М. С. НЕКЛЮДОВА

Неклюдова Мария Сергеевна
PhD
зав. кафедрой культурологии и социальной коммуникации,
зав. Лабораторией историко-культурных исследований,
ШАГИ РАНХиГС
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-48
E-mail: neklyudova-ms@ranepa.ru

Русский театр между екатерининской Талией и елизаветинской Мельпоменой

Рецензия на:
- *Evstratov A.* Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743–1796): l'invention d'une société. — Oxford: Voltaire Foundation, 2016. — 390 p. — (Oxford Univ. Studies in the Enlightenment).
- *Ospovat K.* Terror and pity: Alexander Sumarokov and the theater of power in Elizabethan Russia. — Boston: Academic Studies Press, 2016. — 316 p.

Исторические эпохи, как городские кварталы, переживают свои периоды расцвета и упадка. Кто из парижан в начале XX в. селился в Маре? Неудобно, грязно, темно, но зато стоимость недвижимости была невысока. В наши дни трудно вообразить, что этот хорошо сохранившийся кусок старого Парижа мог считаться «дурным районом». Кто еще несколько десятилетий назад обживал русский XVIII век, это чудище обло и т. д.? Конечно, пустыни там никогда не было, но от одного поселения до другого нужно было скакать полдня — от Ломоносова к Радищеву или Фонвизину пролегали снежные равнины с мелкими цепочками следов: вот тут прошел человек, вешку поставил, а вот тут еще один тропку проложил… Темно, холодно, малопонятно для непосвященных. Не то теперь: празднества и казни расцвечены всполохами фейерверков, картонные фигуры просветителей переводятся в формат 3D, на подмостки петербургского двора являются все новые персонажи. Куда ни глянь, повсюду кипят (архивные) раскопки, усердно трудятся реставраторы и музейщики, и XVIII столетие торжественно вступает в зону джентрификации.

Шутки в сторону, выход книг Алексея Евстратова и Кирилла Осповата свидетельствует не только о внутренних тенденциях в исследованиях русского XVIII в., но и об изменении статуса этого научного поля. Наше осьмнадцатое столетие перестает быть «росским» в плане методологии и научного языка. Последнее надо понимать вполне буквально: исследование А. Евстратова «Фран-

© М. С. НЕКЛЮДОВА DOI: 10.22394/2412-9410-2018-4-3-275-282

коязычные спектакли при русском дворе (1743–1796): изобретение общества» написано по-французски, а книга К. Осповата «Ужас и жалость: Александр Сумароков и театр власти в елизаветинской России» — по-английски. В обоих случаях можно говорить о сознательном выборе, поскольку научные биографии авторов начинались в России, и их послужные списки включают достаточное количество русскоязычных публикаций. Научный язык, не обязательно связанный с конкретной теорией или даже школой мысли, оказывается в тесной зависимости от языка естественного, накладывающего на исследователя определенные обязательства в плане логики, расположения материала и т. п. Французский в данном случае требует исторического анализа, последовательного разбора и классификации данных (способы набора французской труппы, составление репертуара, постановка спектаклей, календарь представлений и т. д.); английский — подчеркнутой концептуализации (поэтика самодержавия, пасторальная политика, политическая теология, трагедия подозрения и т. п.). Теория и метод — это следующий уровень, на котором пути Алексея Евстратова и Кирилла Осповата пересекаются, что только усиливает значение языковой доминанты. Если попытаться представить себе русский перевод обеих книг, то основную сложность составит не столько теоретическая фабула, сколько логическое и риторическое развитие конкретных сюжетов и кейсов.

Проблема языка — как естественного, так и научного — неразрывно связана с проблемой аудитории. Не могу судить, в какой степени изучение русского XVIII столетия имеет наднациональный характер и может без потерь транслироваться на любом из основных европейских языков. Опыт показывает, что в более близком мне случае французского XVII в. «метрополия» (ученые, занимающиеся исследованиями национальной культуры и пишущие на ее языке) мало интересуется продукцией «колоний», т. е. научными публикациями в рамках того же поля, но на других языках. Исключения редки, даже несмотря на то что английский постепенно утверждается как lingua franca гуманитарных наук. Выбор языка моделирует потенциальную аудиторию, что, в свою очередь, определяет скорость вульгаризации исследования, т. е. его усвоения и растворения в последующих работах. Это связано не только с тем, что французские (русские, американские) гуманитарии не знают иностранных языков: очевидным образом, это не так. Но логика исследования, проведенного на другом языке, часто не вписывается в те мыслительные схемы и привычки, которые свойственны «метрополии», а потому оно остается неосвоенным.

Если взять в качестве показателя количество книг по русской культуре, написанных по-русски или переведенных на этот язык, то Россия продолжает удерживать свой статус «метрополии» в плане исследования национальной культуры. В этом смысле работы Евстратова и Осповата подчеркнуто идут наперекор общей тенденции, хотя между ними есть заметные различия. В первом случае французский выступает языком материала и анализа, что, по-видимому, сужает потенциальную читательскую аудиторию. Даже если все специалисты по XVIII в. должны владеть галльским наречием, за бортом остаются историки театра, для которых такое знание не является императивным. Во втором случае автор разводит язык источника (русский) и исследования (английский), что вроде бы позволяет расширить круг читателей за пределы собственно русистов, но одновременно отсекает немалую часть отечествен-

ной публики, включая студентов и просто интересующихся. Рискую предположить, что в результате процесс усвоения обеих работ, к сожалению, будет более медленным, чем хотелось бы, особенно с учетом бурного развития соответствующего научного поля.

Цеховые и дисциплинарные соображения, конечно, решают далеко не все, а эффект лингвистического остранения в любом случае продуктивен в качестве концептуального приема, помогающего переосмыслить некоторые логические связи. Приведу пример. В обеих монографиях мельком упоминается известная история, связанная с трагедией Княжнина «Вадим Новгородский», которая, впрочем, интересует авторов в меньшей степени, чем отзыв по ее поводу княгини Дашковой. Именно поэтому изложение этого эпизода хорошо иллюстрирует работу лингвистических механизмов. По словам Алексея Евстратова, «cette tragédie néoclassique, qui traitait de la république et du despotisme, fut brûlée par le bourreau» (p. 241–242), т. е. «эта неоклассическая трагедия, обращавшаяся к проблеме республики и деспотизма, была сожжена руками палача». Кирилл Осповат пишет о том, что Екатерина «persecuted the successful dramatist Iakov Kniazhnin for the tragedy *Vadim Novgorodskii*, which depicted a legendary republican revolt against ducal role in mediaeval Russia» (p. 37), т. е. императрица «подвергла преследованию успешного драматурга Якова Княжнина за трагедию “Вадим Новгородский”, где было представлено легендарное республиканское восстание против княжеской власти в средневековой России». Само сочетание слов «brûlée par le bourreau» автоматически ставит «Вадима» в один ряд с французскими сочинениями XVIII столетия, которые постигла такая же судьба. Объективно в этом нет ничего неожиданного или спорного, но в русском контексте все-таки есть привычка думать о трагедии Княжнина как об особом случае: французский язык решительно от нее избавляет. Если к этому добавить характеристики «tragédie néoclassique», «république», «despotisme», то интерпретационный контекст явно смещается в сторону общепросветительского. Во втором случае Княжнин оказывается в числе «successful dramatists» (еще одна законная и нужная категория, по-русски почему-то вызывающая легкое сопротивление), но фокус смещен в сторону сюжета трагедии, в качестве которого выступает не столько новгородское восстание, сколько (если переводить буквально) «роль князя в средневековой России/Руси». Упоминания «ducal role» и «republican revolt» четко определяют направление анализа, где воображаемые (конструируемые) и реальные отношения литературы и власти выстраиваются согласно общеевропейским принципам, применимым к Италии эпохи Ренессанса, к Германии XVII столетия и к России XVIII в.

Хочу подчеркнуть: я не пытаюсь поставить под сомнение выбор слов в одном предложении, тем более что речь идет о текстах, каждый из которых превышает триста страниц. Мне хотелось показать, как языковая детерминанта начинает по-своему подсвечивать предмет исследования, давая те ассоциации, которые, возможно, отсутствовали бы в другом лингвистическом контексте. Не случайно выражение «ducal role» приходится передавать по-русски как «княжеская власть», теряя при этом отсылку к концепции «сценариев власти» в надежде, что знакомый с трагедией читатель сможет ее восстановить по сюжетной линии (противостояние Вадима и Рурика имеет не личный, а идейный

характер). Из таких мелких, едва заметных стилистических сдвигов складывается языковая и — неизбежно — концептуальная специфика национального гуманитарного знания, о которой идет речь.

Монография Алексея Евстратова «Франкоязычные спектакли при русском дворе (1743–1796): изобретение общества» выводит обсуждение иноязычного театра в России за пределы привычной антикварной сферы. Точкой отсчета служит проблема публики, которой, судя по многочисленным свидетельствам иностранцев, в Санкт-Петербурге середины XVIII столетия еще не существовало, как не было и «общества». Заметим, что это отсутствие — продукт специфической оптики, свойственной европейцам, тут безусловно релевантной, поскольку модель театра была заимствована у них же. Хотя вернее говорить о моделях во множественном числе: в XVIII в. Россия уже обзавелась собственными формами площадного (ярмарочного), учебного (в Шляхетском корпусе, в Смольном), любительского и в конечном счете придворного театра. Путешественники отмечали отсутствие городского театра, без которого (не в обиду Руссо) все труднее было представить публичное пространство европейских столиц. Если на мгновение отрешиться от деятельности Екатерины II по институированию культурных практик, которую подробно анализирует Алексей Евстратов, то похоже, что во второй половине XVIII в. в России сложился ряд локальных сообществ, потенциально открытых идее театра (вспомним Федора Волкова и т. п.). Однако этого оказалось недостаточно для возникновения таких явлений, как «Комеди Франсез» или «Друри-Лейн».

Проблема публики имеет обманчиво простое решение в случае придворных представлений, где есть главный зритель — государь, чьи вкусы определяют характер спектакля, вне зависимости от того, присутствует ли он в зале или нет. Так, для Екатерины II важное значение имел выбор зрелища, о чем свидетельствуют ее собственные драматические опыты и желание привлечь к русскому двору известных французских драматургов. Алексей Евстратов представляет чрезвычайно любопытный казус Мишеля-Жана Седена, который дважды — с переменным успехом — предлагал пьесу для постановки в Санкт-Петербурге. В 1778 г. он через посредство Гримма посылает императрице свою пятиактную комедию «Тщетное испытание, или Раймунд, граф Тулузский». Екатерина учтиво ее отклоняет, находя несмешной (т. е. не вполне комедией) и потенциально обидной для своего окружения из-за антипридворных филиппик центрального персонажа. Напротив, она восторженно откликается на следующую попытку Седена, который в 1781 г. тем же путем передает «Журналистов» — сатиру на самозваных «творцов общественного мнения». Успех пьесы столь велик, что Екатерина делится с Гриммом реальным или воображаемым слухом, что авторство этого текста будто бы приписывается ей. Как подчеркивает исследователь, за этим скрывается нечто большее, чем совпадение точек зрения драматурга и главного зрителя: Седен, безусловно, знал, что императрица болезненно относится к критике России в европейской печати и что насмешки над горе-журналистами ей будут приятны. Важно то, что для русской придворной публики того времени драматическая сатира, по-видимому, ассоциировалась с позицией власти, чему способствовала литературная деятельность Екатерины. Задним числом это объясняет, почему императрица не хотела санкционировать постановку «Тщетного испытания», где ее

мало интересовали объекты авторских нападок. Иными словами, если рассматривать придворную сцену как дополнительное пространство коммуникации между государыней и придворными / подданными, то важную роль тут играл не только выбор сюжетов, но и их жанровые особенности, уловить которые по прошествии двух веков бывает чрезвычайно трудно.

В этом плане подготовленная Алексеем Евстратовым репертуарная сводка франкоязычных спектаклей, сыгранных при дворе в 1762–1796 гг., вызывает, помимо заслуженного восхищения и благодарности, и некоторое чувство методологической растерянности. С одной стороны, трудно недооценить важность общих наблюдений, касающихся структуры репертуара — скажем, доли комедий Мольера в сравнении с Детушем, Мариво, Реньяном и неизбежным Буасси. С другой — не очень понятно, что делать с этим богатством, когда публику в основном составляли люди, не бравшиеся потом за перо, чтобы записать свои впечатления в дневник или чтобы оставить упоминание о них в собственных произведениях. Проблема эта, конечно, не является специфической для изучения франкоязычного театра XVIII столетия, и ее решение не входит в задачи исследования: в рамках модели придворного общества (поклон Норберту Элиасу) репертуар не играет большой роли. С точки зрения царедворца не столь существенно, видит ли он императрицу на прогулке, на балу или в театре. Важнее то, что организация зрительного зала дает зрителю дополнительные возможности продемонстрировать окружающим свое положение внутри социальной иерархии. Доступ в театр, занимаемое место, аплодисменты по сигналу императрицы (или без оного, когда зрителям разрешено выражать одобрение самостоятельно) — все это, по-видимому, является предметом более острых переживаний, чем собственно происходящее на сцене. Неудивительно, что в такой ситуации социальная антропология легко берет верх над эстетикой. Будучи частью двора, театр во многом теряет свою специфику, превращаясь в еще один механизм дифференциации. На мой взгляд, придворная логика включения / исключения оказывается сильнее даже идеологических задач. Именно ею обусловлено появление Эрмитажного театра, более камерного и внеиерархичного, чем придворная сцена. Формирование «общества двора» всегда проходит в два этапа: сперва выстраивается новая система символических отличий (придворный этикет), призванных нивелировать прежние, а затем внутри нее формируется эксклюзивная зона, свободная от диктата церемониала, допуск к которой представляет высшее и наиболее желанное отличие. Классический пример этой динамики — поездки Людовика XIV из Версаля в Марли, куда приглашались только избранные и где ригидные требования этикета сменялись обычными правилами поведения светского общества.

Если французский театр при екатерининском дворе во многом предстает как инструмент микроменеджмента в руках императрицы, то происходящее в русском театре времен Елизаветы, о котором пишет Кирилл Осповат, ближе к тому макроменеджменту, который принято именовать фатумом. Тем более что речь идет о трагедии, пускай классицистической, но погруженной в атмосферу елизаветинских драм мести и немецких барочных Trauerspiels. Глухая борьба между классицизмом и барокко, на протяжении последних ста лет будоражащая исследователей и постоянно перекраивающая привычные литературные

пейзажи, в данном случае имеет не эстетический, а сугубо политический характер. Вслед за Вальтером Беньямином, для которого барокко — не просто сумма свойств литературных драматических произведений эпохи, а мировоззрение и, в конечном счете, политическая теория, Кирилл Осповат использует концепцию «чрезвычайного состояния» власти для описания того, что происходит в русской трагедии середины XVIII в. Сближение немецкой барочной драмы и русской классицистической трагедии может показаться парадоксальным, хотя их в какой-то степени объединяет фигура Готшеда, реформатора немецкой драмы, чей опыт, безусловно, учитывал Сумароков. Однако поневоле закрадывается крамольная мысль, что между этими двумя культурными феноменами есть и другой элемент сходства. Когда Беньямин анализирует барочные Trauerspiels, он идет наперекор доминирующей интеллектуальной традиции, видевшей в этих сочинениях нелепые и монструозные создания. Его анализ построен так, что вопрос об их эстетической ценности становится иррелевантным, поскольку за внешней нелепостью обнаруживается важный комплекс политических и религиозных идей. В отличие от немецкой барочной драмы, трагедии Сумарокова всегда сохраняли долю престижа как первые русские драматические сочинения Нового времени. Тем не менее отношение к ним, в том числе и со стороны филологов, нередко оказывалось пренебрежительным. Припомнив (всуе) другое словечко того же Беньямина, можно сказать, что они были лишены той ауры, которая связана с нашим ощущением аутентичности артефакта. Проще говоря, в обоих случаях речь идет о «плохой» литературе, которая оказывается «хорошей» в другом, внеэстетическом плане.

Естественно, «Ужас и жалость: Александр Сумароков и театр власти в елизаветинской России» — далеко не первый шаг в эту сторону, реабилитация русского XVIII в. началась не сейчас, и в последнее время репутация Сумарокова как никогда высока. Но книга Кирилла Осповата заставила меня перечесть «Происхождение немецкой барочной драмы», и вопрос о плохой литературе, которая служит основанием для хорошей теории, во многом продиктован этим опытом. На всякий случай уточню: «плохая» — это в данном случае не личное оценочное суждение, а культурная конвенция, основанная на смутном представлении об эстетике. Тем не менее когда читаешь в высшей степени содержательный разбор сумароковского «Хорева» или его же «Гамлета», то возникает ощущение внутренней переклички между малоталантливой литературой и в общем-то бездарной системой управления, которая находится в «чрезвычайном состоянии» не только в метафизическом, но и в практическом плане. Ощущение несправедливое, легко опровергаемое ходом истории и, по-видимому, спровоцированное привычкой к другому способу концептуализации отношений между театром и государством. Когда исследователи французской словесности XVII в. (скажем, Ален Виала, Элен Мерлен и др.) описывают профессионализацию литературы как своего рода компромисс между властными институтами и зарождающейся публичной сферой, где идеология выступает одновременно и как способ фиксации общественного статус-кво, и как инструмент проектирования, то более или менее понятно, как происходит производство смыслов. Это своего рода сотрудничество между властью, еще не обретшей собственного языка и изъясняющейся жестами, в том числе и символическими, и соперничающими элитами. К примеру, неоднократно по-

минаемый Кириллом Осповатом аббат д'Обиньяк был креатурой кардинала де Ришелье, что, безусловно, повлияло на его «Практику театра», но при этом у него имелась своя литературная клиентела и он был активно вовлечен во внутрицеховые конфликты. А вот Сумароков в «Ужасе и жалости» — скорее «имя автора», чем исторический персонаж, хотя, безусловно, исследователь упоминает его литературный и придворный статус. Тем не менее трудно избавиться от ощущения, что он выступает как своего рода передаточная инстанция с условным социальным профилем.

Приведу пример. В главе, посвященной политической теологии и ее функции в классицистической трагедии, Кирилл Осповат останавливается на причинах, побудивших Сумарокова выбрать гамлетовский сюжет для своей второй русской трагедии. Не буду воспроизводить аргументацию: для того чтобы отдать ей должное, необходим обстоятельный пересказ. Однако приводимые исследователем доводы примечательны не только сами по себе, но и тем, каким образом они соединены. В основном это параллели: Сумароков и Тредиаковский не могли знать анонимное «Сэра Томаса Смита путешествие и пребывание в России», но рассуждали примерно так же; когда Сумароков работал над «Гамлетом», он не мог знать вольтеровской «Семирамиды», в которой появление призрака обусловлено политической метафизикой, описанной Беньямином и Карлом Шмиттом, но делает то же самое, и т. п. Иными словами, есть нечто, что лежит за пределом личного, социокультурного, писательского опыта, и именно это делает возможным и нужным сравнение между Шекспиром, Сумароковым и Вольтером. Это не эстетика, хотя литературные жанры тут, безусловно, играют свою роль — в отличие от вопроса, читал ли Сумароков «Гамлета» в оригинале или нет. И это не идеология, поскольку речь не идет об обязанностях придворного драматурга. Возможно, это что-то вроде метафизического замкового камня, или пресловутого coup d'état, или фатума.

Отсюда последнее наблюдение: читая «Ужас и жалость», чувствуешь себя немного Германном в спальне графини, когда он становится «свидетелем отвратительных таинств ее туалета». Кирилл Осповат показывает, что та условная речь, к которой прибегают персонажи Сумарокова или Вольтера, маскируют физиологический характер власти, «говорящей» с людьми посредством пиров и пыток, увеселений и увечий, плотских утех и казней. Политические теории, будь то разработки Беньямина, Шмитта или Уортмана, помогают обнажить грубую работу этой кровавой механики, одновременно исторической и типовой. Неслучайно в конце книги возникает примечательная параллель между «сценариями власти» Петра III и Фридриха Великого, их жанровыми предпочтениями и символическими ролями. Но здесь же, как кажется, возникает и вопрос о статусе именно русского материала. Универсальный — пусть для определенного исторического периода — характер политической метафизики делает русский опыт одним из возможных примеров, подтверждающих общее правило. В конце концов, чтобы вызвать отвращение Германна, не обязательно быть графиней, сойдет любая старуха.

Russian theater between Catherine the Great's Thalia and Elizabeth's Melpomene

Neklyudova, Maria S.
PhD
Chair, Department of Cultural Studies and Social Communication,
Chair, The Centre for Studies in History and Culture,
School of Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-48
E-mail: neklyudova-ms@ranepa.ru

A review of:

- Evstratov, A. (2016). *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743–1796): l'invention d'une société.* Oxford: Voltaire Foundation. 390 p. (Oxford Univ. Studies in the Enlightenment). (In French).
- Ospovat, K. (2016). *Terror and pity: Alexander Sumarokov and the theater of power in Elizabethan Russia.* Boston: Academic Studies Press. 316 p.

To cite this article:

Neklyudova, M. S. (2018). Russkii teatr mezhdu ekaterininskoi Taliei i elizavetinskoi Mel'pomenoi [Russian theater between Catherine the Great's Thalia and Elizabeth's Melpomene]. *Shagi / Steps, 4*(3), 275–282. (In Russian).

Received May 15, 2018