующие первоначальной программе», Песоцкий жаловался затем, что *ПРiВЕТ* «простер мысль подражания Репертуару до того, что, сделав особое приложение, назвал его *текущим Репертуаром*!! Теперь издателям *Пантеона* осталось только одно, — язвил Песоцкий. — Ставить на главном листе каждой книжки их *мое имя*: кажется, больше нечего?!» [Песоцкий 1840 а: 30].

Мысль, что издание «Текущего репертуара русской сцены» было задумано с прямой целью дезориентировать читателей, предлагается и в заклю-

⁵⁹ В распоряжении исследователей теперь имеется «Библиографический список прижизненных публикаций Ф. В. Булгарина в периодических изданиях и сборниках», составленный А. И. Рейтблатом (см. [Библиография Булгарина 2015]). Заметим, что цитируемая далее анонимная заметка Булгарину не атрибутируется. Впрочем, по замечанию составителя библиографии, «нет сомнения, что в редактировавшихся Булгаринским изданиях можно найти еще десятки, если не сотни его текстов» [Там же: 392].

чительном акте полемики 1840 г. В *СП*, в статье раздела «Русская литература», специально посвященной *РРТ* и *ПРиВЕТ*, за традиционными обвинениями в несоблюдении *ПРиВЕТ* данных в программе обещаний следовало:

Пантеон <...> не довольствуясь подражанием «Репертуару русского театра», присвоил даже себе его прозвание и стал прилагать к прежней тяжелой кипе печатной бумаги новую тетрадку под заглавием «*Текущий репертуар русской сцены*» в той надежде, что некоторые из многочисленных читателей «*Репертуара русского театра*», издаваемого г. Песоцким, примут ошибкою одно издание за другое и выпишут несчастного спутника «Пантеона» вместо «*Репертуара русского театра*» [В. Т. 1840].

Это было уже не обвинение в недобросовестности или попытка уязвить конкурента за недостатки или низкое качество публикуемых материалов, столь характерное для полемики 1840 г., но подозрение в настоящем воровстве, причем не литературного, а прямо экономического свойства: в попытке завернуть один товар в обертку другого. Таким образом, мысль закрепить за собой названия обоих изданий подсказывалась и самим развитием их соперничества.

В тактическом отношении название *РРиПВЕТ* позволяло также окончательно дискредитировать доживавший последние дни *ПРиВЕТ*, показать, что «настоящий» «Пантеон» теперь в руках Песоцкого и его редакции, а не в руках Кони. Если за слиянием журналов стояла реальная финансовая сделка, то по существу купить у Полякова в конце 1840 г. можно было лишь право выставлять его фамилию на обложке нового издания. Но само это право, очевидно, все-таки чего-то стоило, ведь с фамилией Полякова *ПРиВЕТ* ассоциировался не в меньшей, а возможно и в большей степени, чем с фамилией Кони.

Так или иначе, на наш взгляд, характер развития конкуренции двух театральнх журналов в 1840 г. и последовавшее в 1841 г. их объединение представляют собой факт истории русской журналистики, любопытный сразу с нескольких точек зрения. Во-первых, он демонстрирует, что в борьбе за читателя эффективной могла быть не только ставка на постоянное уточнение собственной эстетической и идеологической позиции и ее отграничение от позиций конкурентов, но и обратная стратегия, которую в современных терминах можно было бы определить как *недружественное поглощение*. Во-вторых, эта ситуация обнажает лауну в собственно правовой практике того времени. Имя, название оставались товаром только до тех пор, пока их оборот происходил в рамках неписаных литературных и журналистских конвенций, или даже точнее — общей ценностной установки на оригинальность. Но название не являлось товаром в том смысле, что у него имелся юридически определенный хозяин. Иными словами, закон не защищал *имя* от воровства. Наконец, в-третьих, эпизод объединения *РРТ* и *ПРиВЕТ*, как кажется, возвращает нас к методам журнальной борьбы Булгарина, но этот сюжет, безусловно, нуждается в особом исследовании.

Вопрос о том, почему в соперничестве двух театральных изданий проиграл более основательный и по-журналистски совершенный *ПРiВЕТ*, которому отдавал предпочтение даже такой знаток, как Белинский, вероятно, до конца решить не удастся. Однако некоторый взгляд на внутреннее устройство журнала Кони все-таки необходим.

2.2. Ф. В. Булгарин против Ф. А. Кони: полемика Репертуара русского театра и Пантеона русского и всех европейских театров в 1840–1841 гг.

Полемика между *РРТ* и *ПРiВЕТ* отличалась, как было сказано, одновременно и высокой напряженностью, и внеэстетическим характером взаимных претензий, поэтому, с нашей точки зрения, она заслуживает лишь беглого обозрения. Подчеркнем, что в этом параграфе речь пойдет не об идейных и художественных платформах журналов (эти платформы сильно отличались друг от друга, что мы пытались показать), а именно о *полемике*. Мы не хотим сказать, что у редакторов и издателей соперничавших журналов не было друг к другу претензий по существу, однако эти претензии в ходе ожесточенной перебранки часто отходили на второй план.

Относительно мирно журналам удалось провести только самое начало 1840 г., пока Кони оставался штатным фельетонистом *СП*, а Булгарин сохранял нейтральную позицию по отношению к обоим изданиям и, в свою очередь, находил для себя возможным печататься в *ПРiВЕТ*. В первом номере журнала были изданы его «Театральные воспоминания моей юности», где, заметим, Шекспир, на появление которого в *ПРiВЕТ* так рассчитывал Белинский, объявлялся неактуальным (см. [Булгарин 1840 в: 91]).

Именно в *СП* была обнародована программа *ПРiВЕТ*. Уже с февраля о подобном рода сотрудничестве не могло быть и речи. Кто был реальным зачинщиком перепалки, точно установить трудно, однако уже во второй книжке *ПРiВЕТ* была помещена заметка «От редакции», в которой Кони заподозрил «распорядителя» *СО* Полевого и Булгарина в совместной кампании по дискредитации *ПРiВЕТ*. Дело в том, что еще до выхода в свет первого номера нового журнала Кони в *СО* появилась заметка «Литературные известия», автор которой высмеивал чрезмерно дерзкую, по его мнению, программу нового театрального издания:

Также довольно <...> поспешно, так сказать, было написано <...> объявление г-на Полякова, об издаваемом им же, г-м Поляковым *Пантеоне*. <...> Издатель уверяет, что в *каких-то портфелях русских драматургов лежат превосходные сочинения*, а русской публике неизвестны произведения лучших европейских писателей, и Пантеон берет на себя посредничество в том и другом отношении. Посмотрим, увидим, хоть, право, не знаем: где видел и подметил все эти благодатные *портфели* наших ученых людей и драматургов издатель *Маяка* и *Пантеона* [Литературные известия 1840 а: 222–223].

В свою очередь, Булгарин в № 8 *СП*, защищая издания Полякова от суровых предсказаний *СО*, не только указал на взаимодополняющий характер

PPT и *PPuBET*, но даже отвергнул якобы бытовавшие среди литераторов слухи о поддержке, которую *СП* собирается оказать Полякову:

Некоторые литераторы предполагали, что «Северная Пчела» намеревается поддерживать издания комиссионера своего В. П. Полякова и желает уронить «Репертуар» И. П. Песоцкого! «Северная Пчела» никогда не замышляла ронять кого бы то ни было, а желает успеха всему полезному. <...> «Северная Пчела» напечатала программу «Пантеона» и исправила некоторые оговорки «Репертуара» — и только! Но один из издателей «Северной Пчелы», именно пишущий сии строки, дал статью в первый номер «Пантеона»? Точно дал, как говорится, на зубок новорожденному, но не принимал на себя никакой обязанности не давать статей и в «Репертуар» [Булгарин 1840 г].

Несмотря на очевидную комплиментарность статьи Булгарина, Кони (на первый взгляд, напрасно) увидел злой умысел редактора *СП* в самом указании последнего на явно предполагавшуюся и обсуждаемую враждебность *PPuBET* по отношению к *PPT*. Такая мысль, по мнению Кони, абсурдна: никто не станет рисковать именем и капиталом, создавать целый журнал только для того, чтобы *подорвать* конкурента. Даже если бы такая идея могла прийти кому-то в голову, «уронить соперника» можно только «изяществом, роскошью, лучшим выбором статей, их достоинством, известностью участвующих, обширнейшим планом издания и наконец *дешевизною*» [Кони 1840 б]. Спрашивается, выиграет русская журналистика от этого или проиграет? Ответ очевиден. Развивая идею, высказанную в статье Булгарина, Кони доводил ее как бы до логического завершения, оборачивавшегося абсурдом — каждый следующий автор исторических романов подрывает деятельность предыдущего, а изданием «Ста русских литераторов» А. Ф. Смирдин «подрывает всю русскую литературу» вообще.

Яркая «антимонопольная» отповедь Кони, однако, содержит явное лукавство, ведь в отличие от случаев, о которых он тут говорит, сам редактор *PPuBET* сознательно нацеливался на ту же аудиторию, что и издатели *PPT*. Иными словами, риторический маневр Кони заключался в том, что он незаметно, но настойчиво игнорировал разницу между, так сказать, художественным и экономическим *подрывом*. Если первый отражается на экономическом благосостоянии *подрываемого* только через длинную цепочку последующего символического конвертирования, то второй — прямо и непосредственно.

На наш взгляд, именно статью Кони и следует считать началом открытого противостояния *PPuBET* с *PPT* и поддерживавшим его Булгариним, который изначально собирался сохранять нейтралитет, но был вовлечен в полемику несколькими враждебными акциями Кони, об одной из которых только что шла речь.

От внимания Песоцкого (а, возможно, кого-то из близких ему литераторов) не ускользнуло лукавство Кони, с одной стороны, педалировавшего идею смежности и дополнительности журналов, а с другой — отказывавшегося от обвинений в *подрыве*. Упрекая, в свою очередь, редакцию *PPuBET* в намеренном раздувании дискуссии о том, что один журнал предпринят

с целью «уронить» другой, Песоцкий в статье «Литературное объяснение Репертуара русского театра с Пантеоном русского и всех европейских театров», помещенной в *СП* (1840. № 51. 5 марта), писал:

Редакция Пантеона сильными опровержениями старается уничтожить молву, будто Пантеон предпринят с целью подорвать Репертуар. Об этом подрыве не было нигде напечатано, и публика услышала о нем только в защите Пантеона. Быть может, что, читая программу Пантеона, кому-нибудь и пришла мысль, что Пантеон хочет подорвать, уронить, затмить, уничтожить или как вам угодно Репертуар, потому что с тех пор, как выдуманы на свет программы, никогда не видано, чтоб в программе одного издания было разбираемо другое издание, как то увидела публика в программе Пантеона! [Песоцкий 1840 б].

Действительно, как мы уже видели, если кто и подал повод к разговорам о конкуренции, так это компаньоны по изданию *ПРiВЕТ* в собственной же программе.

Еще раньше в № 47 *СП* (29 февраля) вышла анонимная статья против Кони. Поводом послужило появление в немецкой газете *Berliner Figaro*, который назван автором заметки «главным органом русских литературных сплетней», похвалы новому литературному предприятию Кони. Укол журналисту-сопернику был сделан в несколько издевательском тоне, с сохранением внешней благонамеренности:

Мы намерены теперь вступить за нашего сотрудника Ф. А. Кони, которого *Берлинский Фигаро* лишает истинного его достоинства неумеренными похвалами, превознося его (без его ведома и желания) выше заслуженных, старых, опытных, известных писателей, каков, например, Н. А. Полевой, с которым Ф. А. Кони по скромности своей и благоразумию, вероятно, никогда не войдет в состязание на счет заслуг и таланта. Нет сомнения, что Ф. А. Кони как человеку правдивому весьма неприятно, что *Берлинский Фигаро* превознес превыше всего возможного Пантеон русского и всех европейских театров, которого Ф. А. Кони редактором, и унизил до последней степени Репертуар русского театра, в котором он сам прежде помещал свои произведения. <...> Одна статья только охулена, и это статья Ф. Булгарина «Театральные воспоминания моей юности». О ней сказано, что лучше было бы, если б эта статья не была помещена в Пантеоне <...> Ф. Булгарин согласен с этим приговором, искренно сожалеет, что дал эту статью в Пантеон и, чувствуя, что слабый его талантишка не может состязаться с дарованиями других сотрудников Пантеона, немедленно по выходе в свет Пантеона отказался от всякого в нем участия [Литературное сплетничество 1840].

Ясно, что автор заметки считает Кони заказчиком статьи в *Berliner Figaro*. Только это может объяснить осуждение статьи Булгарина и похвалу статье Кони «О баллах и маскерадах» в первом номере *ПРiВЕТ*, ведь материал *Berliner Figaro* появился уже после очевидного разрыва отношений между двумя бывшими коллегами по *СП*. Думается, что автором разбираемой за-

метки *СП* был Булгарин: вряд ли кто-то из сотрудников газеты осмелился бы писать о «слабом его талантишке», даже в явно ироническом тоне⁶⁰.

В этой же статье *СП* защищает от нападок немецкой газеты Полевого, «патриотические пьески» которого упоминаются в одном ряду с водевилями Коровкина. И те, и другие печатаются в *PPT*, «предназначенном для того класса публики, которая отстает по уровню просвещения и образования» (*Berliner Figaro*. 1840. № 47. С. 187)⁶¹. Защита Полевого продолжена Булгариным и в следующем номере газеты (№ 48. 1 марта), который содержит статью, посвященную публикации в *PPT* «Параши Сибирячки», уже за собственной подписью редактора. В этой хвалебной рецензии («Характер Писулькина мастерское произведение, *chef d'oeuvre* и стоит всего “Ревизора” Гоголя, пьесы, основанной на невероятностях и невиданных на Руси в XIX веке карикатурах»), между прочим, вновь задевается Кони:

Мы весьма сожалеем, что редактор «Пантеона» во второй книжке на стр. 162 вопреки истине и, вероятно, по ошибке дает подразумевать, что «Параша Сибирячка» переведена с польского с некоторыми изменениями и названа оригинально! Если б редактору «Пантеона» была известна польская пьеса, он не мог бы сказать этого, а если он сказал это наобум, нехорошо, и тем более нехорошо, что это сказано намеком. Правдивому литератору неприлично употреблять ложные намеки. Новостри перо и ступай прямо к делу! [Булгарин 1840 а].

Упрека в том, что он не читал пьесу, о которой говорит, Кони не мог пропустить. Поэтому в следующем же полемическом выпаде против *СП* Кони разыгрывает ту же карту. Высмеивая анонимного автора *СП*, предположившего, что имя заглавного героя опубликованной в *ПРiВЕТ* пьесы «Жозеф, парижский мальчик» следовало бы перевести на русский как Осипа или Оську (*СП*. 1840. № 124. 5 июня), Кони подчеркивает, что писавший верно не знаком с содержанием комедии:

Все это ясно показывает, что достопочтеннейший Ф. В. Булгарин, заведующий литературною частью *С. Пчелы*, далее заглавия не знаком с пьесой, о которой пишет. <...> Что в России нет ни Жака, ни Жозефа, так же справедливо, как и то, что во Франции нет ни Осипов, ни Оськи. А как в пьесе, о которой говорится, действие происходит в Париже, а не в Чухломе, и главное лицо ее образованный француз, а не герой со Щукина двора, то он мог только называться Жозефом, а уж никак не Оськой. Странное дело, что в том же фельетоне *С. Пчелы*, где даются такие остроумные советы насчет перевода собственных имен, пишут несколькими строками ниже: «Фанни Эльслер, приехавшая в Нью-Йорк...» и проч. Зачем же Фанни, а не Феничка или Федосья, господа советники? [Кони 1840 в: 85–86].

⁶⁰ В [Библиография Булгарина 2015] статья не включена.

⁶¹ Электронная копия газеты была любезно предоставлена Берлинской государственной библиотекой. За сканирование и пересылку копии благодарю сотрудника газетного отдела Кристофа Алберса. За помощь в работе с немецким текстом заметки благодарю Тимура Гузаирова.

По части полемических выходов Кони никогда не оставался в долгу. Так, он с удовольствием перепечатывает вопрос *ЛГ*, заданный Булгарину по тому же поводу: «Для чего же, говорит она, год тому назад в “Север. Пчеле” перевели заглавие французского водевиля: Thadee le pendu — Тадей — а не Фаддей — повешенный?» И тут же *ПРИБЕТ* объясняет отрицательную рецензию Булгарина на еще не вышедшую драму Н. В. Кукольника «Князя Холмские» тем, что автор не пригласил рецензента на дружеский вечер, где она впервые была прочитана (см. [Кони 1840 г: 92–93]).

Взаимные обвинения в предвзятости и недобросовестности продолжились. В № 180 *СП* (12 августа) в разделе «Смесь» появились «Литературные заметки», полностью посвященные «Пантеону» и его «редактору». Защищая Коровкина от нападок «известного и опытного литератора и драматического писателя» (нескромная характеристика Кони из программы «Пантеона»), автор «Заметок» указал на то, что претензии «Пантеона» были адресованы не к творчеству, а к личности водевилиста:

В статье Пантеона, направленной против г. Коровкина, есть одно весьма важное *литературное* обвинение, а именно в том, что у *Петербургского водевилиста*, как выражается Пантеон, и *ус еще не пробивался*. В самом деле, обвинение странное! <...> Можете ли вы быть *опытным драматическим писателем*, когда не пробыли лет семи в каком-нибудь университете, переходя из одного факультета в другой, то готовясь быть медиком, то юристом, то филологом? [Литературные заметки 1840].

Последнее замечание метило, разумеется, в самого Кони, известного разносторонностью своих научных увлечений. Булгарин, таким образом, отвечал личностью на личность.

Но наиболее оригинальным по форме выпадом против ненавистного журнала стала анонимная заметка «Объявление à la Pantheon», помещенная в № 184 *СП* (17 августа). В ней приводится перевод витиеватого объявления о средстве против клопов, помещенного в немецкой газете *Mergentheimer Ameise*. В другой неназванной немецкой газете, замечает *СП*, якобы появилось по поводу «этого курьезного объявления» сообщение, что «не терпящие ничего чужеземного» парижане придумали вместо английского слова пух⁶² собственное выражение *affiches à la Pantheon* для характеристики «подобных проделок». «Это название, — объясняет газета, — произошло вследствие одного шарлатанского объявления о каком-то музыкальном издании под названием *Пантеон* <...>; это издание, возвещенное аршинными афишами, при появлении своем ужасно насмешило публику своими шарлатанскими проделками» [Объявление à la Pantheon 1840]. Русским, «которым суждено перенимать и переносить в язык свой иностранные слова», *СП* рекомендует взять этот термин на вооружение и использовать для обозначения тех «шарлатанских фокусов мелкой промышленности, к которым прибегает она за неимением ничего лучшего, и думает

⁶² Вероятно, имеется в виду английский глагол *puff* в значении *кичиться, важничать*.

смешною глупостью обратить на себя внимание честных людей» [Объявление à la Pantheon 1840]. Независимо от достоверности излагаемых фактов, уже само появление этого материала на первой странице *СП* демонстрировало важность заметки для редакторов газеты. Метил же этот текст, разумеется, в журнал Кони.

Полемику между *СП*, выступавшей на стороне *PPT*, и *ПРiУВЕТ* на протяжении всего 1840 г., как нам, надеюсь, удалось показать, характеризовала чрезмерная сосредоточенность именно на нюансах борьбы за читателя, а также известная мелочность, готовность уязвить соперника по любому удобному поводу. При этом, в отличие от других, более конструктивных полемик позднейшего времени, эта не привела к кристаллизации эстетических программ журналов, которые, очевидно, так и оставались для большинства читателей похожими.

Бесплодным переругиванием и обменом личными оскорблениями спор между *PPT* и *ПРiУВЕТ*, к счастью, не ограничивался. В тех случаях, когда речь заходила о текущей театральной жизни, журналисты проявляли принципиальность и защищали свои позиции вполне аргументированно. Об одном таком случае речь пойдет в следующем параграфе.

2.3. Современное состояние театров в Петербурге начала 1840-х гг.: позиции двух театральных изданий

Этот параграф будет посвящен двум обзорам петербургских театров, опубликованным в 1840–1841 гг. в журналах *PPT* и *ПРiУВЕТ*. Их авторами были Булгарин и Р. М. Зотов. Мы попытаемся показать, что в статье Зотова была предпринята попытка микрореформы театральной критики, которая на рубеже 1830–40-х гг. находилась в сложном положении.

Разговор об истории русского театра первой половины XIX в., как правило, содержит некоторые почти неизбежные aberrации. История национального театра, естественно, предполагает рассмотрение деятельности в первую очередь русских трупп, тогда как в действительности русский театр отнюдь не доминировал в театральной жизни столиц. Хорошо известно, что на обеспечение немецкой и французской трупп Дирекция императорских театров отпускала несопоставимо большие средства, чем на поддержание русского театра. Конечно, объем затраченных денег лишь косвенным образом выражает оценку администрацией сравнительных достоинств трупп, но распределение средств все же связано с общими представлениями о *необходимости* и важности того или иного театра. Власть и великосветская часть аудитории до поры до времени рассматривали русскоязычный театр как заведомо вторичный по отношению к французскому и отчасти немецкому⁶³. Однако русским драматическим труппам прихо-

⁶³ Об иностранных театрах Санкт-Петербурга см. коллективную монографию «Театральный Петербург: интеркультурная модель» (СПб., 2002; отв. ред. Г. А. Лапкина). См. в ней работы о французской [Кухаренко 2002] и немецкой труппах [Мель-

дилось выдерживать конкуренцию и с другой стороны: опера и балет были не менее, а возможно, и более популярными в аристократической среде, чем драматический театр⁶⁴.

Рискнем поэтому утверждать, что демократизация аудитории, о которой говорят применительно к эпохе 1830–40-х гг., коснулась, главным образом, русских драматических театров⁶⁵, предлагавших зрелища, более доступные как по языку, так и по художественному инструментарию. Различия в классовом составе, скажем, зрителей французского и русского театров Санкт-Петербурга неоднократно обращали на себя внимание современников. Сошлемся здесь на книгу актера немецкой труппы Эдуарда Йермана, вышедшую в 1851 г.

The French theatre enjoyed the highest patronage; it had become the fashion, it was considered *bon ton* to frequent it, and its performances were subject of conversation in the most aristocratic drawing-rooms; the management did all in their power to keep up its brilliancy and vogue. All these things, combined with its real merits, could not fail to render it the spoiled child of the public; but, nevertheless, it was decidedly overrated. <...> If the Russian National Theatre is behind the French one in public favour, it is before it in real merit; although like the prophets, it is not duly honoured in its own country [Jerrmann 1852: 97–98]⁶⁶.

Еще одна сторона театральной жизни 1830–40-х гг., о которой традиционно говорят историки театра, — расцвет актерского искусства⁶⁷. Эта эпоха прошла под знаком противостояния двух великих трагиков — П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина⁶⁸. На 1830–40-е гг. пришелся пик карьеры и других

никова 2002], а также обзорные работы об иностранных столичных труппах [Гительман 2002; Пахомова 2002]. О французском театре см. также работу [Боголюбова 2012].

⁶⁴ См. фельетон Некрасова, посвященный бурной реакции публики на представления Итальянской оперы, открывшейся в Петербурге в 1843 г. Концовка этого текста, в которой упоминаются гастролы М. С. Щепкина, позволяет сделать вывод, что вообще теплый прием русского артиста — редкое явление: «Старожилы не запомнят, чтоб когда-нибудь был так принимаем у нас *русский* актер: можете судить об успехе Щепкина!» [Некрасов: XII (1), 207].

⁶⁵ Пожалуй, именно это мог иметь в виду Белинский, когда отправлял интересующего составом и нравами петербургского населения в залу Александринского театра (см. [Белинский: VIII, 524–525]).

⁶⁶ В 1851 г. книга вышла по-немецки, но была вскоре переведена на английский язык. Мы намеренно не использовали здесь фрагмент о немецкой санкт-петербургской труппе, в рассказе о которой Йерман может быть пристрастен.

⁶⁷ Этот расцвет обычно характеризуется в терминах движения к сценическому реализму, ср. [ИРДТ: 85–149]. Мы воздержимся от рассуждений на этот счет. Заметим только, что сам термин «реализм» в советском театроведении зачастую использовался в оценочном смысле, а потому утратил свое изначальное содержание. См. об этом в статье [Senelick 2004].

⁶⁸ Не в последнюю очередь благодаря известным статьям Белинского, это соперничество рассматривалось как столкновение двух противоположных полюсов театрального искусства вообще: Москва против Петербурга, свободный артистический дух против выучки, чередование актерских падений и взлетов необычайной художест-

великолепных артистов — М. С. Щепкина, И. И. Сосницкого, В. Н. Асенковой, А. Е. Мартынова и др.⁶⁹

Работа театрального критика в 1840-е гг. ограничивалась несколькими существенными обстоятельствами, на которые мы уже указывали: сложное устройство цензуры, не всегда прозрачное даже для самих цензоров, статус артистов как государственных служащих, фаворитизм и вообще тесные контакты между аристократией и актерским цехом, личный интерес к театру императора Николая. Страдали в подавляющем большинстве конфликтных ситуаций неосторожные журналисты. Все эти внешние по отношению к театру обстоятельства сужали репертуар возможных критических оценок.

Узкие рамки, в которых оказывается театральная критика к этому времени, обедняли ее язык, но не снижали спроса на театральные рецензии, что, конечно же, связано с особой ролью театра в жизни общества, о которой шла речь в начале нашей работы. Неслучайно чуткий к экономической и журнальной конъюнктуре Булгарин так боролся за право *СП* на театральный раздел. При этом театральные фельетоны и рецензии газеты Булгарина производят довольно странное впечатление — при их обилии и систематичности многие из них очень похожи друг на друга. Их отличительные свойства следующие:

1. Преобладание положительных оценок над отрицательными. В негативном ключе, как правило, трактовались только составляющие спектакля, не зависящие от актерского состава: текст пьесы, декорации и проч.

2. Влияние системы распределения актеров по амплуа. В рамках этой системы критическая оценка работы артиста — это, в первую очередь, решение вопроса о соответствии его природных и приобретенных качеств тому амплуа, в котором он выступает (см. специальную работу [Цимбалова 2013]).

3. Отсутствие вопроса о соотношении драматургического замысла и сценического исполнения. Как нам представляется, сам этот вопрос возникает одновременно с появлением режиссерского театра⁷⁰.

венной силы против стабильно высокого, но предсказуемого мастерства. Как отмечено в [Schuler 2009: 21–23], само это противопоставление может восприниматься и как очередная реплика мощного архетипического конфликта между русской «душой» и западным «искусством» (в значении — «техники»), который красной нитью проходит через всю историю русского театра XIX в. и который впервые воплотился в знаменитом соперничестве Е. С. Семеновой и мадемуазель Жорж в начале столетия.

⁶⁹ Большой труд по систематизации откликов на творчество ведущих артистов XVIII – первой половины XIX вв. проделан Н. Б. Владимировой и А. П. Кулишом. Составленная ими хрестоматия по истории актерского искусства [Хрестоматия 2005] содержит фрагменты театральных рецензий, критических статей и мемуаров. Отобранные тексты позволяют реконструировать индивидуальную манеру артиста и его репертуар. Характерно, что львиная доля материалов почерпнута именно из *PuII*.

⁷⁰ Впрочем, уже в 1840-е гг. критика Белинского и Григорьева, предполагает возможность разных сценических интерпретаций одной роли: см., например, статью

4. Постоянная апелляция к решению публики, наполняющей театральный зал. Если пьесу нужно было похвалить, то говорилось, что она была горячо принята залом, а главных действующих лиц вызывали после спектакля столько-то раз. Если рецензент ругал пьесу, то сообщал, что она была принята публикой холодно. При этом надо иметь в виду, что сами критерии, по которым определяется реакция зала, во многом зависели от критического задания. Показательная перепалка состоялась в конце 1839 г., когда водевильист Коровкин, отвечая на пренебрежительный отзыв Кони о водевиле «Его Превосходительство, или Средство нравиться» (см. [Кони 1839 д]), особенно нажимал на то, что водевиль был благосклонно принят залом, а лично его, Коровкина, несколько раз вызывали на сцену (см. [Коровкин 1839]). Осторожно указав на возможную необъективность самого критерия, Кони в своей реплике все же поспешил подчеркнуть, что он оценивал не собственно спектакль, но лишь литературное достоинство пьесы (см. [Кони 1839 г]). Очевидно, что апелляция к реакции зала, сама по себе вполне оправданная, в сложившихся условиях оказывалась удобной стратегией, позволявшей снять с критика ответственность за любое суждение.

Все это в сочетании с осторожностью рецензентов делало текст регулярного театрального фельетона крайне беззубым и, с современной нам точки зрения, довольно бессодержательным. Следует, однако, подчеркнуть, что отмеченные черты главным образом характеризуют театральную критику *СП* — наиболее регулярную для своего времени. Параллельно развивается театральная критика В. Г. Белинского — явление совершенно иного порядка. Хотя и в ней до некоторой степени отразились перечисленные выше особенности, статьи Белинского выводили театральную критику на новый уровень, что еще нуждается в специальном исследовании⁷¹.

Впрочем, как мы попытаемся показать, оставались и другие возможности для конструктивной критики театрального представления.

Оба специальных театральных издания, *PPT* и *PPuBET*, конкурировавшие в 1840 и в меньшей степени в 1841 гг., попытались предложить своей аудитории регулярные обзоры текущей театральной жизни в виде хроники столичных театров. Однако и редакциям изданий, и читателям должно было быть очевидно, что эти хроники содержательно мало отличались от тех, что выходили в *СП*, но зато сильно проигрывали им в актуальности (см. об этом в главе 1). Возможно, именно поэтому в ряде издательских объявлений и выступлениях от редакции подчеркивалось, что хроники имеют скорее историческое и ознакомительное значение, что их

Белинского «“Гамлет” Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» и статью Григорьева «“Гамлет” на одной провинциальном театре». О театральной эстетике Григорьева см. [Тихомиров 2008 а].

⁷¹ Многое в этом направлении, разумеется, уже сделано. См., например, главу о Белинском в [ОИРТК: 273–311], написанную Н. В. Королевой. Здесь же избранная библиография [Там же: 273], к которой можно было бы добавить специальное, но политически тенденциозное исследование [Кастелин 1950].

задача — служить материалом для будущего историка и ознакомить провинциальную публику с текущей жизнью столичных театров.

На этом скудном фоне достаточно выгодно выглядели статьи-обозрения, посвященные нестоличным театрам, присылаемые в редакции из провинции. Как правило, эти тексты содержали описание театрального здания, репертуара и состава труппы по амплуа⁷². Не являясь критикой по существу, обзоры провинциальных театров предоставляли петербургским и московским читателям *PPT* и *PPuBET* хотя бы относительно новый материал.

Таким образом, несколько факторов подталкивали редакторов *PPT* и *PPuBET* к тому, чтобы выступить с обзорными статьями о Санкт-Петербургском театре. С одной стороны, жанр хроники или летописи не позволял дать полной характеристики современного состояния театров и не подходил для программного выступления, обрисовывающего позицию журнала в театральном мире. С другой стороны, обозрения провинциального театра подсказывали установку для такой статьи — она должна была предполагать в читателях полное отсутствие сведений о столичном театре и быть как бы ответным письмом петербургского журнала провинциальным читателям, которые и вправду составляли значительную долю подписчиков *PPT* и *PPuBET*.

Первым с такой статьей выступил *PPT*. В № 3 издания за 1840 г. был опубликован «Панорамический взгляд на современное состояние театров в Санкт-Петербурге, или Характеристические очерки театральной публики, драматических артистов и писателей» Ф. В. Булгарина [Булгарин 1840 б]. Текст являет собой образец замечательно осторожной риторической конструкции, которая позволила представить актуальные театральные иерархии, не задев практически никого из заинтересованных лиц. За исключением одного показательного случая, все розданные автором оценки выглядят сугубо положительными. В этих условиях особую роль приобретает *композиция статьи* — единственное средство, с помощью которого объекты характеристики приобретают в тексте разный вес. Обратим на нее внимание.

Три петербургских театра, о которых пишет Булгарин, располагаются в следующем порядке: французский, немецкий, русский. Порядок задается таким важным критерием, как качество публики: так, аудиторию французского театра, по Булгарину, составляет наиболее высокое общество Петербурга. Напротив, в описании публики немецкого театра подчеркивается ее трудовой характер и домашняя атмосфера, царящая в зале во время спектаклей. Эти зрители представляют собой контраст по отношению к посетителям французского театра (см. [Там же: 14–18]). Зрительный зал

⁷² Ср., например, в *PPT* 1840 г.: «Несколько слов об одесском театре» (№ 7), «Воронежский театр» (№ 8), «О казанском театре» (№ 8), «Несколько слов о нижегородском театре» (№ 9). В *PPuBET* 1840 г.: «Провинциальные театры в России» (№ 7, материалы о нижегородском, воронежском, казанском, харьковском и ярославском театрах).

русского театра описывается как зал смешанного типа. Александринский театр представлен здесь чем-то вроде бентамова паноптикона, специально организованного пространства, в котором можно увидеть все русское общество, причем социальный состав зрителей прямо зависит от посещения или не посещения театра Высочайшим двором, а также от степени «патриотичности» даваемой пьесы (см. [Булгарин 1840 б: 27–28], ср. с позицией Йеррмана).

Формируя композицию статьи, Булгарин, с одной стороны, ставит французский и русский театры в сильные позиции — начальную и финальную и, с другой, представляет публику русского театра как своего рода синтез тех контрастно разных аудиторий, которые посещают спектакли французской и немецкой труппы. Обзор Булгарина включает и краткие отзывы об артистах. Не останавливаемся здесь подробно на характеристиках всех петербургских трупп — для нас в данном случае важнее общий *иерархизирующий* принцип построения этой части. Фрагмент о русской труппе — образец такого построения.

Рассказ об артисте построен здесь по общей схеме: говорится о его природных данных, о заслугах перед русским театром, называется амплуа, перечисляются наиболее выдающиеся роли. Гордостью русской сцены, артистами без изъянов называются В. А. Каратыгин и Сосницкий (см. [Там же: 23–24]). В таком же ключе, хотя и более кратко обсуждаются далее Я. Г. Брянский, Мартынов, П. А. Каратыгин, Григорьевы 1-й и 2-й. Композиционно характеристики артисток следуют за рассказом об артистах и также написаны в исключительно похвальном тоне. Иерархия, как и в случае с актерами, задается порядком следования и объемом текста, посвященного каждой: А. М. Каратыгина, М. И. Валберхова, А. М. Брянская, Асенкова (которая удостоивается отдельной похвалы за игру в «Параше Сибирячке»), воспитанницы Самойлова и Гринева.

Точно таким же образом обрисовывается и имеющаяся драматургическая литература. Сначала Булгарин говорит об авторах трагедий — самого высокого жанра, затем о комедиографах и, наконец, приводит список действующих водевилистов. При общей констатации факта, что развитие драматургии в России отстает от развития актерского мастерства, все-таки пальма первенства отдается Полевому как автору пьес патриотического содержания. Несколько удачных попыток в этом же роде отмечается у Кукольника. Остальные авторы перечисляются кратко: это Е. Ф. Розен, А. С. Хомяков, К. А. Бахтурин, А. А. Шаховской и переводчики П. Г. Ободовский и Р. М. Зотов (см. [Там же: 18–21]). Единственное специфически булгаринское мнение встречается в рассуждении о русской комедии. Первенство здесь, разумеется, отдается А. С. Грибоедову, хотя он и написал лишь один по-настоящему сильный текст. Далее следуют Шаховской, Н. И. Хмельницкий, М. Н. Загоскин и только после них — Н. В. Гоголь (см. [Там же: 21–23]).

Бедность русской драматургии объясняется тем, что, в отличие от актеров, находящихся на казенном жаловании, литераторы вынуждены поми-

мо творчества уделять значительную часть своего времени поиску средств для пропитания (см. [Булгарин 1840 б: 25–26]).

В целом, Булгарин, перейдя из жанра театрального фельетона в жанр обозрения, подразумеваемым читателем которого был провинциальный житель, ничего не знающий о петербургском театре, переносит в статью все принципы текущего театрального рецензирования. Его работа оказывается сугубо классификаторской, однако даже при построении таких ранжированных списков он стремится к использованию принципов, выходящих за пределы актерского или драматургического мастерства, — таким, как система амплуа или социальный статус посетителей театра, большая или меньшая патриотичность содержания пьесы или пол артиста. Все это позволяет Булгарину в «Панорамическом взгляде» создать чрезвычайно герметичный текст, к которому практически невозможно сформулировать вопросов и который не может подвергнуться упрекам ни со стороны просвещенной публики, ни со стороны цензуры и других заинтересованных инстанций.

В № 2–3 «Текущего репертуара русской сцены» (бесплатном приложении при *ПРубЕТ*) за 1841 г. вышла статья Р. М. Зотова «О нынешнем состоянии Санкт-Петербургских театров» [Зотов 1841]. Само название, на наш взгляд, отсылает к разобранной выше статье Булгарина, т. к. содержит общий опорный компонент — «современное состояние театров»⁷³.

Справедливо было бы ожидать, что статья Зотова станет как бы ответом или репликой в споре с Булгариным об общей характеристике столичного театра. Однако, вопреки ожиданиям, как раз на уровне оценок состава труппы и репертуара авторы проявили поразительное согласие. Первый русский актер, по Зотову, — В. А. Каратыгин, первая актриса — Каратыгина, в разговоре о которой, как и у Булгарина, отмечается ее большая успешность в комедии, чем в трагедии и драме (см. [Там же: № 2, 45–47]). Лучший комический актер — Сосницкий. Отмечена Асенкова, причем, как и у Булгарина, выделен ее успех в роли Параша Сибирячки. Далее примерно в том же тоне, что и у Булгарина, упоминаются Брянские и Валберхова, Григорьевы, П. А. Каратыгин. Списки ролей, в которых отличился тот или другой актер, у обоих критиков в значительной степени совпадают. Несмотря на то что композиционно разговор о русской драматургии выстроен у Зотова иначе, чем у Булгарина, и в целом представляет собой развернутую жалобу на ее бедность и несамостоятельность, первенство Полевого и Кукольника именно как авторов, в своем творчестве обращающихся к национальным чувствам, под сомнение не ставится. И даже жалоба на отсутствие «сословия литераторов» почти буквально совпадает с булгаринской (см. [Там же: № 2, 57–58]). Однако этот последний момент

⁷³ Заметим, что словосочетание «современное состояние театров» к середине 1850-х гг. становится уже чем-то вроде жанрового подзаголовка. Ср.: Современное состояние театров в Париже. Ст. 1 (*Пантеон*. 1854. № 2. Отд. 2. С. 1–32).

дает и ключ к пониманию действительных отношений, в которых находятся две анализируемые статьи.

Дело в том, что для Булгарина тот факт, что «немного у нас писателей, посвятивших себя исключительно литературе» [Булгарин 1840 б: 26], оказывается сам по себе финальной точкой в разговоре о проблемах театральной литературы. Зотов делает следующий шаг — объявляет отсутствие «сословия литераторов» закономерным следствием внутритеатральных, институциональных практик. Отсутствие денежного поощрения авторов за постановку их пьес на сцене делает карьеру драматурга малопривлекательной для молодых писателей (см. [Зотов 1841: № 2, 57–58]). Со ссылкой на зарубежную театральную практику Зотов ратует за введение в России поспектакльной платы, т. е. за меру, которая будет введена только в эпоху Островского (см. [Тихомиров 2008 б]). Уже опробованные способы вознаграждения труда драматурга, по Зотову, также не работают в России. Театральная дирекция периодически принимает пьесы за одновременную выплату автору. Для принятия решения о приеме той или иной пьесы созывается комитет литераторов. Однако заседания комитета, по Зотову, слишком редки, а главное — его состав непостоянен, и, значит, прием или отказ в приеме пьесы на сцену во многом зависит от того, кто именно будет ее оценивать.

По такой же схеме построено и другое ключевое рассуждение в статье Зотова. Соглашаясь с Булгариным в высочайшей оценке мастерства Каратыгина, Зотов отмечает, что это мастерство влечет за собой чрезмерную востребованность актера на сцене. Каратыгин вынужден играть по пять раз в неделю, что не может не отразиться пагубно на его таланте, т. к. не позволяет с нужной тщательностью подготовить роль и с одинаковой ответственностью подходить к каждому спектаклю.

Как и в случае с «сословием литераторов», причины опасного для русского театра положения дел автор видит в театральных нормах. Главным злом Зотов считает бенефисы — практику спектаклей, сбор от которых полностью шел в пользу актера или режиссера (см. [Зотов 1841: № 2, 54–57]). Возникнув как способ материального поощрения наиболее выдающихся артистов, бенефисы к этому времени превратились в едва ли не еженедельную реальность. Они задумывались как премии, но воспринимались как обязательное ежегодное право каждого значимого члена труппы и составляли значительную долю годового заработка артиста. Поэтому в подготовку собственного бенефиса актер вкладывал множество усилий. Залогом успеха и предпосылкой крупного сбора были три фактора: удачное время спектакля, новая пьеса и лучший актерский состав. Третье условие и есть главная причина загруженности Каратыгина. Разумеется, у ведущих артистов всегда была возможность отказаться от выступления в чужом бенефисе, но тут уже вступали в силу соображения нравственного порядка. Отказаться играть фактически означало серьезно ударить по семейному заработку товарища, в ряде случаев и вовсе поставить коллегу в безвыходное положение, потому что у актеров вторых и третьих амплуа гонорар

был невелик. Изложив невыгодное положение дел, Зотов затем предлагает свой вариант решения проблемы бенефисов — уменьшение их количества с сорока до десяти, с сохранением права на бенефис только для первоклассных актеров (см. [Зотов 1841: № 2, 56–57]).

Таким образом, и в данном случае Зотов от общего с Булгариным тезиса переходит к концептуальной критике действующего театрального устройства, предлагает варианты решения означенных проблем и, таким образом, выходит за тематические границы повседневного рецензирования и за границы жанра обзорной статьи.

Сравним также композицию сопоставляемых статей. Порядок рассмотрения явлений петербургского театрального мира у Зотова совершенно не такой, как у Булгарина: первая часть статьи полностью посвящена русскому театру. Несмотря на то что и у Зотова определенное внимание уделяется описанию публики, сам этот вопрос отодвинут в конец второй части, явно менее принципиальной для автора, чем первая. Становится очевидно, что состав публики никак не может, даже на риторическом уровне, определять композицию статьи. Национальный театр оказывается значим для Зотова не как органичная часть столичной увеселительной «индустрии», но как эстетический феномен чрезвычайной важности. Отсюда и следует необходимость для автора сосредоточенного взгляда на особенности этого театра.

Позиция Зотова — в недавнем прошлом чиновника театральной дирекции — как бы внутренняя по отношению к театру. Взгляд критика нацелен не на вписывание театров в городской ландшафт, в социальную карту Петербурга, но устремлен внутрь, он постоянно отыскивает корни тех явлений, с которыми сталкивается зритель. В условиях «неприкосновенности» актеров и более или менее сложившейся иерархии драматургов Зотов предлагает новый род критики, сосредоточенной именно на институциональных проблемах императорского театра. В таком ракурсе повторение булгаринских оценок артистов и драматургов начинает играть другую роль — оно обнажает ущербность, ограниченность того вида критики, которую предложил в своей статье Булгарин.

И последнее. О том, что намерения Зотова были прочитаны в редакции *РРТ* именно таким образом, свидетельствует появившаяся вскоре на страницах этого издания анонимная «Отповедь старому театральному ветерану» (именно так назвал себя Зотов в своей статье). Ее значительную часть занимает спор с Зотовым именно по тем проблемам, о которых было сказано выше. Автор «Отповеди» советует Зотову не вмешиваться в то, как часто следует играть Каратыгину, — это дело Дирекции (см. [Отповедь 1841: 17–18]). Расчет Зотова, согласно которому 60 тысяч рублей в год компенсируют потери от отмены бенефисов, объявляется неверным, прием пьес театральной дирекцией за единовременную выплату — не таким редким, как полагает Зотов (см. [Там же: 19]).

С большой долей вероятности «Отповедь» написана кем-то из театральной дирекции или по ее заказу. Институциональная критика даже

в той мягкой форме, которую предложил Зотов и поддержал *ПРiВЕТ*, все-таки нашла своих противников. С последовавшей вскоре остановкой *ПРiВЕТ* завершилась и эта попытка микрореформы театральной критики в России 1840-х гг. Сама эта история показывает, кроме прочего, что и без того непростые бюрократические обстоятельства осложнились и внутренней саморегулировкой журналистского сообщества: даже не слишком яркая попытка освежить театральный дискурс встретила немедленный раздраженный отклик конкурента. Сдержанную позицию Булгарина в разобранной полемике можно понять, для этого есть документальные данные.

В 1842 г. Р. М. Зотов стал сотрудником *СП* Булгарина. Более того, именно Зотов становится главным театральным обозревателем в газете. Различные взгляды на русский театр, таким образом, совершенно не испортили *личных* отношений героев этого параграфа. Однако более чем симптоматичной представляется нам обеспокоенность Булгарина содержанием рецензий Зотова, выраженная им в письмах к их автору этого времени. Так, в письме от 29 января 1843 г. Булгарин просит своего корреспондента

<...> *резким суждением* не прогневить двора и не задеть дирекции, которой мы не должны вовсе касаться. Все неприятности, какие мы только имеем — были за театр. <...> Умоляю Вас, на коленях, не делайте никаких намеков на нашу дирекцию! Вы должны знать, что главный распорядитель всем: сам Царь наш, по нем Волконский — тут Гедеонов — друг Дубельта!.. Как вам самим не страшно?! Говоря об *иностранных* театрах не должно никогда обращаться к *нашему* — ибо каков наш есть, такова воля Набольшего, а наше дело — сторона! Говоря же о наших театрах — наше дело *пьеса* и *игра актеров*. А зачем играл тот, а не другой, зачем выбрали ту, не другую пьесу, почему так декорировано, а не этак — все это не подлежит нашему суждению [Булгарин 1995: 399].

Само собой, такие узкие рамки крайне затрудняли работу рецензента. На повторную просьбу «в театральных критиках отнюдь не трогать дирекции — ни прямо, ни косвенно» [Там же: 403], выраженную в письме от 27 мая 1843 г., Зотов отреагировал, по всей видимости, крайне резко. Ответных писем Зотова не сохранилось, но, судя по следующим эпистолярным репликам Булгарина, Зотов заподозрил редактора *СП* в выполнении прямых распоряжений Л. В. Дубельта и А. М. Гедеонова (см. [Там же: 406]). Примирительный тон Булгарина явно не снимал самой проблемы: просьбы не лезть в дела дирекции лейтмотивом проходят через все письма 1843 г. В итоге Булгарин все же проговаривается: «Мне однажды приказано, именем Государя, устами графа Бенкендорфа не мешаться в распоряжения дирекции» [Там же: 408].

Публичная полемика Булгарина и Зотова 1840–41 гг. отразила два диаметрально противоположных подхода к вопросу о допустимости критики действий театрального начальства. Как и во многих других случаях, победил Булгарин.

ГЛАВА 3

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА КАК ВОДЕВИЛЬНАЯ ТЕМА. ВОДЕВИЛЬ КАК ИСТОЧНИК СВЕДЕНИЙ О ЖУРНАЛИСТСКОМ БЫТЕ

Легкий переход журнальных полемик на театральную сцену — одна из характерных черт культурной жизни первой половины XIX в. Причем если журнальные перепалки, об одной из ветвей которых выше шла речь, сколь бы мелочными и неконструктивными они порой ни были, отчасти изучены⁷⁴, то их театральные продолжения чаще остаются вне пределов исследовательского внимания. Как кажется, это связано с недооценкой степени проницаемости, разомкнутости театра классического периода, его интегрированности в быт светского общества и литературных кругов. Эта проницаемость театрального пространства отражалась и на правилах поведения в зале, в котором не гасился свет, не возбранялось шумно выражать свои эмоции, входить и выходить из зала во время спектакля. Само собой разумеется, все это влияло и на характер восприятия сценического действия, которое в гораздо большей степени являлось для зрителя *продолжением* обычной, «внехудожественной» реальности, чем в современном театре, пережившем реформы рубежа XIX–XX вв. Развивая это соображение, скажем, что и литературный быт был гораздо непосредственнее связан со сценой, чем это может показаться на первый взгляд⁷⁵.

Недостаточное внимание к «бытовой» природе театра XIX в. зачастую приводит к исследовательским абберациям: журнал представляется подходящей площадкой для сведения литературных счетов, а театр — нет. Это явно не так. Один из наиболее ранних и ярких примеров переноса литературной полемики на сцену представляет А. А. Шаховской. Как уже отмечалось исследователями, «литературная» комедия Шаховского — это, прежде всего, осмеяние не личностей противников, но их литературного стиля (см., например, [Рогов 1992: 104]). «Стилистические клише и литературные ритуалы сентименталистской прозы» у Шаховского превращались «в рамках сценического пространства в реальные поступки и про-

⁷⁴ Образец тонкого анализа ряда «литературных скандалов» пушкинской эпохи, в т. ч. таких, в которых принимали участие второстепенные фигуры, см. в [Проскурин 2000]. Литературные полемики с участием персонажей нашего исследования описаны, например, в [Галашов 2005].

⁷⁵ О роли театра как источника моделей общественного поведения писал Ю. М. Лотман (см. [Лотман 1992]). Заметим, что в нашем случае речь пойдет об обратном процессе — отражении литературного быта в сценических текстах. В терминологии Лотмана, такое отношение между сценой и бытом следует назвать «реалистическим» [Там же: 270].

грамму поведения персонажа» [Рогов 1992: 108]. Постепенно, впрочем, литературные противники Шаховского приобретают в его текстах все более конкретный («портретный») характер, появляется все большее количество прямых отсылок к текущей литературной полемике. В конечном итоге это приводит к скандалу с «Липецкими водами», в которых в образе поэта Фиалкина был «выведен» Жуковский, и в текст комедии были инкорпорированы настоящие его стихи⁷⁶.

В 1820–40-е гг. традиции «литературной комедии» были продолжены в «литературном водевиле», жанре, еще в большей степени подходившем для сведения счетов, обсуждения сиюминутных журнальных дразг и перепалок. Как и в случае с театральными текстами предшествующего периода, множество уколов и намеков на события, известные в свое время погруженному в текущую литературную жизнь зрителю и читателю⁷⁷, сегодня уже требуют расшифровки. Статья А. Ю. Балакина «“Литературный” водевиль 1830–1840-х годов: водевиль как средство журнальной и литературной полемики» (см. [Балакин 2010]) представляет собой образец такого исследования. Мы продолжим это направление на материале одного из наиболее ярких эпизодов водевильной «войны» 1840–1841 гг. и постараемся показать, что зачастую наиболее скрытые, лучше всего зашифрованные «личности» могли быть и самыми обидными и болезненными.

В то же время, поскольку водевильными «жертвами» оказывались издатели и редакторы конкурировавших *РРТ* и *ПРиВЕТ*, на основании водевилей можно если не составить полноценные портреты главных деятелей театральной журналистики, то, по крайней мере, описать репутацию, которой они пользовались в театральной и журналистской среде. Водевиль в этой главе предстанет не столько как литературный и сценический жанр, сколько как источник сведений о героях настоящего исследования. На водевиле как жанре, на его литературных и театральных свойствах мы специально останавливаться не будем⁷⁸.

⁷⁶ «Впервые драматург вывел на сцену не читателей, сошедших с ума на модной литературе (как это было в *Коварном*, *Новом Стерне* и *Полубарских затеях*), а самого сочинителя таковой, что принципиально меняло характер нравоописательной комедии Шаховского, превращая ее в памфлет» [Иванов 2009: 65].

⁷⁷ Не следует, однако, думать, что пропорции таких «посвященных» и всех прочих зрителей-читателей были аналогичны современным. «Для адекватного понимания подобных (“на лицо”) текстов, — как справедливо заметил К. Ю. Рогов, — надо учитывать даже не только их особые “законы”, но и просто другие масштабы культурного социума: при многочисленности лиц, вовлеченных в литературный и культурный процесс, соотношение культурно значимого и частного в восприятии того или иного конкретного лица было иным, чем, скажем, уже в середине XIX в.» [Рогов 1992: 86].

⁷⁸ О водевиле как литературном и сценическом жанре существует обширная литература, см., например, [Паушкин 1937; Успенский 1959; Лепковская 1970; Чистова 1982; Сербул 1989; Миловзорова 2003: 57–97; Terni 2006; Купцова 2009; Немировская 2009; Шахматова 2010; Мильчина 2013].

3.1. «Опытный литератор и драматический писатель»: Кони как автор и персонаж в водевильной «войне» 1840 г.

Водевиль «Петербургские квартиры» Ф. А. Кони, поставленный на Александринской сцене 3 сентября 1840 г. и опубликованный вскоре в октябрьском номере *ПРИВЕТ*, пожалуй, наиболее известный текст интересующей нас водевильной полемики. О нем довольно много написано (см. [ИРДТ: 67; Котикова 1999; Талашов 2005; Балакин 2010: 62–63]), но все-таки напомним его сюжет и самое проблемное его место. Чиновник Щекоткин получает повышение по службе и вместе с семейством, в котором имеется и дочь на выданье Лизанька, ищет новое, более respectable жилье. В этом деле ему берется помогать издатель и вертопрах Петр Петрович Присыпочка, у которого на примете имеются четыре сдающиеся в наем квартиры — в том числе, квартира журналиста Задарина и квартира повесы Кутилина — претендента на руку Лизаньки. В результате запутанных фарсовых перипетий в конце водевиля Щекоткин оказывается в квартире Кутилина, которая находится прямо напротив его собственной, решает выдать за Кутилина дочь и остаться с женой в своей старой квартире.

Наибольший интерес для историка литературы представляет четвертое действие, происходящее в квартире журналиста Абдула Фадеича Задарина, в котором зрители должны были без труда узнать Ф. В. Булгарина — главного неприятеля *ПРИВЕТ* Кони. Самая интересная часть этого действия разыгрывается собственно до появления Щекоткина с семейством. К работающему над очередным номером газеты Задарину приходят посетители, и в диалогах с ними раскрывается его подлая сущность: беспринципность, готовность за деньги или услуги хвалить или ругать все что угодно — от книг до сигар. Задарину противостоит его подчиненный Семен Семенович Семячко, отказывающийся хвалить дурные повести, присланные в редакцию авторами, угодившими чем-либо Задарину, и ругать «Ледяной дом» Лажечникова на том основании, что «эти глупые таланты у нас хлеб отобьют» [Кони 2008: 471]. В Семячко Кони изобразил самого себя. По справедливому соображению Балакина, Кони здесь постарался не только уязвить соперника, но и «оправдать свое сотрудничество в “Северной пчеле”» до начала самостоятельной журналистской деятельности и «показать, в какие условия был поставлен Кони-Семячко, вынужденный полностью подчинять свое мнение вкусам и оценкам редактора газеты» [Балакин 2010: 62]. (Об отношениях Кони и Булгарина и их разрыве см. в предыдущих главах.)

Надо заметить, что из-за интриг Булгарина четвертый акт «Петербургских квартир» на сцене сыгран не был. Однако сами эти интриги — свидетельство того, что планировавшийся выпад против Булгарина был известен и обсуждался в определенных литературных кругах. Кроме того, печатный вариант «Петербургских квартир» купюр уже не содержал.

Ответ булгаринской группы не заставил себя ждать: 7 октября был поставлен водевиль «Друзья-журналисты, или Нельзя без шарлатанства!»,

переделанный с французского В. С. Межевичем и П. И. Григорьевым. Опубликован текст был на страницах соперника *ПРiВЕТ* — в ноябрьской книжке *PPT*. Сюжет водевиля таков. Талантливый врач Семен Семенович Любский влюблен и мечтает жениться на дочери богатого помещика Федора Петровича Тверского, который хочет, чтобы его дочь вышла только за известного человека, желательно популярного литератора, а потому — дал Любскому три года на приобретение славы. Срок подходит к концу, а скромный Любский, несмотря на способности, так и не выбился в люди и с отчаянием ожидает решения своей участи. Любскому берется помочь его давний приятель, «сочинитель романов и журналист» [Григорьев, Межевич 2008: 501] Петр Иванович Загвоздкин. Используя свои связи и финансовые возможности, он создает видимость чрезвычайной востребованности Любского в Петербурге, скупает у книгопродавцев все экземпляры сочинения Любского «Болезни нашего времени», пролежавшие до того в лавках без спросу. Загвоздкин также публикует в своей газете хвалебную статью о Любском, в которой кроме прочего содержится откровенная лесть по адресу Тверского. Все эти меры в конечном итоге приводят Тверского к убеждению, что лучшего мужа для дочери, чем Любский, ему не найти.

Разумеется, в Загвоздкине зрители также должны были узнать Булгарина. Причем очевидно, что целым рядом черт этот образ полемичен по отношению к образу Задарина, а присущие тому в «Петербургских квартирах» отрицательные качества поразительным образом трансформируются в положительные. Загвоздкин так же, как и Задарин, сдает жилье, но, в отличие от героя «Петербургских квартир», готов безвозмездно предоставить его старому другу. Шарлатанство и пристрастность журналиста в водевиле Межевича и Григорьева также не отрицаются, но цели, которые при этом преследует герой, объявляются бескорыстными — желание помочь честному, талантливому, но скромному до застенчивости врачу. В рецензии на постановку Межевич отчасти признался в полемической природе «Друзей-журналистов», связав холодный прием публики с тем, что она «ожидала найти в ней некоторые черты» «Петербургских квартир» и не нашла [Межевич 1840: 955].

Кони выведен в «Друзьях-журналистах» в образе Ивана Ивановича Шарикова — сотрудника изданий Загвоздкина, «журналиста, куплетиста, водевилиста» [Григорьев, Межевич 2008: 506], как называет его сам Загвоздкин. Шариков, в свою очередь, наделен чертами Задарина из «Петербургских квартир»: он — беспринципный конъюнктурщик, готовый сначала расхвалить актера Синичкина, а потом разругать его, когда тот отказывается брать пьесу Шарикова для своего бенефиса. Кроме того, и это важно, по сюжету Шариков — соперник Любского в борьбе за руку дочери Тверского, и в этой борьбе он готов пойти на подлость. Наблюдение Балакина, заметившего, что определение «журналист, куплетист, водевилист» должно было вызывать в памяти зрителя и читателя название популярной пьесы Кони «Студент, артист, хорист и аферист» и, таким образом, указывать на то, что Шариков и есть Кони, на наш взгляд, справедливо (см. [Ба-

лакин 2010: 64]). Однако, как кажется, этого еще не достаточно, чтобы однозначно соотнести персонаж водевиля и его прототип. Осенью 1840 г. посвященный зритель должен был, в первую очередь, обратить внимание на другую черту характеристики Шарикова.

В четвертом явлении Шариков по просьбе Загвоздкина читает фрагмент статьи своего сочинения о предстоящем бенефисе Синичкина, в котором должна быть сыграна и его, Шарикова, пьеса:

Молодой артист, к которому на бенефис приглашаем мы наших читателей, не оценен еще по достоинству. Большая часть зрителей от него скучает: немудрено, потому что эти зрители скучают от всякой истинно изящной игры, чуждой грубых фарсов и натяжных эффектов. Не многим суждено понимать истинно прекрасное: наш артист творит именно для этих немногих. Самый выбор пьес доказывает уже вкус бенефицианта. Между несколькими пьесами особенно заслуживает внимания одна: это водевиль «Пройдоха» — сочинение одного известного и опытного литератора и драматического писателя, который, однако же, по скромности скрыл свое имя. Но ему не удастся укрыться от зорких глаз зрителей, из которых всякий, поглядев пьесу, скажет:

Я по когтям узнал его в минуту, и пр. [Григорьев, Межевич 2008: 512–513].

Оставляя в стороне неточную цитату из эпиграммы Пушкина, обратим внимание на выражение «один известный и опытный литератор и драматический писатель». Это выражение — почти цитата, отсылающая к скандалу вокруг Кони — редактора *ППуВЕТ*, разразившемуся на рубеже 1839–1840 г.

Фраза восходит к объявлению о начале издания журнала *ППуВЕТ*, опубликованному в конце 1839 г. в *СП* (№ 257). Кроме перечисления того, чем именно новый журнал будет отличаться от своего конкурента *РРТ*, программа эта включала довольно невнятное указание на, так сказать, художественные ресурсы *ППуВЕТ* и его собственно литературное руководство:

(1) Издание *Репертуара Русского Театра* ясно доказало, как мало замечательных явлений показываются на нашей сцене. Впрочем по этому не должно судить о бедности русской драматической литературы. Много превосходных творений по разным причинам сохраняются в портфелях русских драматургов. Потребность издания, полнее охватывающего драматическую литературу, сделалась для всех ощутительною.

(2) Надзор за изданием, выбором и размещением статей принял на себя известный и опытный в этом деле литератор [Программа *ППуВЕТ* 1839].

Как уже было сказано, тот факт, что Кони поначалу скрыл свою причастность к *ППуВЕТ*, видимо, связан с продолжавшимся в конце 1839 и начале 1840 г. сотрудничеством его с газетой Булгарина. Так или иначе, но объявление об издании *ППуВЕТ* было подписано фактическим хозяином и издателем журнала В. П. Поляковым. Несколько хвастливое заявление о том, что в распоряжении редакции имеются «портфели» с неопубликованными пьесами замечательных русских драматургов, вызвало недоумение у фельетониста *СО*, уже цитировавшееся нами: «Посмотрим, увидим, хоть, право, не знаем: где видел и подметил все эти благодатные портфели <...> издатель “Маяка” и “Пантеона”» [Литературные известия 1840 а: 222–223].

Еще более скептически рецензент *СО* отнесся к перспективам издания Полякова в своем разборе первой книжки журнала, когда уже стало известно имя редактора:

Пожелав всевозможного успеха *Маяку*, начатому столь удачно, обращаемся к другому изданию г-на Полякова, *Пантеону*. Из 1-й книжки узнаем, что редакцию его принял на себя *Ф. А. Кони*. Очень рады, но первая книжка Пантеона далеко не оправдывает шумного объявления об ней издателя. Мы отнюдь не оспариваем названия *опытного и известного литератора*, каким почтил г-на Кони издатель в объявлении о Пантеоне. Но нам обещали *портфели* превосходных оригинальных пьес, которые не поступают на сцену, обещали переводы произведений лучших иностранных писателей — Шекспиров, Гете, Кальдеронов, обещали нам драматургию, направление вкуса публики, теорию, критику, историю театров... [*Маяк и Пантеон 1840: 653–654*].

Итак, несмотря на заверение рецензента, определение статуса Кони как известного и опытного литератора было встречено им с явным скепсисом. Из продолжения рецензии видно, что пресловутые «портфели» занимают критика все менее и менее, а фигура Кони и его игры в анонимность раздражают все более и более:

<...> *Закулисная хроника*, г-на Ф-ни (другое название *Ф. А. Кони*), собрание анекдотов, из которых иные давно известны, а многие не стоили печати <...>, а анекдот о Гаррике много раз уже повторялся по-русски. — *Панорама всех возможных театров* (что такое: «всех возможных театров»?), статья г-на Ф. К. (третье название *Ф. А. Кони*!) — смесь старых новостей, набранных из прошлогодних газет о Рашели, об Амбурге <...>, о небывалом Царяградском театре, и проч. и проч. [*Там же: 654–655*].

И даже обсуждение другого анонимного текста первой книжки *ПРиВЕТ* вновь приводит к уколам в адрес «известного литератора»:

<...> Другая статья: *Грешница*, отрывок из романа *Мещанин*, «одного известного из наших писателей», прибавляет редактор (Ох! уж нам эти известные писатели, которые прячутся под псевдонимы и не смеют сказать прямо своего настоящего имени!) [*Там же: 655*].

Можно предположить, что автором рецензии был Полевой, а Кони раздражал его недавним пренебрежительным отзывом о «Параше Сибирячке», помещенном в *СП*. В том же третьем номере *СО*, но уже в рубрике «Известия и смесь» содержится гораздо более агрессивный издевательский отзыв о Кони:

Издатель *Репертуара* И. П. Песочкий, во второй книжке обещает *Парашу Сибирячку* и *Ножку*, небольшую драму и маленький водевиль. Что с ним сделалось? Разве он не слышал и не читал, что *Параша* принадлежит к дюжине новых пьес, являвшихся на сцене, но не принадлежащих к драматической литературе <...>. Этот приговор не наш, а известного и опытного литератора и драматического писателя, г-на Ф-ни, или Ф. К., или Ф. А. Кони <...> Да, мм. гг., г-н Ф-ни причисляет бедную *Парашу* к *Последнему дню Помпеи*, *Купцам третьей гильдии* и *Ремонтерам*. Знаете ли вы, почтенный издатель Ре-

пертуара, что Параша такая пьеса, которую смотреть можно, и о которой говорить можно, но сюжет ее неоднократно трактован в романах, повестях, драмах и — даже хрестоматиях? Для спасения своего Репертуара, если можно, поспешите, бегите к Ф. А. Кони, просите, умоляйте, чтобы он подарил вас для 3-й книжки какую-нибудь свою превосходную пьесу — перепечатайте хоть что-нибудь старое: его *Клавиго*, либо *Студента Афериста*, или *Титулярных Советников*, или *В тихом омуте черти водятся*; *Девушку-Гусара*; *Мужа всех жен* — да, мало ли прекрасного произвел Ф. А., начиная с *Ивана Савельича* до *Мужа в камине*! Но несмотря на славу свою, Ф. А. человек великодушный, и у него притом лежат огромные портфели с превосходными сочинениями русских драматургов и произведениями лучших иностранных писателей. Может быть, он ссудит вам парочку портфелей, так вам и достанет запаса на целый год⁷⁹ [Литературные известия 1840 б: 709–710].

Ряд характерных мест этого фрагмента, включая упоминание трех разных подписей Кони в первом номере *ПРiВЕТ*, указывают на то, что его автор и автор процитированной выше рецензии — один тот же человек. Курсивом рецензент выделяет цитаты из театрального фельетона Кони, помещенного в № 24 *СП* (см. [Кони 1840 а]). Следует заметить здесь, что хотя отзыв Кони отнюдь не был восторженным, все-таки он выделил «Парашу Сибирячку» из всех новых пьес петербургского репертуара⁸⁰. Однако само помещение пьесы в ряд «прочих», заведомо однодневных театральных текстов вызывало гнев Полевого. Очевидно при этом, что Кони должен был раздражать Полевого и как редактор *ПРiВЕТ* — журнала изначально задуманного в качестве конкурента и противовеса *PPT*, в котором драматург был самым активным сотрудником.

Впрочем, после этих уничижительных отзывов *СО* надолго потерял интерес к *ПРiВЕТ*. Да и появившаяся в конце лета 1840 г. рецензия на сразу несколько номеров *PPT* и *ПРiВЕТ* была гораздо более нейтральной, почти благожелательной и явно принадлежала перу другого автора. Зато как раз в феврале 1840 г. произошел разрыв между Булгариным и Кони, а сформулированные в адрес редактора *ПРiВЕТ* обвинения в хвастовстве перекочевали в *СП* с сохранением основных опорных мест и ключевых риторических формул.

⁷⁹ Продолжение не менее язвительно: «Вот и о водевиле *Ножка*: будто это создание поэтическое, олицетворенная идея? Совсем нет! Она пьеса с целями, лежащими вне литературы и искусства, просто «*Ножка*, обутая в интересный башмачок с острыми носками». Вы спросите: как же это у одного башмачка несколько носков? Просим не привязываться. Опять мы не свое говорим, а повторям слова «известного и опытного литератора» и «драматического писателя» Ф. А. Кони, который может сказать о себе, как Шлецер: *Jasammaster* <т. е. я сам мастер. — А. Ф.>, и может поддержать ваш Репертуар какую-нибудь своею пьесу, лежащею в области Литературы и Искусства. Как всего этого не заметили вы сами, почтенный издатель *Репертуара*! По крайней мере теперь исправьтесь и попросите пособия, помощи и совета у Ф. А. Кони» (*СО*. 1840. № 3. С. 709–710).

⁸⁰ Об этом отзыве Кони см. подробнее в следующей главе.

Во втором номере *ПРiВЕТ* Кони напечатал заявление «От редакции», в котором защищал свое издание от обвинений в намеренном «подрыве» конкурента — *РРТ*. 5 марта *СП* опубликовала ответ за подписью издателя *РРТ* И. П. Песоцкого, в котором подчеркивалось, что о «подрыве» публика узнала от самого Кони и из программы его журнала. Мы уже говорили об этом эпизоде полемики, но теперь необходимо обратить внимание на одну особенность статьи Песоцкого:

Друзья *Репертуара* могли испугаться этой декларации *Пантеона*, особенно когда прочли, что редакцию *Пантеона* принял на себя *известный драматический писатель и опытный в сем деле литератор!* Известный, т. е. знаменитый и *опытный* противник, объявляющий с первого слова, что *Репертуар* односторонен; да тут поневоле струсишь! Но страх *Репертуара* и его друзей прошел, и спокойствие водворилось в их сердцах по выходе в свет двух книжек *Пантеона* и по провозглашении имени *известного и опытного литератора!* Теперь *Репертуар* и друзья его твердо убеждены, что *Пантеон* не подорвет *Репертуара*. <...> *Репертуар* идет своим собственным путем и не только не страшится никакого совместничества, но рад ему, потому что это оживляет литературу, и, имея надежных сотрудников, из которых хотя ни один не назвался *известным и опытным литератором и драматическим писателем*, но все усердно содействуют успеху сего издания [*Песоцкий* 1840 б].

Формула *известный драматический писатель и опытный литератор*, использующаяся теперь в качестве устойчивой «дразнилки», сохраняет свою актуальность и в период, непосредственно предшествовавший премьере «Петербургских квартир». В *СП* за 12 августа в отделе «Смесь» напечатано несколько заметок, связанных с Кони. В одной из них сообщается о работе редактора *ПРiВЕТ* над «Петербургскими квартирами», а в другой от нападок Кони защищается водевилист Николай Коровкин — постоянный сотрудник *РРТ*:

Не один *Репертуар Русского Театра* пробудил в г. Ф. А. Кони *jalousie de métier*: в последней книжке *Пантеона* его эпиграммы разразились над молодым водевилистом нашим Н. А. Коровкиным, в один или два года едва не обогнавшим успехами своими самого даже г. Кони, *известного и опытного литератора и драматического писателя*, по уверению самого же Ф. А. Кони (*СП*. 1840. № 180).

Наконец, в последней рецензии на *РРТ* и *ПРiВЕТ* 1840 г. (издания эти, как правило, рецензировались в *СП* в одной статье) история суммируется и получает итоговое объяснение:

В конце прошлого года появилась великолепная программа *Пантеона*, предпринятого книгопродавцем Поляковым, под редакцией, как было сказано в программе, *известного и опытного литератора и драматического писателя*. Кто же такой этот *известный и опытный литератор и драматический писатель*? в недоумении спрашивала публика: кто он, этот *великий незнакомец*?⁸¹ Если он

⁸¹ Иронический намек на известную историю с анонимной публикацией романов Вальтер Скотта.

известный литератор, зачем же ему скрываться под маскою? Если он *опытный* писатель, как же не знать ему, что *известное* имя, подписанное под программой, отчасти упрочивает уже, в глазах публики, новое издание, ничем еще не доказавшее своих прав на внимание ее? Но пока публика рассуждала таким образом — *parturiunt montes, nascetur mus*⁸², известный и опытный литератор вышел — г. *Кони*!! [В. Т. 1840].

Таким образом, очевидно, что главным сигналом, по которому в водевиле Межевича и Григорьева «Друзья-журналисты» зрители должны были опознать Кони, было не обращение Загвоздкина — «журналист, куплетист, водевилист», а автохарактеристика «известный и опытный литератор и драматический писатель», которую Шариков использует в статье собственного сочинения.

Самое удивительное в этом сюжете то, что в первоначальной программе *ПРiВЕТ* Кони, видимо, вовсе не имелся в виду под «известным и опытным литератором» (см. выше фрагмент из [Программа *ПРiВЕТ* 1839]). П. Б. Котикова опубликовала рукописный текст Кони под названием «Обед “Пантеона”», в которой автор ясно дает понять, что не планировал занимать должность редактора *ПРiВЕТ*:

С самого начала предприятия я увидел вдруг, что в дело вмешались посторонние люди, которые, к бедствию литературы, во все вмешиваются, отыскивая в каждом издании золотые мины, которые можно было бы <использовать? — *А. Ф.*> с пользою для себя. Я тотчас же отказался совершенно от издания Пантеона... к тому же литераторы, приглашенные мною к участию, не хотели трудиться под руководством известного и опытного литератора, и потому он снова обратился ко мне с убедительною просьбою принять редакцию на себя. Я согласился. Первая книжка была мною составлена совершенно не из тех статей, какие были уже заранее объявлены в одной из наших ежегодных газет⁸³ опытным известным литератором (цит. по: [Котикова 1999: 43]).

Котикова полагает, что автором [Программа *ПРiВЕТ* 1839] был Булгарин, именно он должен был по первоначальному замыслу возглавить *ПРiВЕТ*, а определение «опытный и известный литератор» в этом случае — автохарактеристика. Если эта версия верна, тогда полемический маневр Булгарина и его соратников оказывается еще более остроумным: с помощью формулы, придуманной для обозначения Булгарина, бранят не имеющего к ней изначально никакого отношения Кони. Возможно, впрочем, и другое: «известный и опытный литератор и драматический писатель» — это не одно лицо, а два, где литератор — Булгарин, а «драматический писатель» — Кони, но в ходе полемики обе части формулы стали применять только к редактору *ПРiВЕТ*.

Чем, на наш взгляд, может быть полезен такой анализ полемических ходов водевиля начала 1840-х гг.? Разумеется, речь не идет об объяснении «темных мест» отдельно взятых текстов, т. к. их художественная ценность

⁸² Гора родила мышь (лат.).

⁸³ Очевидно, имеется в виду именно [Программа *ПРiВЕТ* 1839].

невелика. Намеков, скрытых уколов и «личностей» в них действительно много (об одном из таких намеков пойдет речь в следующем параграфе), другое дело, что поиск таких «личностей» не обязательно даст ценный результат. Но сам поиск в водевилях 1840-х гг. тех сигналов, которые должны были делать персонажей похожими на реальных участников литературного процесса, вскрывает не совсем привычное для нас положение зрителя относительно разворачивающегося на сцене действия. Поскольку в речевую ткань памфлетного водевиля вторгаются не только элементы быта литераторов, но и фрагменты их печатных работ, то через анализ такого «литературного водевиля» мы получаем ключ к пониманию как поэтики водевиля в целом, так и психологии его восприятия современными ему зрителями.

3.2. «Присыпочка втирается в литературный круг»: И. П. Песоцкий — издатель 1840-х гг.

Разобранный выше эпизод водевильной полемики содержит важные сведения и о еще одном ключевом лице театральной журналистики 1840-х гг. — издателе *PuII* И. П. Песоцком. В данном параграфе речь пойдет прежде всего о нем, но, кроме того, и о тех масштабных социальных и экономических трансформациях, которые происходили в русской литературной жизни в конце 1830-х – в 1840-е гг. и которые максимально полно отразились в судьбе Песоцкого. В общих чертах этот процесс профессионализации писательского труда, коммерциализации литературы, формирования издательских предприятий нового типа в науке описан⁸⁴. Однако мы по-прежнему располагаем ограниченным кругом сведений о механизмах, институтах и основных деятелях этого процесса. Особенно это касается материальной базы литературного дела, издательской и журналистской среды, ее быта, без обращения к которым невозможно правильное понимание условий рождения нового, профессионального писателя.

Деятельность издателя Песоцкого (ок. 1812–1848)⁸⁵ и отношение к нему современников дополняют наши представления о процессах коммерциализации и профессионализации словесности. Неизбежные и, безусловно, позитивные в исторической перспективе, эти процессы воспринимались литературной средой в интересующую нас эпоху по-разному. Писатели старой формации, исходившие из принципиальной неконвертируемости вдохновения ни в какие внелитературные единицы оценки (тираж, суждения «черни» и т. п.) и тем более в рубли, принимали «торговое направление» в штыки. Но и в среде новых профессиональных литераторов претен-

⁸⁴ См., например, [Гриц, Тренин, Никитин 1929; Баренбаум 1980; Щербакова 2005; Зайцева 2009; Рейтблат 2009]. Огромный объем материалов по истории книжного дела в России собран в сборниках «Книга. Исследования и материалы». К настоящему моменту вышло уже 103 выпуска.

⁸⁵ В некрологе, сочиненном Булгариным, указано, что Песоцкий умер летом 1848 г. «лет тридцати шести или тридцати семи от рождения» [Булгарин 1848].

зия издателей на контроль над литературным процессом и, тем более, идея «власти» издателя не находили поддержки. Признавая положительную роль издателя как спонсора литературы, как человека, своей деятельностью позволяющего талантливому и перспективному автору всецело сосредоточиться на творчестве, «новые писатели» не признавали его права диктовать свои условия в собственно литературных вопросах⁸⁶. Отсюда известное противоречие, на которое указал В. Г. Белинский: С. П. Шевырев пишет яркую и бескомпромиссную инвективу против коммерциализации литературы, однако публикует ее в журнале, обещавшем своим вкладчикам вполне приличный гонорар⁸⁷. Кроме того, выступление Шевырева вовсе не помешало ему и далее сотрудничать с коммерчески успешной «Библиотекой для чтения» и получать от журнала деньги за свои труды.

Фигурой, вокруг которой сконцентрировались представления о «торговом» направлении в русской литературе, стал А. Ф. Смирдин — хозяин наиболее успешного и крупномасштабного издательского дела 1830–40-х гг. Его именем молодой Белинский назвал один из этапов истории отечественной словесности. В то же время понятно, что Смирдин — лишь высшая точка тех глобальных процессов, о которых мы говорим, и нельзя пренебрегать менее известными деятелями эпохи.

Реконструкция предпринимательских стратегий и репутации Песочко-го дает весьма показательную картину. Этот издатель ищет, в первую очередь, материальной выгоды, а потому его заботят вопросы приобретения недорогого литературного товара, поиска надежных каналов сбыта, учета запросов той аудитории, которая станет потребителем его издательской продукции. Такие задачи очевидным образом вступали в противоречие с просветительскими обязательствами, выполнения которых требовала от Песочко-го литературная среда. Именно поэтому в восприятии современников Песочко-гий — в первую очередь беспринципный аферист. Посмотрим, каким образом складывалась такая репутация.

В конце 1830-х – начале 1840-х гг. Песочко-гий был заметной фигурой в российском издательском деле. Между тем, о личности основателя, главного вдохновителя и спонсора *РиП* известно крайне мало. Скучные сведения, разбросанные по мемуарам современников, никогда не систематизировались, не предпринималось и попыток отыскать информацию об издателе в архивных или художественных источниках. Попытаемся отчасти восполнить этот пробел.

⁸⁶ Противоречие это, по Лотману, основывалось на глубинном недоверии к самой идее зарабатывания с помощью литературы и, кроме прочего, «определило неудачу такого по сути дела способного литератора, как Булгарин» [Лотман 1996: 94]. Добавим, что *неудача* эта лежит сугубо в плоскости литературной канонизации: финансово Булгарин был вполне успешен и при жизни своего читателя нашел, см. [Рейтблат 2009]. П. Бурдые говорил бы в данном случае о *двух разных литературах* (элитарной и коммерческой): успех в одной не только не означает успеха во второй, но и прямо его исключает, см. [Бурдые 2005].

⁸⁷ См. [Литературные салоны 2001: 228].

Начнем, однако, не с *ПуП*, а с другого предприятия Песоцкого, история которого наглядно раскрывает перед нами сложности положения издателя в России в 1840-е гг.

В разное время Песоцкий принимался за издание самой разной продукции: переводных романов и иллюстрированных сборников, хозяйственного журнала «Эконом» (совместно с Булгариным)⁸⁸. Одним из наиболее ярких его предприятий стало сериальное издание «Военная галерея Зимнего дворца» (далее — *ВГЗД*), каждый выпуск которого содержал портрет и жизнеописание одного из сподвижников императора Александра I по военной кампании 1812–15 гг.⁸⁹

История *ВГЗД*, начатой в 1845 г., наглядно иллюстрирует некоторые стороны издательской стратегии Песоцкого. Планируя издание, он, очевидно, рассчитывал на широкую административную поддержку своего предприятия в первую очередь со стороны Военного министерства. Об этом говорят сохранившиеся документы. Одним из преимуществ, которого хотел добиться Песоцкий, было монопольное право на печатание и распространение литографических копий знаменитого картинного собрания. Поэтому уже в самом начале выхода *ВГЗД* он обратился в Военное министерство с просьбой запретить специальным распоряжением производство копий с его литографий [РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ед. хр. 1612. Л. 5–5 об.]. Однако почти сразу же обнаружилось, что юридически защитить права издателя было невозможно. Чтобы определить, сделана ли копия с литографии Песоцкого или с подлинной картины из Военной галереи, нужно было вестись с контрафакторами обычным судебным порядком [Там же. Л. 13–13 об.], что, конечно, привело бы издателя к еще бóльшим убыткам.

Получив формальный отказ в защите своего исключительного права на нематериальную собственность, Песоцкий заключил, что этот отказ действует и для соседей по журнальной отрасли. Через год он попросил, для покрытия убытков по изданию *ВГЗД*, разрешить ему издание газеты «Россия», программа которой с точностью соответствовала бы программе «Северной пчелы», но с правом печатания частных объявлений [РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ед. хр. 1858. Л. 1–2]. Министр народного просвещения

⁸⁸ В письмах Булгарина Р. М. Зотову содержатся сведения об обстоятельствах сотрудничества его и Песоцкого по изданию журнала «Эконом» (см. [Булгарин 1995: 387–430]). Краткий синопсис этих отношений предложен в комментарии А. И. Рейтблата (см. [Там же: 392–393]).

⁸⁹ *ВГЗД*, *ПуП* и «Эконом» составляют полный список периодических изданий Песоцкого. В начале 1845 г. «Театральная летопись», бывшая до этого отделом *ПуП*, выходила в виде самостоятельной газеты, однако уже в марте Цензурный комитет ее запретил. См. [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639. Л. 36–41]. Установление списка книг, выпущенных Песоцким, крайне затруднительно и требует специальной большой работы. Упомянем только одно издание, отдельно отмеченное в некрологе Булгарина: Русский певец. Собрание русских песен, аранжированных для пения с аккомпанементом на фортепиано А. Варламовым и вариациями на каждую песню, составленными В. Кажинским. СПб., 1846. По свидетельству Булгарина, успехом эта книга не пользовалась (см. [Булгарин 1848]).

С. С. Уваров, к которому по этому поводу обратился военный министр, справедливо усмотрел в просьбе Песоцкого откровенное посягательство на литературную собственность издателей «Северной пчелы» [РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ед. хр. 1858. Л. 3–4 об.]. Песоцкий получил отказ и, таким образом, не смог ни защитить собственной монополии, ни пошатнуть монополию (в своем роде) Булгарина.

История издания *ВГЗД* вскрывает некоторые особенности положения издателя в 1840-е гг. Собственно литературный рынок в России, как мы пытались показать во Введении и в главе 1 настоящей работы, только зарождался, поэтому предприниматели, подвизавшиеся на издательском поприще, шли на колоссальные риски и должны были искать дополнительные, нерыночные механизмы, которые страховали бы эти риски. В случае с *ВГЗД* таким механизмом должна была стать (но не стала!) поддержка Военного министерства. Задумывая *РуП*, Песоцкий наверняка рассчитывал на содействие Дирекции императорских театров и шире — вообще театральных кругов, в которых он вращался.

Театральная среда, на поддержку которой Песоцкий полагался, воспринимала его далеко не однозначно и часто — саркастически. Намеки на Кони и Булгарина в водевилях «Петербургские квартиры» и «Друзья-журналисты», как мы показали, вышли весьма прозрачными и были легко прочитаны современниками и исследователями. Между тем, объектом насмешек в этой перепалке стал также и Песоцкий, выведенный в «Петербургских квартирах» в роли Петра Петровича Присыпочки. Переключка имен и фамилий водевильного персонажа и реального издателя — далеко не единственное указание на их связь. Присыпочка фигурировал и в ранней версии «Друзей-журналистов». В сохранившейся цензурской копии имеется реплика Шарикова и куплеты, в которых речь идет о Присыпочке, вычеркнутые красным цензорским карандашом:

Мне бы только чтоб в театр собралось побольше, чтобы потешиться над этим ненавистным Присыпочкой, который так счастлив во всех своих предприятиях и вечно перебивает мне дорогу: уж я ж его! Он увидит себя на сцене как в зеркале: сюртук, очки, прическа, вечная улыбка, — все будет, как у него. А потом куплетец, куплетцы такие на него... послушай, вот один:

Присыпочка втирается
В литературный круг,
Ко всем у нас ласкается,
Со всеми брат и друг.
Сперва в Болотной улице
Присыпочка наш жил,
Подобно мокрой курице
Везде пешком бродил,
Теперь — как все издатели,
На Невском он живет,
И всякие писатели
К нему имеют вход.
За малые деньжоночки

Стал ум чужой скупать
 И в месяц по книжоночке
 Изволит выдавать;
 Пиэски хоть не новые
 Частенько издает,
 Зато пятицелковые
 Билетики берет;
 Как бедное создание,
 Рад слезы проливать,
 Чтоб всякое писание
 Дешевле покупать;
 Или на новосельице
 Он авторов сзовет,
 И каждый по безделице
 Хлеб-соль ему несет;
 Но чем же все кончается?
 Присыпочка с умом;
 Он в дрожечках катается,
 А авторы пешком [СПБГТБ. № I.5.17. Л. 14–15].

Фрагмент этот не оставляет сомнений в том, что Присыпочка — это Песоцкий. Характеристика человека, выбившегося в люди за счет издания старых пьесок, могла в это время относиться либо Песоцкому, либо к Кони — издателям специальных театральных журналов. Именно их часто упрекали в неоригинальности или второсортности драматургических материалов, помещаемых в журналах⁹⁰. Но поскольку приведенные куплеты исполняет Шариков — карикатура Кони, см. выше, — речь может идти только о Песоцком. В изъятом фрагменте Присыпочка — неприятель-конкурент Шарикова-Кони. Опять же, если обратиться к журнальной реальности, таким неприятелем Кони мог быть в то время либо Булгарин, либо Песоцкий, но первый определенно изображен в «Друзьях-журналистах» в лице Загвоздкина. Остается Песоцкий. Само изъятие этой реплики Шарикова свидетельствует о том, что речь идет о реальном лице. Цензура систематически боролась со сведением личных счетов как на театральных подмостках, так и на страницах периодических изданий (см. [Дризен 1917; Рейтблат 2008]).

Запрещенный фрагмент «Друзей-журналистов» вполне согласуется с тем портретом Песоцкого, который складывается из немногочисленных мемуарных и эпистолярных свидетельств современников, и дополняет их. Так, в воспоминаниях В. Р. Зотова Песоцкий прямо называется «аферистом», а целью его издательской деятельности объявляется исключительно нажива. Мемуарист пишет, что издатель, вместо того чтобы вложить

⁹⁰ Белинский последовательно отрецензировал все номера *PPT* и *PPuBET* за 1840 г. — год наиболее ожесточенного соперничества изданий. Критик «Отечественных записок», как мы уже упоминали, отдавал явное предпочтение *PPuBET*, о *PPT* отзывался пренебрежительно, см. [Белинский: IV, 55–62, 63–67, 129–142, 163–169, 289–292, 320–323, 460–464, 571–573]. В защиту журнала Песоцкого выступала *СП* Булгарина.

подписные деньги в развитие дела, завел на них «пару рысков и столько же француженок» [Зотов 1890: № 2, 336]. О неприглядных методах ведения Песоцким своего предприятия говорится и в стихотворном послании Д. Т. Ленского И. И. Сосницкому (1839 г.), где артист рассказывает коллеге о том, как Песоцкий, занятый распространением подписки на свой журнал в Москве, грубо пристаёт с подписными билетами к каждому встречному (см. [Горбунов, Каратыгин 1880: 316]). О прижимистости Песоцкого говорит и эпизод 1844 г., когда Ф. М. Достоевский пытался пристроить в *РиП* перевод «Разбойников» Шиллера, выполненный М. М. Достоевским. В перспективе братья, видимо, хотели предложить соиздателям «все-го Шиллера». В письме брату, датированном июлем–августом, Ф. М. Достоевский сообщал, что Песоцкий и Межевич «жмутся», «не постигают хорошей идеи», «спекулируют», а печатать «Разбойников» отдельно не решаются, опасаясь цензуры [Достоевский 1985: 89].

Подробнее всего о Песоцком говорится в воспоминаниях В. П. Бурнашева, активного сотрудника «Эконома» — еженедельного хозяйственного журнала, издававшегося с 1841 г. Песоцким и Булгариным. Эти мемуарные тексты требуют к себе критического отношения⁹¹, однако именно в них содержится масса ценных сведений о Песоцком. Издатель предстает здесь как малообразованный, но деятельный потомок московских купцов, убежденный приятелями в том, что при известной сметливости ему вполне по силам повторить успех Смирдина. Бурнашев пишет, что первоначальные шаги Песоцкого в издательской сфере были основаны на широком закулисном знакомстве с петербургскими артистами и водевилистами, от которых он получал тексты даром, а выручку присваивал себе (см. [Бурнашев 1872]). Характерно, что ряд сведений о Песоцком, приведенных Бурнашевым (внешность, происхождение), так или иначе обыгрывались и в ходе водевильной перепалки 1840 г.

Тот факт, что цензор узнал в процитированном выше отрывке «Друзей-журналистов» издателя *PPT*, позволяет считать и приведенные далее в куплетах сведения (о переезде с Болотной улицы на Невский, о дрожках, новоселье и проч.) за подлинные. Но важнее здесь не фактические данные, а отражение той репутации, которой пользовался Песоцкий в литератур-

⁹¹ О Бурнашеве и его мемуарах см. [Бурнашев 1993]. Опубликованные здесь мемуарные очерки содержат и фрагмент, специально посвященный Песоцкому. В частности, Бурнашев пишет: «Когда в 1849 году я отказался от редакции “Эконома”, приняв редакцию журналов Экономического общества, то Песоцкий выписал Булгарина из его Карлова, упрекая его в неусердии по изданию “Эконома”, им созданного. Они обругались и подрались в книжном магазине Ольхина. Булгарин пустил в дело палку, а Песоцкий болт от внутренних ставней и избил Булгарина так, что Фаддей лечился шесть недель» [Там же: 173]. Заметим, что Песоцкий в 1849 г. был уже мертв, да и в возможность для него вот так «выписать» Булгарина из Карлова верится с трудом. При этом драка Булгарина и Песоцкого у Ольхина зафиксирована в дневнике Н. А. Полевого под датой 16 мая 1843 г. и, видимо, действительно имела место (см. [Полевой 1888: 164]).

ных и театральных кругах. Как полагали современники, в намерения издателя *PPT* входило не воспитание публики или развитие русского театра, но лишь получение максимальной выгоды, потому он отдавал предпочтение пусть и ничтожному, но зато дешевому драматургическому материалу.

Анализируемый нами фрагмент из «Друзей-журналистов» свидетельствует также о том, что болгаринский лагерь (и надо полагать, не только «болгаринцы») безошибочно узнал в Присыпочке из «Петербургских квартир» Песоцкого. Соответственно, свойства Присыпочки в водевиле Кони также можно со всеми необходимыми оговорками приписать Песоцкому. Присыпочка — сквозной персонаж всех пяти действий. Он не только помогает главному герою пьесы чиновнику Щекоткину искать квартиру, но и участвует во всевозможных аферах, оказывает разные услуги всем персонажам водевиля, пытаясь извлечь при этом выгоду: старается женить повесу Кутилина на богатой невесте и организовать их свадьбу, пристраивает хвалебную статью о певице мамзель Дюжибье в журнал Задарина и предлагает опубликовать ее портрет в одном из своих изданий — очевидный намек на *PPT*, отличавшийся массой художественных приложений (см. [Брянский 1916]). При этом Присыпочка не всегда понимает скрытые расклады и поэтому попадает в глупые ситуации. Махинации Присыпочки — основной двигатель сюжета «Петербургских квартир». В итоге именно он объявляется главной причиной всех злоключений Щекоткина и других героев.

Кроме того, лейтмотивом в пьесе проведены намеки на издательскую деятельность Присыпочки, которая органически вписывается в ряд прочих его проделок и авантюр. Кратко, но емко портрет издателя-авантюриста обрисован уже при первом его появлении. Объясняя Щекоткину причину долгого своего отсутствия, Присыпочка сам говорит о себе:

Присыпочка. Некогда было, право! Дела пропасть. Ходулину дом торговал, у Щукина — крестины были; Авдотью Прохоровну похоронил, пять векселей в десятые руки пустил; на аукционе мебель купил да на Щукин продал; три книжонки издал; да чудное дельце обделал. Султан умер, так нанял мастеров — биографию начертать, оно кстати теперь, знаешь, любопытно: тысячу-другую нажить можно. Хочешь, возьми у меня двести экземпляров, в департаменте раздашь: афера славная, ей-богу, право!

Щекоткин. Ты все с аферами и спекуляциями.

Присыпочка. А как же! Тут всем послужишь: и тим, и сим, и оним. Вот, например, я предпринимаю теперь изданице; оно дрянь, если хочешь, да я штуку придумал. У того, у другого попрошу статейку, а там — попрошу отобедать. Ну, съедутся, напьются, мне-то станет двести пятьдесят, да за печать и бумагу триста, значит, всего пятьсот пятьдесят, а экземпляр пущу в продажу по десять рублей, — всякий даст: взглянет, имена все важные, знаменитые — как не купить! И придется за две тысячи четыреста книжек, за вычетом процентов, по десяти на рубль, двадцать одна тысяча шестьсот рублей. Положим, не все

продадутся, так последние-то восемь сотен можно пустить в мешки к букинистам, по полтине — все деньги. На полу не подынешь [Кони 2008: 399–400]⁹².

Очевидно, что Кони в данном случае выражал, в меру своих литературных способностей, общее ироническое отношение к издателю Песоцкому как к человеку суетливому и недалекому, хотя и не вредному⁹³. Весьма характерно, что эта точка зрения — общая для авторов двух враждебных лагерей. Водевильная перепалка 1840-х гг., таким образом, была не войной *PPT* и *PPuBET*, но в первую очередь войной Кони против Булгарина, не имевшего тогда прямого отношения ни к одному из театральным изданий. Сам же Песоцкий был равно смешон и неприятен и Кони, и сторонникам Булгарина. Это же, кстати, является дополнительным аргументом против упомянутого во Введении мнения Д. В. Королева, что в 1839–1840 гг. Межевич редактировал *PPT*⁹⁴. Вряд ли соавтор «Друзей-журналистов» позволил бы себе столь дерзкое выступление против своего компаньона, пусть и вложенное в уста главного отрицательного героя водевиля. Сам настойчивый поиск компаньона Песоцкого мемуаристами и исследователями, видимо, связан с неверием в собственные журналистские способности издателя. Однако, с учетом весьма незамысловатых состава и структуры *PPT* 1839–1840 гг., компетенции Песоцкого было вполне достаточно для того, чтобы вести журнал в одиночку.

Репутация Песоцкого, реконструкцию которой мы предпринимаем, включала еще один устойчивый компонент — незадачливость. Издателю хронически не везло: расчеты на административную поддержку *ВГЗД* не оправдались, *PuП* после первых успешных лет постепенно превратился во вполне заурядное предприятие, часто менявшее формат и редакторов.

⁹² Не является ли изображенный здесь обед у Присыпочки отголоском события, запомнившегося А. Я. Панаевой? Ср.: «При выпуске первого номера “Пантеона” <правильно: “Репертуара русского театра”. — А. Ф.> задан был торжественный обед в ресторане, где пировали все сотрудники и посторонние гости, говорились речи, провозглашались тосты за Песоцкого и качали его на руках» [Панаева 1956: 107].

⁹³ Мемуаристы сходятся во мнении, что Песоцкий был «добрый малый». Ср. два высказывания о нем Булгарина: 1) в некрологе: «Песоцкий был добрый малый в полном смысле этого слова, весельчак, <...> благодарен за всякое добро» [Булгарин 1848]; 2) в письме к Р. М. Зотову: «Песец — дурак, но добрый малый» [Булгарин 1995: 420]. Следует заметить, что в целом образ книгоиздателя в художественной литературе этого времени мог быть и иным. Так, считается, что в раннем романе Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» изображен конкурент Песоцкого, издатель *PPuBET* В. П. Поляков. Он предстает здесь циничным дельцом, безжалостным по отношению к молодому поэту. О реальной репутации Полякова и о его изображении в текстах Некрасова см. [Блюм 1989].

⁹⁴ См. выше цитату из исследования Д. Г. Королева. Высказанное в воспоминаниях Бурнашева мнение, что в первый год существования *PPT* его редактором был театральным критик *СП* М. А. Яковлев (см. [Бурнашев 1872]) также представляется нам сомнительным. Никаких сведений о сотрудничестве Яковлева с журналом Песоцкого обнаружить не удалось.

Немногочисленные сведения о личной жизни Песоцкого лишь подтверждают репутацию неудачника.

Одним из самых характерных событий в биографии Песоцкого стала его свадьба. Слабо владея французским, он женился на француженке, которой покровительствовал придворный метрдотель. Вероятно, жених имел в виду поправить свои расстроенные денежные дела, но не получил приданого, на которое рассчитывал⁹⁵. Свадьба, как следует из воспоминаний В. Р. Зотова и Д. В. Григоровича (см. [Зотов 1890: № 2, 337–338; Григорович 1961: 79–81]), стала заметным событием «литературного» быта 1840-х гг. Она запомнилась современникам как мероприятие, знаковым образом собравшее в одном месте представителей не только разных кругов, но и разных сословий: придворных, купцов, чиновников, артистов и литераторов. Это — признак новой культурной ситуации: в литературной среде размываются четкие сословные и социальные грани.

Незадолго до смерти Песоцкий разорился. 11 февраля 1848 г. было опубликовано «запрещение на недвижимое имение» Песоцкого и М. Д. Ольхина за «неплатеж ими Санкт-Петербургскому купцу Павлу Владимирову Зимину по векселю»⁹⁶ 900 руб.

Смерть Песоцкого удивительным образом подтверждает его образ неудачника. Указание на обстоятельства его кончины содержится в подстрочном примечании к упомянутому выше стихотворному посланию Ленского. Это примечание принадлежит, по всей видимости, П. А. Каратыгину и органично вписывается в тот набор сведений о Песоцком, которым мы располагаем. Страдая ревматизмом, он доверился лечению некоего «шарлатана Франчески», который довел его до чахотки. Летом 1848 г. Песоцкий умер⁹⁷. Если верить автору примечания, то на могильном кресте

⁹⁵ В неопубликованных при жизни Бурнашева мемуарных текстах женитьба Песоцкого описывается более едко: «Он ездил в Париж, не умея почти говорить по-французски и женился на чистой парижанке Clara Albain, не говорившей ни слова по-русски. Коротенький, толстенький, хроменький Песоцкий была карикатурен донельзя, особенно когда начинал мараковать французскую болтовню парикмахеров и шеркьютье» [Бурнашев 1993: 173]. Отметим, что имя супруги Песоцкого упоминается только у Бурнашева, а ее происхождение неясно. Так, согласно воспоминаниям Григоровича, она была «дочерью придворного повара великого князя Михаила Павловича» [Григорович 1961: 80]. Если верить болгаринскому некрологу, в целом брак был удачным: «Последние годы его <Песоцкого. — А. Ф.> жизни и тяжкое время болезни услаждала жена его, милая и благовоспитанная француженка, отличная музыкантша» [Булгарин 1848].

⁹⁶ Санкт-Петербургские сенатские объявления о запрещениях на недвижимые имения. 1848. № 13. 11 февраля. С. 346. Ст. 2605–2606. Цит. по [Даль, Погодин 1993]. Благодарю анонимного рецензента журнала «Русская литература» за указание на этот источник.

⁹⁷ Несколько иначе о болезни и смерти Песоцкого говорится в некрологе Булгарина: «За два года перед сим Песоцкий вздумал лечиться от ревматизма в ногах паровыми ваннами из сильных веществ, употребил их через меру и расстроил не только нервы, но и мускулы и лишился употребления ног. Болезнь сообщилась всему организму, и он скончался нынешним летом» [Булгарин 1848].

была высечена эпитафия, цинически вписывающаяся в общую модель отношения к издателю в литературно-театральных кругах:

Издатель романов, пизс, повестей,
Песоцкий — ты кончил земные страданья...
Забытая книга, жди доли своей.
Ты здесь долежишь до *второго издания!*

[Горбунов, Каратыгин 1880: 315]

Эта репутация неудачника отразилась и в «Петербургских квартирах»: все аферы Присыпочки в конечном итоге проваливаются, а развязка складывается вовсе не по тому сценарию, на который он рассчитывал.

Итак, в восприятии современников Песоцкий — в первую очередь беспринципный аферист. В этом отношении он вполне разделяет репутацию других деятелей «торгового направления» отечественной словесности рубежа 1830-х – 1840-х гг.

Был ли издатель на самом деле всего лишь аферистом? Очевидно, что нет, уже хотя бы потому что в качестве точки приложения собственных усилий он выбирает литературу, которая в 1840-е гг. оставалась вполне рискованным полем для коммерческих предприятий. Без специального интереса именно к литературе или театру, как в случае Песоцкого, пускаться в эту область не имело смысла. Как кажется, несмотря на все условности жанра, точнее других позицию Песоцкого описал в некрологе Булгарин:

Он был не писатель и не напечатал трех строк в жизни, не был журналистом, как мы понимаем это звание, веря, что журналистом может быть только литератор. Иван Петрович Песоцкий был добрый, любезный человек и издатель чужих сочинений, то, что по-французски называется *éditeur*, т. е. он покупал у авторов их литературные труды и издавал или отдельно, или в принадлежащих ему журналах, состоявших под редакциею литераторов. Песоцкий имел неоцененные качества издателя, а именно, любовь к литературе и уважение к литераторам и притом много изящного вкуса или правильнее — чутья. Ему недоставало бездельицы: столько денег, сколько нужно было, чтоб двинуть литературу [Булгарин 1848].

Желая в первую очередь финансово преуспеть, Песоцкий на протяжении почти десяти лет издавал, по сути, единственный русский театральный журнал, на страницах которого было напечатано множество ключевых для истории русской драматургии текстов. Снять противоречие между установками на коммерческую успешность, с одной стороны, и полезностью для дела просвещения — с другой, удастся в конце 1840-х гг. Н. А. Некрасову (см. об этом [Макеев 2009]). Характерно, что будущий издатель «Современника» в первой половине этого десятилетия печатался в *РиП* и входил именно в тот круг, к которому относился Песоцкий⁹⁸.

⁹⁸ Некрасов печатался у конкурента Песоцкого — Полякова — в *РиВЕТ*. Об этом эпизоде литературной карьеры Некрасова мы писали в [Федотов 2013 в].

ГЛАВА 4

СТАНОВЛЕНИЕ РЕПУТАЦИИ Н. А. ПОЛЕВОГО-ДРАМАТУРГА И ЕГО РОЛЬ В ЖУРНАЛЕ РЕПЕРТУАР И ПАНТЕОН

В этой и следующей главах речь пойдет собственно о содержании предприятия И. П. Песочного. В настоящей главе в фокусе нашего внимания окажется ключевой поставщик драматургических текстов — Н. А. Полевой (1796–1846). Становление его репутации как главного автора патриотических пьес для русской сцены тесно связано с сотрудничеством в *РиП* и во многом определило физиономию и судьбу самого журнала.

Эта глава носит монографический и историко-литературный характер. *Монографический* в том смысле, что ее сюжеты объединяет не общий методологический подход, инструментарий, подходящий для анализа разных эпизодов литературного процесса, но персонаж — Полевой. Его творчество изучено явно недостаточно. Особенно это касается той части карьеры Полевого, которая пришлась на время после закрытия «Московского телеграфа» (далее — *МТ*). Мало работ и о драматургии Полевого, тогда как его роль в театре конца 1830-х – 1840-х гг. значительна. Характерно, что и в последних диссертациях, посвященных Полевому, театральная его деятельность оказывается за пределами рассмотрения, ср. [Чернышева 1989; Степанова 1999; Горбатов 2009; Гайдученя 2010]. Статья И. З. Сермана, в которой говорится о влиянии Полевого на А. Н. Островского в разработке купеческой темы, заканчивается весьма симптоматичным образом: «Публицистика Полевого, его “Новый живописец”, “История русского народа” оказываются соединительным звеном в развитии купеческой темы между русской комедией XVIII в. и драматургией Островского» [Серман 1974: 43]. Публицистика, «Живописец», «История», но не драматургия. Серман объясняет это так: «Сам Полевой в драмах, чрезвычайно нравившихся Николаю I, изображал купцов преданными царю, верными слугами самодержавия (“Купец Иголкин”), но основной темой прочей нравоописательной литературы оставался купец как предмет обличения и осмеяния» [Там же: 33]. Одобрение Николая I в этой логике автоматически исключает возможность влияния Полевого на Островского. Между тем, и «драматические» купцы Полевого вовсе не ограничиваются *верной службой самодержавию*, и купцы Островского на роль оппозиции царю явно не годятся⁹⁹.

⁹⁹ Более оптимистический и менее категоричный взгляд на связь драматургических принципов Полевого и Островского представлен в диссертации [Миловзорова 2003: 179–190]. Вопрос этот так или иначе нуждается в дальнейшем изучении.

Настоящая глава посвящена объяснению причин, по которым роль Полевого-драматурга осталась недооцененной исследователями, а также поиску внутренней логики эволюции его драматургии.

4.1. Вопрос о Полевом: от либеральной журналистики к патриотической драматургии

Драматургия Полевого традиционно признается слабейшей частью его творчества даже теми немногочисленными исследователями, которые специально останавливались на его театральном наследии (ср. [Боцяновский 1896: 1])¹⁰⁰. После яркого дебюта с переводом «Гамлета» Шекспира (1836) Полевой довольно быстро приходит к штамповке мелодрам и легких комедий, художественный уровень которых был объективно невысок. И все же роль Полевого в истории русского театра явно недооценена. К этому привел ряд факторов, на важнейших из которых необходимо остановиться.

Нужно помнить, что вся драматургическая деятельность Полевого приходится на период после закрытия в 1834 г. *МТ*. Учитывая огромную роль этого журнала в истории русской журналистики и литературы 1820–30-х гг. и не менее значительную роль редактора в издании, любая смена деятельности Полевого должна была расцениваться и была расценена как игра на понижение. Не в последнюю очередь это связано и с тем, в какой контекст символически встраивался Полевой на рубеже 1830–40-х гг.

На фоне бурного расцвета, профессионализации и коммерциализации журнального дела, на фоне постепенного перемещения всей русской литературы, даже самого высокого уровня, на страницы толстых журналов, наконец на фоне бурного расцвета сценического искусства (о чем мы писали выше) репертуар русских театров оставлял желать лучшего. Разница эстетического уровня русской литературы (в широком смысле) и театра достигла серьезных размеров. Состязание с Н. В. Кукольниковым и Н. А. Коровкиным, отнюдь не худшими представителями тогдашней сценической литературы, было все-таки занятием куда менее почтенным, чем конкуренция с Н. В. Гоголем, молодым И. С. Тургеневым и бурно обсуждавшейся в 1840-е гг. натуральной школой. Здесь необходимы некоторые пояснения.

Если о сценическом искусстве рассматриваемого периода мы можем судить только по вторичным источникам¹⁰¹ — до первых надежных средств

¹⁰⁰ С. В. Денисенко, избегая оценки драматургического наследия Полевого, признает способность писателя чувствовать «потребу дня» [Денисенко 2004: VI].

¹⁰¹ Неизбежная субъективность оценок зрителей-современников отчасти компенсируется сочинениями тех обозревателей и мемуаристов, чье положение по отношению к русскому театру было заведомо внешним. Например, в упомянутой уже книге Э. Йермана содержится рассуждение об относительных достоинствах А. Е. Мартынова и В. А. Каратыгина. Немецкий артист отдает предпочтение Мартынову и полагает, что слава Каратыгина до некоторой степени предопределялась более высоким статусом ролей, в которых он играл. Мастерство Мартынова при этом

фиксации спектаклей было еще очень далеко, — то о драматургии 1830–1840-х гг. наши представления более полноценны. Продолжает действовать сложившееся внутри романтической эстетики представление о драме как высшей литературной форме, поэтому все ведущие литераторы эпохи на определенном этапе творческой эволюции пробуют свои силы в этом роде. В отличие от предшествующего времени, русская драматическая литература уже располагала рядом текстов, вошедших впоследствии не только в театральный, но и в литературный канон: «Горе от ума» (1824), «Борис Годунов» (1825), «Ревизор» (1836) и др. Этот факт, однако, требует комментария в выбранной нами исследовательской перспективе. Во-первых, несмотря на безусловно новаторский характер перечисленных пьес, несмотря на их неоднократно отмеченное влияние на последующую русскую драматическую традицию, собственно театральная их судьба далеко не всегда была удачна. Из перечисленных пьес только «Ревизор» был понастоящему успешной и репертуарной пьесой (хотя его постановка и не удовлетворила автора). «Борис Годунов» же вдохновил целую плеяду авторов исторических драм и трагедий (см. [Вацуро 1982]), однако оказался несценичен. «Горе от ума» долго сталкивалось с непреодолимыми цензурными препятствиями¹⁰².

Другая сторона отношений драматургии и театра заключалась в том, что даже самые успешные пьесы далеко не определяли качества репертуара, в который им надлежало вписаться. Репертуар этот состоял из огромного числа переводных и переделанных мелодрам и водевилей, в основном французского происхождения, и целого ряда оригинальных сочинений русских драматургов, успешных в свое время, но довольно скоро воспринятых как безнадежно вторичные в эстетическом отношении. Количества, пусть даже в ущерб качеству, требовали условия сцены, структура театрального вечера, включавшая сразу несколько пьес, а также бенефисная система, о которых уже говорилось выше, в главе 1. Кроме того, число зрителей в принципе было не слишком велико, и состав театральной публики был довольно устойчив, поэтому репертуар требовалось постоянно обновлять.

Сам по себе запрос на большое количество пьес мог бы удовлетворяться за счет переводов наиболее выдающихся западной драматических сочинений¹⁰³, но тут тоже обнаруживалась масса сложностей. Качественная драматургия, во-первых, привлекала повышенное внимание цензуры, вообще крайне настороженно относившейся к любым заграничным сочинениям, и зачастую до сцены либо не доходила, либо доходила в исковерканном виде. Любые социально-политические катаклизмы на Западе болезненно

оценивается выше, чем, например, мастерство великого французского комика Г.-М.-Д. Буффе (см. [Jerrmann 1852: 98]).

¹⁰² Сценическая судьба драматургии Пушкина, Лермонтова и Грибоедова конспективно описана в [ИРДТ: 28–35].

¹⁰³ Беглый обзор переводного репертуара в 1826–1845 гг. см. в [ИРДТ: 35–43]. О переводах Шекспира подробнее см. [Левин 1988].

воспринимались правительством и вели, таким образом, к новым цензурным строгостям. Показательным примером может послужить судьба «Орлеанской девы» Шиллера в переводе В. А. Жуковского. Эта пьеса была пропущена в печать, но решительно запрещена к постановке. Как показала Л. Н. Киселева, самое интригующее в этой истории заключается в том, что идеологические предпосылки Жуковского в этой пьесе практически идеально соответствовали представлениям властей и лично императора Александра I. Однако для пропуска на сцену такого соответствия оказалось недостаточно. Перевод Жуковского ждал театрального воплощения более 60 лет (см. [Киселева 2002: 147–155]).

В то же время репертуар 1830–40-х гг. до сих пор не оценен адекватно. Виной тому, вероятно, как раз невыгодное соседство массовой продукции с безусловными шедеврами вроде названных выше, сценический неуспех которых частично объяснялся через *засилье* драматургии меньшего художественного достоинства, но более популярной. Между тем, понятно, что причины этого *засилья* лежат отнюдь не только в низких вкусах театральной публики (источники этого вкуса сами по себе являются исследовательской проблемой), они сложны и требуют специального изучения. По нашему мнению, неконструктивным оказывается взгляд на русскую драматургию как на автономную систему, состоящую либо из механических переводов более или менее бездарной текущей западной драматургической продукции, либо из не менее бездарных сочинений Н. А. Полевого, Н. В. Кукольника и др. Напротив, мы убеждены, что поэтика комедий, исторических мелодрам и былей этих авторов отражает *общеевропейские* тенденции. Напомним, что во Франции в этот же период были популярны Гильбер де Пиксерекур, Луи Шарль Кенье, Кювелье де Три, по уровню соответствовавшие Кукольнику и Полевому. Если же говорить о переводной драматургии, то сам отбор текстов для переводов является отражением моды на те или иные жанры, тех или иных авторов, популярных в синхронном европейском театре¹⁰⁴. Этот вопрос все еще ждет своего исследователя.

¹⁰⁴ Прямая связь между драматургической поэтикой Полевого и поэтикой современной ему французской мелодрамы пронизательно отмечена И. Н. Игнатовым, излишне экспрессивно, но весьма точно описавшим «рецептуру» пьес русского драматурга: «Хотя Полевой в глазах всех оставался, главным образом, автором патриотических пьес “отечественного репертуара”, на самом деле он руководствовался теми же принципами воздействия на зрителей, которым следовали передельватели и переводчики иностранных романтических драм и мелодрам. Зритель требовал страсти, крови, ужаса <...>, и драматург, чуткий и искусный, торопился исполнить просьбу, подбавляя к обычной чаше горячительного напитка собственную дозу тех патристических восхвалений кваса и кислой капусты, которые никогда не остаются без влияния на отзывчивые чувства рядового зрителя» [Игнатов 1916: 292]. Точные перспективы в сопоставительном изучении жанра мелодрамы в России, на наш взгляд, заданы в сб.: *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*, см. особенно статьи [Stites 2002; Buckler 2002]. О поэтике мелодрамы см. [Балухатый 1990]. Обзор критических реакций на постановку в России ультра-популярной мелодрамы «Тридцать лет, или Жизнь игрока» см. в [Самохина 2009].

К недооценке роли Полевого в истории русского театра, безусловно, вели и другие факторы. Во второй половине 1830-х гг. Полевой сам испортил себе репутацию, сблизившись или по крайней мере нормализовав свои отношения с болгаринским литературным лагерем (см. [Орлов 1934: 68–75]). В какой мере эти отношения реально влияли на качество, содержание и идеологическую платформу пьес Полевого, судить сложно. Однако нельзя не обратить внимания на один лежащий на поверхности факт. Редактор журнала, закрытого за критику патриотической мелодрамы «Рука Всевышнего отечество спасла», менее чем через пять лет приходит к созданию ультрапатриотического «Иголкина, купца новгородского», а уже в 1840 г. выступает с «Парашей Сибирячкой», в которой милость и мудрость царя и вовсе оказываются единственным фактором, разрешающим конфликт¹⁰⁵. И пусть «Рука Всевышнего» критиковалась вовсе не за патриотичность, подобная эволюция Полевого была встречена прогрессивно настроенными современниками как ренегатство. В сочетании с сомнительной связью автора с кругом редакции *СП* это привело к формированию крайне невыгодного портрета Полевого в либеральной среде.

Наконец, на наш взгляд, современники Полевого неверно интерпретировали ту роль, которую сознательно принимал на себя драматург в отношении к театру и к сценическому искусству. Пояснить, в чем заключалась эта роль, мы попытаемся в настоящей главе.

Как известно, драматургия по природе своей существует в двух контекстах — литературном и театральном. Яркость, талант, художественное совершенство и в литературе, и в театре оцениваются по критериям, имеющим общую природу, однако сами законы существования произведения и автора в литературной и театральной среде, институциональное устройство театра и литературы радикально различаются, причем в 1840-е гг. различались гораздо сильнее, чем позднее. Это соображение также требует пояснений.

Дорежиссерский театр первой половины XIX в. требовал огромного количества драматургического материала. В условиях, когда предполагалось, что пьеса имеет жестко ограниченный диапазон сценических интерпретаций, а совершенная постановка — та, где максимально точно раскрыт авторский замысел (понимаемый вполне тривиально; споры о природе авторского замысла допускаются только в отношении классических текстов давно ушедших авторов, например, Шекспира), единственный способ разнообразить репертуар — постоянно ставить новые спектакли¹⁰⁶.

Ситуацию усугубляли еще два обстоятельства. Театров было мало. Зритель не мог позволить себе, как сейчас, каждый день смотреть по од-

¹⁰⁵ По мнению С. А. Лурье, «Параша Сибирячка» содержит весьма прозрачный призыв к Николаю I помиловать декабристов (см. [Лурье 2012: 332–335]). Однако верноподданнического характера пьесы это соображение вовсе не отменяет.

¹⁰⁶ Некоторые данные о поражающем воображение количестве постановок за год на рубеже 1830–40-х гг. см. в [ИРДТ: 28].

ному спектаклю из репертуара разных театров — все посещали один (если иметь в виду русскую драматическую сцену). Даже в городе, где театров было несколько, как в Петербурге, их функции настолько отличались, что, скажем, зрители Михайловского и Александринского театров составляли совершенно отдельные, лишь в малой степени пересекавшиеся круги. Этот факт зафиксирован в ряде статей и физиологических очерков 1840-х гг. (см., в частности, статью [Булгарин 1840 б], разобранный нами подробно в первой главе; см. также [Некрасов: XII (1), 188–194; Белинский: VIII, 534–538]). И хотя в целом зритель первой половины XIX в. чаще всего не руководствовался установкой на новизну впечатлений и был готов смотреть хороший спектакль несколько раз¹⁰⁷, все же указанные внешние обстоятельства требовали гораздо более интенсивного обновления репертуара¹⁰⁸.

Того же требовали и внутренние театральные обстоятельства. Как мы уже указывали выше (см. параграф о статьях Булгарина и Р. М. Зотова в главе 1), жизнь артистов и наиболее близкого к труппе персонала театра в большой степени зависела от успеха бенефисных спектаклей. Чем большее количество зрителей удавалось привлечь, чем большее количество билетов реализовать, тем спокойнее и благополучнее становилась жизнь бенефицианта до следующего бенефиса. Разумеется, лучшим украшением программы бенефиса была новая пьеса автора с именем, потому артисты также участвовали в мотивировании драматургов к созданию все новых и новых текстов.

Иными словами, театр требовал репертуара. Разумеется, это требование само по себе теоретически не препятствует созданию качественных произведений. Однако на практике готовность автора работать на репертуар была прямо противоположна установке на художественное совершенство. Так, А. С. Грибоедов и Гоголь создали действительно выдающиеся театральные шедевры, но даже беглый взгляд на роспись постановок московского и петербургского императорских театров позволяет убедиться, что в общей массе спектаклей и «Горе от ума», и «Ревизор» составляли ничтожно малую долю. Определяя во многом развитие современной им русской литературы, эти пьесы лишь незначительно влияли на окружавший их театральный контекст. В то же время наиболее репертуарные и плодотворные авторы своего времени (Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, Ф. А. Кони, А. А. Кукольник, ранее Шаховской и проч.) остались за пределами русского литературного канона.

¹⁰⁷ Еще раз напоминаем, что в знаменитой статье Белинского «Мочалов в роли Гамлета» упоминаются девять (!) спектаклей, на восьми из которых присутствовал критик. Гоголь со свойственным ему преувеличением утверждал, что хорошую пьесу надо смотреть 50 раз, см. об этом [Купцова 2010: 136].

¹⁰⁸ См. также [Игнатов 1916: 217–220]. Автор объясняет необходимость частых обновлений репертуара дефицитом зрителей.

Очевидно, что *на практике* намерение влиять на состояние современного театра в 1840-е гг. расходилось с надеждами на создание выдающихся текстов. В этой ситуации драматургу приходилось выбирать между установками «на литературу» и «на театр». Полевой со всей очевидностью выбирает театр и выражает готовность работать на репертуар. Эта готовность, как мы хотели бы продемонстрировать, обозначена в многочисленных декларациях Полевого того времени, совершенно проигнорированных критиками. Драматург создавал репертуар, а критика, привыкшая к иной его роли в литературном пространстве, ждала шедевров. Отметим, что впервые снят конфликт между литературным качеством и сценичностью удается Островскому (см. [Журавлева 1988: 3–9; Зубков 2014]).

Ниже мы постараемся проследить историю складывания репутации Полевого-драматурга, а также ту роль, которую в этом процессе сыграл журнал *РиП*. Мы будем говорить именно о репутации Полевого, создававшейся, как и всякая репутация, не только им самим, но и его современниками. Мы также будем говорить и о собственных теоретических высказываниях Полевого, которые, с одной стороны, участвовали в формировании этой репутации, а с другой — сигнализировали о его готовности принять на себя те роли, которые предлагало ему окружение. В этой перспективе все происходившее с Полевым оказывается результатом как объективных факторов, так и сознательных усилий вполне конкретных людей. За пределами же нашего рассмотрения останутся биографические факторы, лишь косвенным образом связанные с драматургической деятельностью Полевого, хотя полностью проигнорировать их невозможно.

Закрытие *МТ* и последовавший затем переезд в Петербург сопровождались важными изменениями в материальном положении семьи Полевых. Редакторство в *СО* (1838–1840), в болгаринской *СП* и «Русском вестнике» Греча во многом объяснялось не сознательной сменой идеологических позиций (ср. [Панаев 1988: 303]), а необходимостью содержать большую семью (у Н. А. Полевого было девять детей). Опубликованные фрагменты дневников Полевого 1838–1845 гг. представляют собой почти невыносимое чтение, постоянный вопль отчаявшегося, обнищавшего и бесконечно трудящегося человека. Кроме прочего, эти дневники убеждают и в том, что работой в болгаринских изданиях и сочинением пьес каторжный труд Полевого вовсе не ограничивался: он постоянно брался за подготовку и обработку чужих сочинений, переводы, прочую литературную поденщину. Не будем перечислять эти труды, т. к. для нашей работы они не столь существенны, но нам важен тот эмоциональный фон, на котором Полевой работает над своими драмами. Вот, к примеру, вполне рядовой в этом отношении фрагмент дневника 1838 г.:

12 января. Три дня я ничего не записывал... Жизнь однообразная, грустная, в работе тяжелой и непрерывной, убийственной для души и неблагодарной! Кто ценит ее? И что в ней ценит? Я сидел целый день дома; работал для «Пчелы»; кое-кто приходил мешать — обед, ужин, чай, холод, безденежье и — тоска [Полевой 1888: № 3, 661].

Расчеты Полевого постоянно себя не оправдывали: А. Ф. Смирдин расстроил свои дела и платил крайне неаккуратно, писание пьес дохода не приносило. Зачастую речь шла о том, чтобы собрать в доме мелочь на покупку самого необходимого: еды, свечей и проч. Данная И. И. Панаевым анекдотическая характеристика Полевого как человека, маниакально ожидающего, что квартальный поведет его по улице в долговую яму, на самом деле основана на вполне реальных фактах. Посещения квартального фиксируются в дневнике за сентябрь–октябрь 1843 г. (см. [Полевой 1888: № 4, 181]).

Необходимо особо подчеркнуть, что работа для театра в действительности не приносила Полевому материального благополучия, и во многом тому виной была та самая бенефисная система, о которой шла речь в главе 1 настоящей работы. Комментарии П. Н. Полевого, опубликовавшего выдержки из дневника отца, пестрят жалобами на В. А. Каратыгина, который, пользуясь дружбой с Полевым, вытягивал из него пьесы для бенефисов, а в ответ присылал незначительные подарки. Показательный пример — рождественская елка, присланная трагиком после выступления в «Иголкине, купце новгородском» (см. [Там же: № 3, 674]).

Работать приходилось быстро, времени на отделку пьес никогда не хватало. Поэтому в дальнейшем разговоре о судьбе Полевого-драматурга необходимо постоянно учитывать этот фактор.

Напомним также и о громком и знаковом событии литературной жизни середины 1830-х гг., определившим дальнейшую литературную карьеру Полевого, — о повлекшей за собой закрытие *МТ* критике пьесы Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла». Особенность этой истории в том, что ее катастрофические последствия для русской литературы и лично для Полевого совершенно заслонили в культурной памяти сам повод — критическую рецензию на пьесу Кукольника. Рецензия, как правило, упоминается либо как образец редкой, почти отчаянной принципиальности либерального журналиста, либо как непростительная ошибка опытного журнального бойца. Недоумение вызвал и тот факт, что уже через несколько лет после этой истории Полевой сам написал целую серию пьес, не без основания поставленных критиками в один ряд с «Рукой Всевышнего».

В концентрированном виде это противопоставление Полевого — либерального журналиста и Полевого — беспринципного драматиста отразилось, например, в такой записи Никитенко 1838 г.:

Владиславлев мне рассказывал про Полевого. Дубельт позвал его к себе для передачи высочайше пожалованного перстня за пьесу «Ботик Петра I».

— Вот вы теперь стоите на хорошей дороге: это гораздо лучше, чем попусту либеральничать, — заметил Дубельт.

— Ваше превосходительство, — отвечал, низко кланяясь, Полевой, — я написал еще одну пьесу, в которой еще больше верноподданнических чувств. Надеюсь, вы ею тоже будете довольны.

Стыдно! Выйдем из этого мрака на свет божий. Но где искать этого выхода? [Никитенко 1955: I, 204–25].

Вне зависимости от того, насколько правдив этот рассказ, в нем собраны все обязательные клише, применявшиеся для описания эволюции Полевого-драматурга, которые будут кочевать из текста в текст в дальнейшем. Здесь и прошлое «либеральничанье», и низкий поклон Л. В. Дубельту, и «верноподданнические чувства». Вот каким образом кратко описывается эволюция Полевого в работе современной американской исследовательницы Catherine A. Schuler:

Nestor Kukol'nik, who reenergized the genre <of patriotic drama. — *A. Ф.*> in the early 1830th with *The Hand of the Almighty Saved the Fatherland*, continued to supply the Russian repertoire with similar plays for at least two decades. Liberal journalist Nikolai Polevoi, whose criticism of *The Hand of the Almighty* cost him dearly, experienced an ideological epiphany in 1834, moved sharply to the right, and became a successful hack who churned out popular, chauvinistic melodramas until his death in 1846. Passionate tirades and romantic-heroic rhetoric characterized these plays, which usually featured ordinary people performing extraordinary deeds in times of great trouble [Schuler 2009: 193–194].

Подобное представление о крутом и принципиальном *идеологическом* повороте Полевого глубоко укоренилось и в русской традиции. В книге И. Н. Игнатова (подчеркнем, при сочувственном отношении к драматургу) эволюция Полевого описывается как вынужденная: вытесненный из журналистики автор «случайно» написал «Дедушку русского флота», патристическую пьесу в духе Кукольника, имевшую шумный успех и понравившуюся императору. Это поощрение сыграло с Полевым злую шутку:

От презрения к почету, от преследования к объятиям, поцелуям, милостивым словам, дорогим перстням, — как было не закружиться голове, как не соскользнуть с неверного пути учителя и руководителя невежественных читателей на широкую дорогу собирателя готовых лавров? Полевой увидел перед собой выход из ужасного положения, почувствовал некоторую свободу дыхания, отвернулся от прежнего и понесся по наклонной плоскости [Игнатов 1916: 285].

Заметим, что независимо от оценки того, что случилось с Полевым («продался» / «предал прежние идеалы» / «ошибся» / «поддался соблазнам»), из рассмотрения, как правило, исключаются версии о сознательном и закономерном изменении идейной траектории писателя или о том, что никакого изменения в действительности не было, и ревизии требуют, наоборот, ранние работы Полевого ¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Подобную ревизию предприняла в своей диссертации Т. М. Маргулис, которая доказывает, что современники воспринимали роль Полевого в 1820–30-е гг. скептически, а сам он считался скорее педантом, эксплуатирующим коммерческие, популяризаторские приемы для привлечения широкой публики: «Никакие настоящие требования по признанию культурной значимости собственной деятельности, уверения в беспристрастии своих критических оценок не могли влиять на литературную репутацию Полевого. В нем видели удачливого издателя, литературного политика, но не литературного критика. Подобную репутацию не могли изменить ни внешние обстоятельства, приведшие к прекращению его активных журналист-

На содержательную связь патриотической драматургии Полевого и Кукольника обратили внимание уже их современники. Характерное указание содержится, например, в статье Е. П. Гребенки «Провинциальные театры», напечатанной в *ЛГ* осенью 1840 г. (№ 85), см. [Гребенка 1840].

Автор начинает с объявления, что не признает в Полевом «творчества» и даже «не видел ни одной его пьесы». Поэтому известие о том, что на ярмарке в Лубнах два дня кряду будут давать пьесы Полевого — сначала «Русский человек добро помнит», а затем «Парашу Сибирячку» — повергает критика в испуг. Затем предлагается попытка в нескольких словах охарактеризовать сам метод, позволяющий Полевому создавать пьесы в условиях отсутствия «творчества», т. е. таланта: «Кукольник вывел на сцену Русь как она есть, написал “Руку всевышнего” и многие другие пьесы в том же роде; Полевой убедился, что это хорошо и — у него появились патриотические штуки» [Там же: стлб. 1940]. Заметим в скобках, что Гребенка не мог не знать, какую роль сыграла «Рука Всевышнего» в судьбе самого Полевого.

Предложенное здесь сопоставление Полевого и Кукольника быстро превращается в общее место. Например, рецензируя оперу Д. Ю. Струйского «Параша Сибирячка», либретто которой было составлено по одноименной пьесе Полевого, Кони так упрекал автора в злоупотреблении отсылками к наиболее эмоционально значимым для публики историческим событиям и именам:

Они высоки и прекрасны сами по себе, а автор, употребляющий их всеу, подымается только на афферу, т. е., подставляя нам ослепительное зеркало, не дает опомниться — и за ним ловко скрывает скудность воображения и недостаток идей. Первым представителем такой методы художества — был Кукольник, и если наша драма, не производя ныне ничего хорошего, доходит *ad minimum*, то она обязана этим ему по преимуществу; его заменил более счастливый подражатель его Полевой — и всех их повершил ныне Р. М. Зотов [Кони 1841].

ских трудов, ни собственно литературный стаж» [Маргулис 1997: 34]. Поэтому в концепции Маргулис никакого «перелома» в деятельности Полевого после 1834 г. не произошло, а репутация его как либерального журналиста, предавшего свои идеалы, складывается уже после смерти писателя. К созданию этой репутации приложили руку демократически настроенные литераторы нового поколения, которым «нужен» был Полевой в качестве знамени русской демократической журналистики пушкинской эпохи: В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский. Наши тезисы относительно позднего Полевого в некоторой мере созвучны с позицией Маргулис.

Сошлемся также на «трактат с примечаниями» С. А. Лурье «Изломанный аршин» [Лурье 2012]. При том что беллетристичекая манера и ряд эпатажных формулировок этой книги вызывают недоумение (укажем на рецензию А. Ю. Балакина [Балакин 2012], с выводами которого мы во многом солидарны), высказанная автором точка зрения, что ни о каком ренегатстве Полевого говорить нельзя, кажется нам справедливой.

Взвешенное и сдержанное отношение к эволюции Полевого представлено также в [ИРДТ: 57–61; Ларионова 2007; Миловзорова 2003: 129–144].

Подражание Кукольникову отмечено и в рецензии В. С. Межевича на «Елену Глинскую» Полевого (см. [Межевич 1842]). Заметим, однако, что эта статья сопровождалась примечанием, в котором редакция газеты дистанцировалась от мнения рецензента. В дальнейшем это будет для нас важно.

Итак — с одной стороны, рецензия на «Руку Всевышнего» — роковое событие в схватке либерального журналиста с официозом; с другой стороны, оно приводит к быстрому повороту Полевого к той самой драматургии, которая поставила его карьере под угрозу. Между тем, обращение к тексту рецензии убеждает, что, во-первых, ничего недопустимо либерального в ней нет, а во-вторых, никакой профессиональный опыт не помог бы Полевому избежать стратегической ошибки¹¹⁰.

Полевой вовсе не ставил в упрек Кукольникову патриотического пафоса¹¹¹, его не устраивала поэтика (см. об этом [Киселева 2003]), в частности мелодраматические эффекты:

К чему же послужили г-ну К. романтическая свобода и такие страшные изменения истории? К тому, чтобы изобразить несколько театральных сцен. В этом нельзя отказать г-ну Кукольникову: такие сцены у него есть; но это самое последнее достоинство драмы, и подобные эффекты найдете в каждой мелодраме. Не того требуем мы от истинного поэта: требуем поэтического создания, истинной драмы [Полевой 1834].

В том, что «патриотическая» драматургия имеет право на существование, Полевого убеждать было не нужно¹¹². Кроме того, в период после закрытия *МТ* и до начала драматургической деятельности у него были случаи до-

¹¹⁰ Вернее, никакой ошибки и не было, если не считать того, что московский журналист не был к этому моменту осведомлен о реакции официальных кругов на пьесу. Если журнал можно было закрыть за столь «регулярную» и взвешенную, пусть и прямо негативную оценку литературного сочинения, его все равно закрыли бы, см. [Лемке 1909: 86–97; Сухомлинов 1889: 403–428; ИРДТ: 58].

¹¹¹ Между прочим, труппа Александринского театра, работавшая над текстом «Руки Всевышнего», по отношению к идеологическому уровню пьесы проявила куда меньше снисхождения, чем Полевой. Анализ сокращений, сделанных в «закулисной», суфлерской рукописи пьесы, привел Л. Н. Киселеву к выводу, что главным образом были редуцированы ударные «идеологические» монологи действующих лиц (см. [Киселева 2014: 285–286]).

¹¹² Изначально патриотическую установку Полевого, в том числе, и в рецензии на пьесу Кукольника, пронизательно отметил в своей статье Вл. Боцяновский, см. [Боцяновский 1896: 6–8]. Здесь же зафиксировано и общее противоречие между драматургией Полевого и театральными принципами, ранее разработанными в его критике (см. [Там же: 9–14]), однако сами эти принципы понимаются упрощенно: «у Полевого не было каких-нибудь строго определенных взглядов на драму», он «главным образом требовал естественности, правды в изображении жизни» [Там же: 9]. Неприятие Гоголя объясняется тем, что «правды» оказалось слишком много. По нашим представлениям, установки Полевого сложнее.

Об изначальной «патриотичности», политической консервативности и лояльности к власти Полевого пишет С. А. Лурье. Ср.: «Его <Полевого. — А. Ф.> нельзя было принудить к лояльности, ни взяв на испуг, ни подкупив. По самой простой причине: он был лоялен» [Лурье 2012: 197].

полнительно убедиться в наличии запроса на такого рода драматургию — не только со стороны властей, не только от широкой театральной публики, но и со стороны определенной части профессионального сообщества.

Так, вполне определенным образом формулировал в 1836 г. свои требования Булгарин. В обширной, растянувшейся на три номера (46–48) *СП* статье «Взгляд на русскую сцену» автор требует создания национальной драматургии, причем критерии он выбирает самые примитивные и недвусмысленные:

Хотите ли рукоплесканий, вызовов на сцену во Франции, в Англии, в Германии, в Италии, словом, везде, даже в Японии и на мысе Доброй Надежды? Напишите пьесу из народной истории, выведите на сцену исторические лица, заставьте их декларировать о любви к отечеству громкими фразами, в которых бы имя отечества отзывалось в тысяче разных звуках [Булгарин 1836: № 48].

Притом Булгарин не отрицает существования в России драматургии такого типа, но подчеркивает, что художественный уровень ее настолько низкий, что успех той или иной пьесы следует отнести всецело на счет патриотизма самой публики, готовой простить автору любые недостатки за любовь к отечеству. К водевилистам Булгарин выдвигает требование: «Дайте нам наш, русский, простой быт!» [Там же]. Между прочим, в начале статьи критик указывает на то, что пьесы из народного быта традиционно имеют успех на русской сцене именно благодаря предельному уменьшению дистанции между реальной жизнью артистов и жизнью, изображаемой на сцене (см. [Там же: № 46]). Эта статья должна была быть знакома Полевому, а выраженные в ней принципы отразились в его позднейшем драматургическом творчестве.

Более сложный вопрос — как после критики мелодраматического начала в «Руке Всевышнего» Полевой сам приходит к созданию мелодрам вроде «Иголкина» или «Параши Сибирячки», во многом построенных именно на тех внешних эффектах, за которые Полевой порицал пьесу Кукольника? Особенно неестественным такой переход выглядит в свете того, что он совершается непосредственно после обращений Полевого к «серьезной» драматургии, т. е. после перевода «Гамлета» (1837) и драматического представления «Уголино» (1838)¹¹³.

¹¹³ Впрочем, уже в последней пьесе Белинский нашел нестерпимые отступления от поэзии в пользу эффектных сцен и фраз: «“Уголино” есть лучшее доказательство той непреложной истины, что нельзя писать драм, не будучи поэтом. Уметь писать стихи также не значит еще быть поэтом: все книжные лавки завалены доказательствами этой истины. <...> Ни одного поэтического стиха, ни одного поэтического слова! Фраза на фразе! Это ли сцена любви, где все должно быть проникнуто чувством, душою, жаром! И какой конфетный взгляд на любовь! Во всем этом нет ни тени даже того, что мы назвали *красноречием в поэзии* и что так часто и с такою силою кипит в самых детских произведениях Шиллера» [Белинский: II, 443–447]. Завершает свой разбор Белинский прямым намеком на связь «Уголино» с французской мелодраматической литературой: «Если хотите, у Гюго и Дюма <много>

Итак, на наш взгляд, главная историко-литературная проблема драматургии Полевого вовсе не в том, почему он после критики «Руки Всевышнего» приходит к созданию патриотических пьес, а в том, почему Полевой выбирает жанр мелодрамы. Кажущаяся нелогичность такого творческого выбора связана с тем, что в эволюции Полевого-драматурга традиционно недооценивается важнейшее звено — его перевод статьи А. Фреми «Критический вопрос о новейшей современной драме», опубликованный в *СО* в самом конце 1838 г. К ней мы теперь обращаемся¹¹⁴.

4.2. Попытка объяснения: теоретические театральные воззрения Полевого и ожидания критики

Фреми пытается отыскать причины очевидного, по его мнению, упадка французского театра, вернее некоторой особой его части. Базовым в теории Фреми оказывается разделение театра на «литературный» и «народный» или большой и малый, которое, по утверждению автора, присутствует у любого народа, кроме древних греков и римлян: «На большой сцене всегда бывали великие поэты и малые актеры; на малом великие актеры и малые поэты. <...> Во все времена малый театр презирали и ходили в него толпою. Всегда почитали и уважали большой театр — и он бывал пуст» [Фреми 1838: 98]. Таким образом, по Фреми, в разговорах об упадке театров происходит весьма характерная подмена понятий — факт, что публика не ходит на спектакли по пьесам Шекспира, Расина, Корнеля или Мольера, говорит только об упадке литературного театра (для Фреми — перманентном), а не театра вообще. Ведущим жанром народного театра провозглашается водевиль, образцовым автором — Скриб, констатируется успех и цветущее состояние народного театра (см. [Там же: 102–103]).

Претензии, которые предъявляет Фреми к великим драматургам, весьма просты: «почти все они создавали поэмы, а не *scenariò* (сценические представления), а для сцены надобно *scenariò*, а не поэма. <...> Все великие гении театральные более годятся для чтения, нежели для сцены» [Там же: 97–98]. Отсюда возникают два закономерных вопроса: 1) почему тем не менее именно Шекспира и Мольера мы привыкли считать ключевыми театральными авторами? 2) следует ли писать специально «плохие» пьесы, чтобы быть успешным в театре? Фреми предлагает свои варианты ответов на оба вопроса. Первый основан на уже обозначенном выше недоразуме-

найдется драм хуже “Уголино” и мало столь хороших: но это не похвала, а приговор...» [Белинский: II, 448].

¹¹⁴ Арну Фреми (Arnould Fremy, 1809 – между 1890 и 1892) — второстепенный французский писатель, критик и филолог. Статья “L’art dramatique. Lettre à Diderot”, перевод которой осуществил Полевой, была опубликована в октябрьском номере журнала “Revue de Paris” за 1837 г. (см. [Fremy 1837]). По форме это письмо-обращение к тени Д. Дидро, по содержанию — полемика с рядом положений теории драматического искусства Дидро (см. [Аникст 1967: 313–338]). Полемический аспект сочинения Фреми нас в данном случае не интересует.

нии: «мы» в этом вопросе означает не театральную публику, которая по логике должна была бы выносить оценку сценическому представлению, а читателей, которые судят сценическое представление по законам литературного произведения. Отсюда разительный контраст между литературным статусом великого драматурга и объективным неуспехом его сочинения на театральных подмостках.

Второй вопрос в статье Фреми несколько конкретизируется. Если «литературное качество» само по себе не является достаточной гарантией театрального успеха, то что еще необходимо автору драм? Фреми предъявляет ключевое требование к драматургам — знать сцену, т. е. «иметь в виду входы и выходы актеров, думать о декорациях, думать о зрителях, думать о машинисте, о кенкетах, о подмостках, о кулисах» [Фреми 1838: 88]. Само по себе, в теории, это требование не противоречит установке на создание превосходного литературного текста, но исторически такое противоречие возникает. Не в последнюю очередь оно связано с тем, что традиционно великие гении неохотно учитывают все те театральные нюансы, которые перечислил Фреми. Кроме того, причиной успеха или провала той или иной пьесы может быть и специфическое свойство самой театральной аудитории — ее неоднородность. Поэтому парадоксальным образом сознательное снижение литературного достоинства пьесы, по Фреми, может оказаться полезным: «Итак, если вы хотите успеха, вам надо найти среднее нечто в слогe, смесь партера с ложами, хорошего с худым» [Там же: 87].

Этот тезис статьи французского критика должен казаться наиболее парадоксальным, ведь никакая эстетическая система не может быть ориентирована на заведомо непросвещенного потребителя или на такого, чьи запросы заведомо ограничены социальным или интеллектуальным статусом. Однако для Фреми в этом-то и состоит специфика театра, его коренное отличие от литературы. Театральное произведение в силу самой своей природы предназначено всему обществу в целом, а потому оценка драмы — это средняя оценка театрального зала. Кроме того, в театре принципиально невозможна пауза между эстетическим восприятием и непосредственной оценкой (скажем, в форме шикания или аплодисментов). «Такова-то странная проблема драматической формы: действовать на ум путем ослепления и внезапного очарования и, кроме того, требовать одобрения или отвержения, необходимо непредвиденного» [Там же: 85].

Следует отметить, что на появление перевода едко откликнулся В. Г. Белинский, причем для него принципиально важным оказалось подчеркнуть, что в целом доверие к французской критике — дело совершенно напрасное:

Эта произвольность во мнениях часто доходит до таких нелепостей, которые могут являться только во французской литературе. Недавно один французик, Арнуль Фреми, вздумал написать шуточное письмо к тени Дидерота о том, что драма есть ложный род и не принадлежит к искусству, но что Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, Шекспир (какое дикое сближение имен!..) великие люди!!! И что же? Редактор «Сына отечества» не только почел нужным перевести

оную статью для своего журнала, но и еще, в выноске к ней, глубокомысленно заметил, что «дело стоит того, чтоб над ним подумать» [Белинский: III, 171].

Между тем, по нашему мнению, эта статья — важнейшее звено в понимании эволюции Полевого как театрального деятеля. С необходимыми оговорками она позволяет объяснить как поворот к мелодраме, раскритикованной в роковой для журнального дела Полевого рецензии, так и отказ от тяжеловесной, в полном смысле слова «литературной» драматургии в духе «Уголино». Как минимум три положения переводной статьи были приняты Полевым на вооружение: 1) установка на «сценичность»; 2) установка на одновременное удовлетворение эстетических запросов разных частей аудитории; 3) принятие непосредственной реакции театрального зала за достаточный критерий успешности или неуспешности пьесы. Полевой, в соответствии с программой Фреми, принимает на себя роль не «литератора-драматурга», а «театрального работника», автора «сценических представлений», в полной мере учитывающего возможности труппы и театра и рассчитывающего на поддержку посетителей.

Для доказательства справедливости нашего предположения могли бы быть полезны документальные данные о подготовке пьес Полевого к постановке, участии в этом процессе автора, о его взаимодействии с артистами. Однако и в условиях дефицита подобного рода сведений в нашем распоряжении имеется вполне показательный документ. Речь идет о послесловии Полевого, сопровождавшем вышедшие в свет в 1842 г. два первых тома собрания его драматических сочинений. Это собрание, безусловно, воспринималось и Полевым, и его рецензентами как этапное и знаковое событие, призванное закрепить статус автора как первого или по крайней мере одного из главных русских драматургов¹¹⁵. Послесловие в этой перспективе должно было, кроме прочего, объяснить, что это значит — «быть первым».

Полевой начинает с констатации: «Драматические сочинения мои встретили две противоположности: внимание публики и осуждение критики» [Полевой 1842: II]. Именно одобрение публики, как следует из послесловия, является для автора смыслом и оправданием его драматической деятельности.

Само это противопоставление зрительного зала и экспертного сообщества далеко не так тривиально, как может показаться на первый взгляд. В нем уже заявлена принципиально «театральная» природа предлагаемого читателю в собрании сочинений материала: ведь присутствие такой непосредственной оценки пьесы после каждого спектакля — отличительное свойство и, так сказать, преимущество театра над литературой. Только театральный работник имеет возможность опереться на мнение своей аудитории без посредников.

¹¹⁵ Сам факт появления такого собрания — явление редкое и свидетельствует об исключительном статусе Полевого-драматурга. В обычном случае авторы ограничивались отдельными изданиями наиболее успешных пьес, причем на собственные средства. См. [Королев 1999: 38].

В отношении каждой из пьес, помещенных в двух томах собрания, Полевой делает небольшие замечания, которые касаются обстоятельств создания пьесы, ее приема публикой и игры артистов. В нашей перспективе эти замечания не представляют специального интереса; отметим только, что любимым своим детищем автор называет «Парашу Сибирячку» (см. [Полевой 1842: VI]).

Заключительная часть послесловия посвящена объяснению невключения некоторых драматургических текстов в собрание. Показательным и требующим пристального внимания мы считаем следующий фрагмент:

Четвертая <пьеса. — *А. Ф.*> — «Ужасный незнакомец» — ужасно хлопнулась при первом представлении и могла быть уроком, что не все то годится на сцену, что нравится в чтении. Содержание пьесы взято было мною из сочинения Фонжере, которое перевел я некогда и поместил в «Повестях и литературных отрывках», изданных мною. Переделывая его для сцены, я полагал, что пьеска будет забавна, но увидел, что ничего бессвязнее и неуклюжее не может быть, когда явилась она на сцене. Сидя в углу ложи, ошканный автор, философски разрешал я задачу об условиях и требованиях сцены, когда занавес опускался при общем, весьма гармоническом шиканьи зрителей. — После того месяца через два написал я «Парашу Сибирячку» [Там же: XI–XII].

Итак, именно осмысление сценической неудачи «Ужасного незнакомца» символически приводит Полевого к созданию лучшей, по его мнению, пьесы. Знаменательно, что автор послесловия совершенно игнорирует, казалось бы, лежащее на поверхности противоречие. Да, «не все то годится на сцену, что нравится в чтении», но ведь в данном случае речь и не идет о постановке на сцене, весь этот фрагмент призван объяснить отсутствие текста «Ужасного незнакомца» в собрании сочинений.

Это мнимое противоречие, как нам кажется, обнажает идею и замысел «Собрания драматических сочинений и переводов»: оно было призвано раскрыть значение деятельности Полевого именно для театра; то, что для театра не имеет значения или театром же признано неудачным, отсекается как нерепрезентативное. Думается, именно поэтому мнение критики в послесловии объявляется несущественным: театральная мир устроен принципиально не так, как литературный. Думается также, что именно здесь следует искать объяснение тому факту, что ни перевод «Гамлета», ни «Уголино», ни поставленная в этом же 1842 г. крупная драма «Елена Глинская» в два тома собрания сочинений не вошли. Они будут опубликованы только в следующих двух томах, которые увидят свет в 1843 г. В рамках описанной системы представлений эти тексты по отношению к «Иголкину» и «Параше Сибирячке» занимают явно второстепенное место.

Вопрос, который мы пока оставляли в стороне, но который также требует детального рассмотрения, — был ли Полевой искренен, когда писал о полном неприятии его критикой. Беремся утверждать, что нет. Здесь Полевой пользуется риторической фигурой, призванной дополнительно отте-

нить театральную природу его творчества¹¹⁶. В действительности в критике того времени был как минимум один голос, который неизменно поддерживал Полевого-драматурга. Это был голос Булгарина¹¹⁷.

Лучше всего позицию Булгарина в отношении драматургии Полевого раскрывают два случая 1839–1842 гг. Первый связан с историей сотрудничества и последующего разрыва Булгарина и Кони¹¹⁸. Последнему — тогда штатному театральному рецензенту *СП* — принадлежат отзывы на три спектакля по пьесам Полевого, впервые представленным в 1839 г.: «Смерть или честь!», «Русский человек добро помнит» и «Первое представление “Мельника, колдуна, обманщика и свата”». Оценки Кони колеблются между сдержанно уважительными и превосходными.

Так, мелодрама «Смерть или честь!», с точки зрения Кони, «составлена по образцам немецких и французских произведений этого рода. Из немецких автор заимствовал благородство характеров и чувство чести; из французских сценировку, эффекты и смерть» [Кони 1839 а]. Сама идея пьесы, по словам рецензента, взята из повести Массона «Песчинка». Однако эта отмеченная Кони несамостоятельность отнюдь не мешает ему подчеркнуть, что интерес возрастает по мере развития действия, а характеры пьесы весьма живописны. По его словам, есть сцены, напоминающие Гете и Дюма, несколько сцен мастерски нарисованы.

Пьеса «Русский человек добро помнит» также заслужила весьма положительный отклик Кони:

Н. А. Полевой имеет удивительную способность подсмотреть в русском быту оригинальную сторону или резкую черту и передать ее в драме или повести в правдоподобной форме. Лицо, которое почтенный автор выбрал для новой своей драмы, носит яркое клеймо народности. Оно оригинально, верно и в некоторых подробностях даже чересчур верно [Кони 1839 б].

Кони упрекает Полевого в некоторой эскизности центральных характеров и фабулы: «Можно пожалеть, что такой прекрасной мысли не дано полного развития, что для картины большого размера не сделано и рамы побольше. Мы бы желали видеть Фомку запропащего в таком же свете, как англичане выставили своего купца Бота, как Мольер показал своего мещанина Журдена» [Там же]. Несмотря на трафаретность некоторых героев, «лица живы, движутся, действуют у Н. А. Полевого как у человека, который со-

¹¹⁶ Одновременно это утверждение косвенным образом раскрывает и представление Полевого об иерархии в литературной критике: истинным критерием оказывается для него мнение Белинского, последовательно критиковавшего его патриотические мелодрамы.

¹¹⁷ В вопросе об отношениях Булгарина к театральной деятельности Полевого мы расходимся с позицией С. В. Денисенко (см. [Денисенко 2004: VII–X]), который утверждает, что *СП* «почти всегда» бранила Полевого, но примеров такой брани не приводит.

¹¹⁸ См. главу 2 настоящей работы, а также [Талашов 2005].

бирает старый заброшенный инструмент, настроивает его на свой лад и силою таланта извлекает новые живительные звуки» [Кони 1839 б].

«Первое представление “Мельника”» объявляется Кони лучшим спектаклем в бенефисе Е. Я. Сосницкой:

Автор верно и резко очертил характеры этих лиц; он прикинул к ним содержания театра, немца с прекурьюзною фигурою для возбуждения веселости и молоденькую воспитанницу Сумарокова для возбуждения любви. Он мастерски вставил сцену между Сумароковым и ТрEDIAKовским, по своей оригинальности напоминающую бессмертную сцену Триссотина и Вадюса Мольера. Он придал много огня и чувства Аблесимову, развил комические заблуждения поэзии Сумарокова, показал в смешном виде ТрEDIAKовского; пьеса его имела успех и автор был вызван. Само собой разумеется, что такого рода пьеса не может иметь успеха общего: она доступна только той части публики, которая изучает русскую словесность и читает русские книги [Там же].

На фоне неизменно уважительных откликов Кони на пьесы Полевого особняком стоит беглая рецензия на постановку в начале 1840 г. «Параши Сибирячки». Любимая пьеса Полевого отнесена в ней к разряду тех, «которые можно смотреть и о которых говорить можно» [Кони 1840 а]. Отмечены комические и трогательные места, благородство и патриотизм содержания. Как это часто бывает в рецензиях Кони, указаны литературные источники пьесы Полевого¹¹⁹ — «роман г-жи Коттен “Елисавета Л*”» и повесть Ксавье де Местра *La fille de l'Exile* («Дочь ссыльного»)¹²⁰. Рецензия завершается обещанием поговорить о пьесе Полевого подробнее.

Между тем, именно к этому времени относится разрыв Булгарина и Кони, а переход последнего в *PPuBET*, поначалу скрывавшийся, становится известным. Именно в *PPuBET* Кони выполнит обещание дать более развернутую характеристику «Параши Сибирячки», и следует отметить, что эта рецензия в собственном журнале оказывается куда более придирчивой. В центре ее — констатация несамостоятельности замысла Полевого, вторичного характера «Параши Сибирячки» по отношению к ее литературным источникам, среди которых называется еще и некая польская драма ровно на тот же сюжет.

Что могло стать причиной весьма резкой перемены тона высказываний Кони о Полевом? Во-первых, изменение конъюнктуры. Полевой, как мы покажем далее, — ключевой автор *PPT*, главного конкурента нового журнала Кони. Кроме четырех пьес, отрецензированных Кони в *СП*, в 1839 – начале 1840 гг. были напечатаны еще «Дедушка русского флота» и «Иголкин, купец новгородский». В такой перспективе дискредитация Полево-

¹¹⁹ Вообще критика редко отказывала себе в удовольствии «разоблачить» вторичность того или иного театрального текста, тем более что ссылки на западные источники при издании пьес в это время не были обязательными и как правило опускались. См. об этом [Королев 1999: 37]

¹²⁰ Подробный анализ «Параши Сибирячки» и сопоставление пьесы Полевого с возможными источниками см. в работе [Елизаветина 2002].

го — это, в том числе, и дискредитация *PPT* в целом. Подчеркнем, что в данном случае мы вовсе не пытаемся упрекнуть Кони в неискренности: за всеми конъюнктурными обстоятельствами, безусловно, стоят эстетические претензии Кони к Полевому и к *ПРиВЕТ* к *PPT* в целом.

Нельзя исключать также, что во время сотрудничества Кони в *СП* его критика в адрес Полевого могла смягчаться редакцией и в первую очередь самим Булгариным. По крайней мере, об этом свидетельствует развернутая рецензия на журнальную публикацию «Параши Сибирячки», помещенная в первом мартовском номере *СП* и принадлежащая перу самого редактора газеты. Позиция автора заявлена в самом начале статьи: ««Парашу Сибирячку» почитаю я торжеством таланта г. Полевого» [Булгарин 1840 а]. При том что Булгарин видит в новой пьесе отдельные недостатки, все они искупаются для него искренним и неподдельным чувством, которое и делает «Парашу Сибирячку» истинно народной драмой. Статья завершается весьма симптоматичным образом:

Теперь, когда в целой Европе происходит брожение в литературе, и везде пробуют создать национальную драматургию, сообразно нравам и потребностям века, Н. А. Полевой кладет в нашу литературную сокровищницу живые стихии для русской народной драмы, не мертвой, не кабинетной драмы, но сценической, одушевленной [Там же].

Здесь, во-первых, нельзя не отметить прямой связи с требованием создания национальной драматургии, которое было заявлено Булгариным в процитированной выше статье 1838 г. Именно Полевой, таким образом, оказывается для Булгарина тем автором, который наиболее точно понял его призыв и откликнулся на него в своем художественном творчестве. Во-вторых, указание на сценичность, противопоставленную «кабинетности», является как раз той похвалой, которая могла быть наиболее приятна драматургу, если учесть его теоретические выступления, разобранные нами выше.

Но центральная часть статьи Булгарина посвящена бескомпромиссной критике позиции Кони (выше мы отчасти цитировали этот отзыв, говоря об их полемике):

Н. А. Полевому неизвестно было, что на польском языке существует драма, основанная на этом самом происшествии. <...> Польская драма написана по всем правилам искусства, имеет завязку; это в полном смысле драма, но она не имела такого успеха, как пьеса Н. А. Полевого, потому что автор польской драмы не имел таланта Н. А. Полевого. <...> Мы весьма сожалеем, что редактор «Пантеона» во второй книжке, на стр. 162, вопреки истине и, вероятно, по ошибке дает подразумевать, что «Параша Сибирячка» переведена с польского с некоторыми изменениями и названа оригинально! Если б редактору «Пантеона» была известна польская пьеса, он не мог бы сказать этого, а если он сказал это наобум, не хорошо, и тем более не хорошо, что это высказано намеком. Правдивому литератору неприлично употреблять ложные намеки. Навостри перо и ступай прямо к делу [Там же].

Именно выступление Кони, на наш взгляд, заставляет Булгарина лично включиться в обсуждение «Параши Сибирячки» — редактор *СП* не вмешивался в регулярное рецензирование постановок Полевого до тех пор, пока его бывший сотрудник резко не поменял позиции.

Через два года похожим образом развивалось обсуждение «Елены Глинской» — другого патриотического опуса Полевого. Штатным театральным рецензентом *СП* в это время был Межевич. Разбор бенефиса Сосницкой, состоявшегося 24 сентября 1841 г. и включавшего сразу две новые пьесы Полевого (комедию «Отец и откупщик, дочь и откуп» и историческую быль «Костромские леса»), представляет собой характерный пример приемлемого для Булгарина отношения к драматическому творчеству Полевого. Обе пьесы усердно расхвалены. «Отец и откупщик» объявлен безусловно лучшей комедией Полевого. «Костромские леса», согласно критику, оказываются лучшим примером того, как даже старая и многократно использованная фабула в руках мастера начинает играть новыми красками. Достаточное представление о тоне похвал Полевому в этой статье может дать такой ее фрагмент:

Честь и слава Н. А. Полевому! Он увенчался в нынешний раз двойными лаврами — венком от Талии и венком от Мельпомены... Честь и хвала ему за его неутомимую деятельность, за его любовь к театру, который в последние годы столько ему обязан!.. Имя Полевого есть лучшее украшение театральной афиши, приманка для публики, отрадная мечта, к которой стремятся желания всякого бенефицианта. Как ни хлопочут некоторые благонамеренные критики о том, чтобы унизить заслуги Полевого на драматическом поприще, публика ценит и уважает их, и всякое новое сочинение Полевого принимает с радушием и благодарностию... [Межевич 1841 а].

Отметим здесь, что, как и Булгарин, Межевич выбирает такие похвалы, которые должны быть особенно приятны драматургу. В процитированном фрагменте используется то самое противопоставление «некоторых благонамеренных критиков» и благодарной публики, которое уже совсем скоро Полевой включит в послесловие к собранию своих драматических сочинений, о чем мы писали выше.

На таком фоне особенно выделяется резко отрицательная рецензия того же Межевича на «Елену Глинскую», помещенная в *СП* всего через четыре месяца после процитированного восторженного панегирика. Рецензент ссылается на шестой том «Истории русского народа» Полевого и выражает удивление тем, что драма, основанная на прекрасно знакомом автору материале, представляет собой «переделанные на русские нравы клочки из всевозможных драм и даже романов, сшитые на живую нитку». В качестве источников пьесы Полевого называются У. Шекспир, В. Скотт, А. С. Пушкин, Кукольник и даже В. А. Озеров. Следует объемный список заимствований из разных текстов упомянутых авторов.

Такова новая драма Н. А. Полевого, — заключает Межевич. — Произведение неудачное, театральная мозаика, сборник чужих эффектов, худо сплоченный,

худо склеенный. Много бесполезных вставок, растягивающих и охлаждающих действие, вставок, которые сделаны все только для того, чтобы натянуть эффекты. Есть целые лица, вставленные с этим намерением [Межевич 1842].

Межевич предъявляет серьезные претензии и к стихам Полевого.

Восстановить причины, по которым Булгарин пропустил на страницы *СП* эту рецензию, не представляется возможным. Однако текст ее сопровождает редакторское примечание, подписанное инициалами «Ф. Б.» и содержащее категорическое несогласие с позицией автора статьи. Приведем его целиком:

Мы предоставляем полное право почтенному нашему сотруднику высказать свое мнение на счет нового произведения Н. А. Полевого, но, что до нас касается, мы, в этом случае, не вовсе согласны с мнением нашего критика. Он слишком строго судит об этой драме, основываясь на точном и буквальном истолковании литературных законов. Перед таким судом не выдержит ни одна драма, не только новых поэтов, но даже древних. Мы убеждены, что драма Елена Глинская превосходное творение, что характер Елены везде отлично выдержан, характер Марии прекрасно начертан, и в целом есть общий, русский интерес. Дай Бог больше таких пьес, как Елена Глинская! Если в ней есть недостатки — так где же их нет? Только в творении Божиим нет недостатков, и ничто не подвержено критике; все, что создано одним человеком, может быть порицаемо другим! Ф. Б. [Булгарин 1842 а].

Подчеркнем, что Булгарин не согласен именно с общим подходом Межевича — с применением к драме Полевого *литературных* эстетических законов¹²¹.

Две изложенные истории похожи друг на друга. Булгарин принципиально отстраняется от текущей оценки творчества Полевого, передоверяя ее своим сотрудникам, сначала Кони, а затем Межевичу, и создавая таким образом эффект многоголосия, разностороннего одобрения драматургического творчества Полевого, как бы не связанный с позицией всей газеты в целом. Однако в критических ситуациях, когда зарвавшиеся сотрудники ставят статус Полевого под сомнение, Булгарин вмешивается лично и своим авторитетным голосом заявляет о безоговорочной поддержке Полевому драматургу. Главным защитником Полевого как театрального деятеля оказывается, таким образом, именно Булгарин.

Надо сказать, что и сам Полевой понимал выгоды союза с Булгариным. В его текстах рубежа 1830–40-х гг. содержится масса реверансов в сторону редактора *СП*. Так, например, «Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии», опубликованные во втором номере *PPT* за 1840 г. имеют подзаголовок «Письма к Ф. В. Булгарину» [Полевой 1840]. Пьеса

¹²¹ В «Журнальной всякой всячине» через несколько дней высокое мнение о «Елене Глинской» выскажет и В. М. Строев. Намекая, очевидно, на *ЛГ* фельетонист *СП* будет удивляться, зачем редактор пропустил на страницы издания явно недоброжелательную рецензию на пьесу Полевого (см. [Строев 1842]). Этот вопрос можно было бы задать и Булгарину.

«Солдатское сердце, или Биваки на Саволаксе» не только посвящена Булгарину, но и, как признавался автор, основана на истории участия Булгарина в финской кампании 1808–1809 гг.¹²² Главного героя этой небольшой пьесы зовут Булгаров.

Когда Полевой писал в послесловии к собранию сочинений о предвзятом отношении к нему критики, он мог иметь в виду два факта. Во-первых, критику *ЛГ* и *ОЗ* — главным образом Белинского — на его драматические сочинения. Это хорошо описанный материал, в данном случае мы оставляем его в стороне¹²³. Во-вторых, шумное публичное обсуждение достоинств и недостатков перевода шекспировского «Гамлета» с участием отца и сына Кронебергов, Белинского и Межевича, развернувшееся в 1839–1841 гг. и также подробно проанализированное историками русской литературы¹²⁴.

Напомним только, что появление «Гамлета» в переводе Полевого вызвало весьма одобрительные отклики Белинского (см., например, [Белинский: II, 424–436]), вполне вписавшиеся в общее восторженное отношение к пьесе (ср., например, анонимную рецензию — БДЧ. 1840. № 4. Отд. 6. С. 45–49). Однако в 1839 г. с принципиальной критикой перевода выступил харьковский профессор и знаток Шекспира И. Я. Кронеберг (см. [Кронеберг 1839]), статья была опубликована вскоре после смерти профессора. Дело отца продолжил А. И. Кронеберг, в большой статье «“Гамлет”, исправленный г-ном Полевым» высмеявший недостатки перевода Полевого и более того прямо заявивший, что перевод был выполнен не с английского оригинала, а с французской переделки (см. [Кронеберг 1840]). Критика Кронебергов, пусть и во многом несправедливая, повлияла на Белинского, который с 1840 г. неизменно отзывается о «Гамлете» в переводе Полевого пренебрежительно (ср., например, отзыв на перепечатку «Гамлета» в *PPT* [Белинский: IV, 129–131]). Очевидно, изменение отношения Белинского к переводу связано также и с резким ухудшением отношения к Полевому вообще с момента начала его сотрудничества с булгаринским лагерем. На изменения в позиции Белинского чутко отреагировал Межевич, упрекнувший критика *ОЗ* в непоследовательности (см. [Межевич 1841 б]).

Итак, внутренние эстетические предпосылки эволюции Полевого-драматурга в сторону патриотической мелодрамы были поддержаны частью театральной критики и в первую очередь Булгариным, а разочарование, испытанное Полевым в связи с полемикой о «Гамлете», могло дополнительно стимулировать его к переходу от «литературной» драмы к драме «сценической».

Таким образом, наивысшее достижение Полевого в драматургии — перевод «Гамлета», не потерявший актуальности вплоть до начала XX в.,

¹²² Сам Булгарин обработал этот сюжет в рассказе «Кто прав, кто виноват».

¹²³ См., например, [Кастелин 1950: 58–145; ОИРТК: 273–311; Шекспир и русская культура: 277–281].

¹²⁴ См., например, [Боцяновский 1896: 14–17; Левин 1988: 261–266; Семенов 2002].

было встречено критикой самым суровым образом. С нашей дистанции ясно, что такая бурная полемика вокруг успешного текста свидетельствовала не только и не столько о недостатках работы переводчика, сколько о чрезвычайно высоких запросах и ожиданиях экспертного сообщества. Необходимо помнить, какую роль играл Шекспир в интеллектуальной жизни в России рубежа 1830–40-х гг. В таком контексте всякое слово Шекспира или о Шекспире получало широкий резонанс. Однако субъективно строгий прием «Гамлета» мог восприниматься Полевым весьма болезненно и подталкивать его не к продолжению и интенсификации работы над шекспировскими пьесами и «серьезной» драматургией, а наоборот — в сторону реализации тех театральных задач, которые в это время формулировал Булгарин, тем более что подобные пьесы встречали горячий прием зрительного зала. Поощрение и поддержка со стороны редактора *СП* впоследствии убедят Полевого в правильности выбранного направления.

4.3. Полевой-драматург и Репертуар и Пантеон: совпадение принципов и сотрудничество

Последний вопрос, на который необходимо ответить в данной главе, — какое место занимал Полевой в структуре *РуП*. Только список его пьес, опубликованных в журнале при жизни драматурга, убеждает в том, что эта роль была огромна. В стартовом 1839 г., как уже говорилось выше, *PPT* напечатал пять пьес Полевого («Смерть или честь!», «Дедушка русского флота», «Русский человек добро помнит», «Первое представление “Мельника, колдуна обманщика и свата”», «Иголкин, купец новгородский»); в 1840 г. — «Парашу Сибирячку», «Гамлета», «Солдатское сердце, или Биваки на Саволаксе» и «Ивана Ивановича Недоторогу»; в 1841 — комедию «Отец и откупщик, дочь и откуп» и быль «Костромские леса»¹²⁵; в 1842 — «Елену Глинскую»; в 1843 — водевили «Страшная тайна!» и «Полчаса за кулисами», а также переводную пьесу «Волшебный бочонок, или Сон наяву»; в 1845 — драмы «Павел и Виргиния» и «Ермак Тимофеевич, или Волга и Сибирь». Не будет преувеличением сказать, что Полевой — узловой для журнала автор.

Такое отношение журнала к Полевому являлось свидетельством не просто «репертуарности» драматурга, но и сознательной установки издателя. Об этом говорит и сохранившийся дневник Полевого за 1838 г. Первая встреча с Песоцким, в это время готовившимся к выпуску театрального журнала, зафиксирована здесь под датой 18 октября¹²⁶. Ровно через месяц, 18 ноября, Песоцкий лично поздравляет Полевого с успехом «Дедушки русского флота», затем 21 ноября вновь встречается с драматургом, 6 декабря

¹²⁵ Напомним, что существовавший в это время конкурент *PPT*, *ППиВЕТ*, Полевого принципиально не печатал.

¹²⁶ Песоцкий упоминается уже в записи от 30 декабря 1837 г., но, к сожалению, дневники Полевого за этот год не вошли в подборку «Исторического вестника» (см. [Полевой 1888: № 3, 658]).

поздравляет его с именинами, а 16 декабря, очевидно, обсуждает недавнюю премьеру «Иголкина» (см. [Полевой 1888: № 3, 670–673]). К сожалению, лаконичный дневник не позволяет судить о содержании бесед Песоцкого и Полевого, но — позволим себе такое предположение — их интенсивное общение осенью 1838 г., скорее всего, было связано с готовящимся выходом в свет *PPT*.

Чем же именно привлекал Полевой Песоцкого, а затем и его партнеров-редакторов, кроме сравнительно высокого уровня драматургических текстов на общем гораздо более низком фоне? Думается, что в данном случае речь может идти и о глубоком совпадении теоретических воззрений издателя и главного автора на театр, и о вытекающих отсюда представлений о целях и задачах театрального журнала. Выше нам уже неоднократно приходилось говорить о постоянных апелляциях редакции *PPT* к мнению публики Императорских театров (см., например, параграф 2.1). Одобрение этой публики не только объявлялось достаточным основанием для публикации той или иной пьесы на страницах журнала, не только являлось устойчивым аргументом в спорах с критикой, но и позволяло порой декларативно отказываться от отбора материала, как бы полностью отдавать эту функцию на откуп публике. Подчеркнем также, что, по нашему мнению, эту позицию издателя и редакторов не следует считать лицемерной. По крайней мере поначалу именно установка на несамостоятельность решения о наполнении очередной книжки журнала позволяла Песоцкому обходиться без профессионального редактора.

Очевидно, что такая принципиальная установка издания, педалировавшая его *театральную*, а не литературную природу, должна была быть Полевому симпатична. Если на страницах любого другого журнала его драмы оказывались в чужом для них «литературном» контексте, подвергались критике по «литературным» правилам, то в *PuП* Полевой неизменно оставался лидером и главой, т. е. выполнял ту же роль, что и в текущем театральном движении.

Глубокое обоснование «театральности» Полевого предложено в обширной анонимной статье в пятом номере *PuП* за 1844 г. Здесь же подведены предварительные итоги драматургической деятельности Полевого в связи с выходом последних двух томов «Собрания драматических сочинений и переводов» (см. [Обозрение драматической литературы 1844]). Анонимность в данном случае следует понимать именно как свидетельство солидарности редакции журнала с мнением автора. Кто мог быть этим автором, сказать однозначно сложно, но, по нашему мнению, им мог быть или Межевич, или молодой А. А. Григорьев, характерные приметы более поздних статей которого (упоминания об объективных и субъективных талантах, вопросах о мирозерцании и о подражании природе) можно обнаружить в этом тексте.

Творчество Полевого получает в этой статье законченную характеристику. Упрек критики в приверженности драматурга «несерьезным» сценическим формам отвергается через экскурс в историю драматических

жанров. С XVIII в. во Франции, которую автор предлагает считать носительницей нормы общественного устройства и «нормы театра» (вспомним апелляцию самого Полевого к Фреми), «началось владычество драмы, которой предмет — серьезные противоречия жизни, несовершенства и слабости обыкновенных людей; преступлениями их занялась впоследствии мелодрама» [Обозрение драматической литературы 1844: 177]. Связь уровня общественной жизни с устройством драматической жанровой системы представляется автору априорной:

Чтоб иметь драму, надо иметь общественную жизнь, в недрах которой могла бы происходить драма, следовательно жизнь, по которой прошел уровень образования, которой формы более или менее остыли и окрепли, общество, которое имело бы свои законы не в гражданских и уголовных учреждениях государства, а, так сказать, в крови своих членов. Пьесу смотрит пестрая, разнородная толпа зрителей: нужно, чтоб каждый мог видеть в ней ту жизнь, среди которой сам действует, которая его чело бороздит морщинами, о которой он имеет полное понятие; иначе достоинства и недостатки пьесы будут подлежать самой случайной условности, самому нестройному разногласию, т. е. в отношении к пьесе их вовсе не будет существовать [Там же: 178].

Необходимых для возникновения драмы общественных условий в России автор статьи не обнаруживает. Домашняя действительность не представляет таких сюжетов, которые могли бы в равной мере увлекать и держать в напряжении весь зрительный зал. «Рассуждая таким образом, — продолжает автор, — <...> мы находим, что род драматических сочинений Н. А. Полевого во всех отношениях именно таков, какой нужен и какой возможен. Он пишет *драматические представления, сцены в роде драмы, легонькие комедии, исторические были, русские были, сибирские сказки*» [Там же: 179].

В равной мере отвергаются и другие традиционные упреки критики в адрес Полевого. Так, по мнению автора статьи, претензии рецензентов относительно выбора сюжетов для *исторических* пьес, на которых невозможно построить драму, основаны на пренебрежении теми жанровыми образцами, на которые реально ориентируется драматург. Таким образом для исторических пьес Полевого объявляются не более не менее, как хроники Шекспира, которые также характеризуются слабой интенсивностью центрального конфликта.

Не вполне справедливы, с точки зрения рецензента, и указания на обилие заимствований в пьесах Полевого. Довольно сложное рассуждение о природе творческого дара, об устройстве чувственного восприятия и о подражании природе приводят автора к весьма банальному объяснению этой творческой особенности драматурга:

Что касается до заимствований, то они частью ненамеренны: память представляет готовые образы, которые могут быть приняты за произведения собственной фантазии, как случается принимать слышанные или вычитанные чужие мысли за собственные; частью потребность искать предметов иноземных для пьесы, или почерпание ее содержания из повести производят это; частью,

наконец, они — общее добро, и без оборота их в употреблении не было бы и процесса совершенствования и искусства. А главное, осуждение за это совершенно излишне и ни к чему не ведет [Обозрение драматической литературы 1844: 182].

Все эти рассуждения в конечном итоге необходимы анонимному обозревателю *РуП* только для того, чтобы разрешить сформулированное в «Послесловии» к собранию Полевого противоречие между оценками его драматургии публикой и критикой. С цитирования соответствующего фрагмента послесловия и начинается в статье разговор о Полевом. Свой вариант разрешения указанного противоречия автор начинает с очередной констатации неизменного зрительского успеха пьес Полевого:

Иногда, наслушавшись или начитавшись неясных для нее, но весьма навязчивых журнальных мудрствований, она <публика. — *А. Ф.*> на время усомнится, рукоплескать ли даже любимому автору: но это только на время, пьеса приметя как будто холодно; скоро она становится щедрее прежнего на благосклонность, шумно и весело воздает должному должное: авторы и артисты знают свою публику, публика знает своих авторов и артистов, и все идет как нельзя лучше [Там же: 168].

Что же касается самой критики, то ее суждения отнюдь не отвергаются автором как заведомо несущественные. Напротив, процитированный только что фрагмент говорит о том, что даже на зрительный зал критика оказывает пусть и временное, но осязаемое влияние. Другое дело, что в конечном итоге непосредственное, идущее изнутри одобрение зрительного зала все-таки побеждает. Противоречие между суждениями критики и восприятием публики связано, с точки зрения рецензента, с принципиально неверными исходными позициями критики:

Видимое противоречие таких двух несогласных предметов, как мнение о теперешней сцене *публики* и *критики*, очень просто снимается тою истиною, что *критика* служит отголоском прежней *публики*, вращается на отверделой почве прежде образовавшегося слоя общества, тогда как сцена служит потребностям вновь возникшего пласта. Этим совершенно разрешается недоумение почтенного Н. А. Полевого на счет *поступков* с ним *публики* и *критики* [Там же: 169].

Итак, по мнению автора, проблема заключается в том, что состав и требования театральной публики изменились, а критика эти изменения проигнорировала. Полевой же, напротив, проявил проницательность и чутко отреагировал на новые запросы аудитории: «Упрекать его тут ровно не за что: роль его драматических сочинений такова, что большая сила художнического гения не значила бы для нее ничего. Вспомните, как публикую, для которой он пишет, приняты были создания Гоголя, гораздо высшие по искусству» [Там же: 182].

Такое объяснение роли Полевого в современном театре, несомненно, должно было удовлетворить и самого драматурга. Это роль одновременно и скромная, и очень ответственная — роль поставщика качественного репертуара, появления которого потребовали новые театральные условия:

В настоящее время русский театр, например, Александринский в Петербурге, за самыми редкими исключениями, отправляет для публики ту самую должность, какая в Париже разделена между толпою бульварных театров. Мало ли в Париже писателей, исключительно трудящихся для этих театров? однако ж такие писатели пользуются своего рода уважением, коль скоро они успевают во вкусе их публики. Возьмем в пример хоть Анисе Буржуа, творца бесконечной вереницы драм и мелодрам. Едва ли нужно прибавлять, что Анисе Буржуа для Парижа никак не больше, а скорее меньше, нежели г. Полевой для Петербурга [Обозрение драматической литературы 1844: 169].

Подведем некоторые итоги истории формирования *репутации* Полевого драматурга:

1. С нашей точки зрения, переход Полевого к патриотическим мелодрамам не является фактом творческой эволюции драматурга, изначально настроенного на создание национальной драматургии. Национальное же с самого начала понимается им как патриотическое. Призывы Булгарина занять эту нишу в русском театре легко находят отклик в душе Полевого: в роковой для издателя *МТ* статье «Рука Всевышнего...» Кукольника критиковалась отнюдь не за излишнюю патриотичность.

2. Ключом к переходу от серьезной, «литературной» драматургии («Гамлет», «Уголино») к драматургии «сценической», «театральной» мы считаем ориентацию на концепцию Фреми, перевод статьи которого был выполнен Полевым. В ней выдвигается требование создания драматургии, учитывающей запросы театра и театральной публики, а мелодраматизм и внешняя эффектность этим требованиям отнюдь не противоречат. Аналогичные требования поддерживает и *СП*. Все это так или иначе подталкивает Полевого-драматурга к сознательному переходу от «литературы» к «театру», точнее — «репертуару».

3. Подобный переход последовательно и настойчиво поощряется Булгариным, хотя и встречает непонимание критиков противоположного лагеря, в первую очередь, Белинского. Парадоксальным образом сформулированный Белинским запрос на беллетристику, а не на высокую литературу не распространяется им на театр. Булгарин же поддерживает Полевого в его выборе и пресекает попытки своих сотрудников оспорить его. Наряду с обидой на жесткую критику перевода «Гамлета» и с иными, внелитературными, причинами это подталкивает Полевого к сближению с булгаринским лагерем. Принципиальность и окончательность выбранного направления подчеркивается им в «Послесловии» к собранию драматических сочинений, выход которого начался в 1842 г.

4. *Рул* оказывается журнальным органом, программа которого в наибольшей степени отвечает внутренним устремлениям Полевого этого периода. Именно в этом журнале публикуется большинство пьес Полевого. Именно в *Рул* в 1844 г. предпринимается попытка окончательно определить место Полевого в жизни современного русского театра и защитить его от несправедливых нападков «литературной» критики.

Как нам представляется, сказанное объясняет и ряд фактов в истории театральной журналистики в России. Как известно, в 1847 г. *РиП* в последний раз меняет редактора. Им становится Кони — давний недоброжелатель Полевого, умершего годом ранее. Тот факт, что издание с этого момента берет курс на постепенное переформатирование в литературный толстый журнал, сохраняя лишь в незначительной части связь с текущей театральной жизнью, на наш взгляд, находится в прямой связи со смертью главного идеолога и практика «сценической драматургии». Кони же, как и несколькими годами ранее в *ПРиВЕТ*, делает установку на драматургию «высокую», «литературную».

В конце 1840-х гг. в России появился автор, впервые и надолго снявший противоречие между литературой и сценой, — Островский (см. [Журавлева 1988: 3–9; Зубков 2014]). Будучи как никто другой вовлечен в жизнь театра, Островский, тем не менее, совершенно не желает публиковаться в «театральном» издании, изначально ощущая свое творчество частью большой литературы. При всей сложности причин окончательного упадка *РиП* тот факт, что единственного писателя, который мог бы оправдать существование специального театрального издания, заполучить не удалось, ставил под вопрос сам смысл существования такого издания.

Активное участие Полевого в журнале Песочного позволяет увидеть связь издательского предприятия и литературных стратегий драматурга, вписать судьбы первого и второго в общий контекст развития культуры рассматриваемого периода. В этом ракурсе совпадение в определенной точке устремлений Полевого и Песочного перестает быть случайностью. В предыдущей главе мы попытались показать, что Песочный был издателем нового типа, таким, для которого важнейшими задачами стали поиск новых рынков, новых читателей и надежных механизмов страхования собственных издательских рисков. Все это Песочный обнаруживает в театральной среде — может быть, наиболее демократичной и наиболее динамично менявшейся в 1840-е гг.

Для *нового* по сути предприятия был нужен и автор *нового* типа, ориентированный на *новую* аудиторию, готовый работать по *новым* правилам. Именно таким автором оказывается Полевой. Неслучайно, объясняя неудачи Полевого-драматурга у критиков, автор процитированного выше анонимного обзора объяснял их причину отставанием самой критики, которая «служит отголоском прежней *публики*, вращается на отверделой почве прежде образовавшегося слоя общества, тогда как сцена служит потребностям вновь возникшего пласта». Такая позиция была, безусловно, близка и самому Полевому — выходцу из демократической среды.

Установка Полевого, согласно которой сознательное снижение художественного уровня пьесы есть поворот в сторону демократической (неаристократической) части зрительного зала, конечно, была отчасти риторической уловкой, позволявшей оправдать объективное несовершенство собственных драматических произведений. Однако результат — успех большинства пьес Полевого на сцене — убеждал его в правильности вы-

бранного курса или по крайней мере в том, что он действительно смог найти в театре целую категорию зрителей, эстетические запросы которой еще не были удовлетворены. Некоторые стабильные элементы поэтики Полевого, например, анекдотичность большинства сюжетов (см. [Боцяновский 1896: 21–22]), свидетельствуют о вполне сознательном повороте к демократическому большинству театрального зала.

В этом поиске нового — читателя, зрителя, подписчика, драматургии — сошлись Полевой и Песоцкий. Журнал *РиП* — их совместный труд. Он не стал выдающимся фактом русской литературы, но без учета его места невозможно понять те глубинные процессы, которые подготовили появление во второй половине 1840-х гг. писателя новой социальной формации.

ГЛАВА 5

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖУРНАЛА. А. А. ГРИГОРЬЕВ В РЕПЕРТУАРЕ И ПАНТЕОНЕ

Сотрудничество Н. А. Полевого с *PuП* совпало с заключительной частью его литературной карьеры. Для героя этой главы А. А. Григорьева, напротив, *PuП* стал отправной точкой, местом, где он впервые мог почувствовать себя профессиональным литератором¹²⁷. Биограф Григорьева пишет об этом времени так: «Как только сборник “Стихотворения” и драма “Два эгоизма” были в октябре 1845 года приняты к печати, Григорьев полностью посвятил себя литературной работе, публикуя по несколько статей ежемесячно» [Виттакер 2000: 70–71]. В этой главе мы предпримем попытку проблематизировать литературный дебют Григорьева, представить его как результат разнонаправленных устремлений редакторов *PuП* и самого критика. Рождение Григорьева-критика в нашем исследовании будет представлено как результат сложного компромисса между интересами журнала и его сотрудника. Образно выражаясь, для нас Григорьев — автор «Стихотворений» и «Двух эгоизмов» и Григорьев — литературный работник — это два разных Григорьева, а *превращение* первого во второго нуждается в объяснении. При этом мы не будем специально останавливаться на биографии Григорьева и не будем предпринимать попыток охарактеризовать его раннее творчество в целом. В отличие от ситуации с Полевым, здесь как раз многое уже сделано нашими предшественниками, в первую очередь, Р. Виттакером¹²⁸.

Нас в гораздо большей степени будет интересовать механизм взаимодействия журнала и ключевого вкладчика, и в этом отношении настоящая глава связана с предыдущей главой о Полевом. Однако если Полевой к началу сотрудничества — маститый литератор и имеет возможность, по крайней мере, активно влиять на литературную программу и общий облик журнала, то ситуация с Григорьевым как раз обратная. Мы постараемся показать, как работа Григорьева в *PuП* не только во многом определялась текущими редакционными нуждами, но и способствовала интенсивной эволюции в самоопределении начинающего критика.

¹²⁷ В карьере Григорьева *PuП* сыграл ту же роль, что и несколькими годами ранее *ПРибЕТ* в карьере Н. А. Некрасова — роль стартовой площадки. О работе Некрасова в журнале Ф. А. Кони писалось много, см. [Евгеньев-Максимов 1947: 155–302; Мельгунов 1989: 10–24; Мельгунов 1995: 9–30; Котикова 2005; Макеев 2009: 32–50]. Имея в виду изученность этого вопроса, мы в настоящем исследовании специально на нем не останавливаемся. Предположение о характере эволюции ранней прозы Некрасова в *ПРибЕТ* сделано нами в [Федотов 2013 в].

¹²⁸ Сошлемся также на статью В. В. Тихомирова о театральной эстетике Григорьева [Тихомиров 2008 а].

По аналитическому инструментарию эта глава связана с параграфом 2.1 настоящей работы. Как и там, важнейшим элементом наших построений станет «литературное имя» в его экономическом понимании. Однако если указанный параграф 2.1 рассказывал о ситуации, в которой операции с именем имели отнюдь не символический характер, и имя было настоящим, а не метафорическим товаром, то в случае с Григорьевым мы, напротив, говорим о сугубо символических процессах. До возможности «конвертировать» имя в деньги Григорьеву еще далеко. Важно, впрочем, иметь в виду, что индивидуальная литературная траектория того или иного писателя определяется именно этими символическими процессами не в меньшей (а вероятно, и в большей) степени, чем деньгами.

Наконец, предлагаемая глава в некотором смысле связана с историей, изложенной в параграфе 2.3. Как несколькими годами ранее Р. М. Зотов, Григорьев предлагает определенную программу обновления театрально-критического языка. И, как и в зотовском случае, эта программа разбивается о непреодолимые бюрократические барьеры.

5.1. Ранняя критика Григорьева в журнале *Репертуар и Пантеон*: скандал вокруг Гамлета

Как известно, Григорьев дебютировал в печати в 1843 г. Начиная с 1844 г., он печатается в *ПуП*, с редактором которого В. С. Межевичем его связывали дружеские отношения. Здесь в начале 1845 г. будущий знаменитый критик опубликовал свои первые критические работы — две статьи под общим названием «Об элементах драмы в нынешнем русском обществе (Письма к В. С. Межевичу)».

Ключевым моментом раннего этапа творческой эволюции Григорьева мы считаем 1846 г. В *ПуП* продолжают печататься его стихотворения и статьи, а во второй половине года — регулярные обозрения спектаклей Александринского театра. В этом же 1846 г. он опубликовал в журнале два критических цикла, один из которых можно условно назвать «теоретическим», а другой — также условно — «записками дилетанта»¹²⁹. На последнем мы остановимся подробнее в этом параграфе. В цикл входят статья «Гамлет на одном провинциальном театре (Из путевых записок дилетанта)», напечатанная в первом номере, статья «Роберт-дьявол (Из записок дилетанта)», напечатанная во втором, и «Лючия (Из воспоминаний дилетанта)», опубликованная после продолжительной паузы в девятом выпуске *ПуП*. Все три статьи подписаны псевдонимом А. Трисмегистов и являются реакцией Григорьева на более или менее актуальные события столичной теат-

¹²⁹ Подчеркнем, что оба предложенных термина совершенно условны и, более того, отсылают к разным свойствам входящих в них текстов. Первый цикл мы называем «теоретическим» по принятому в нем академическому стилю. «Дилетантским» второй цикл назван по авторским подзаголовкам самого Григорьева. Разрабатываемая в нем Григорьевым литературная маска «дилетанта» отчасти определяет и беллетризованную форму разговора об искусстве.

ральной жизни, закамуфлированной под впечатления путешественника или воспоминания о прошлом. Своей беллетризованной формой статьи связаны с прозой Григорьева этого же времени, где театральная жизнь является одной из наиболее важных сквозных тем (ср. «Человек будущего», 1845; «Офелия. Одно из воспоминаний Виталина», 1846). Первая из статей — о «Гамлете» — вызвала громкий цензурный скандал и повлекла за собой выговор редактору Межевичу, что, как считается, стало одной из причин его смещения с ответственной должности в середине года (см. [Виттакер 2000: 76]). Об обстоятельствах, при которых произошло это смещение, и пойдет речь.

Дело в том, что под видом разбора провинциального спектакля Григорьев провел весьма жесткую критику В. А. Каратыгина, пользовавшегося особым благоволением со стороны императора Николая I и, следовательно, негласным статусом «неприкосновенного» для критики¹³⁰.

Осенью 1845 г. Каратыгин вернулся из триумфального заграничного турне, и его первые выступления в Петербурге активно обсуждались в прессе, поэтому в неназванном «провинциальном» актере в статье Григорьева читатели без труда узнали Каратыгина. Между тем, отношение героя очерка к артисту было крайне негативным:

Я ждал появления Гамлета, думая найти в нем хоть что-нибудь сходное с его идеалом. И он явился встреченный громом аплодисментов, явился высокий, здоровый, плотный, величавый, пожалуй, но столько же похожий на Гамлета, сколько Гамлет на Геркулеса. Он заговорил: голос его был голос Стентора; он назначен был командовать ротою, пожалуй, даже двумя ротами, но отнюдь не вырывался из груди болезненным стоном. Поза актера была живописна, но изысканна, и я удивлялся притом, зачем он явился на сцену с насморком, потому что иначе я не мог себе объяснить его беспрестанных эволюций с платком. Он был одет великолепно, а шло ли это великолепие к утомленному страданием Гамлету?.. Наконец все удалились, — он остался один; я ждал, что он, т. е. Гамлет, которого душа была сдавлена присутствием ненавистного ему окружающего, разразится страшною бурей — этим знаменитым монологом почти бессвязных стонов, затихающих только при приближении чужих. Ничуть не бывало! Актер продекламировал сначала очень покойно, с сентиментальным завыванием, воскликнул: «Жизнь! что ты? сад заглохший» — и сделал из этого стопа проклятия пошлую сентенцию; а в заключение, при словах: «Еще и башмаков она не износила», показал на свои собственные башмаки!!! [Григорьев 1985: 34–35].

Критика Григорьева явно перекликается с претензиями к Каратыгину, высказанными еще в конце 1830-х гг. В. Г. Белинским. Указание на неуместную в случае Гамлета монотонность речи Каратыгина содержится, напри-

¹³⁰ Каратыгин, напомним, возглавляет актерские иерархии в обзорах Зотова и Ф. В. Булгарина 1841 г. (см. выше параграф 2.3). Мы ни в коем случае не пытаемся здесь оспорить правомерность этого высокого статуса. Подчеркнем только, что Григорьев относится к тому кругу критиков, который предпочитал Каратыгину П. С. Мочалова, ср. его статью «Великий трагик» [Григорьев 1985: 131–171].

мер, в короткой заметке 1838 г. «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета» (см. [Белинский: II, 363–364]). О неестественности актерской манеры петербургского трагика говорится в статье 1835 г. «И мое мнение об игре г. Каратыгина» (см. [Там же: I, 179–188]). Антиподом Каратыгина для Белинского в это время является московский артист П. С. Мочалов, эмоциональная, идущая от сердца, а не от головы игра которого так впечатлила критика, что тот посвятил ей знаменитый цикл статей «“Гамлет”. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». В этом же цикле изложено и собственное понимание Белинским характера заглавного персонажа:

Вот идея Гамлета: слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе. От природы Гамлет человек сильный: его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходки в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде — все это свидетельствует об энергии и великости души. Он велик и силен в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека в самом его восстании [Там же: II, 293].

На таком понимании характера Гамлета, в котором проявления слабости соседствуют с человеческим величием и огромными внутренними силами, построена и критика Григорьева. Более того, в словах рассказчика «“Гамлета” на одном провинциальном театре» об образе героя слышится прямая отсылка к позиции Белинского:

Гамлет! Гамлет! Опять он появится передо мною, бледный, больной мечтатель, утомленный жизнью прежде еще, чем успел узнать он жизнь, отыскивающий тайного смысла ее безобразно-смешных, отвратительных явлений, растерзанный противоречиями между своим я и окружающей действительностью, готовый обвинять самого себя за эти противоречия и жадно схватывающий оправдание своей вражды, вызванное им из мрака могил... И в каждой жиле чувствует он крепость могучих львиных сил в первую минуту этого страшного оправдания своего разлада, — и призвавший небо, и землю, и самый ад в свою большую грудь, он вправе назвать «малюткою» того, чей голос вызывает его из этого страшного внутреннего мира... Но вот он опять возвращен к своей обыкновенной жизни, он опять тот же бледный, слабый, страдающий Гамлет [Григорьев 1985: 34–35].

Есть и более частные, но не менее значимые черты сходства между статьями Белинского и Григорьева. Так, последний замечает, что одну из реплик Гамлет в спектакле на провинциальном театре произносит «тоном героев повестей Марлинского с их азиатскими страстями» [Там же: 35]. Белинский в упомянутой статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина» именно с Марлинским сопоставляет талант Каратыгина, называя такой тип таланта «случайным» и противопоставляя его самобытному таланту Н. В. Гоголя, «независимому от обстоятельств жизни» [Белинский: I, 180].

Представляется очевидным, что эта переключка с известным циклом Белинского была одним из тех ключей, с помощью которых читатель *РиП* должен был угадать в неназванном провинциальном актере Каратыгина. В том, что указанные статьи Белинского к моменту выхода статьи Григо-

рьева не утратили актуальности для читательской и театральной среды, сомневаться не приходится. Да и сам Белинский в данном случае важен не как автор конкретного авторитетного текста, но скорее как создатель определенной парадигмы восприятия Каратыгина. В рамках этой парадигмы Каратыгин — талант с превосходными данными, которые он благодаря кропотливой работе развил до совершенства; однако есть роли, для которых недостаточно ни физических данных, ни усердной отработки, например, роль Гамлета. Для таких ролей Каратыгин не годится. Прямой противоположностью Каратыгина является Мочалов, зачастую не способный к систематической работе над ролью, но за счет дарованного природой актерского чутья осваивающий наиболее сложные характеры¹³¹.

Вот характерный пример столкновения сторонника этого взгляда и его противников. Когда в 1842 г. после слияния *PPT* и *ППУВЕТ* редакцию объединенного журнала возглавил Ф. В. Булгарин, в № 11 (журнал выходил тогда два раза в месяц) была опубликована очередная «Хроника московского театра», написанная анонимным московским корреспондентом. Статья заканчивалась эмоциональной похвалой Мочалову, который объявлялся равновеликим по степени одаренности Каратыгину. К этому месту статьи Булгарин счел необходимым добавить следующее примечание:

Мы, петербургские жители, имеем совсем иное понятие о г. Мочалове, и нам даже не может прийти в голову мысль сравнивать его с первым нынешним европейским трагиком В. А. Каратыгиным. У нас это почли бы варварством! Молодые московские студенты, приезжая в Петербург, остаются некоторое время под влиянием первых своих юношеских впечатлений, произведенных в них первою виденною ими трагедиею, но, укрепясь в умственных силах и вникнув в глубокую игру В. А. Каратыгина, они, наконец, убеждаются, что между всемирным трагиком В. А. Каратыгиным и московским трагиком г. Мочаловым не может и не должно быть никакого сравнения! Хвала и честь обоим, но... В. А. Каратыгин... солнце... а оно одно! [Булгарин 1842 б].

В числе «молодых московских студентов» наверняка имелся в виду и Белинский. Таким образом, в начале 1846 г. подписчики *РуП* были готовы к тому, чтобы однозначно интерпретировать намеки Григорьева.

Была, однако, категория читателей, которая помимо пусть и явных, но не раскрытых отсылок к Белинскому имела другие, более веские основания подозревать, что под провинциальным актером скрывается не кто иной, как Каратыгин. В 1845–1846 гг. директор императорских театров А. М. Геденов временно исполнял обязанности по цензурированию театральных рецензий в связи с отъездом за границу министра императорского двора П. М. Волконского¹³². В РГИА сохранилась серия его жалоб Л. В. Ду-

¹³¹ О противостоянии Каратыгина и Мочалова существует обширная литература. См., например, [Шенрок 1898; Долгов 1914; Игнатов 1916: 266–281; Родина 1948; ИРДТ: 95–115; Владимирова, Романова 1999; Altschuller 1999].

¹³² Оба пользовались в околотеатральной среде дурной репутацией. Ср. в мемуарах В. Р. Зотова: «Волконского публика не любила точно так же, как и всех других

бельту на редактора *РиП* Межевича, использовавшего для обхода цензуры весьма нетривиальные ходы. Так, критический фрагмент об игре Каратыгина был прямо вставлен в разбираемую статью о «Гамлете» из другой — ранее запрещенной. Ход этот был столь же дерзким, сколь и остроумным. Дело в том, что только столичные театры имели статус императорских, и, соответственно, только материалы о них должны были проходить дополнительную цензуру в министерстве императорского двора. Статья о «Гамлете» на «одном провинциальном театре» автоматически избегала такой участи, подпадая под юрисдикцию только общей цензуры. Однако без внимания Гедеонова текст не остался:

В последней бывшей у меня статье об Александринском театре я исключил все казавшееся мне неприличным в рецензии о Каратыгине 1-м. Редакторы <...> это мое исключение обозначили в печати точками. Самую же идею статьи в столь же неприличном направлении, но в другой только форме поместили в журнале под замаскированным событием, будто бы на провинциальном театре; и в этом виде с дозволения общей цензуры напечатали в том же журнале (стр. 37-я, представление «Гамлета» на провинциальной сцене).

В статье этой, конечно, никто не назван прямо по имени, но не менее того для всякого сколько-нибудь знающего театр и читающего критики «Репертуара» значения оной весьма ясны и понятны, ибо все то, что этот журнал порицает в Каратыгине, помещено в этой статье. В доказательство чего прилагается при сем выписка [РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 10551. Л. 20 об. – 21].

Гедеонов был прав: редакцией *РиП* двигало стремление, с одной стороны, избежать претензий цензуры, с другой, сделать так, чтобы фигура Каратыгина угадывалась в разбираемой статье любым минимально интересующимся текущей театральной жизнью читателем. Именно для этого, по нашему мнению, статье предшествовало и посвящение Межевичу — критику, заслуженно пользовавшемуся в это время репутацией главного противника петербургского трагика. Созданию этой репутации во многом способствовала *СП* Булгарина, последовательного апологета Каратыгина и личного врага Межевича (об их взаимоотношениях см. [Талашов 2011; Мельгунов 1995: 9–24; Кармазинская 1994]), который на рубеже 1842–1843 гг. именно у Булгарина принял редакцию *РиП*.

Вот как откликнулась *СП* на оценки Каратыгина в *РиП* в конце 1845 — начале 1846 г. Отмечая возвращение артиста из зарубежного тура в Петербург в конце 1845 г., Булгарин подчеркивает, что теплый прием Каратыгина в роли Кина («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма) чрезвычайно радует его «как всякая справедливость, отдаваемая таланту и заслуге». И тут же делает выпад против журнала Межевича:

С некоторого времени в одном журнале ведут непрерывную войну, под сурдиною, противу В. А. Каратыгина и, не смея явно оспаривать у него таланта, превозносят всякого превыше облака ходячего, кто только ни возьмется за траги-

министров (кроме Перовского), в особенности за то, что он давал слишком много воли Гедеонову» [Зотов 1890: № 1, 52].

ческую роль!!! Это и смешно, и жалко! Никакая сила не может унижить истинного дарования, а в этом журнале даже нет и силы. Мы все ждем, чтоб господа редакторы журнала сказали нам, каких артистов видели они, которых могут поставить выше Каратыгина. Дело такого рода, что мы даже не хотим опровергать мнений этого журнала. Было бы странно и неприлично защищать против них В. А. Каратыгина. В. А. Каратыгин не имеет нужды в защите! [Булгарин 1845 б].

В отзыве на постановку «Гамлета» на сцене Александринского театра, которой посвящена и статья Григорьева, регулярный рецензент *СПП* Р. М. Зотов также не забывает упомянуть и критиков Каратыгина. Его формулировки, впрочем, более расплывчаты:

Знаем, что некоторым мелким критикам он не нравится; мы даже слышали от многих зрителей, что лицо Гамлета они желали бы видеть сыгранным несколько иначе, нежели играет его г. Каратыгин. <...> Чего хотят эти господа? Чтоб Каратыгин играл так, как хочется им, а не так, как он сам создает каждое лицо в своем воображении. <...> Все мы можем ошибаться, и всякий различно понимает идеал изящного. Следственно, как, по мнению критиков, может ошибаться г. Каратыгин, так, по его мнению, еще более могут ошибаться его судьи [Зотов 1845 а].

В «Журнальной всякой всячине» в начале февраля 1846 г. Булгарин дает издателю *Руп* рекомендации: журнал, по мнению фельетониста, должен печатать без разбора все, что ставится на русской сцене, а также вовсе отказаться от театральной критики. В качестве обоснования необходимости этой перемены Булгарин вновь выдвигает бездарность и злонамеренность критиков *Руп*, причем в данном случае он мог иметь в виду и уже опубликованную к этому времени статью Григорьева о «Гамлете»:

Редакция позволила молодым писателям действовать в критике по личным их отношениям к артистам, и некоторые из этих молодых писателей избрали целью своих выстрелов... В. А. Каратыгина!!! Это напоминает баснословную войну Пигмеев с Гигантами. Не верится, а точно так! Следствием этой пиетической вольности было то, что все истинные литераторы, все почитатели высокого таланта В. А. Каратыгина, т. е. вся русская публика, все артисты вознегодовали, и одни перестали помещать свои пьесы в «Репертуаре», а другие выписывать его. Вот что значит несправедливость! [Булгарин 1846 а]¹³³.

Таким образом, посвящение Межевичу статьи «“Гамлет” на одном провинциальном театре» должно было стать, с одной стороны, дополнительным указанием на то, что речь идет именно о Каратыгине, а с другой —

¹³³ Отметим, что уже в начале 1854 г. такая ожесточенная защита Булгариным Каратыгина, умершего в марте 1853 г., будет казаться смешной. По поводу возражений Булгарина на обзор исполнения роли Гамлета на русской сцене анонимный автор *Пантеона* (вероятно, Кони) вспоминал перепалку 1845–1846 гг. и замечал: «И чем же на этот раз г. Ф. Б. доказывает превосходство дарования Каратыгина? Тем, что он собирается отправиться на гроб трагика и положить венок на его могилу!» [Русская журналистика 1854: 20].

подчеркнуть, что высказанная в статье позиция является позицией журнала в целом. Особая пикантность этого посвящения связана еще и с тем, что изъятый Гедеоновым фрагмент хроники о Каратыгине, который перекочевал в статью Григорьева, вполне возможно, принадлежал самому Межевичу, который, таким образом, является не только адресатом посвящения, но и соавтором текста. К сожалению, сам изъятый цензурой фрагмент не сохранился, и наше предположение основывается на доверии к читательской компетенции Гедеонова, решившего, что фрагмент был перенесен в текст Григорьева с сохранением «идеи» и «неприличного направления», но в измененной «форме» (см. выше).

Пристальное внимание *СП* и лично Булгарина к тому, что публиковал о Каратыгине *PuП*, в известной степени и спровоцировало цензурные репрессии, которым подвергся журнал в середине 1846 г. Впрочем, и сам Межевич в ряде случаев прямо «лез на рожон». Не успела еще забыться история с «Гамлетом» на одной провинциальной сцене», как во втором номере *PuП* вновь появился материал, откровенно провоцировавший цензуру. Резко отвечая на «Несколько замечаний г-ну Булгарину», которые Межевич опубликовал в февральской книжке, Булгарин между прочим писал в *СП*:

С восторгом прочел статью, напечатанную в № 2-м Репертуара за 1846-й год, в Театральной Летописи, на стр. 90, под заглавием: «Александринский театр. Г. Максимов и его бенефис. — Г. Аксель и его водевили. — Максимов в провинции. — Бенефис г-жи Дюр. — Два рода безумия и дочка его благородия. — Езоп у Ксанфа. — Яков Григорьевич Брянский». Г. Булгарин сознается всенародно, что это лучшее из всего, что написано В. С. Межевичем в течение его литературного поприща, и советует ему, в свою очередь, писать всегда так, а не иначе, для утверждения своей славы. Особенно «Два рода безумия» здесь чрезвычайно как хороши! [Булгарин 1846 б].

Ирония фельетониста и редактора *СП* заключалась в том, что приведенное им оглавление — это все, что было напечатано в *PuП* из февральского обзора деятельности Александринского театра. Как следует из архивных сведений, здесь должна была быть опубликована статья, полностью вырезанная А. М. Гедеоновым, но редактор не отказался от публикации оглавления. Директора императорских театров эта очередная выходка откровенно взбесила. В письме Дубельту он сообщал, что статья была составлена из «личностей противу некоторых артистов», что напечатанного «заглавного объявления» он на прочтение не получал и что публикацию этого «объявления» он, Гедеонов, считает попыткой привлечь внимание к якобы имеющим место преследованиям журнала цензурой [РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 10551. Л. 24]. 3 марта Дубельт уведомил Гедеонова:

Отношение ко мне Вашего превосходительства от 28 истекшего февраля за № 181 я имел честь докладывать генерал-адъютанту графу Орлову вместе с февральскою книжкою «Репертуара и Пантеона», и по приказанию Его сиятельства я сделал в III отделении редактору этого журнала г. Межевичу строгое внушение за допущенные им в означенной книжке неуместные выходки.

Сверх того, по поручению графа Алексея Федоровича я лично просил г. обер-полицмейстера, чтобы и он, с своей стороны, сделал Межевичу должное замечание с тем, что, если Межевич еще раз дозволит себе подобные отступления от установленного порядка, то с ним поступлено будет по всей строгости законов [РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 10551. Л. 23–23 об.].

По всей строгости с Межевичем поступили уже в очень скором времени. О подробностях судить сложно, но уже с седьмой книжки *PuП* единственным издателем и редактором журнала значится И. П. Песоцкий, которому лишь на короткое время удалось полностью переложить хлопоты по изданию на Межевича.

Таким образом, краткий эпизод включения начинающего критика Григорьева в борьбу вокруг репутации Каратыгина обернулся для *PuП* весьма плачевно. Со сменой начальника роль Григорьева в журнале меняется довольно радикально. Об этой роли будет подробнее сказано в следующем параграфе. Пока лишь укажем, что вся эта история с «Гамлетом» кое-чему Григорьева научила: по крайней мере до конца сотрудничества в *PuП* таких ожесточенных личных выпадов он себе больше не позволял.

Скандал вокруг «Гамлета», который по-своему взрывал, скандализировал чинную и однообразную атмосферу театрального Петербурга, был в своем роде вызовом, не оставшимся незамеченным ни театральной бюрократией, ни противниками Григорьева и Межевича. Этот скандал показывает, что правила (отчасти неписанные) для желавших подвизаться на почве театральной критики в 1846 г. оставались столь же жесткими, сколь и в начале десятилетия. Как и в случае со статьей Р. М. Зотова «О нынешнем состоянии Санкт-Петербургских театров» (см. главу 1), попытка Григорьева и Межевича нарушить однажды заведенный порядок вскрыла ряд ключевых свойств самой системы. У Зотова, напомним, речь шла о критике институциональных особенностей театральной жизни рубежа 1830–40-х гг. Негативное отношение к текущим порядкам, равно как и попытка критики в адрес обласканного двором артиста обернулись недовольством чиновных инстанций. Однако для нас показательнее другое: в обеих ситуациях включились и внутренние механизмы саморегулировки журналистского сообщества. Вялое и шаблонное театральное рецензирование *СП* многих не устраивало, но для Булгарина оно было одним из наиболее простых и стабильных способов демонстрации лояльности системе, и этот способ он одинаково жестко защищал и в 1840, и в 1846 гг. (см. упоминавшиеся уже в главе 2 письма Булгарина к Р. М. Зотову [Булгарин 1995]).

5.2. Критический цикл «Русская драма и русская сцена»: как А. Трисмегистов стал А. Григорьевым

В феврале 1846 г. Григорьев опубликовал первую и единственную книгу своих стихотворений, которая была весьма прохладно встречена критикой. Поскольку для дальнейших рассуждений это будет иметь значение, отметим, что книжка была подписана настоящей фамилией Григорьева и что, очевидно, на рубеже 1845–1846 гг. автор ощущает себя в первую очередь поэтом.

Два цикла критических статей, опубликованных Григорьевым в 1846 г., «теоретический» и «дилетантский», были настолько не похожи друг на друга, что казалось, принадлежали разным авторам. Этого впечатления добивался и сам Григорьев, в «дилетантском цикле» скрывшийся под псевдонимом А. Трисмегистов. Для понимания отличий от «теоретического» цикла укажем еще раз на ключевое свойство «дилетантского цикла»: текущие театральные впечатления подавались в обертке беллетризованного очерка с обильными автобиографическими или псевдоавтобиографическими вставками. Эмоциональный регистр статей «дилетантского цикла» — очень высокий, а оценки зачастую — весьма резкие.

Состав цикла, который мы условно назвали «теоретическим», представляет некоторую проблему. Безусловно, в него входят четыре статьи под общим заголовком «Русская драма и русская сцена», опубликованные в разделе «Материалы для истории театра» в *РиП* в № 9 («Вступление», см. [Григорьев 1846 б]), № 10 («Элементы современной русской драмы», см. [Григорьев 1846 в]), № 11 («Значение страстей вообще, и любовь как один из драматических элементов», см. [Григорьев 1846 г]) и № 12 («Последний фазис любви — любовь в XIX веке», см. [Григорьев 1846 д]). На наш взгляд, по целому ряду причин, о которых речь пойдет ниже, к этому же циклу следует отнести и еще одну, более раннюю статью — «О так называемой “классической” трагедии (Несколько заметок по поводу благородных спектаклей в пользу бедных)». Она была напечатана в шестом номере журнала в разделе «Смесь» и, в отличие от трех последующих частей цикла, подписана не настоящей фамилией Григорьева, а псевдонимом А. Трисмегистов.

Статьи «теоретического» цикла резко отличаются от прозы Григорьева этого времени и от соседнего «дилетантского» цикла. Игровой способ изложения исчезает, статьи скорее отсылают к академическому дискурсу об искусстве и к немецким эстетикам, которыми молодой Григорьев был увлечен не менее, а, пожалуй, даже более многих своих современников (см. об этом [Виттакер 2000: 32–89]). Объем статей по сравнению с «записками дилетанта» невелик — ни одна из них не превышает шести журнальных страниц. Наконец, по сравнению с «записками дилетанта», «теоретический» цикл посвящен по существу не театру, а драме, и в значительной степени является рассуждением не о сценическом искусстве, но о литературе. Поэтому появление в статьях упоминаний прозы Ф. М. Достоевского и Гоголя вовсе не выглядит инородным вкраплением.

В истории русской литературы есть такие проблемные фигуры, которые в какой-то момент резко меняют характер своей деятельности. Классическим примером является Некрасов. Он сумел резко переключить регистр своего поэтического слога после неудачи раннего романтического, подражательного сборника «Мечты и звуки». Отсюда и вопросы, которые формулирует к нему культурная традиция: когда и почему происходит перелом в его поэтическом творчестве?

Другим ярким примером является Григорьев. Его репутация как выдающегося критика не отменяет представления о нем как о даровитом поэте, пусть и не первого ряда. Григорьев никогда не бросал писать стихов, его поздняя лирика обычно признается более совершенной, чем ранняя (см. [Блок 1962: 517; Егоров 2001: 24]). И все же значительная часть его поэтического наследия вошла уже в состав сборника 1846 г., а с 1850-х гг. значение Григорьева как критика многократно превосходит его значение как поэта. Молодой Григорьев пишет также небезынтересную автобиографическую прозу, очевидным образом связанную с его лирикой. Как кажется, и «дилетантский» критический цикл в той же мере можно считать принадлежностью к этой «лирической стороне» творчества Григорьева, которая постепенно будет вытеснена его теоретическими и критическими работами.

Вне зависимости от того, как именно мы — читатели — относимся к разным сторонам дарования Григорьева, очевидно, что в некоторый момент он сам пережил смену жизненных ориентиров и мощную переоценку самого себя как автора. Как и всегда, когда речь идет о каком-то сложном внутреннем психологическом процессе, конечного ответа на вопрос, почему так произошло, мы не получим. Но указать довольно точно на время, когда Григорьев из лирика «превращается» в критика и описать обстоятельства этого «превращения», на наш взгляд, возможно. Метаморфоза эта совершается в 1846 г., а история с двумя параллельными, но разными по стилю и содержанию циклами помогает реконструировать ее ход.

Методологически предлагаемое нами решение основывается на исследовании М. С. Макеева о трансформациях ранней лирики Некрасова. Не погружаясь в частности, укажем, что опорными здесь являются понятие литературного «имени» как одного из продуктов литературной деятельности и фигура издателя, который оказывается зачастую заказчиком и основным «инвестором» в то или иное литературное имя. Не менее важно, что литературное имя часто означает не автора, как такового, а лишь какую-то из сторон его деятельности. Иными словами, у одного человека может быть несколько литературных имен. Издатель также оказывает финансовую и моральную поддержку в некотором смысле не автору, а литературному имени, поэтому может иногда предпочесть одно из двух или нескольких литературных имен этого автора. Важно и то, что сами литераторы осознают свое имя или имена как символический капитал, который может иметь больший или меньший вес (см. [Макеев 2009: 32–51]).

Изменение литературного самоопределения Григорьева, располагавшего в начале 1846 г. двумя литературными именами — А. Григорьев и А. Трисмегистов — на наш взгляд, прямо связано с переменами в руководстве *РиП*.

Как уже говорилось, ровно в середине 1846 г. Межевич расстается с журналом. Имеющиеся данные не позволяют точно реконструировать обстоятельства, при которых критик порывает с изданием, но, как мы попытались показать в предыдущем параграфе, не в последнюю очередь этот уход был связан с цензурным конфликтом начала 1846 г. Укажем только на несколько фактов, сопутствовавших этим событиям.

С мая 1845 до середины 1846 г. Песоцкий, видимо, совсем отошел от дел по *РиП*, сосредоточившись на других своих книжных предприятиях (см. параграф 3.2). По крайней мере, в полемических выступлениях этого периода Межевич систематически подчеркивает, что управляет журналом в одиночку (см. объявления о подписке на журнал в 1846 г. в последних номерах *РиП* за 1845 г.; см. также [Межевич 1845]).

К маю 1846 г. дела у Межевича шли гораздо хуже, чем раньше, журнал стал запаздывать с выходом. Издание, по всей видимости, во многом зависело от капиталов Песоцкого, а у него в последние годы дела шли плохо. Официально о банкротстве Песоцкого будет объявлено 11 февраля 1848 г., но к нему, вероятно, привела серия неудач, начавшаяся раньше. Об этом косвенно свидетельствует письмо В. И. Даля М. П. Погодину от 16 ноября 1847 г., в котором, в частности, сообщалось, что М. Д. Ольхин, коммерческий партнер и компаньон Песоцкого, «скопытился и скоро вылетит из трубы» [Даль, Погодин 1993: 360]. Вероятно, именно о коммерческих неудачах Песоцкого сообщал еще раньше, в июне 1845 г., Булгарин Р. М. Зотову: «Песоцкого мне жаль! Я предсказал это, когда Межевич интриговал, чтобы взять у меня “Репертуар”. Песец дурак — но добрый малый» [Булгарин 1995: 420]. Напомним, что в том самом 1845 г. Песоцкий ходатайствовал через военное министерство о разрешении издавать газету «Россия», причем мотивировал свое прошение убытками и долгами, связанными с изданием *ВГЗД* (см. параграф 3.2).

Так или иначе, но уже в № 7 *РиП* было напечатано объявление от издателя, подписанное именем Песоцкого:

Издатель «Репертуара» считает своею обязанностью извиниться перед публикою в позднем выходе июльской книжки. Виною этому были обстоятельства, вовсе от него не зависящие и нимало не интересные для публики. Ныне, принявши в свое непосредственное и единственное заведывание «Репертуар и Пантеон», издатель его осмеливается принять на себя ответственность за своевременный выход и интересное содержание книжек. <...> Прежний же издатель г. Межевич отныне никакого участия в издании не принимает [Песоцкий 1846].

Как же перемены в редакции сказались на Григорьеве — одном из наиболее постоянных и плодovitых авторов журнала?

Во-первых, рецензии-обозрения Григорьева, посвященные спектаклям Александринского театра, которые каждый месяц печатались в «Театраль-

ной летописи» (далее — *ТЛ*) — особом отделе журнала для текущего театрального рецензирования — теперь последовательно подписываются фамилией автора. Собственно, именно эти тексты по перекличке содержания и отсылкам позволяют атрибутировать Григорьеву более ранние анонимные рецензии этого же цикла. Думается, что именно эти статьи как наиболее регулярные должны были связать в сознании публики имя Григорьева с функцией штатного театрального рецензента *РиП*. Однако такой резкий переход от анонимности к подписи сам по себе не маркирует ни перемены в самоопределении Григорьева, ни изменения его роли при новом издателе, поскольку *ТЛ* при Межевиче была в принципе анонимной, а при Песоцком стала в принципе «подписанной», «авторской» (за некоторыми исключениями).

Кроме того, прямо внутри «теоретического» цикла происходят важные изменения. Остановимся на них подробнее. Как уже было сказано, первая статья цикла, в отличие от последующих трех, помещена в «Смеси», что должно было указывать на ее заведомо малую принципиальность для редакции, и подписана псевдонимом А. Трисмегистов. Также, в отличие от трех последующих статей, она не имеет подзаголовка «Русская драма и русская сцена». Поэтому единственным основанием считать статью началом цикла является связь ее содержания и стиля с последующими статьями. Первое указание на эту связь сделал Р. Виттакер (см. [Виттакер 2000: 73, 439]), однако исследователь посчитал основания для такого вывода очевидными и не требующими специального объяснения. На наш взгляд, связь первой статьи с последующими несомненна, хотя и не так очевидна, как кажется Виттакеру. Попробуем показать, что именно объединяет статью «О так называемой “классической” трагедии» с другими текстами «теоретической» серии.

Во-первых, третья статья цикла под названием «Элементы современной русской драмы» (т. е. следующая после введения) начинается с того, чем закончил Григорьев первый текст, и подхватывает содержащиеся в ней рассуждения. Статья «О так называемой «классической» трагедии» в значительной степени посвящена уяснению понятий классицизма и романтизма. По мнению критика, тот и другой не существуют в чистом виде, всегда являются сочетанием «двух слоев, слоя *римского*, ветхого, и слоя *прибылого, германского*» [Григорьев 1846 а: 678]. Классицизм объявляется «отрыжкой» римского элемента на романской почве, а романтизм «отрыжкой» германского элемента на германской почве [Там же: 678]. Классицистическая драматургия далее толкуется Григорьевым как «тело, оболочка древней трагедии, без ее живительного духа» [Там же: 679]. За достаточно пространственным рассуждением о свойствах европейской классицистической трагедии следует небольшой фрагмент и о русском классицизме:

Остается нам сказать несколько слов о классической драме на нашей почве, — но право, она была у нас так жалка и пошла, так ненародна, что и говорить о ней совестно. Для нас мысль о классицизме всегда сливается с мыслью о чем-то крайне смешном. Раз только классическая трагедия *сказалась* рус-

скому сердцу, в незабвенную эпоху 12 года, многими удачными стихами «Дмитрия Донского» [Григорьев 1846 а: 681].

Этот фрагмент — один из финальных — продолжается сетованиями в третьей статье на бедность русской драматургии: «Печально и бедно состояние русской драматургии. Уединенно только высятся над общим уровнем посредственности вовсе не сценические поэмы Пушкина и юношеская, но смелая драма Лермонтова, великая сатира Грибоедова и глубокие создания Гоголя» [Григорьев 1846 в]. Эта, образно говоря, синтаксическая связность поддерживается и множественными содержательными перекличками в рассуждениях о «классической» трагедии со статьями серии «Русская драма и русская сцена». Так, например, фрагмент о свойствах древней трагедии во второй статье «Значение страстей вообще и любовь как один из драматических элементов» явно отсылают к первой статье цикла:

О так называемой «классической» трагедии:

Древняя трагедия была непосредственно связана с учением мистерии, — была богослужением высшей, таинственной религии, совершенно отличной от грубых верований толпы. Древняя трагедия у ее высших представителей Эсхила и Софокла является всегда трилогию, связанною в трех частях тройственною мыслью *падения, страдания и восстановления*. Боги Греции, эти дивные мраморные изваяния, эти пластические видения цветущей Эллады, в учении мистерии и в богослужении трагедий, являются **представителями различных сил, в человеке самом лежащих, сил прекрасных в своем высшем развитии, но вместе с тем и смелых, или точнее как та бездна, которая служит им источником**¹³⁴. Люди в греческой драме только орудия этих сил, или точнее — обожествления известной, обладающей <sic!> в индивидууме силы. Они борются между собою, эти силы, и падают одна от другой, смотря по тому, какова их судьба, т. е. смотря по тому, сколько лежит возможности в одной силе быть выше другой. <...> **И древний дух протестовал уже против этого, и недовольство подобным неправом составляет сущность Эсхилова и Софоклова пафоса — и оно-то порождает надежду, так ярко высказанную в Промее** [Григорьев 1846 а: 679–680].

Значение страстей вообще и любовь как один из драматических элементов:

Другой вопрос — довольно ли само человечество этим земным своим существованием, этим ограничением и урезыванием... Бессмертный, вечный дух, живущий внутри нас, протестирует вечно, как Промейфей оконанный.

Никогда в горькой, безотрадной наготе не высказывался этот страшный протест, этот горький ропот, как в драмах древнего мира. **Я уже сказал, что страсти являются нам бичами карающей судьбы, фуриями, исторгающимися из груди, — ибо само человечество представляется древнему мирозерцанию в состоянии войны диких зверей между собою.** Крест спасения — кроткое начало страдающей любви, еще не одержало бешенных стихий человеческой души, и мир без искупителя действительно томится в узах мрака. Все великое и прекрасное падало перед силою, самая добродетель — *virtus*, не бо-

¹³⁴ Курсив в цитатах — Григорьева, выделение полужирным — наше.

лее как сила, — ропот благородной души осуждалась <sic!>¹³⁵ бессмысленным хором... [Григорьев 1846 г: 237].

Такие же убедительные переключки можно обнаружить и по другим вопросам: влияние христианства на трагедию (католический романтизм), происхождение классицизма и романтизма, роль Байрона как истинного романтика на фоне ложных. Все это не оставляет сомнения в содержательном единстве цикла, и поэтому именно рамочные отличия (раздел, подзаголовок, подпись) приобретают особый смысл, позволяют говорить о радикальном изменении роли Григорьева в журнале.

Очевидно, что прямо по ходу одного издательского года происходит переоценка значимости цикла в структуре издания и одновременно — значения Григорьева как теоретика театра вообще. Важно, что эта переоценка происходит именно с возвращением в журнал Песоцкого и уходом Межевича. «Переезд» цикла в более престижный раздел журнала и то обстоятельство, что статьи этого цикла начинают подписываться фамилией Григорьева, уже связанной в сознании читателей с функцией постоянного театрального обозревателя *PuII*, несомненно, прямо иницированы Песоцким.

Песоцкий, таким образом, проявляет готовность доверить всю театральную критику журнала (и теорию, и регулярное рецензирование) молодому автору, делает на него ставку и, очевидно, видит в имени «А. Григорьев» определенный репутационный потенциал. Этим выводам как будто препятствует одно обстоятельство, на которое уже было бегло указано: другой, «дилетантский» цикл, заключительная статья которого тоже приходится на время Песоцкого, никаких структурных изменений не претерпевает; последняя статья «дилетанта» по-прежнему подписана А. Трисмегистовым.

Однако для этого факта есть вполне логичное объяснение. Раскрытие личности «дилетанта» могло быть нежелательно для самого Григорьева из-за цензурного скандала, связанного с первой статьей о «Гамлете» (о чем мы писали выше). Но вероятно и то, что к осени 1846 г. самому Григорьеву не хотелось, чтобы его имя ассоциировалось с «дилетантскими» статьями:

1) После описанных трансформаций с «теоретическим» циклом имя «А. Григорьев» должно было отождествляться с репутацией серьезного теоретика драмы, а вовсе не «дилетанта», пишущего о театре в жанре полусерьезных фельетонных очерков.

2) Для разговора от собственного имени об игре актеров, о сценическом мастерстве, которому посвящены в значительной степени «записки дилетанта», у Григорьева теперь имелся соответствующий раздел — *ТЛ*.

3) Посвящение Межевичу, которым сопровождался первый очерк «дилетанта», ставило Григорьева в неловкое положение перед новым издателем, который старался отмежеваться от *PuII* времени Межевича.

4) Наконец, вполне возможно, что Григорьеву просто хотелось сохранить внешнее единство цикла: ведь в отличие от теоретической серии, здесь никакого повышения статуса текста ожидать не приходилось.

¹³⁵ Очевидно, опечатка, должно быть — «осуждался».

Таким образом, тот факт, что последняя статья «записок дилетанта» выходит в журнале Песоцкого по-прежнему под именем «А. Трисмегистов», не опровергает, а, наоборот, скорее подтверждает предположение о случившейся в середине 1846 г. резкой перемене творческого самоопределения Григорьева и одновременно о новой стратегии издателя Песоцкого. Как представляется, необходимо все же объяснить мотивы критика и издателя.

Напомним, что компетенции Песоцкого хватало на то, чтобы составлять *РРТ* образца 1839–1840 гг., но *РуП* в том виде, в каком он возвращается в середине 1846 г. в руки отца-основателя, уже давно не был изданием, которое можно вести без профессионального редактора. Журнал публиковал материалы по истории театра, теоретические театроведческие и музыковедческие статьи, прозу, стихи, театральную и даже литературную критику. Этот материал нужно было отбирать, сортировать, редактировать. Рискнем предположить, что именно этим и занялся Григорьев во втором полугодии 1846 г.¹³⁶ Но еще важнее другое: изданию, регулярно высказывавшемуся о театре, необходимо было имя ведущего театрального критика, нужен был голос, выражавший позицию журнала. Межевич мог позволить себе играть в анонимность: журнал был его органом, и все сказанное в *РуП* о театре имело вес постольку, поскольку проходило через руки Межевича — достаточно авторитетного театрального критика. Анонимность создавала иллюзию причастности Межевича ко всему, что печаталось в журнале. В этом смысле театральный критик «А. Григорьев» был ему вовсе не нужен, Межевич сам был и критиком, и редактором, и издателем — последней инстанцией в принятии решений и вынесении оценок.

Песоцкому нужно было сделать выбор, и он остановился на имени «А. Григорьев». Именно с этого времени, на наш взгляд, Григорьев становится в первую очередь критиком и лишь во вторую — лириком.

Для чего это было нужно Григорьеву? Думается, что отчасти, как и в случае с Некрасовым, к переоценке наполнения имени «А. Григорьев» подталкивала финансовая необходимость. Выбравшему литературную карьеру, не имевшему других средств к существованию молодому человеку пришлось играть по правилам, предложенным издателем, согласиться на роль, которую тот ему отводил. Но не только. К представлению о самом себе как о критике Григорьева мог подталкивать и довольно холодный прием, оказанный его стихотворному сборнику. Книжка вышла мизерным

¹³⁶ Мы никак не можем согласиться с позицией Д. Г. Королева, утверждающего без ссылок на источники: «Песоцкий тем временем кое-как, без руля, ветрил и в сплошной убыток, несмотря на то, что сменивший Межевича и Зотова Григорьев наполнял номера похвалами Каратыгину, еще год один управлял журналом, слезно упрасивая Кони принять хотя бы редакцию» [Королев 1999: 56]. Об отношениях Песоцкого и Кони, строго говоря, ничего не известно. Песоцкий справлялся в одиночку или при поддержке Григорьева не год, а не более чем полгода, притом, вполне вероятно, что уходивший в середине 1846 г. Межевич оставил все-таки некоторый портфель материалов. С «похвалами Каратыгину», как мы показали в предыдущем параграфе, все тоже было далеко не так просто.

тиражом в 50 экземпляров еще в феврале, но отзывы на нее последовали не ранее апреля. В частности, в апрельской книжке *ОЗ* вышла пренебрежительная рецензия Белинского (см. [Белинский: IX, 590–600]).

Песоцкий открывает Григорьева не только как теоретика театра, но и как литературного критика. «Теоретический» цикл, о котором здесь говорилось, остался явно незавершенным. Задавшись вопросом, в каких сторонах русской жизни должна черпать материал современная драма, Григорьев, начав с любви, только приступает к поиску ответа. И ключевые свойства той странной, эгоистической любви, о которой пишет критик, обнаруживаются им в актуальной русской литературе — прозе Достоевского и М. Ю. Лермонтова, стихотворениях А. А. Фета. Не будет преувеличением сказать, что «теоретический» цикл, вне зависимости от того, чего ждал от него Песоцкий, получился в большей степени о литературе, чем о театре.

В этой главе нам хотелось показать, что и при Межевиче *PuП* продолжал искать новые пути качественного реформирования театральной критики в России, способы усложнения и проблематизации ее языка. Как минимум две попытки в этом направлении связаны с именем Григорьева. Но если «эзопов язык» «записок дилетанта» был сразу же и точно прочитан не только цензурой, но и чуткими конкурентами, то разговор о театре на академическом, философском языке был прерван самим Григорьевым, отказавшимся от дальнейшего сотрудничества в *PuП* после прихода Кони.

В таком развитии событий была своя логика. Как показывает история сотрудничества молодых Некрасова¹³⁷ и Григорьева с театральным журналом, *PuП* был весьма удачной стартовой площадкой для авторов, которые уже в следующую культурную эпоху прочно войдут в литературную элиту. Таким авторам в *PuП* быстро становилось тесно. И пусть до реальной славы и Некрасову в 1840–41 гг., и Григорьеву в 1845–46 гг. было еще далеко, ни Кони, ни Песоцкий не располагали достаточными ресурсами (финансовыми и символическими), чтобы удержать в журнале молодых и талантливых авторов. Однако роль *PuП* как стартовой площадки, своего рода «двери» в большую литературу ни в коем случае не следует недооценивать.

¹³⁷ См. преамбулу к этой главе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К 1849 г. большинство героев нашей книги уже ушли из жизни: в 1846 г. умер Н. А. Полевой, в 1847 г. — И. П. Песочкий и П. С. Мочалов, в 1849 г. — В. С. Межевич. Если учесть, что в 1846 г. скончался А. А. Шаховской, а в 1848 г. — В. Г. Белинский, которые также являлись важнейшими деятелями театрального процесса 1840-х гг., можно сказать, что в 1846–1849 гг. в русском театре и русской театральной журналистике происходит резкая смена эпох. В 1853 г. смерть В. А. Каратыгина и сценический дебют А. Н. Островского с пьесой «Не в свои сани не садись»¹³⁸ окончательно закрепят произошедшую перемену. Специфика истории в том, что уход главных действующих лиц 1840-х гг. сопровождался кардинальной сменой эстетических принципов и ориентиров. Эпоха 1840-х гг. очень скоро начинает восприниматься новой драматургией и новой театральной критикой иронически, как недавнее прошлое, бесконечно далекое с идейной точки зрения.

Из тех, о ком у нас шла речь, продолжают работать Р. М. Зотов, Ф. В. Булгарин, Ф. А. Кони и А. А. Григорьев. Первые двое, однако, в 1850-е гг. занимают в литературно-журнальном мире совсем не то место, которое они занимали в нем раньше. Если в 1840-е гг. ни одна крупная литературная полемика не обходилась без участия *СП*, то эпоха ожесточенных схваток «Москвитянина» и петербургской журналистики (см. [Вдовин, Зубков 2015]) просто игнорировала Булгарина и круг близких к нему критиков, воспринимала их как анахронический курьез. На последующей судьбе Григорьева и Кони стоит остановиться подробнее.

Кони, как мы уже говорили, получил *РиП* из рук Песочкого на рубеже 1846 и 1847 гг.¹³⁹ Уже в 1848 г., после смерти Песочкого, новый издатель и редактор сменил название. Так всегда поступали новые редакции журнала, и этот шаг был демонстрацией разрыва с предшественником. На титульном листе нового издания крупным шрифтом значилось «Пантеон»¹⁴⁰ и мелким — «и Репертуар русской сцены». На издательской обложке же

¹³⁸ Не следует забывать, что собственно театральный дебют Островского сильно опоздал. С 1850 г., года публикации в «Москвитяине» комедии «Банкрот» («Свои люди — сочтемся!»), Островский был одним из наиболее обсуждаемых русских литераторов.

¹³⁹ Театрально-критическая деятельность Кони в качестве редактора обновленного журнала рассмотрена в работе П. Б. Котиковой в параграфе 5 гл. 1 («Кони вновь становится редактором “Пантеона”»), см. [Котикова 1999: 80–98]. Мы не во всем согласны с автором этого исследования. В частности, негативная оценка *РиП* Межевича кажется нам не вполне справедливой и, видимо, обусловлена позицией самого Кони, воспринимавшего Межевича как соперника и ревниво следившего за его трудами.

¹⁴⁰ Слово «Пантеон» Кони нравилось больше и, будучи вынесено на первое место, с очевидностью должно было намекать на связь нового журнала со старым «Пантеоном» — *ПРиВЕТ*, который Кони редактировал в 1840–1841 гг.

значилось только «Пантеон». Однако этот демонстративный разрыв не ограничивался только оформлением.

В № 12 *ПуРРС* была опубликована статья за подписью А. Л-в. «Полевой как драматический писатель». Вновь останавливаясь на обозначенном самим Полевым несовпадении оценок его драматического творчества театральной публикой и критикой, автор статьи, однако, объясняет это несовпадение не так, как сам Полевой. С его точки зрения, критика действительно была несправедлива к писателю и ругала его слишком жестоко. Однако это совершенно не значит, что драматургия Полевого на самом деле хороша. Более того, теплый прием театральной публикой Полевой также совершенно напрасно принимал за квалифицированную оценку собственного творчества: по мнению автора *ПуРРС*, пьесы Полевого действовали только на одну часть этой публики — на раек. Просвещенные же театралы остались к драматургии Полевого холодны. Этот факт и пытается объяснить А. Л-в. С его точки зрения, характер героев большей части пьес Полевого выдержан односторонне (они главным образом являются выразителями точки зрения самого драматурга), второстепенные же персонажи чрезвычайно бледны.

Главный элемент драматичности — любовь, страсть по преимуществу. В пьесах Полевого ее почти нет. А между тем в жизни она всегда на первом плане. <...> И эта скудость любви в пьесах Полевого не есть ли убедительное доказательство, почему они никогда могли взволновать человека — того, который вздумал бы искать в действующих лицах частичку самого себя в настоящую минуту <...> бедность любви в пьесах Полевого неминуемо повлекла за собою бесцветность женских характеров за исключением разве Елены Глинской да Марии Оболенской [А. Л-в 1848: 10].

И отсюда уничтожающий вывод:

Рассматривая пьесы Полевого ясно видишь, что не призвание сделало его драматургом, что этого рода деятельность была вне его таланта. Драматургом он был как энциклопедист, точно так же, как и историком и беллетристом, с тою однако ж разницею, что Полевой-драматический писатель гораздо ниже Полевого — историка и беллетриста [Там же: 10–11].

Понятно, что такая характеристика метила не только в Полевого, но и в *РуП* Песоцкого — журнал, где было опубликовано большинство пьес драматурга. Кони и его журнал показательно дистанцировались от первого и от второго.

Не просуществовал журнал Кони и полугодом, как уже в № 6 (ценз. разр. — 30 июля) редактору пришлось извиняться перед читателями за несвоевременный выход последних книжек, что, как мы уже говорили во Введении и как объяснял сам Кони, было связано с эпидемией холеры, унесшей жизни четырех наборщиков и едва не погубившей самого редактора (см. [От редакции 1848; Петербургский телеграф 1848]). Последующие книжки также запоздали, а окончательно рассчитаться с подписчиками Кони удалось только в следующем году. Несмотря на это, редакция

все-таки выпустила в № 10 объявление об издании *ПуРРС* в 1849 г., однако в этом году журнал так и не вышел. Впрочем, в 1850 г. издание удалось возобновить — с тем же названием, той же структурой и тем же составом сотрудников¹⁴¹.

Эволюцию журнала Кони можно проследить по изменению его композиции — компоновке отделов, и эта эволюция весьма характерна. В самом начале редактор разделил драматургический материал журнала на две части. Отдел «Драматическая литература» открывал номер и, очевидно, должен был быть его лицом и гордостью; «Репертуар русской сцены» публиковался в конце, и чем дальше, тем больше подчеркивалась его дополнительность, факультативность¹⁴². «Репертуар русской сцены» по существу был, а с некоторого момента и прямо объявлялся бесплатным приложением при «Пантеоне». В основе такой конструкции лежала давно волновавшая Кони идея — отделить то, что имеет настоящий вес и, если не достойно войти в *историю* драматургии, то по крайней мере заслуживает пристального внимания современных читателей, от текущего эфемерного, по большей части водевильного репертуара. Эта идея была выдвинута Кони еще в 1840–41 гг. в *ПРубЕТ* (см. главу 2 настоящей работы). Однако ее реализация требовала, чтобы в запасе редакции было определенное количество по-настоящему качественных текстов, а так оказывалось далеко не всегда. Это порождало почти комическую ситуацию, когда понять, почему в рамках одного номера один текст отнесен к «драматической литературе», а другой — к «репертуару», было совершенно невозможно.

Другая проблема — граница между «драматической литературой» и «изящной словесностью». В этом отношении журнал Кони эволюционировал следующим образом:

- 1848–1851, № 4: два обязательных отдела — «Драматическая литература» и «Изящная словесность»;
- 1851, № 5 – № 12: один отдел — «Изящная словесность», с двумя подотделами — «драматическим» и «повествовательным»;

¹⁴¹ Этот состав не впечатляет. Помимо самого Кони, в журнале в 1848–1851 гг. регулярно печатались П. С. Федоров, В. Р. Зотов, М. И. Воскресенский, А. В. Висковатов, П. А. Каратыгин, Д. Т. Ленский, П. И. Григорьев. Выступили на страницах журнала Я. П. Бутков, В. А. Соллогуб, М. М. Достоевский. А. А. Григорьев напечатал у Кони несколько драматургических переводов и стихотворений.

¹⁴² Григорьев точно описал соотношение «Репертуара» и «Пантеона» в *ПуРРС* в 1851 г.: «Назначение такого издания определяется само собою и весьма просто: как Пантеон театров оно должно представлять образцовые драматические произведения, статьи относящиеся к драматургии и к сценическому искусству, подробные обозрения современного состояния той и другой; как Репертуар русской сцены оно обязано печатать все, что имеет на сцене успех, хотя бы даже и временный, хотя бы даже и незаслуженный» [Григорьев 1851 а: 567]. И далее: «Отделяя Репертуар русской сцены от драматической литературы, редакция этим самым дает право судить с большею строгостью пьесы, помещаемые в первом отделе» [Там же: 572].

- 1852: один отдел — «Изящная словесность», без дополнительной рубрикации, но с обязательной пьесой в каждом номере;
- 1853–1856: один отдел, пьесы здесь печатались нерегулярно и не чаще, чем в других литературных журналах.

Эта эволюция явно выражает сомнения редактора в том, что драматургия — особая часть словесности, определяемая законами театра не в меньшей степени, чем законами литературы. А ведь именно на такой презумпции был основан прежний *PuП*, из нее исходил в своих теоретических выступлениях его основной автор — Полевой, полагавший, что само качество пьесы измерять литературной меркой неправильно. Но наступила новая эпоха. Ее принципиальное отличие в том, что новые драматурги совершенно не считали, что выбранный ими род деятельности закрывал для них дорогу в *большую* литературу. Островский, например, довольно быстро осознал свой высокий статус как автора, печатался только в самых лучших журналах своего времени.

Если соединение «Драматической литературы» и «Изящной словесности» говорит о чутье Кони, почувствовавшего происходящие перемены, то само движение в сторону обычного литературного журнала, в структуре которого драматургия не играет *особой* роли, говорит скорее об обратном. Этот дрейф явно обозначился в 1853 г. и был закреплен в 1854 г. исчезновением особого отдела «Театральная летопись». Театральные известия отныне инкорпорировались в фельетон «Петербургский вестник» и соседствовали с новостями общественной жизни, журнальной полемикой, объявлениями о городских увеселениях. Журнал, правда, сохранил до самого конца приложение «Репертуар русской сцены», но текущая журнальная критика, если и замечала это приложение, то только для того, чтобы в очередной раз подивиться ничтожности публиковавшихся в нем пьес.

В начале 1854 г. в обзоре «Русская журналистика в 1853 году» анонимный автор *Пантеона* (вероятно, Кони или В. Р. Зотов) коснулся и собственного журнала:

«Пантеон» отличается от других периодических изданий тем, что он журнал не *учено-литературный*, как «Отечественные записки», и не просто *литературный*, как «Современник», а *литературно-художественный*. От «Отечественных записок» он отличается тем, что у него литература на первом плане и сверх того дано в нем большое место искусствам — отделу, почти вовсе забытому в «Современнике», а в «Библиотеке для чтения» смешанному с науками, что совершенно ошибочно, потому что между ученым и художником такая же разница, как между огнем и водою. В «Пантеоне» нет отдела наук и он не помещает на своих страницах специальных статей об отвлеченных или технических предметах и сообщает только в «Смеси» известия о новых открытиях в науках и промышленности, описания любопытных путешествий, историческую характеристику и биографию известных лиц и т. д. Сверх того в «Пантеоне» есть особый отдел, посвященный исключительно искусствам и художествам, где помещаются статьи по части истории и теории искусства, мемуары известных художников, артистов, писателей и проч. Очевидно, что исключение из программы «Пантеона» отдела чисто ученого дает возможность этому

изданию, выдающему столько же листов, как и другие журналы, то есть от 25 до 30, расширить другие отделы и именно «Изящную словесность», и сделать сколько возможно богаче и полнее отдел легких новостей, текущих известий общественной жизни [Русская журналистика 1854: 18].

Этот фрагмент характерен и требует к себе пристального внимания. Во-первых, в довольно неуклюжих попытках объяснить, чем же все-таки *Пантеон* отличается от других литературных журналов, нет ни слова о театре. Фактически декларировалось, что *Пантеон* — более не театральный журнал. Необходимость хоть как-то объяснить *особость* издания заставляет автора объяснять тонкие оттенки различий между, скажем, учено-литературным и литературно-художественными типами повременных изданий. Между тем, нервом этой журнальной эпохи давно уже были серьезные эстетические споры: наступало время литературных партий.

Во-вторых, когда обозреватель подчеркивает преимущества «изящной словесности» в журнале, речь идет только о количественном, а не о качественном аспекте. Это понятно, поскольку Кони так и не удалось привлечь в свой журнал ни одного из тех литераторов, которые в первой половине 1850-х гг. создавали новое лицо русской литературы. В 1852 г. в «Петербургском вестнике» был напечатан список авторов, обещавших сотрудничать с *Пантеоном*. Вот он:

И. И. Лажечников, А. Ф. Вельтман, гр. Е. П. Ростопчина, М. Н. Загоскин, Н. В. Кукольник, Р. М. и В. Р. Зотовы, П. П. Каменский, М. М. Достоевский, А. Д. Улыбышев, П. Г. Ободовский, В. С. Кашкаров, С. П. Калошин, Берг, М. Н. Лихонин, Г. П. Данилевский, А. В. Котляревский, П. М. Ковалевский, П. С. Федоров, А. Н. Серов, Ю. К. Арнольд, В. П. Василько-Петров, Н. И. Филимонов, Д. П. Сушков, кн. Г. В. Кугушев, В. И. Савинов, В. М. Строев, П. А. Каратыгин, Д. Т. Ленский, А. Н. Андреев, М. И. Воскресенский, А. П. Бонавентура (псевдоним), капельмейстер Крейслер, А. П. Грек, Ф. А. Кони и г-жи С. А. Одинокская и И. С. Юрьева (оба псевдонимы) [Петербургский вестник 1852: 17].

Легко заметить, что этот список состоит из двух категорий литераторов: откровенно второстепенных авторов и заметных писателей 1840-х гг., время которых к началу 1850-х гг. безнадежно прошло. Отказ *Пантеона* от *театральной* специфики журнала с таким составом вкладчиков не мог быть успешным. *Пантеон* потерял читателя, выписывавшего журнал из сугубого интереса к театру, и не приобрел другого — литературного — подписчика: этому читателю Кони предложить было нечего. Исчезновение *Пантеона* в 1856 г. прошло почти незаметно: из журнального мира уходил орган, утративший индивидуальное лицо и, что важно, явно переживший свое время¹⁴³.

¹⁴³ А. А. Демченко выдвинул весьма правдоподобное предположение, что весной-летом 1855 г. А. В. Дружинин, вытесненный из «Современника» Н. Г. Чернышевским, «задумал для оказания притиводействия новой критике приобрести в свои руки журнал “Пантеон”» [Демченко 2015: 387]. По мысли исследователя, Дружинин мог в таком случае рассчитывать на поддержку В. П. Боткина, Д. В. Гри-

Григорьев в начале 1850-х гг. переживает свой расцвет и явно претендует на роль главного критика наступающей эпохи. Его активная работа в погодинском «Москвитянине» к настоящему моменту хорошо изучена (см. [Зубков 2012]), а работы Григорьева этого времени переизданы в (см. [«Современник» против «Москвитянина» 2015]). В «молодой редакции» «Москвитянина» Григорьев нашел ту среду, в которой смог развернуться. Отметим здесь несколько особенностей этой работы.

В 1851 г. Григорьев выдвинет соратника по «молодой редакции», начинающего драматурга Островского в качестве «нового слова» русской литературы. У части современников такой ход вызвал недоумение (Островский к этому моменту — автор одной комедии), а неумеренные похвалы драматургу — раздражение. Но «попадание» Григорьева было необыкновенно точным. Poleмика между «Москвитянином» и петербургской журналистикой — одна из самых конструктивных и продолжительных полемик XIX в. вообще — развернется именно вокруг фигуры Островского. Заметим, что *Пантеон* Кони в этой полемике занимал явно периферийное положение. Рецензенты *Пантеона* весьма холодно откликнулись на «Бедную невесту» (см. [Московский вестник 1852: 1–6]), потом с восторгом приняли сценический дебют Островского с пьесой «Не в свои сани не садись» (см. [Кони 1853: 43–44]), а затем — признали «Бедность не порок» слабой пьесой Островского (см. [Кони 1854: 11–13]). Однако тут надо иметь в виду, что эти оценки ничем не отличались от средних оценок других петербургских журналов, а зачастую были подчеркнуты вторичными: так, одним из главных аргументов в критике «московским корреспондентом» «Бедной невесты» был отзыв И. С. Тургенева, на который неоднократно ссылался автор *Пантеона*.

Важно отметить, что Островский объявляется Григорьевым «новым словом» не в одной только драматургии, но в литературе в целом. Тот факт, что в 1851 г. драматург Островский не поставил еще ни одного произведения на сцене, для Григорьева не имеет значения. Само противопоставление *театрального* и *литературного*, так долго и так трудно разрешавшееся в *РиП*, теряет актуальность. «Москвитянин» же вообще становится флагманом русской журналистики в плане публикации качественной драматургии: здесь кроме Островского печатаются А. Ф. Писемский, А. А. Потехин¹⁴⁴. Эти авторы сами вовсе не согласны были считать себя частью какой-то *другой* литературы, и специальный театральный журнал им был не нужен. На таком фоне драматургия *Пантеона* выглядела по-настоящему жалко.

Одновременно Григорьев получает в свое распоряжение рубрику «Летопись московского театра». Здесь он реализует давнюю мечту — завести

горовича и Тургенева. Этот замысел остался нереализованным, но Дружинина «Пантеон» мог интересовать только как литературный, а не театральный журнал.

¹⁴⁴ В статье П. М. Тамаева с многообещающим названием «Драматургия журнала “Москвитянин”» речь, к сожалению, идет по преимуществу о комедии Островского «Бедная невеста» (см. [Тамаев 2004]).

серьезный разговор об актерском мастерстве (примеры выступлений Григорьева в этой рубрике см. в [Григорьев 1985: 75–131]). По уровню требований к артистам эти статьи многократно превосходят все, что пишется о театре в это время. Впрочем, не стоит упускать из виду, что речь идет о московском театре, о театре, удаленном от двора, а потому в гораздо меньшей степени требовавшего от рецензента учета пристрастий придворных театральных покровителей.

Для нас интересна еще одна сторона деятельности Григорьева этого периода, мало пока привлекавшая к себе внимание. Дело в том, что «молодая редакция» организовала в «Москвитянине» небывалое по масштабам рецензирование *всех* номеров *всех* крупных журналов первой половины 1850-х гг.: для этого Б. Н. Алмазов, Е. Н. Эдельсон и Григорьев «поделили» журналы между собой. Григорьеву, кроме прочего, достался *ПиРРС* (впоследствии — *Пантеон*), журнал, сотрудником которого он сам являлся в относительно недавнем прошлом.

В начале 1851 г. Григорьев публикует обзор *ПиРРС* за прошлый 1850 г. Критик утверждал, что от *ПиРРС* нельзя требовать качественной драматургии, потому что попросту ее негде взять, но можно требовать строгого и дельного взгляда на театр в критических отделах. В «Драматической литературе» обозреватель обнаруживает несколько сочинений, заслуживающих разговора, но от обсуждения большинства Григорьев отмахивается, считая, что тут просто нечего обсуждать. «Репертуар русской сцены» же, «по всей видимости, имеет назначение клоака» [Григорьев 1851 а: 576]. В целесообразности раздела «Изящная словесность» в составе театрального журнала Григорьев сомневается, тем более что, по мнению обозревателя, здесь публиковался откровенный мусор. В то же время критик «Москвитянина» хвалит разделы «История искусства» и «Мемуары», советуя редакторам публиковать больше переводных сочинений об иностранных артистах. Наибольшие же нападки Григорьева вызывает «Театральная летопись» *ПиРРС*:

К величайшему сожалению нельзя так же снисходительно глядеть на критику «Пантеона и Репертуара»: имея дело с современными явлениями, она уже тем самым вызывает более строгий <суд? — А. Ф.>; хотя, конечно, читатели не требуют от нас в этом случае выписок и фактов. Скажем вообще, что рецензенты разбираемого нами журнала не считают себя даже и обязанными смотреть на драматургию с серьезной точки зрения, и следовательно пишут статьи для своего собственного удовольствия, хвалят “Странную свадьбу”, говорят без негодования о разных пошлостях, являющихся на сцене и т. д. Особенно замечательны в этом отношении статьи Московского рецензента, безнаказанно нарушающего и законы логики, и даже законы грамматики» [Там же: 580–581].

Таким образом, Григорьев решительно разносит журнал, в котором в молодости сотрудничал. Одновременно он резко поднимает планку требований, предъявляемых к театральной журналистике, обозначает собственный стремительный рост на рубеже 1840–50-х гг. и как бы подсказывает

Кони направление развития в сторону общелитературного журнала, где свободы было больше.

В 1851 г. Григорьев написал еще шесть рецензий на *ПуПС*, последовательно проанализировав девять книжек журнала (полный список этих рецензий см. в [Григорьев 1985: 378]). Список претензий остается неизменным, за одним знаковым исключением: Григорьев приветствует переход «Театральной летописи» в руки Кони, отмечая, что его критика «замечательна благородством тона и справедливостью взгляда вообще» [Григорьев 1851 б: 372]. Скоро становится очевидно, что разбирать подряд все содержание *ПуПС* Григорьеву скучно, и он начинает использовать эти рецензии в качестве повода для серьезного разговора о театре, пишет об исторической драме (см. [Григорьев 1851 в]), о любви как устаревшем способе завязать драматическую интригу (см. [Григорьев 1851 г]), о текущем состоянии французской драматургии (см. [Григорьев 1851 д]).

Символично, что именно Григорьев — крупнейший театральный критик, выращенный *ПуП* (см. выше главу 5), — фиксирует конец его истории как *театрального* журнала. Отмечая реформу издания на рубеже 1851–1852 гг., Григорьев писал:

«Пантеон» из журнала, специально посвященного театру и драматургии, сделался журналом литературно-художественным, мы даже внутренне порадовались такому расширению программы, понимая всю трудность, какую представляет в настоящую минуту издание чисто драматического сборника: начать с того, что такие сборники могут иметь интерес почти только для так называемых театралов и по самому назначению своему осуждены быть клоаками всего, что сцена дает в настоящую минуту; с другой стороны, они иногда не выдерживают своего назначения и принуждены наполнять себя статьями, нимало не относящимися к сцене и драматургии и, таким образом, являются какими-то амфибиями, т. е., говоря просто, они — ни рыба ни мясо. Итак, порадовались мы за «Пантеон», порадовались тому, что материальные средства журнала, как объявляет редакция, значительно усилились, — любовались его наружностью и читали с удовольствием обещания программы [Григорьев 1852: 74].

Приветствуя превращение *Пантеона* в литературный журнал, Григорьев фактически приветствовал его неизбежную гибель в самом непродолжительном будущем. Расширение программы, по Григорьеву, должно было привести к качественному улучшению содержания журнала, а этого не случилось.

Многoletняя история *ПуП* тем не менее показала, что читательская ниша для театральной журналистики в России имела. Уже в 1856 г. начал выходить еженедельник «Музыкальный и театральный вестник» М. Я. Раппопорта. Это издание ценно в первую очередь статьями А. Н. Серова. В 1858 г. театральной журналистикой заинтересовался издатель Ф. Т. Стелловский. Он стал компаньоном Раппопорта по изданию «Вестника» и приобрел право на издание приложения — ежемесячника под названием «Драматический сборник». В этом же году было начато и еще одно приложение, недвусмысленно эксплуатировавшее «память» о *ПуП* — «Собра-

ние театральных пьес, или Репертуар русской сцены». «Драматическому сборнику» удалось пережить «Музыкальный и театральный вестник», при котором он поначалу был сателлитом. В 1860 г. «Сборник» в качестве редактора возглавил Григорьев. Кроме текстов пьес здесь печатались биографии крупных артистов, статьи о театральном искусстве (см. [Королев 1999: 65–67]). Сам Григорьев напечатал в «Сборнике» несколько драматических переводов, статьи об актерах Гаазе и Мочалове, о драматургии А. де Мюссе (см. [Виттакер 2000: 262]). В 1860 г., видимо, по договоренности с Григорьевым, И. С. Тургенев перепечатал здесь ранее уже опубликованные пьесы «Холостяк» и «Провинциалка».

Перечисленная группа изданий во многом наследовала *PuП*, явно эксплуатировала модель, разработанную этим журналом. Рассмотрение последующей истории русской театральной журналистики в нашу задачу не входит, но важно подчеркнуть, что продуктивный опыт *PuП* был использован его наследниками.

Повторим сказанное в начале: эта работа — не история *PuП*. Взгляд на особенности этого журнала задает, однако, широкую научную перспективу, позволяющую затронуть самые разные стороны литературной, театральной и журналистской жизни 1840-х гг. *PuП* был местом публикации наиболее значительной драматургии своего времени, своей программой отвечая представлениям о театре позднего Полевого. Без исследования сотрудничества Полевого с *PuП* сам факт его обращения к драматургии в последнее десятилетие его жизни, а также специфику этой драматургии объяснить невозможно. Попытка такого объяснения предпринята нами в пятой главе.

Журнал Песочного стал стартовой площадкой как минимум для двух замечательных деятелей следующей эпохи — Н. А. Некрасова и Григорьева. Более того, как мы пытались показать, работа в *PuП* стала для Григорьева ключевым этапом его самоопределения, во многом сделала его критиком. Это превращение из поэта в критика по преимуществу, описание обстоятельств которого мы предложили в четвертой главе, важно не только как отдельный факт творческой биографии Григорьева. С нашей точки зрения, оно выявляет еще недостаточно изученную в отечественной науке о литературе роль издателя в литературном процессе. Издатель оказывается инвестором не только в финансовом, но и в символическом плане — т. е. инстанцией, которая может активно влиять на траекторию творческого развития даже наиболее одаренных писателей.

PuП одним из первых попробовал серьезно критиковать театральную дирекцию в 1841 г., и провал этой попытки, может быть, — самое показательное и поучительное в стремлении журнала повлиять на развитие театра. Этот эпизод позволил нам в главе 2 настоящей работы установить границы допустимого в театрально-критическом поле рубежа 1830–40-х гг., указать на специфику взаимоотношений театральной администрации и театральной журналистики, а также вскрыть механизм авторегуляции внутри журнально-театрального мира: журналисты, как выяснилось, зачастую следили друг за другом пристальнее и строже, чем даже жесткая цензура.

История слияния *PPT* и *ПРiВЕТ*, описанная во второй главе, также интересовала нас не только как любопытный эпизод из истории театрального журнала, но и как своего рода симптом. В начале 1840-х гг. даже самая яростная полемика не стала препятствием для коммерчески перспективной сделки. Эпоха идеологических войн была еще впереди. Пока русские журналы, по крайней мере некоторая их часть, могла руководствоваться более простыми коммерческими установками. Их задача определялась не столько продвижением собственной идейной платформы, сколько поиском той публики, которой можно было продать литературный «товар».

Биографии, прижизненные репутации деятелей *PuП* стали материалом водевилей, т. е. в каком-то смысле — содержанием театральной жизни 1840-х гг. Это стало возможным благодаря «типичности» этих фигур: Песоцкий, Межевич, Кони (отчасти — Булгарин, начавший свою деятельность раньше) были представителями того поколения русских издателей, которое с трудом пробивало себе дорогу на рубеже 1830–40-х и которое подготовило почву для расцвета журналистики следующей эпохи. Взаимопроницаемость театра и журналистики, их «спаянность», а также относительная узость самого круга увлеченных театром журналистов привели к тому, что водевиль стал едва ли не главным источником сведений об этом важном уровне русской культурной жизни 1840-х гг. (см. главу 3 нашей работы). Отчасти мы и видели свою задачу в том, чтобы выявить возможности водевиля как пока недооцененного ресурса для построения истории русской культуры этой эпохи.

Наконец, как мы попытались показать, сама структура театрального журнала стала результатом сложного компромисса, соединения западных и отечественных моделей, осмысления методом проб и ошибок самого феномена театрального журнала, его родовых отличий от других изданий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Архивные материалы¹⁴⁵

- Дело об издании журналов «Эконом» и «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров». 2 октября 1841 г. – 22 сентября 1850 г. // РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1639.
- Дело об отказе в разрешении Э. И. Губеру издания театральной газеты в связи с распоряжением Николая I не допускать увеличения числа периодических изданий. 29 ноября – 21 декабря 1845 г. // РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ед. хр. 1858.
- Дело о запрещении к печати соч. И. И. Лажечникова «Опричник», трагедия в 5 действ., за изображение Ивана Грозного в отрицательном виде. 26 мая – 4 августа 1842 г. // РГИА. Ф. 777. Оп. 1. Ед. хр. 1669.
- Дело о предоставлении министром двора на рассмотрение г. директору <императорских театров> всех журнальных театральных статей 1845 г. // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 10551.
- Дело о разрешении издателю журнала «Репертуар и Пантеон» И. П. Песоцкому принять в соиздатели В. С. Межевича. 21 марта 1843 г. – 15 июня 1846 г. // РГИА. Ф. 772. Оп. 1. Ед. хр. 1612.
- Друзья-журналисты, или Нельзя без шарлатанства. Комедия-водевиль в одном действии, переделанная из Скрибовой *Le Charlatanisme* Л. Л. и Г. Рукопись с пометами цензора // СПбГТБ. № I.5.17.

II. Источники

- Аксаков 1966: *Аксаков С. Т.* Литературные и театральные воспоминания // Аксаков С. Т. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1966. Т. 3. С. 3–142.
- А. Л-в 1848: *А. Л-в.* Полевой как драматический писатель // Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. № 12. Отд. III («История искусства»). С. 1–11.
- Белинский: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.
- Булгарин 1836: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Взгляд на русскую сцену // Северная пчела. 1836. №№ 46–48. 26–28 февраля.
- Булгарин 1840 а: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Параша Сибирячка. Русская быль в двух действиях с эпилогом. Сочинение Н. А. Полевого. Напечатана во второй книжке «Репертуара русского театра», 1840 года // Северная пчела. 1840. № 48. 1 марта.
- Булгарин 1840 б: *Булгарин Ф. В.* Панорамический взгляд на современное состояние театров в Санкт-Петербурге, или Характеристические очерки театральной публики, драматических артистов и писателей // Репертуар русского театра. 1840. № 3. С. 9–29.
- Булгарин 1840 в: *Булгарин Ф. В.* Театральные воспоминания моей юности // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. № 1. С. 78–95.

¹⁴⁵ В настоящей работе использованы документы двух российских архивохранилищ: Российский государственный исторический архив (РГИА), Отдел рукописей и редких книг Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (СПбГТБ). Все архивные адреса приводятся в тексте работы полностью.

- Булгарин 1840 г: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Репертуар русского театра, издаваемый И. П. Песоцким, и Пантеон русского и иностранных театров, издаваемый В. П. Поляковым // Северная пчела. 1840. № 8. 11 января.
- Булгарин 1842 а: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. <Примечание к рецензии В. С. Межевича на «Елену Глинскую» Н. А. Полевого> // Северная пчела. 1842. № 45. 25 февраля.
- Булгарин 1842 б: *Б. п. <Булгарин Ф. В.>*. <Примечание к «Хронике московского театра»> // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. № 11. С. 27.
- Булгарин 1842 в: *Б. п. <Булгарин Ф. В.>*. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 69. 28 марта.
- Булгарин 1845 а: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. № 39. 17 февраля.
- Булгарин 1845 б: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. № 272. 1 декабря.
- Булгарин 1845 в: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1845. № 289. 22 декабря.
- Булгарин 1846 а: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 33. 9 февраля.
- Булгарин 1846 б: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1846. № 55. 9 марта.
- Булгарин 1848: *Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>*. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1848. № 187. 21 августа.
- Булгарин 1995: Письма Ф. В. Булгарина к Р. М. Зотову / Публ. А. И. Рейтблата // Лица: биографический альманах. М., СПб., 1995. Т. 6. С. 387–430.
- Бурнашев 1872: *Бурнашев В. П.* Булгарин и Песоцкий, издатели еженедельного журнала «Эконом» в сороковых годах (Из «Воспоминаний Петербургского Старожила») // Биржевые ведомости. 1872. № 284.
- Бурнашев 1993: Летописец слухов: Неопубликованные воспоминания В. П. Бурнашева / Предисл., публ. и коммент. А. И. Рейтблата // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 162–174.
- Вельяшев-Волынцев 1810: *Вельяшев-Волынцев Д.* <Предисловие к «Галии»> // Талия. Журнал для любителей театра. М., 1810. Ч. 1.
- Видок Фиглярин 1998: Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение / Изд. подг. А. И. Рейтблат. М., 1998.
- Визитная карточка 1842: *Б. п.* Визитная карточка «Репертуара русского и Пантеона всех европейских театров», отсылаемая «Литературной газете» // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. № 14. С. 22–27.
- В. Т. 1840: *В. Т.* Русская литература // Северная пчела. 1840. № 291. 24 декабря.
- Герцен 1956: *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1956. Т. 8.
- Горбунов, Каратыгин 1880: *Горбунов И. Ф., Каратыгин П. А.* Дмитрий Тимофеевич Ленский // Русская старина. 1880. № 10. С. 309–337.
- Гребенка 1840: *Гребенка Е. П.* Провинциальные театры // Литературная газета. 1840. № 85. 23 октября. Стлб. 1939–1943.
- Григорович 1961: *Григорович Д. В.* Литературные воспоминания / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Путинцева. М., 1961.
- Григорьев 1846 а: *А. Трисмегистов <Григорьев А. А.>*. О так называемой «классической» трагедии: Несколько заметок по поводу благородных спектаклей в пользу бедных // Репертуар и пантеон. 1846. № 6. С. 678–681.

- Григорьев 1846 б: *Григорьев А. А.* Русская драма и русская сцена: Вступление // Репертуар и Пантеон. 1846. № 9. С. 427–430.
- Григорьев 1846 в: *Григорьев А. А.* Русская драма и русская сцена: Элементы современной русской драмы // Репертуар и пантеон. 1846. № 10. С. 8–10.
- Григорьев 1846 г: *Григорьев А. А.* Русская драма и русская сцена: Значение страстей вообще и любовь как один из драматических элементов // Репертуар и пантеон. 1846. № 11. С. 236–241.
- Григорьев 1846 д: *Григорьев А. А.* Русская драма и русская сцена: Последний фазис любви — любовь в XIX веке // Репертуар и пантеон. 1846. № 12. С. 404–409.
- Григорьев 1851 а: *Г. <Григорьев А. А.>*. Пантеон и репертуар русской сцены. Издаваемый под редакцию Ф. Кони. 1850. № 1–12 // Москвитянин. 1851. № 4. С. 567–581.
- Григорьев 1851 б: *Г. <Григорьев А. А.>*. Пантеон и репертуар русской сцены, издаваемый под редакцию Ф. Кони. № 2. Февраль. № 3. Март. № 4. Апрель // Москвитянин. 1851. № 11. С. 360–372.
- Григорьев 1851 в: *Г. <Григорьев А. А.>*. Пантеон и репертуар русской сцены. Май. Книжка пятая и шестая // Москвитянин. 1851. № 14. С. 196–209.
- Григорьев 1851 г: *Г. <Григорьев А. А.>*. Пантеон и репертуар русской сцены. Июль. Книжка первая¹⁴⁶ // Москвитянин. 1851. № 16. С. 469–474.
- Григорьев 1851 д: *Г. <Григорьев А. А.>*. Пантеон и репертуар русской сцены. Сентябрь. Книжка девятая // Москвитянин. 1851. № 23. С. 524–526.
- Григорьев 1852: *Б. п. <Григорьев А. А.>*. Пантеон, журнал литературно-художественный, издаваемый Ф. Кони. Том 1. Январь. Книжка 1. 1852.
- Григорьев 1985: *Григорьев А. А.* Театральная критика / Вступ. ст. А. Я. Альтшуллера и Б. Ф. Егорова; сост., примеч. и указ. Т. Б. Забозлаевой, Л. С. Даниловой и Н. В. Кудряшевой. Л., 1985.
- Григорьев, Межевич 2008: *Григорьев П. И., <Межевич В. С.>*. Друзья-журналисты, или Нельзя без шарлатанства // Русский водевиль. М., 2008. С. 499–540.
- Даль, Погодин 1993: Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. Часть I / Публ. А. А. Ильина-Томича // Лица: биографический альманах. М., СПб., 1993. Т. 2. С. 287–388.
- Достоевский 1985: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1.
- Зотов 1841: *Зотов Р. М.* О нынешнем состоянии Санкт-Петербургских театров // Текущий репертуар русской сцены. 1841. № 2. С. 43–61; № 3. С. 1–12.
- Зотов 1845 а: *Р. М. <Зотов Р. М.>*. Александринский театр // Северная пчела. 1845. № 276. 7 декабря.
- Зотов 1845 б: *Р. М. <Зотов Р. М.>*. Обзор С.-Петербургских театров за прошедший театральный год // Северная пчела. 1845. № 53 (8 марта); № 54 (9 марта).
- Зотов 1890: *Зотов В. Р.* Петербург в сороковых годах (Выдержки из автобиографических заметок) // Исторический вестник. 1890. № 1. С. 29–53; № 2. С. 324–343; № 3. С. 553–572; № 4. С. 93–115; № 5. С. 290–319; № 6. С. 535–559.
- Каратыгин 2011: *Каратыгин П. А.* Записки. СПб., 2011.
- Кольцов 1911: *Кольцов А. В.* Полное собрание сочинений. СПб., 1911.
- Кони 1839 а: *Ф.--ни. <Кони Ф. А.>*. Александринский театр // Северная пчела. 1839. № 26. 1 февраля.

¹⁴⁶ По всей видимости, опечатка. Должно быть — «книжка седьмая».

- Кони 1839 б: *Ф.--ни.* <Кони Ф. А.>. Александринский театр // Северная пчела. 1839. № 114. 25 мая.
- Кони 1839 в: *Ф.--ни.* <Кони Ф. А.>. Александринский театр // Северная пчела. 1839. № 222. 3 октября.
- Кони 1839 г: *Ф.--ни.* <Кони Ф. А.>. Ответ на возражение г. Коровкина драматическому рецензенту «Северной Пчелы» // Северная пчела. 1839. № 246. 31 октября.
- Кони 1839 д: *Ф.--ни.* <Кони Ф. А.>. Александринский театр // Северная пчела. 1839. № 240. 24 октября.
- Кони 1840 а: *Ф.--ни.* <Кони Ф. А.>. Санкт-петербургские русские театры // Северная пчела. 1840. № 24. 30 января.
- Кони 1840 б: <Кони Ф. А.>. От редакции «Пантеона русского и всех европейских театров» // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. № 2. С. 163–164.
- Кони 1840 в: *Кони Ф. А.* От редакции // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. № 7. С. 92–93.
- Кони 1840 г: *Б. п.* <Кони Ф. А.>. Разные разности // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. № 7. С. 87–94.
- Кони 1841: *Кони Ф. А.* Русская опера. Параша Сибирячка, опера в одном действии с эпилогом, либретто заимствовано из мелодрамы Н. Полевого того же названия; музыка Д. Ю. Струйского // Литературная газета. 1841. № 4. 9 января.
- Кони 1843: *Кони Ф. А.* Обзор драматической деятельности петербургских театров во вторую половину 1842–1843 театрального года // Литературная газета. 1843. № 13. 28 марта. С. 257–262.
- Кони 1845: *Кони Ф. А.* Деятельность русского театра с открытия сцены после святой // Литературная газета. 1845. № 39 (11 октября). С. 646–648; № 40 (18 октября). С. 662–664; № 41 (25 октября). С. 678–680.
- Кони 1853: <Кони Ф. А.>. Русский театр в Петербурге // Пантеон. 1853. № 3. Отд. 4 («Театральная летопись»). С. 37–44.
- Кони 1854: <Кони Ф. А.>. Общественная жизнь // Пантеон. 1854. № 9. Отд. 5 («Общественная жизнь»). С. 1–28.
- Кони 2008: *Кони Ф. А.* Петербургские квартиры // Русский водевиль. М., 2008. С. 387–498.
- Коровкин 1839: *Коровкин Н. А.* Возражение на замечание // Северная пчела. 1839. № 243. 27 октября.
- Кронеберг 1839: *Кронеберг И. Я.* Гамлет, принц датский. Драматическое представление Виллиама Шекспира. Перевел с английского Николай Полевой // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1839. Т. II. 9 сентября. № 10. С. 189–196.
- Кронеберг 1840: *Кронеберг А. И.* Гамлет, исправленный г-ном Полевым // Литературная газета. 1840. № 49. 19 июня; № 50. 22 июня.
- Литературное сплетничество 1840: *Б. п.* Литературное сплетничество за границу // Северная пчела. 1840. № 47. 29 февраля.
- Литературные заметки 1840: *Б. п.* Литературные заметки // Северная пчела. 1840. № 180. 12 августа.
- Литературные известия 1840 а: *Б. п.* Литературные известия // Сын отечества. 1840. № 1. С. 222–223.
- Литературные известия 1840 б: *Б. п.* Литературные известия // Сын отечества. 1840. № 3. С. 707–711.
- Маяк и Пантеон 1840: *Б. п.* Маяк современного просвещения и образованности. Труды ученых и литераторов русских и иностранных. <...> Часть I. Пантеон

- русского и всех европейских театров. Часть I. Изд. книгопродавца В. Полякова. СПб., в тип. А. Плюшара, 1840 г., в 8, в две колонны, XIV, 66, 117 стр. // Сын отечества. 1840. № 3. С. 650–656.
- Межевич 1839: *Л. Л.* <Межевич В. С.>. Отчет о московском театре за первое полугодие (от 1-го января до 1-го июля) // Репертуар русского театра. 1839. № 8. С. 1–10 (отдельная пагинация); № 9. С. 11–25 (отдельная пагинация).
- Межевич 1840: *Л. Л.* <Межевич В. С.>. Александринский театр // Северная пчела. 1840. № 259. 22 октября.
- Межевич 1841 а: *Л. Л.* <Межевич В. С.>. Александринский театр // Северная пчела. 1841. № 226. 10 октября.
- Межевич 1841 б: *Л. Л.* <Межевич В. С.>. Шекспир, русские переводчики и русские критики // Репертуар русского театра. 1840. № 1. Смесь. С. 8–12.
- Межевич 1842: *В. М.-ч.* <Межевич В. С.>. Александринский театр // Северная пчела. 1842. № 45. 25 февраля.
- Межевич 1845: *Межевич В. С.* Слово к читателям «Репертуара и Пантеона» // Репертуар и пантеон. 1845. № 12. С. 790–792.
- Межевич 1845 б: <Межевич В. С.> <Программа «Театральной летописи»> // Театральная летопись. 1845. № 1. С. 1.
- Московский вестник 1852: *Б. п.* Московский вестник // Пантеон. 1852. № 4. Отд. 6. С. 1–17.
- Некрасов: *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Л., СПб., 1981–2000.
- Никитенко 1955: *Никитенко А. В.* Дневник. В 3 т. / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И. Я. Айзенштока. Л., 1955. Т. 1.
- Никитенко 1904: *Никитенко А. В.* Моя повесть о себе самом и о том, «чему свидетель в жизни был»: Записки и дневник (1804–1877 гг.): В 2 т. СПб., 1904. Т. 1.
- О испанском театре 1808: *Б. п.* О испанском театре (Из *Tableau de l'Espagne moderne, par Bourgoing*) // Драматический вестник. № 86. С. 57–64; № 87. С. 65–72; № 88. С. 73–80; № 89. С. 81–88; № 90. С. 89–90.
- Обзор 1842: *Б. п.* Обзор прошедшего театрального года и новости наступающего // Литературная газета. 1842. № 16, 26 апреля. С. 329–333.
- Обозрение драматической литературы 1844: *Б. п.* Обозрение русской драматической литературы: Драматические сочинения и переводы Н. А. Полевого // Репертуар и пантеон. 1844. № 5. С. 163–208.
- Объявление о *PPT* 1840: *Б. п.* Репертуар русского театра, издаваемый Иваном Песоцким // Северная пчела. 1840. № 250. 4 ноября.
- Объявление à la Pantheon 1840: *Б. п.* Объявление à la Pantheon // Северная пчела. 1840. № 184. 17 августа.
- Объявление 1841: Объявление об издании «Репертуара русского и Пантеона всех европейских театров» // Северная пчела. 1841. № 259. С. 1034–1035.
- Орлов 1839: 2.70 <Орлов В.>. Отчет за истекшее полугодие о достоинстве пьес и выполнении их артистами на Александринском театре // Репертуар русского театра. 1839. № 8. С. 1–12 (отдельная пагинация); № 9. С. 13–20 (отдельная пагинация).
- Отповедь 1841: *Б. п.* Отповедь старому театральному ветерану // Репертуар русского театра. 1841. № 7. Материалы для истории русского театра. С. 17–20.
- От редакции 1848: *Б. п.* От редакции // Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. № 6. Без пагинации.
- Панаев 1988: *Панаев И. И.* Литературные воспоминания / Вступ. ст. и коммент. И. Г. Ямпольского. М., 1988.

- Панаева 1956: *Панаева А. Я.* Воспоминания / Вступ. ст., ред. текста и примеч. К. И. Чуковского. М., 1956.
- Песоцкий 1840 а: *Песоцкий И. П.* Несколько слов от издателя «Репертуара русского театра» // Репертуар русского театра. 1840. № 12. Смес. С. 29–32.
- Песоцкий 1840 б: *Песоцкий И. П.* Литературное объяснение Репертуара русского театра с Пантеоном русского и всех европейских театров // Северная пчела. 1840. № 51. 5 марта.
- Песоцкий 1842: *Песоцкий И. П.* Берлинские театры. Письмо издателя к редактору // Репертуар русского и пантеон всех европейских театров. 1842. № 9. Отд. 2. С. 1–8.
- Песоцкий 1843: *Песоцкий И. П.* Первый и последний отзыв Ф. Кони, или Разнавсегда! // Репертуар и пантеон. 1843. № 5. Обложка, внутр. ст.
- Песоцкий 1846: *Песоцкий И. П.* <От издателя> // Репертуар и пантеон. 1846. № 7. Без паг., начало номера.
- Петербургская хроника 1845: *Б. н.* Петербургская хроника // Литературная газета. 1845. № 24 (28 июня). С. 409.
- Петербургский вестник 1852: *Б. н.* Петербургский вестник // Пантеон. 1852. № 2. Отд. 6. С. 1–18
- Петербургский телеграф 1848: *Б. н.* Петербургский телеграф // Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. № 8–9 (сдвоенный номер). Отд. «Петербургский телеграф». С. 1–78.
- Писарев 1825: *Писарев А. И.* Разговор одного из издателей Драматического альбома с будущим читателем его // Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год. М., 1825. С. 1–11.
- Полевой 1825: <*Полевой Н. А.*>. Особенное прибавление к «Московскому телеграфу» // Московский телеграф. 1825. № 13. С. 1–64 (отд. пагин.).
- Полевой 1834: *Полевой Н. А.* «Рука Всевышнего Отечество спасла»: Драма из отечественной истории, в 5-ти актах, в стихах. Соч. Н. Кукольника. СПб., 1834 // Московский телеграф. 1840. № 3. С. 498–506.
- Полевой 1840: *Полевой Н. А.* И мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. (Письма к Ф. В. Булгарину) // Репертуар русского театра. 1840. № 2.
- Полевой 1842: *Полевой Н. А.* Послесловие // Полевой Н. А. Драматические сочинения и переводы Н. А. Полевого. СПб., 1842. Ч. 2. Отд. паг.: С. I–XIII.
- Полевой 1888: *Полевой Н. А.* Дневник (1838–1845) // Исторический вестник. 1888. Т. 31. № 3. С. 654–674; Т. 32. № 4. С. 163–183.
- Постановления по МНП 1833: Собрание постановлений по Министерству народного просвещения с 1 января 1829 по 21 марта 1833 г. СПб., 1833.
- Постановления по цензуре 1862: Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862.
- Программа *ПРиВЕТ* 1839: *Б. н.* Пантеон русского и всех европейских театров, состоящий из лучших произведений драматической литературы в четырех частях // Северная пчела. 1839. № 257. 13 ноября.
- Русская журналистика 1854: *Б. н.* Русская журналистика в 1853 году // Пантеон. 1854. № 1. Отд. IV. С. 1–21.
- «Современник» против «Москвитянина» 2015: «Москвитянин» против «Современника»: Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подг. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб., 2015.
- Строев 1842: *В. В. В.* <*Строев В. М.*>. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 47. 2 марта.

- Фреми 1838: *Фреми А.* Критический вопрос о новейшей современной драме / Пер. с франц. И. Бенигна <Н. А. Полевого> // Сын отечества. 1838. Т. 6. Ноябрь–декабрь. С. 82–104.
- Хрестоматия 2005: Хрестоматия по истории русского актерского искусства конца XVIII – первой половины XIX веков / Сост. Н. Б. Владимирова и А. П. Кулиш. СПб., 2005.
- Хроника Александринского театра 1839: *Б. п.* Хроника московских театров, с 1 июля по 1 ноября 1839 года // Репертуар русского театра. 1839. № 12. С. 1–14 (отдельная пагинация).
- Хроника московских театров 1839: *Б. п.* Хроника Александринского театра за второе полугодие (с 16 августа) // Репертуар русского театра. 1839. № 12. С. 1–20 (отдельная пагинация).
- Fremy 1837: *Fremy A.* L'art dramatique. Lettre à Diderot // Revue de Paris. 1837. Т. XLVI. Octobre. P. 311–324.
- Jerrmann 1852: *Jerrmann E.* Pictures from St. Petersburg. New York, 1852.

III. Исследования

- Аникст 1967: *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
- Бабинцев 1959: *Бабинцев С. М.* «Драматический вестник» (К 150-летию первого русского театрального журнала) // Книга: Исследования и материалы. М., 1959. Сб. 1.
- Балакин 2010: *Балакин А. Ю.* «Литературный» водевиль 1830–1840-х годов: водевиль как средство журнальной и литературной полемики // Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2010. С. 55–71.
- Балакин 2012: *Балакин А. Ю.* Аршин, сын вершка [Рец. на: Лурье С. Изломанный аршин. Трактат с примечаниями. СПб., 2012] // Прочтение. Дата публикации: 13.08.2012. <http://prochtenie.ru/reviews/25859>. Дата обращения: 10.10.2015.
- Балухатый 1990: *Балухатый С. Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 30–79.
- Баренбаум 1980: *Баренбаум И. Е.* Книжный Петербург. М., 1980.
- Березина 1965–1969: *Березина В. Г.* Русская журналистика второй четверти XIX века. Т. 1: 1826–1938 годы. Л., 1965. Т. 2: 1840-е годы. Л., 1969.
- Библиография Булгарина 2015: Библиографический список прижизненных публикаций Ф. В. Булгарина в периодических изданиях и сборниках / Сост. А. И. Рейтблат // Новое литературное обозрение. 2015. № 135. С. 392–417.
- Блок 1962: *Блок А. А.* Судьба Аполлона Григорьева // Его же. Собрание сочинений: В 8 т. М., Л., 1962. Т. 5.
- Блюм 1989: *Блюм А. В.* Книгоиздатели в художественной литературе XIX в. (40–90-е годы) // Книга: Исследования и материалы. М., 1989. Сб. 58. С. 209–224.
- Боголюбова 2012: *Боголюбова Н. М.* Французский театр в Петербурге в середине XIX в. // История в подробностях. 2012. № 7. С. 72–77.
- Боцяновский 1896: *Боцяновский. Вл. Н. А.* Полевой как драматург / Отдельный оттиск из «Ежегодника императорских театров» сезона 1894–1895. СПб., 1896.
- Брянский 1916: *Брянский А. М.* Репертуар и Пантеон (1839–1856). Художественные приложения // Русский библиофил. 1916. № 2. С. 54–76.
- Бурдые 2005: *Бурдые П.* Поле литературы // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. М., СПб., 2005. С. 365–472.

- Вацуро 1982: *Вацуро В. Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии: XVII – первой половины XIX века. Л., 1982. С. 327–367.
- Вдовин 2013: *Вдовин А. В.* Издательская экономика Ивана Гончарова (писатель и Морское министерство) // Новое литературное обозрение. 2013. № 6. С. 111–129.
- Вдовин 2015: *Вдовин А. В.* Гончаров и деньги (по материалам писем 1861–1891 годов) // Гончаров после «Обломова». СПб., 2015. С. 303–319.
- Вдовин, Зубков 2015: *Вдовин А. В., Зубков К. Ю.* «Спор Петербурга с Москвою». Литературная полемика первой половины 1850-х годов // «Москвитянин» против «Современника». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб., 2015. С. 7–33.
- Венгеров 1911: *Венгеров С. А.* Собрание сочинений. СПб., 1911. Т. 1: Героический характер русской литературы.
- Виттакер 2000: *Виттакер Р.* Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864 гг.). СПб., 2000.
- Владимирова, Романова 1999: *Владимирова Н. Б., Романова Г. А.* Любимцы Мельпомены. В. Каратыгин, П. Мочалов. СПб., 1999.
- Гайдученя 2010: *Гайдученя О. Л.* Журналистская деятельность Н. А. Полевого в историко-литературном контексте 1820-х – 1830-х гг. / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 2010.
- Гительман 2002: *Гительман Л.* Иностранцы в Санкт-Петербурге // Театральный Петербург: интеркультурная модель: Иностранцы труппы и гастроли в Петербурге XVIII–XX вв. Коллективная монография. СПб., 2002. С. 8–31.
- Горбатов 2009: *Горбатов М. А.* Фольклоризм русского исторического романа 1820–1830-х годов: М. Н. Загоскин и Н. А. Полевой / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Саратов, 2009.
- Гринберг, Успенский 2001: *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Третьяковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. М., 2001.
- Гриц, Тренин, Никитин 1929: *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция: Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М., 1929.
- Дементьев 1951: *Дементьев А. Г.* Очерки по истории русской журналистики 1840–1850-х годов. М., Л., 1951.
- Демченко 2015: *Демченко А. А.* Н. Г. Чернышевский. Научная биография (1828–1858). М., СПб., 2015.
- Денисенко 2004: *Денисенко С. В.* Комедии и водевили Николая Полевого // Полевой Н. А. Комедии и водевили. СПб., 2004. С. III–XIX.
- Долгов 1914: *Долгов Н.* Каратыгин и Мочалов (основные мотивы их творчества) // Аполлон. 1914. № 1–2 (сдвоенный номер). С. 92–107.
- Дризен 1905: *Дризен Н. В.* Материалы к истории русского театра. М., 1905.
- Дризен 1917: *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох. Пг., 1917.
- Евгеньев-Максимов 1947: *Евгеньев-Максимов В. Е.* Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. М.; Л., 1947. Т. 1.
- Егоров 2001: *Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев — поэт // Григорьев А. А. Стихотворения. Поэмы. Драмы / Подг. текста, сост., вступ. ст. и примеч. Б. Ф. Егорова. СПб., 2001.
- Елизаветина 2002: *Елизаветина Г. Г.* «Параша-сибирячка» Н. А. Полевого: опыт прочтения пьесы // Литературные взгляды и творчество Н. А. Полевого: Сб. статей. М., 2002. С. 172–183.

- Журавлева 1988: *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988.
- Журавлева 2001: *Журавлева А. И.* Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник Московского университета: Серия 9. Филология. 2001. № 6. С. 35–43.
- Зайцева 2009: *Зайцева Е. Ю.* А. Ф. Смирдин — издатель журналов 1-й половины XIX века / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 2009.
- Зубков 2012: *Зубков К. Ю.* «Молодая редакция» журнала «Москвитянин»: Эстетика. Поэтика. Полемика. М., 2012.
- Зубков 2014: *Зубков К. Ю.* А. Н. Островский в репертуаре провинциальных театров: 1849–1865 гг. // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Казань, 2014. Т. 156. Кн. 2.
- Зыкова 2005: *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830-х – 1870-х гг. М., 2005.
- Иванов 2009: *Иванов Д. А.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра / Дисс. на степень PhD. Тарту, 2009.
- Игнатов 1916: *Игнатов И. Н.* Театр и зрители. Часть I: Первая половина XIX ст. М., 1916.
- ИРДТ: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1978. Т. 3: 1826–1845.
- ИРЖ 1950: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1: XVIII век и первая половина XIX века. Л., 1950.
- ИРЖ 1973: История русской журналистики XVIII–XIX веков / Под ред. А. В. Западова. М., 1973. Изд. 3.
- Кармазинская 1994: *Кармазинская М. А.* Литературный поденщик, или превращения Межевича // Лица. Биографический альманах. 4. М., СПб., 1994. С. 35–53.
- Кастелин 1950: *Кастелин Н. А.* Белинский — театральный критик. М., 1950.
- Киселева 2002: *Киселева Л. Н.* «Орлеанская дева» Жуковского как национальная трагедия // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VIII: История и историософия в литературном преломлении.* Тарту, 2002. С. 134–162.
- Киселева 2003: *Киселева Л. Н.* Кто был русской Иоанной д'Арк // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 2003. Вып. 20. С. 138–146.
- Киселева 2014: *Киселева Л. Н.* Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х гг. // Лотмановский сборник. М., 2014. Вып. 4. С. 279–297.
- Королев 1999: *Королев Д. Г.* Очерки из истории издания и распространения театральной книги в России XIX – начала XX века. СПб., 1999.
- Котикова 1999: *Котикова П. Б.* Творчество Ф. А. Кони / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1999.
- Котикова 2005: *Котикова П. Б.* Ф. А. Кони и Н. А. Некрасов в «Пантеоне» и «Литературной газете» (1840-е гг.) // Вестник Московского университета: Серия 9. Филология. 2005. № 3. С. 145–158.
- Купцова 2003: *Купцова О. Н.* Очерки русской театральной культуры. М., 2003.
- Купцова 2009: *Купцова О. Н.* Водевиль: к проблеме поэтики жанра // Драма и театр. VII. Сборник научных трудов. Тверь, 2009. С. 68–73.
- Купцова 2010: *Купцова О. Н.* «Экзажерация чувств»: особенности эмоциональных реакций русской театральной публики 1830–1840-х годов // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей. М., 2010. С. 131–143.

- Кухаренко 2002: *Кухаренко А.* Французский театр в Санкт-Петербурге в 1-й четверти XIX века: драматургия и актерское искусство // Театральный Петербург: интеркультурная модель: Иностранные труппы и гастролеры в Петербурге XVIII–XX вв. Коллективная монография. СПб., 2002. С. 79–94.
- Лапина 2008: *Лапина К.* Театральная афиша первой половины XIX в. Облик, содержание, функции // Искусствознание. 2008. № 4. С. 175–190.
- Ларионова 2007: *Ларионова Е. О.* Полевой Николай Алексеевич // Русские писатели: 1800–1917. Биографический словарь. Т. 5. М., 2007. С. 30–38.
- Лебедева, Янушкевич 2000: *Лебедева О. Б., Янушкевич А. С.* Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX века. Köln; Weimar; Wien, 2000.
- Левин 1988: *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988.
- Лемке 1909: *Лемке М. К.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб., 1909.
- Лепковская 1970: *Лепковская Е. К.* Волшебство водевиля // Русский водевиль. М., 1970. С. 369–422.
- Литературные салоны 2001: Литературные салоны и кружки: Первая половина XIX века / Под ред. Н. Л. Бродского. М., 2001.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Его же. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 269–286.
- Лотман 1996: *Лотман Ю. М.* Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры: Т. IV (XVIII – начало XIX века). М., 1996. С. 11–346.
- Лотман 2015: *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. СПб., 2015.
- Лурье 2012: *Лурье С. А.* Изломанный аршин: Трактат с примечаниями. СПб., 2012.
- Макеев 2009: *Макеев М. С.* Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель (очерки взаимодействия литературы и экономики). М., 2009.
- Макеев 2013: *Макеев М. С.* Литература для народа: протекция против спекуляции (к истории некрасовских «красных книжек») // Новое литературное обозрение. 2013. № 6. С. 130–147.
- Маргулис 1997: *Маргулис Т. М.* Литературная репутация Н. А. Полевого / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1997.
- Мельгунов 1989: *Мельгунов Б. В.* Некрасов-журналист (малоизученные аспекты проблемы). Л., 1989.
- Мельгунов 1995: *Мельгунов Б. В.* Некрасов и Белинский в «Литературной газете». СПб., 1995.
- Мельникова 2002: *Мельникова С.* К истории немецкого театра в Санкт-Петербурге начала XIX века // Театральный Петербург: интеркультурная модель. Иностранные труппы и гастролеры в Петербурге XVIII–XX вв. Коллективная монография. СПб., 2002. С. 176–196.
- Миловзорова 2003: *Миловзорова М. А.* Формообразование русской драмы: традиции сценической литературы 1840–1840-х гг. и творчество А. Н. Островского / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Иваново, 2003.
- Мильчина 2013: *Мильчина В. А.* Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. М., 2013 (Глава «Театр», с. 663–719).
- Немировская 2009: *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров: середина XVIII в. – первая треть XIX в. / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 2009.
- ОИРТК: Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII – первая половина XIX века / Под ред. А. Я. Альтшуллера. Л., 1975.

- Орлов 1934: *Орлов Вл.* Николай Полевой — литератор тридцатых годов // Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред., вступ. ст. и коммент. Вл. Орлова. Л., 1934.
- Паушкин 1937: *Паушкин М.* Социология, тематика и композиция водевиля // Старый русский водевиль. 1819–1849. М., 1937. С. 9–50.
- Пахомова 2002: *Пахомова Н.* Иностранцы труппы в Санкт-Петербурге. Первая четверть XIX века (организационный аспект) // Театральный Петербург: интеркультурная модель. Иностранцы труппы и гастролеры в Петербурге XVIII–XX вв. Коллективная монография. СПб., 2002. С. 44–67.
- Петровская 1971: *Петровская И. Ф.* Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра. Л., 1971.
- Петровская 1979: *Петровская И. Ф.* Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л., 1979.
- Петровская 1990: *Петровская И. Ф.* Театр и зритель российских столиц: 1895–1917. Л., 1990.
- Проскурин 2000: *Проскурин О. А.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
- Рейтблат 2008: *Рейтблат А. И.* Цензурирование театральныи рецензий в николаевскую эпоху // Цензура в России: история и современность. СПб., 2008. Вып. 4. С. 64–79.
- Рейтблат 2009: *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009.
- Рогов 1992: *Рогов К. Ю.* Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1992.
- Родина 1948: *Родина Т.* Русские романтические актеры. П. Мочалов, В. Каратыгин // Театральный альманах. М., 1948. Кн. 8. С. 163–191.
- Самохина 2009: *Самохина А. А.* «Тридцать лет, или Жизнь игрока» на русской сцене и в русской критике первой половины XIX века // Театрон: Научный альманах Санкт-петербургской академии театрального искусства. 2009. № 2. С. 70–79.
- Семененко 2002: *Семененко А.* «Гамлет» как феномен русской культуры: переводы XX века и проблема канонического перевода / Дисс. на соиск. магистерской степ. Тарту, 2002.
- Сербул 1989: *Сербул М. Н.* Русский водевиль 1810–1820-х годов / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Томск, 1989.
- Серман 1974: *Серман И. З.* Островский и Николай Полевой (Истоки купеческой темы в драматургии Островского) // А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л., 1974. С. 28–43.
- Скабичевский 1892: *Скабичевский А. М.* Очерки истории русской цензуры. 1700–1863. СПб., 1892.
- Степанова 1999: *Степанова М. Г.* Историческая проза Н. А. Полевого / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. СПб., 1999.
- Сухомлинов 1889: *Сухомлинов М. И.* Н. А. Полевой и его журнал «Московский телеграф» // Его же. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению: В 2 т. СПб., 1889. Т. 2. С. 367–431.
- Талашов 2005: *Талашов Г. П.* «Литературная газета» 1840–1845 годов. СПб., 2005.
- Талашов 2011: *Талашов Г. П.* В. С. Межевич — соратник и противник Ф. В. Булгарина // Триста лет печати Санкт-Петербурга. СПб., 2011. С. 296–302.

- Тамаев 2004: *Тамаев П. М.* Драматургия журнала «Москвитянин» // Щельковские чтения 2003: А. Н. Островский в современном мире. Кострома, 2004. С. 29–40.
- Тихомиров 2008 а: *Тихомиров В. В.* Театральная эстетика А. А. Григорьева // Щельковские чтения 2007: А. Н. Островский в контексте мировой культуры: Сб. статей. Кострома, 2008. С. 259–271.
- Тихомиров 2008 б: *Тихомиров В. В.* А. Н. Островский — адвокат русского театра // А. Н. Островский. Материалы и исследования: Сб. научн. трудов. Шуя, 2008. Вып. 2. С. 146–156.
- Тодд 2002: *Todd У. М.* Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, этика // Новое литературное обозрение. 2002. № 6 (58). С. 15–43.
- Тынянов 1969: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 23–121.
- Успенский 1959: *Успенский В. В.* Русский классический водевиль // Русский водевиль. М.; Л., 1959. С. 3–50.
- Федотов 2013 а: *Федотов А. С.* Межведомственные проблемы театральной цензуры в николаевское царствование: случаи 1843–1844 годов // Русская филология. 24. Сб. научн. работ молодых филологов. Тарту, 2013. С. 33–42.
- Федотов 2013 б: *Федотов А. С.* «Эти мнимые книги»: цензурный проект А. В. Никитенко 1841 г. и журнал «Репертуар и Пантеон» // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. ст. М., 2013. Вып. I. С. 37–46.
- Федотов 2013 в: *Федотов А. С.* Ранняя проза Н. А. Некрасова в контексте журнала «Пантеон русского и всех европейских театров» // Русская драма и литературный процесс: К 75-летию А. И. Журавлевой. М., 2013. С. 228–237.
- Цимбалова 2013: *Цимбалова С. И.* Протагонист – Маска – Ампула: Петербургская русская сцена первой половины XIX века. СПб., 2013.
- Чернышева 1989: *Чернышева Е. Г.* Повести Н. А. Полевого. Проблемы поэтики / Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1989.
- Чистова 1982: *Чистова И. С.* Водевиль 1830–1840-х годов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 402–425.
- Шахматова 2010: *Шахматова Т. С.* Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XIX века. Lambert Academic Publishing, 2010.
- Шекспир и русская культура: Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965.
- Шенрок 1898: *Шенрок В.* Мочалов и Каратыгин // Русская старина. 1898. № 3. С. 521–536.
- Щербакова 2005: *Щербакова Г. И.* Журнал О. И. Сенковского «Библиотека для чтения» (1834–1856 гг.) и формирование массовой журналистики в России. СПб., 2005.
- Altschuller 1999: *Altschuller A.* Actors and Acting, 1820–1850 // A History of Russian Theatre. Cambridge University Press, 1999. P. 104–123.
- Buckler 2002: *Buckler J. A.* Melodramatizing Russia: Nineteenth-Century views from the West // Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia. Duke University Press, 2002. P. 55–78.
- Buckley 2006: *Buckley M. S.* Tragedy Walk the Streets: the French Revolution in the Making of Modern Drama. The John Hopkins University Press, 2006.
- Burgess 1958: *Burgess M.* Russian Public Theatre Audiences of the 18th and Early 19th Centuries // The Slavonic and East European Review. 1958. Vol. 37. № 88. P. 160–183.
- Darlow 2012: *Darlow M.* Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opera. Oxford University Press, 2012.

- Davis, Emeljanov 2001: *Davis J., Emeljanov V.* Reflecting the Audience: London Theatregoing, 1840–1880. Iowa: University of Iowa Press, 2001.
- Dillane 2013: *Dillane F.* Before George Eliot. Marian Evans and the Periodical Press. Cambridge University Press, 2013.
- Frame 2005: *Frame M.* 'Freedom of the Theatres': the Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly // *The Slavonic and East European Review*. 2005. Vol. 83. № 2. P. 254–289.
- Frame 2006: *Frame M.* School for Citizens: Theatre and Civil Society in Imperial Russia. Yale University Press, 2006.
- Frus 2009: *Frus P.* The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. Cambridge University Press, 2013.
- German Theatre 1993: German and Dutch Theatre, 1600–1848. A Documentary History / Ed. by G. W. Brandt. Cambridge University Press, 1993.
- Goldstein 2009: *Goldstein R. J.* France // *The Frightful Stage: Political Censorship of the Theatre in Nineteenth-Century Europe*. Berghahn Books, 2009. P. 70–129.
- Hemmings 1993: *Hemmings F. W. J.* The Theatre Industry in Nineteenth-Century France. Cambridge University Press, 1993.
- Hemmings 1994: *Hemmings F. W. J.* Theatre and State in France, 1760–1905. Cambridge University Press, 1994.
- Johanningsmeier 2002: *Johanningsmeier C.* Fiction and the American Literary Marketplace: The Role of Mewspaper Syndicates in America, 1860–1900. Cambridge University Press, 2002.
- Kiely 1998: *Kiely T. J.* The Professionalization of Russian Literature: a Case Study of Vladimir Odoevsky and Osip Senkovsky. University of Michigan, 1998.
- Malnick 1952: *Malnick B.* Russian Serf Theatre // *The Slavonic and East European Review*. 1952. Vol. 30. № 75. P. 393–411.
- Meersman, Boyer 1971: *Meersman R., Boyer R.* The National Theatre in Washington: Buildings and Audiences, 1835–1972 // *Records of the Columbia Historical Society*. Vol. 71/72. P. 190–242.
- Parker 2006: *Parker M.* Literary Magazines and British Romanticism. Cambridge University Press, 2006.
- Rzadkiewicz 1997: *Rzadkiewicz C. M.* N. A. Polevoy's *Moscow Telegraph* and the Journal Wars of 1825–1834 // *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambridge University Press, 1997. P. 64–87.
- Salmon 2015: *Salmon R.* The Formation of the Victorian Literary Profession. Cambridge University Press, 2015.
- Schuler 2009: *Schuler, Catherine A.* Theatre and Identity in Imperial Russia. Iowa City, 2009.
- Senelick 2004: *Senelick L.* Recovering Repressed Memories: Writing Russian Theatre History // *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. University of Iowa Press, 2004. P. 47–64.
- Stites 2002: *Stites R.* The Misanthrope, the Orphan and the Magpie: Imported Melodrama in the Twilight of Serfdom // *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*. Duke University Press, 2002. P. 25–54.
- Swift 2009: *Swift A.* Russia // *The Frightful Stage: Political Censorship of the Theatre in Nineteenth-Century Europe*. Berghahn Books, 2009. P. 130–161.
- Thomas, Carlton, Etienne 2007: *Thomas D., Carlton D., Etienne A.* Theatre Censorship: From Walpole to Wilson. Oxford University Press, 2007.

- Taylor 2003: *Taylor G.* The French Revolution and the London Stage, 1789–1805. Cambridge University Press, 2003.
- Terni 2006: *Terni J.* A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830–1848 // *Theatre Journal*. Vol. 58. 2006. № 2. P. 221–248.
- Todd 1997: *Todd W. M.* Periodicals in Literary Life of the Early Nineteenth Century // *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambridge University Press, 1997. P. 37–63.
- Underwood 2008: *Underwood D.* Journalism and Novel. Truth and Fiction, 1700–2000. Cambridge University Press, 2008.
- Yeates 1996: *Yeates W. E.* Theatre in Vienna: a Critical History, 1776–1995. Cambridge University Press, 1996.

KOKKUVÕTE

Vene teatriajakiri 1840ndate kultuuri kontekstis

1839. aastal hakkab Venemaal ilmuma esimene kommertslik spetsialiseeritud teatriajakiri “Repertuaar ja Panteon”, mis tegutseb erinevate nimetuste all kuni 1856. aastani. Käesolev väitekiri on pühendatud selle ajakirja ülesehituse ja funktsioneerimise eripäradele vene 1840ndate aastate kultuurikontekstis. Antud ajakiri ei olnud kunagi vene professionaalse ajakirjanduse tekkimise avangardis, kuid kujutas endast tüüpilist nähtust, mis teeb selle uurimise vajalikuks. “Repertuaari ja Panteoni” “portree” on teatud mõttes ka tollase kultuuriepohhi “portree”, kuna selle ajaloo kajastusid kogu vene ajakirjanduse eksistentsi probleemid ja seaduspärad Nikolai I valitsusajal. Kuni käesoleva ajani ei ole antud ajakirja eraldi uurimisobjektina käsitletud. Vaid ühes raamatus (Koroljov 1999) on talle pühendatud eraldi peatükk, kuid selles on nii ebatäpsusi kui ka vigu, mis on osaliselt parandatud käesolevad uurimuses.

“Repertuaari ja Panteoni” eripära teiste ajakirjade taustal seisneb just tema spetsialiseerumises teatritele. Seitsmeteistkümnenda aasta jooksul avaldati selles üle 300 näidendi, tohutu hulk artikleid teatriteooria ja -ajaloo alalt, mälestusi, teatriarvustusi. Pika aja vältel jälgis ajakiri regulaarselt vene teatri elu ja andis ülevaate ka aktuaalsetest teatrisündmustest välismaal.

Nagu väitekirjas näidatud, on üheks oluliseks probleemiks “Repertuaari ja Panteoni” teatridiskursusesse asetumine vene spetsiifikat arvestades. Arutluste lähtepunktiks on kirjanduse ja teatri põhimõtteline erinevus ja töö ülesandeks — “teatraalsuse” mõju tuvastamine väljaande struktuurile ja sisule.

Teatriajakirjast ei ole võimalik rääkida ajastu ajakirjanduslikku ja teatraalset konteksti tundmata. Ajakirjanduses käivitusid tol ajal mitmed protsessid, mille mõte ja tähendus seisnes Venemaa professionaalse ajakirjanduse kujundamises. “Repertuaar ja Panteon” esindas vene ajakirjanduse nn “kaubanduslikku suunda”, mis pakkus välja uut tüüpi suhted kirjastaja, autori ja lugeja vahel. Lugeja oli tellija ja kirjastaja vahendajaks tellija ja tellimuse täitja — autori — vahel (Grits, Trenin, Nikitin 1929). Selles perspektiivis on “Repertuaari ja Panteoni” väljaandja Ivan Pesotski pöördumine teatri poole igati mõistetav: ta juhendus püüdest hõivata uus lugejanišš, mida veel keegi ei teenindanud — *teatri* vaataja. Teatrihuvilise lugeja jaoks sai ajakiri tema teatrielu regulaarseks saatjaks.

Nikolai I valitsemisajal kujutas teater endast erilist ühiskondliku elu sfääri. Kui kirik välja arvata, oli see ainuke koht, kus ühes ruumis põrkusid väga erinevate sotsiaalsete ja kultuurikihtide esindajad. Ei ole juhus, et valitsus jälgis pingsalt kõike teatrielus toimuvat ja teater tunnetas enda peal tugevat tsensuurriidet. Kuni aastani 1882 valitses Venemaal teatrietenduste korraldamise riigimonopol pealinnades. Teatrid allusid imperaatori õukonna ministeeriumile ja seega olid artistid riigiteenistujad. Teatri jaoks kirjutatud tekstid läbisid peale tavatsensuuri veel ka III osakonna (salateenistuse) tsensuuri ja teatrietenduste arvustused olid pikka aega üldse keelatud. Kui 1828. aastal õnnestus ofitsiaalse

ajalehe “Severnaja Ptšela” väljaandjal Faddei Bulgarinil saada luba avaldada teatriarvustusi, kohustati ajakirjanikke saatma need enne avaldamist õukonna ministriumile läbivaatuseks.

Anda sellistes tingimustes välja teatriajakirja ei olnud kerge. Asja tegi keerulisemaks tõik, et teatrisfäär oli kõige erinevamate huvide põrkumis- ja ristumis-koht. Teatrikeskkonnas laialt levinud favoriitlus (nais- ja meesnäitlejate protectioon võimukandjate või imperaatori enda poolt) nõudis samuti kriitikult erilist ettevaatlikkust. Kuid kõigele sellele vaatamata hakkas teatriajakiri siiski ilmuma, mis näitab, et seda tüüpi väljaannet oli 1840ndatel hädasti vaja.

1846–1847 aastavahetusel andis ajakirja asutaja Ivan Pesotski “Repertuaari ja Panteoni” üle Fjodor Konile, kes võttis suuna ajakirja muutmisele üldkirjanduslikuks väljaandeks. See tõi endaga kaasa ajakirja individuaalsuse kadumise ja viis lõppkokkuvõttes ajakirja sulgemiseni 1856. aastal. Väitekirjas vaadeldakse eelkõige “Repertuaari ja Panteoni” “teatraalset” perioodi (1839–1846). Samas nõudsid töös arutluse all olevad probleemid ka ekskursse välja poole seda ajavahemikku. Nii näiteks ei ole “Repertuaari ja Panteoni” võtmedramaturgi Nikolai Polevoi reputatsiooni kujunemise kirjeldamine võimalik kaasamata materjale 1830ndatest aastatest, tema kriitilist artiklit Nestor Kukulniku näidendi “Kõigekõrgema käsi päästis Isamaa” kohta ja teisi teatriteoreetilisi väljaastumisi. Pesotski saatuse jälgimine lõpeb tema surma asjaoludega aastal 1849. Loomulikult nõudsid ajaraamidest väljumist ka need töö osad, kus räägitakse käsitluse all oleva ajakirja eelkäijatest (“Rossiiski Featr”, 1786–1794; “Dramaticheski vestnik”, 1808; “Talija”, 1810–1812; “Zhurnal dramaticheski”, 1811; “Russkaja Talija”, 1824 jt.) ja järeltulijatest (“Dramaticheski sbornik”, 1858–1862; “Teatralnõje afishi i antrakt”, 1864–1868 jt.).

Väitekirja keskendub ajakirja saamise ja kestmise võtmemomentidele, kusjuures valitud on just need aspektid, milles peegelduvad ajastu üldised seaduspärad. Konkreetse väljaande materjalil räägitakse 1840ndate aastate ajakirjanduslikust ja teatrikultuurist tervikuna. Lähtudes püüdest kirjeldada teatriajakirja ülesehitust ja tema kohta ajastu kultuurikaardil, on materjal organiseeritud järgnevalt.

Esimese peatükis «**Repertuaar ja Panteon**»: **väljaande eeskujud, konkurendid, struktuur**» on juttu ajakirja struktuurist ja nendest isepäradest, mis otseselt tulenesid teatrispetsiifikast. Ülesandeks oli näidata, et kuigi Pesotski väljaanne ei jäljendanud otseselt ühtegi oma eelkäijat, summeeris see siiski suuresl määral oma vene ja lääne-euroopa eelkäijate kogemuse. Peatükis kirjeldatakse, mil moel Pesotski väljaanne ühendas endas Inglismaal ja Prantsusmaal ilmunud mitmekõiteliste mitteperioodiliste näitekirjanduse väljaannete (näiteks, “Répertoire général du Théâtre Français”, 1818–1820; “Chefs-d’œuvre du répertoire des mélodrames joués à différents théâtres”, 1824–1825; “The British Theatre, or a Collection of Plays which are Acted at the Theatres Royal, Drury Lane, Covent Garden and Haymarket”, 1808; “The Modern Theatre, a Collection of Successful Modern Plays, as Acted at the Theatre Royal, London”, 1810 jpt) ja teatrikriitika väljaande ideed. Teatrikriitika väljaannete puhul oli kõige tavalisemaks vormiks ajaleht. Üldse kujutas optimaalse perioodilisuse valik teatriajakirja jaoks eraldi probleemi, mille lahendamise tegelesid intensiivselt

“Repertuaari ja Panteoni” väljaandja ja toimetajad. Pidevad muutused ajakirja koosseisus olid seotud just kirjeldusobjekti — teatri — jaoks adekvaatse vormi otsingutega. See otsing teostus läbi mitmete eksperimentide: repertuaarivalimiku transformatsioon ajakirjaks; ajakirja kriitikaosakonna, mis nõudis suurimat operatiivsust, transformatsioon eraldi ajaleheks jmt. Taolised eksperimendid tõmbasid endale ka tsensuuri teravdatud tähelepanu.

Teine peatükk «**Konkurents “Vene teatri repertuaari” ja “Vene ja kõigi euroopa teatrite Panteoni” vahel**» on pühendatud varasele, kõige probleemsemale etapile teatriajakirja ajaloo. 1842. aastal tekkis kahe varasemalt omavahel konkureerinud ajakirja – Ivan Pesotski “Vene teatri repertuaari” (1839–1841) ja Fjodor Koni ning Vassili Poljakovi “Vene ja kõigi euroopa teatrite Panteoni” (1840–1841) — ühinemise tulemusena uus ajakiri. Peatükk lahkab selle vastasseisu ja ühinemise asjaolusid. Kahe väljaande omavahelist poleemikat iseloomustas ühelt poolt äärmine agressiivsus ja teisalt sisuliste pretensioonide nõrkus. Vene ajakirjanduse ajalugu oli juba näinud taolisi liitumisi. Nii näiteks ühinesid 1829. aastal sama mudeli järgi “Sõn Otechestva” ja “Severnõi arhiv”. Kuid ei enne ega ka pärast 1842. aastat ei ole olnud üksteise suhtes niivõrd vaenulike ajakirjade ühinemist. Analüüs näitas, et kogu selle vaenulikkuse taga ei olnud mitte niivõrd esteetilised või ideoloogilised erimeelsused, vaid eelkõige soov tõestada enda õigust lugejaskonna tähelepanule. Kuid kummalgi ajakirjal ei õnnestunud teatripublikut (ja sellega ka oma lugejaskonda) omavahel ära jagada, sest kõik katsed oma konkurendist selgelt eristuda jäid viljatuks. Ühinemine osutus paratamatuks.

Siiski võimaldas “Repertuaari” ja “Panteoni” vahelise poleemika süvaanalüüs tuvastada printsiipiaalsed erinevused põhimõtetes, mis puudutasid impeeriaatorlike teatrite institutsionaalset organisatsiooni. Kahe olulise artikli näitel, mis avaldati konkureerivates väljaannetes 1840. aastal, analüüsitakse kõige olulisemaid probleeme. Teatri arengut mõjutasid (peale tsensuuri) veel mitmed faktorid: tollaegne traditsiooniline mitmest näidendist koosnev etenduse ülesehitus; benefisside praktika; dramaturgide ergutamise institutsiooni puudumine, mistõttu algajate literaatorite jaoks ei olnud näitekirjaniku karjäär ahvatlev. Kuid ajakirja poolt välja pakutud leebe kriitika ja benefissi reform kutsusid välja konkurentide mürgised etteheited. Faktiliselt olid reaalseteks tsensoriteks tihtipeale mitte tsensuurikomitee ametnikud, vaid ajakirjanikest kolleegid.

“Repertuaari ja Panteoni” varase ajaloo analüüs tõi välja teatriajakirja kui kommerts- ja kirjandusettevõtte võtmelemendid, näitas, millisena kujutasid kirjastajad endale ette potentsiaalset lugejat, millise “kaubaga” tahtsid rahuldada lugeja intellektuaalseid vajadusi, mil moel püüdsid konkurente edestada. Nagu tööst nähtub, leidub ajakirjas pärast endiste konkurentide ühinemist tunduvalt vähem oma erilist staatust signaleerivaid deklaratsioone. Kui algul püüdis oma teatriajakirjast ilmajäänud ja “Literaturnaja gazeta” toimetust juhtima asunud Koni tõmmata uut “Repertuaari ja Panteoni” poleemikasse, siis üsna pea osutus Pesotski poolt välja antav ajakiri tõrjutuks jooksva ajakirjanduselu perifeeriasse. Kusjuures see ei tulenenud ajakirja kvaliteedi langusest, vastupidi, uue toimetaja Vassili Meževitši juhtimisel (1843–1846) muutuvad materjalid

mitmekülgsimateks, ilmub följeton, teatrist püütakse rääkida tõsisel toonis, näidendite tekstidele esitatavad nõuded on kõrged. Kuid ajakiri lakkas olemast *ärritaja* ükskõik millise kirjanduskildkonna jaoks. “Repertuaar ja Panteon” hõivas oma kitsa spetsiifilise valdkonna, kus tal ei olnud konkurente ja seetõttu ei pidanud ta ka pidevalt tõestama oma “erilisust”. Just seetõttu, vaatamata sellele, et Meževitši “Repertuaari ja Panteoni” üle arutletakse ka peatükkides kriitikust Apollon Grigorjevist ja dramaturgist Nikolai Polevoist, puudub eraldi peatükk väljaande suhetest teiste ajakirjadega.

“Repertuaar ja Panteon” sõltus paljuski teatri hetkeseisust. Vene näitekirjanduse vaesus määras automaatselt ära ka ajakirja sisu vaesuse (millele otsesõnu osutasid toimetajad). Kõrgemalseisvate isikute patronaaž näitlejate suhtes piiras inimeste ringi, keda ja kuidas tohtis üldse arvustada, samuti pärssis see üldisi teoreetilisi arutlusi teatrielu kohta. Näitlejad kaebasid perioodiliselt ülemuste ajakirjanike vähekiitvate arvustuste peale, nähes õigusega teatriajakirja oma isikliku teatrielu osana. Ja ka ajakirja juhtisikud ise olid teatrieluga tihedalt seotud. Sellega seoses ei ole midagi imelikku, et ühel hetkel hakatakse näitelaval kujutama ajakirjanduslikku argipäeva ennast.

Kõige eredamat juhtumit, kus “Vene teatri repertuaari” ja “Vene ja kõigi euroopa teatrite Panteoni” vaheline poleemika peegeldus otseselt Koni ja Meževitši vodevillides, analüüsitakse kolmandas peatükis **“Teatriajakirjandus vodevillide teemana. Vodevill kui ajakirjandusliku argielu teabeallikas”**. Seda nn “vodevillide sõda” 1840–1841 aastatel analüüsitakse mitmest vaatepunktist. Esiteks on siin tegemist veel ühe variandiga lava ja teatriajakirja vahelisest vastastikkusest, mis annab tunnistust “Repertuaari ja Panteoni” ja kaasaegse teatrielu lähedusest. Teiseks on vodevillide tekstid väärtuslikuks informatsiooni- allikaks käsitletava ajakirjandusprojekti võtmefiguuride ja eelkõige nende reputatsiooni kohta. Nii näiteks võimaldas arhiivist leitud tsensuuri poolt ära keelatud fragment vodevillist “Sõbrad-ajakirjanikud” siduda ühemõtteliselt Koni “Peterburi korterite” tegelase “Repertuaari” väljaandja Pesotskiga. Nimetatud tegelase funktsioonide analüüs võimaldas omakorda rekonstrueerida tema reputatsiooni ja mingil määral ka teatriajakirja asutaja elulugu.

Neljas (**«Polevoi-dramaturgi reputatsiooni kujunemine ja tema roll ajakirjas “Repertuaar ja Panteon”»**) ja viies (**«Teatriajakirja evolutsioon. Grigorjev “Repertuaaris ja Panteonis”»**) peatükk kajastavad antud ajastu kuulsat dramaturgi ja ühe kuulsaima kriitiku osalust “Repertuaaris ja Panteonis”. Analüüsitakse, esiteks, mil moel Polevoi näidendid ja Grigorjevi kriitilised artiklid aitavad mõista “Repertuaari ja Panteoni” sisu ja struktuuri ning, teiseks, kuidas “Repertuaar ja Panteon” omalt poolt mõjutas neid autoreid.

Eriti on see mõju märgatav Apollon Grigorjevi puhul, kelle nime ja pseudonüümi esituse analüüs ajakirjas näitab, millal täpselt hakkab autor oma nime tajuma teatud “sümboolse kapitalina” ja millal see nimi seostub tugevalt just tema kui kriitiku, aga mitte poeedi või proosakirjaniku renomeega. Töös näidatakse, et kriitik *Trismegistovi* (Grigorjevi pseudonüüm) muutumine *kriitik Grigorjeviki* on otseselt seotud muutustega ajakirja juhtorganites. Kui Pesotski

hakkas 1846. aastal uuesti välja andma “Repertuaari ja Panteoni”, panustas ta teadlikult nimele *Grigorjev*, kuna ta vajas hädasti autoriteetset kriitikut.

Teatriajakirja *teatraalsuse* olemuse mõistmiseks on kõige olulisem Nikolai Polevoi osaluse analüüs “Repertuaaris ja Panteonis” (millele on pühendatud neljas peatükk). Polevoi tohtu panus võimaldab väita, et ajakirja kontseptsioon vormus just selle dramaturgi ümber, arvestades ühel või teisel moel tema ettekujutustega teatrist. Analüüs näitas, et Polevoi vaated tulenesid paljuski prantsuse kriitiku Arnould Fremy artiklist “L’art dramatique. Lettre à Diderot” (1837), mille ta tõlkis vene keelde. Polevoi edasiarendus vastandab dramaturgia *kirjanduslikku* ja *teatraalset* kvaliteeti, tuginedes põhimõtteliselt erinevatel suhestumistel auditooriumiga. “Kirjanduslikud” pretensioonid eduka dramaturgilise teksti suhtes ei ole pädevad just seetõttu, et ei arvesta lugeja ja vaataja, teatri ja raamatukogu vahelist erinevust. Kokkulangevus selles punktis “Repertuaari ja Panteoni” toimetajate ja Polevoi vahel viibki selleni, et dramaturgist saab aastateks ajakirja põhiautor. Enamgi veel, jõutakse järeldusele, et Polevoi surm 1846. aastal tõi endaga kaasa “Repertuaari ja Panteoni” kontseptsiooni järgjärgulise muutumise, mis eelkõige väljendus liikumises üldkirjandusliku ajakirja poole.

Kokkuvõttes kirjeldatakse Fjodor Koni toimetatud “Repertuaari ja Panteoni” viimaseid aastaid, kus ajakiri on loobunud oma spetsiifilisest teatriajakirja staatusest, aga üldkirjandusliku ajakirjana ei suudetud leida kaastõelisi uue kirjandusajastu kuulsuste hulgast. Erilist tähelepanu pälvib fakt, et kriitik, kes teistest varem märkis ära ajakirja transformatsiooni, oli Apollon Grigorjev, kes 1850ndate esimeses pooles püüdis saavutada peakriitiku staatust ja tõi esile vene kirjanduse “uue sõnana” dramaturgi Aleksandr Ostrovski.

Seega on käesolev töö pühendatud kõige erinevamatele teatriajakirjanduse eksistentsi aspektidele 1830ndate lõpus – 1840ndate alguses ja on interdistsiplinaarne. Ta kuulub korraka nii vene kirjanduse, ajakirjanduse ja kriitika ajaloo, teatriajaloo ja kultuurisotsioloogia valdkonda. Vaatluse all on ka kultuuri-protsesside võrdlev analüüs Venemaal ja Euroopas XIX saj esimesel poolel, argikäitumise semiootika jms. “Repertuaar ja Panteon” ise ei ole siin mitte niivõrd vaatlusobjekt, kui “vaatepunkt” — kirjanduslik ja ajakirjanduslik ettevõtmine, läbi mille kumavad ja ilmnevad paljud kunstilised ja argised konstruktsioonid, mis on relevantssed nii vene teatriajakirja kui 1840ndate vene kultuuri ajaloo jaoks.

ABSTRACT

Russian Theatrical Magazine in the Cultural Context of the 1840s.

The present thesis is concerned with the first Russian specialized theatrical magazine *Repertuar i Panteon* (Repertoire and Pantheon, 1839–1856) through the example of which several points of the 1840s Russian theatrical press are studied. The magazine appeared as a result of a publishing experiment in integration of different types of West European contemporary periodical publications devoted to theatrical issues, and it was an unprecedented blending of specific features of a newspaper and a magazine. In Russia theatre was the only existing social platform where different social groups got together, and this is why government control over theatrical life was particularly severe. The thesis studies those censorial and administrative hardships that the editors of the magazine had to overcome.

At the same time in the present thesis an attempt was made to explain the commercial success of *Repertuar i Panteon* through the analysis of the material that the magazine offered to its readers. The publishers borrowed the form of a multi-volume collection of plays from the English and the French publishing traditions but gave it a special kind of relevance. They sought to publish only those plays that were already on the stage at the time and proved successful. However, the fact that the form of the monthly magazine was unsuitable for regular theatre reviewing as well as its losing position in competition with quick-response daily press became obvious to the publishers of *Repertuar i Panteon*. In this thesis publishers' attempts to separate the critical analyses section of the magazine and make it an independent newspaper were reconstructed in reliance upon certain archival sources. The study explains the failure of these attempts caused by counteraction of censorship.

Repertuar i Panteon publishers, editors and contributors belonged to the new generation of democratically spirited cultural figures. In this environment new approaches were developed towards the problem of payment for writer's work, the author/publisher relationship, the publisher/reader relationship, etc. Therefore, in the present thesis through the example of a particular magazine the gradual development of professional journalism and literature in Russia is presented. It is no coincidence that not the most outstanding and prosperous magazine of the time became a launching pad for the next generation of literary figures such as Apollon Grigoryev, Nikolay Nekrasov, Fyodor Dostoyevsky and others.

In this study special emphasis is placed upon the fact that the publishers and the editors of *Repertuar i Panteon* examined readers' demand and response as well as dealt with the new and the future potential audiences. It was found that the editorial-review board followed theatrical life events in Russia, published no less than 300 pieces of current repertoire and made several attempts

to reform the Russian theatre criticism of the 1840s which was mainly characterised by its excessive wariness and superficiality. *Repertuar i Panteon* published the better part of the plays written by Nikolay Polevoy, one of the central figures in dramatic art of the time. It has emerged that in his playwriting Polevoy followed theoretical principles proposed by a French critic Arnould Frémy who substantiated the differences between the ‘high’ drama and the ‘repertory’ drama intended for the mass audience. As it is shown in the work, *Repertuar i Panteon*’s willingness to publish mediocre yet popular plays was coming directly from theoretical principles of Nikolay Polevoy himself and his praise of ‘repertory’ drama.

At last, *Repertuar i Panteon* served as a productive model of a special theatrical periodical and influenced further development of the Russian theatrical journalism.

Without making any pretension to provide a complete history of the Russian theatre criticism of the 1840s this thesis offers to focus on some of its specific features. The most commercially successful theatre reviewing made by semi-official newspaper *Severnaya Pchela* (Northern Bee, 1825–1864) was characterized by its loyal attitude toward the theatre administration and the actors of the Russian Imperial repertory company who were considered public servants. The study shows how the attempts of *Repertuar i Panteon* critics Raphael Zotov and Apollon Grigoryev to criticize the institutional system of contemporary theatre and the acting of the players who enjoyed the highest patronage encountered the fierce opposition of not only censorship, but also their own neighbours in the magazine industry.

The thesis has interdisciplinary nature since within it various lines of approach are applied including historical-literary and historical-journalistic approaches as well as theatre studies-oriented approach. Moreover, in a number of chapters certain analytical tools of “The New Economic Criticism” were also used (e. g. the history of the *Repertuar* and *Panteon* magazines merger in 1842; the role Faddey Bulgarin played in that process; the history of Apollon Grigoryev’s cooperation with the magazine). Furthermore, in this thesis some approaches of the semiotics of everyday behaviour were applied too. A number of vaudevilian mock pieces about the life of Ivan Pesotsky and Fyodor Koni as well as the reputation they had during their lifetime were studied thoroughly. This part of the thesis required access to yet undiscovered archive material.

Repertuar i Panteon is not only the object of this thesis but also a specific ‘expresser’ of a certain point of view insomuch as it was both a magazine and a literary venture where through an innumerable number of administrative, artistic, everyday social behaviour and realia phenomena typical of the 1840s Russian cultural context freely manifested themselves. From the present study perspective it is no coincidence that when in 1852 *Repertuar i Panteon* became a literary magazine and lost its specific theatre-oriented nature, and its readership dropped off as well which eventually led to cessation of the magazine’s existence.

In the present thesis the suppression of *Repertuar i Panteon* is explained not only by certain tactical blunders of its publishers. It was shown that there were

some internal, particularly theatrical reasons for it. There came a new era of the Russian theatre, basically the era of the playwright Alexander Ostrovsky. In contrast to Nikolay Polevoy, he saw no fundamental boundary line between 'repertory' and 'literature' and therefore had no need of any special theatrical magazine. Many of the Russian theatre institutional system problems which were discussed within *Repertuar i Panteon* were eventually resolved during this new era.

The study is based on the presumption that minor literary process participants among whom were the publishers of *Repertuar i Panteon* undoubtedly deserve to be studied since their activities are illustrative and significant for providing a full picture of the cultural life of a particular historic period.

CURRICULUM VITAE

Андрей Федотов

Гражданство: Россия
Дата и место рождения: 16 мая 1986, Москва, Россия
Адрес: 119311, Россия, Москва,
ул. Строителей 5–3–16
Телефон: +7 909 974 65 37
Адрес эл. почты: anfed86@gmail.com
Языки: русский, английский

Образование

1992–1997 Государственная общеобразовательная школа № 118
1997–2002 Центр образования «Олимп»
2002–2003 Вечерняя сменная общеобразовательная школа № 90
2003–2008 Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова (русское отделение)
2008–2011 Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова (аспирантура, кафедра истории русской литературы)
2011–2015 Тартуский университет, докторантура (кафедра русской литературы)

Профессиональная деятельность

01.09.2014–... Лицей НИУ «Высшая школа экономики» (Москва), преподаватель русского языка и литературы
01.09.2015– ... МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, преподаватель русской литературы

Профессиональное совершенствование

2010–2012 участие в проекте РГНФ 12-34-01223 «“Москвитянин” против “Современника”: из истории критики и эстетики 1850–1855 гг.»
2015–2020 участие в проекте IUT 30-34 “Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries”

Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы и культуры XVIII–XIX вв., история русского театра, драматургии и театральной критики XVIII–XIX в., творчество А. А. Григорьева, Н. А. Некрасова, А. Н. Островского, Н. А. Полевого, история литературных институтов.

Опубликовано 23 научные статьи, из них 4 — в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Andrey Fedotov

Kodakondsus: Vene Föderatsioon
Sünniaeg ja koht: 16. mai 1986, Moskva, Venemaa
Aadress: Stroitelei tn. 5–3–16, 119311, Moskva, Venemaa
Telefon: +7 909 974 65 37
E-post: anfed86@gmail.com
Keeleoskus: vene, inglise

Haridus

1992–1997 Riiklik üldhariduslik kool nr 118
1997–2002 Hariduskeskus “Olimp”
2002–2003 Õhtukeskkool nr 90
2003–2008 Moskva Riiklik M. Lomonossovi nim. Ülikool, filoloogia-
teaduskond (vene filoloogia osakond)
2008–2011 Moskva Riiklik M. Lomonossovi nim. Ülikool, filoloogia-
teaduskond (vene filoloogia, kirjanduse aspirantuur)
2011–2015 Tartu Ülikool, slavistika osakond, doktoriõppe (vene kirjandus)

Teenistuskäik

01.09.2014–... Rahvusliku uurimisülikooli “Kõrgema majanduskooli” juures
asuva Lütseumi vene keele ja kirjanduse õpetaja
01.09.2015– ... Moskva Riiklik M. Lomonossovi nim. Ülikool, filoloogia-
teaduskond, vene kirjanduse õpetaja

Täiendus

2010–2012 Osalemine projektis РГНФ 12-34-01223 «“Москвитянин”
против “Современника”: из истории критики и эстетики
1850–1855 гг.»
2015–2016 Osalemine projektis IUT 34-30 “Ideology of Translation and
Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics
under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the
19th – 20th Centuries”

Teadustegevus

Peamised uurimisvaldkonnad: XVIII–XIX saj vene kirjanduse ja kultuuri lugu, vene teatri, draama ja teatrikriitika lugu, A. Grigorjevi, N. Nekrassovi, A. Ostrovski, N. Polevoi looming. Kirjandusinstituutide lugu.

Avaldatud 23 teadustööd, nendest 4 rahvusvahelise levikuga väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

А. Федотов. «Присыпочка втирается в литературный круг»: И. П. Песоцкий — издатель 1840-х годов // Русская литература. 2015. № 3. С. 80–89.

А. Федотов. «Опытный литератор и драматический писатель»: об одном эпизоде водевильной войны 1840 года // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. научн. работ. М., 2014. Вып. 2. С. 80–92.

А. Федотов. «Эти мнимые книги»: цензурный проект А. В. Никитенко и журнал «Репертуар и Пантеон» // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. научн. работ. М., 2013. Вып. 1. С. 37–46.

А. Федотов. Межведомственные проблемы театральной цензуры в николаевское царствование: случаи 1843–1844 годов // Русская филология. 24: Сб. научн. работ молодых филологов. Тарту, 2013. С. 33–42.

А. Федотов. Ранняя проза Н. А. Некрасова в контексте журнала «Пантеон русского и всех европейских театров» // Русская драма и литературный процесс: К 75-летию А. И. Журавлевой. М., 2013. С. 228–237.

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темиряева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.
18. **Оксана Паликова.** Двухязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.

19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов *v* продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогмян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева.** Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.
30. **Ирина Рудик.** Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты, Стихи. Выпуск I (1922)». Тарту, 2014. 166 с.
31. **Елизавета Фомина.** Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. 150 с.
32. **Павел Успенский.** Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014. 214 с.
33. **Константин Поливанов.** «Доктор Живаго» как исторический роман. Тарту, 2015. 262 с.
34. **Сирье Купп-Сазонов.** О роли грамматики в переводе (на материале временных форм глагола в русском и эстонском языках). Тарту, 2015. 249 с.