



От зрителя к зрителям: формы капитализации труда драматурга в первой половине XIX века (на примере пьес А. Коцебу «Лейб-кучер Петра III» и Н. А. Полевого «Параша Сибирячка»)\*

From the Spectator to Spectators: Forms of Capitalization of the Dramatist's Work in the First Half of the 19th Century ("Leib-kucher Petra III" by August von Kotzebue and "Parasha Sibiryachka" by Nikolai Polevoy)

**Андрей Сергеевич Федотов**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
Москва, Россия

**Andrey S. Fedotov**

Lomonosov Moscow State University  
Moscow, Russia

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-312-20003.

---

Цитирование: Федотов А. С. От зрителя к зрителям: формы капитализации труда драматурга в первой половине XIX века (на примере пьес А. Коцебу «Лейб-кучер Петра III» и Н. А. Полевого «Параша Сибирячка») // *Slověne*. 2019. Vol. 8, № 2. С. 239–259.

Citation: Fedotov A. S. (2019) From the Spectator to Spectators: Forms of Capitalization of the Dramatist's Work in the First Half of the 19th Century ("Leib-kucher Petra III" by August von Kotzebue and "Parasha Sibiryachka" by Nikolai Polevoy). *Slověne*, Vol. 8, № 2, p. 239–259.

DOI: 10.31168/2305-6754.2019.8.2.9



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

## Резюме

В статье пьеса Н. А. Полевого «Параша Сибирячка» (1840) анализируется как инструмент воздействия на императора Николая I. Сюжет пьесы в этом ракурсе может быть понят как прямое обращение к власти с просьбой о милости и изменении участи опального литератора. Работая над анекдотом из ранней истории александровского царствования, Полевой кодирует его в знаках николаевского властного сценария. Каждый из них должен был быть верно прочитан в императорской ложе. Замысел Полевого, однако, не осуществился, а создание «Параша Сибирячки», несмотря на театральный успех и внимание со стороны царя, к радикальным изменениям в жизни автора не привело. В статье это объясняется кризисом самой патерналистской модели театральной экономики, в которой единственным источником капитализации творчества драматурга оставался высокий покровитель. Казус «Параша Сибирячки» одновременно показывает, что и новые (условно — рыночные) механизмы театральной экономики, теоретически описанные самим Полевым, к началу 1840-х гг. в России сложиться не успели. В качестве вдохновившего Полевого прецедента и одновременно источника его экономической стратегии в статье предлагается рассмотреть пьесу А. фон Коцебу «Лейб-кучер Петра III» (1800) и невероятный биографический анекдот, связанный с ней. Сосланный в Сибирь немецкий драматург был возвращен в Петербург и осыпан милостями за пьесу, конструкция сюжета которой до некоторой степени напоминает «Парашу Сибирячку». Провал попытки Полевого разыграть «сценарий Коцебу» описывается в статье как симптом изменившихся экономических отношений в русском театре.

## Ключевые слова

история русской литературы, история русского театра, культурная экономика, сценарии власти, Н. А. Полевой, А. фон Коцебу, Николай I, мелодрама, «Параша Сибирячка», «Лейб-кучер Петра III»

## Abstract

In this article, Nikolai Polevoy's play "Parasha Sibiryachka" (1840) is analyzed as an instrument of influence on Emperor Nicholas I. The plot of the play in this perspective can be understood as a direct appeal to the authorities to grant mercy and change the fate of the disgraced writer. Polevoy encodes an anecdote from the early history of Alexander the First's reign into the signs of Nicholas the First's "scenario of power", expecting that each of these signs will be correctly read in the Emperor's box. However, Polevoy's plan did not come to fruition, and "Parasha Sibiryachka" did not lead to any radical changes in the life of its author, despite its theatrical success and attention from the tsar. The cause of this, as explained in the article, was the crisis of the paternalistic model of the theater economy, in which a high patron remained the only source of capitalization for the author's work. The case of "Parasha Sibiryachka" simultaneously shows that new (probably, market) mechanisms of the theater economy, which were theoretically described by Polevoy himself, had not yet taken shape in Russia by the beginning of the 1840s. The article proposes "Leib-kucher Petra III", an 1800 play by A. von Kotzebue, together with the incredible biographical anecdote associated with it, as both an inspiration for

Polevoy's strategy and the source of his play. The German playwright was sent to Siberia and then returned to Petersburg and showered with favors for his play, which somewhat resembles "Parasha Sibiryachka" on the levels of composition and plot. The failure of Polevoy's attempt to play the "Kotzebue scenario" is described in the article as a symptom of the changed economic relations in the Russian theater.

#### Keywords

history of Russian literature, history of Russian theatre, cultural economics, scenarios of power, Nicolay Polevoy, August von Kotzebue, Nicolas I, melodrama, "Parasha Sibiryachka", "Leib-kucher Petra III"

#### 1

В неоконченной статье «О народной драме и о "Марфе Посаднице" М. П. Погодина» А. С. Пушкин писал о европейской драме, что она «родилась на площади и составляла увеселение народное». Затем она «оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества» [Пушкин, 6: 360–361]. В России же, по мнению Пушкина, театр начался именно как развлечение для придворной элиты, а превращение его в народное искусство — дело будущего [Ibid.: 363]. Что бы ни стояло за этими формулами, перемещение из чертогов на площадь подразумевает кардинальные изменения в положении драматурга. Для Пушкина это в первую очередь перемены в интеллектуальной иерархии отношений пишущего для театра и его зрителей: «площадной» драматург управляет своей аудиторией, как паствой, властвует над умами, тогда как театральный писатель «чертогов» вынужден пресмыкаться перед просвещенными вельможами [Ibid.: 361–362].

Нельзя, однако, не заметить, что эти два воображаемых автора резко отличаются и по способу капитализации собственного труда. Придворный драматург полностью зависит от доброй воли высокого покровителя-мецената. «Народный» нуждается в сложных и одновременно надежных механизмах, обеспечивающих, во-первых, доходность театра, а во-вторых, справедливое распределение прибыли между всеми участниками производства спектакля. В первой половине XIX в. устаревание первой формы капитализации происходило интенсивнее, чем формирование механизмов второй. Разберем один случай, демонстрирующий эту тенденцию.

17 января 1840 г. в Александринском театре Санкт-Петербурга состоялась премьера новой пьесы Н. А. Полевого «Параша Сибирячка». Этот спектакль стал, судя по отзывам (см., например: [Кони 1840; Булгарин 1840; Хроника 1840, Белинский, 4: 17–18]), одним из главных событий театрального сезона 1839/40 гг. наряду с выступлениями балерины

Марии Тальони. В первой половине 1840-х гг. пьеса выдержала огромное количество представлений, а затем ее популярность постепенно пошла на спад<sup>1</sup>. К концу николаевского царствования, как и прочие пьесы Полевого, она была практически полностью вытеснена из репертуара императорских театров.

С какой бы эстетической меркой мы ни подходили к драматургическому сочинению, «русская быль» (авторское жанровое определение) «Параша Сибирячка» должна быть оценена как текст вполне заурядный. В ней практически отсутствует интрига и действие, а резкое изменение в судьбе героев никак не вытекает из их собственных характеров и является случайным. Пьеса Полевого использует популярные мелодраматические ходы и рассчитана на эмоциональное соучастие зрительного зала, возможное только в эпоху расцвета слезной комедии и сентиментальной драмы. Напомним содержание «русской были».

В Сибири проживает семья Неизвестного, сосланного за совершенное 16 лет назад убийство. Неизвестный искренне раскаивается и клянет себя за то, что стал причиной горести и страданий своей жены и дочери Параша. Однажды в доме Неизвестного останавливается Прохожий, бывший на богомолье в Мангазее и возвращающийся домой в Киев. Неизвестный узнает в нем старого друга и сослуживца, следует мелодраматический диалог, из которого читатель, зритель, а заодно и прячущаяся за ширмой Параша узнают предысторию. Кроме прочего, выясняется, что у Неизвестного остался в России сын, но о судьбе его нет никаких вестей, а от Параша все эти годы скрывали правду. Прохожий советует другу просить милости у нового императора Александра I и обещает похлопотать сам. Затем Прохожий разговаривает с Парашей наедине, и та решительно объявляет, что пойдет до Москвы вместе с ним. В древнюю столицу путники приходят пешком незадолго до коронации Александра I. Попытки добиться справедливости через бюрократов, представителем которых выступает подьячий Писулькин, и влиятельных вельмож, старых знакомых Прохожего, оборачиваются неудачей. Тогда Параша решается на последнее средство. Во время коронационной процессии она бросается к ногам императора и добивается прощения для своего отца. Об этом мы узнаем из уст горожан, обсуждающих событие над обморочным телом Параша<sup>2</sup>. Как только она приходит в себя, на сцену приводят ее отыскавшегося брата Лео-

<sup>1</sup> По данным репертуарной сводки «Истории русского драматического театра» [ИРДТ, 3: 291; ИРДТ, 4: 370], в 1840–1845 гг. «Параша Сибирячка» была 58 раз сыграна в Санкт-Петербурге и 26 раз в Москве. За почти вдвое больший период 1846–1861 гг. пьеса Полевого выдержала 23 представления в столице и 27 в Москве.

<sup>2</sup> Появление на сцене представителей царствующего дома, а тем более императора было строжайше запрещено цензурой. См. об этом недавнюю работу: [Зубков 2017].

нида, который жив и, судя по всему, вырос честным слугой отечества. В эпилоге Параша и Леонид приезжают в Сибирь, чтобы сообщить родителям радостную весть о помиловании. Неизвестный благословляет судьбу и Александра I.

Этот нехитрый сценарий позволял вставить в пьесу несколько прочувствованных верноподданнических монологов, а встреча Параша с Леонидом и затем воссоединение их с родителями призваны были повергнуть публику в слезы. Успех премьеры во многом был обеспечен игрой В. Н. Асенковой в заглавной роли и В. А. Каратыгина в роли ее отца, однако, по всей видимости, их игра не была единственной причиной популярности «Параша».

## 2

Диспропорция между простотой содержания пьесы и ее несомненно горячим приемом столичной публикой заставляла первых рецензентов, мемуаристов и немногочисленных исследователей искать объяснение успеха в неочевидных, не содержащихся в самом тексте «драматической были» факторах. Часть из них лежит на поверхности: пьеса эксплуатировала чрезвычайно популярный сюжет и рассматривалась как сценический вариант истории Прасковьи Григорьевны Луполовой, дочери ссыльнокаторжного, которая в 1804 г. добралась пешком до Петербурга из Ишима, добилась приема при дворе и пересмотра приговора отцу. Эта история легла в основу нескольких популярных произведений — романа французской писательницы М.-С. Коттен «*Élisabeth ou les Exilés de Sibérie*» (букв. «Елизавета, или Сибирские ссыльные»), написанного в 1806 г. и переведенного в 1807 г. на русский язык (см.: [Коттен 1807]), а затем многократно переизданного<sup>3</sup>, повести Кс. де Местра «*Prascovie ou La jeune Sibérienne*» («Прасковья, или Юная Сибирячка», 1815)<sup>4</sup>, оперы Г. Доницетти «*Gli esiliati in Siberia o sia Otto mesi in due ore*» («Восемь месяцев за два часа, или Ссыльные в Сибири», 1827). «Параша Сибирячка» Полевого, таким образом, обращалась к публике, уже хорошо знакомой с историей самоотверженной сибирячки. Полевой мог опускать подробности, просто реактуализируя в памяти зрителей обстоятельства этой истории<sup>5</sup>. «Параша Сибирячка» воспринималась как

<sup>3</sup> Повесть переиздана в 1808, 1810, 1816, 1824 гг. См.: [Каталог, 2: 229–230].

<sup>4</sup> На русский язык повесть была переведена в 1840 г. [Местр 1840]. Переводчик посвятил свое сочинение Полевому и прямо связал свою работу с впечатлением от «Параша Сибирячки». См. также короткую рецензию В. Г. Белинского, разбранившего перевод, но отдавшего решительное предпочтение повести де Местра перед пьесой Полевого: [Белинский, 4: 169–170].

<sup>5</sup> В статье А. Л. Осовата анализируются эти и другие произведения, составляющие так называемый «Парашин текст». История о храброй девушке, отправляющейся

пусть и запоздавая, но зато отечественная художественная обработка известного сюжета и, с учетом моды на все отечественное в эту эпоху, была обречена на успех.

Учитывая хорошую разработанность истории литературных трансформаций сюжета о путешествии Луполовой, вопрос об интертекстуальных связях «Параши Сибирячки» Полевого мы намеренно оставляем в стороне. Несмотря на то что в нашей статье пойдет речь об одном из возможных претекстов пьесы, для нас гораздо важнее будет не сюжетное, а функциональное, инструментальное сходство произведений Полевого и Коцебу. Вопрос о смысле «Параши Сибирячки», таким образом, мы предлагаем рассмотреть не в литературоведческом, а скорее в социально-политическом ракурсе. Сам текст, соответственно, будет нас интересовать не как конечная цель, любопытный продукт некоторых производственных усилий, а как орудие, элемент в реализации экстралитературной стратегии.

### 3

«Параша Сибирячка» была сочинением, обращенным не только к широкой публике, но и ко вполне конкретному зрителю — императору Николаю I. Многочисленные «патриотические» тирады персонажей в данном случае не были главным, хотя на определенном уровне вполне отвечали идеологическим установкам царя. Важнее другое: именно царь объявлялся в этой пьесе гарантом, инстанцией и изначальным источником справедливости. Притом дистанция между народом — Параша, напомним, деклассированная дворянка — и императором была показана как несущественная, а социальные барьеры как проницаемые. Здесь, кстати, имел место вполне очевидный расчет. В отличие от Александра I, избегавшего, как хорошо показал Р. Уортман, прямых контактов с широкой публикой, Николай I любил появляться среди народа, более того — прямой выход императора к толпе, властное, волевое подчинение толпы были одним из знаков николаевского правления [Уортман 2002: 394–397]. Здесь можно вспомнить поведение Николая I во время декабристского путча, обстоятельства его коронации или посещение Москвы во время эпидемии холеры. Т. е. фигурирующий в пьесе Александр I этой очень существенной чертой напоминал скорее Николая I.

Важно помнить, что у Полевого в это время есть веские причины для создания верноподданнической пьесы. После известной истории с закрытием «Московского телеграфа» Полевого за критику пьесы

---

в дальнее путешествие для того, чтобы ходатайствовать у монарха за близких, отразилась и в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. См.: [Осповат 2007].

Н. В. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла» (1834)<sup>6</sup> драматургу уже удалось добиться знаков царской милости за «Дедушку русского флота» (1838) и «Иголкина, купца новгородского» (1839). Вернуть прежний журналистский статус, а вместе с ним и капитал, однако, не получалось<sup>7</sup>. Воспоминания брата Полевого пестрят упоминаниями больших долгов и финансовых сложностей писателя в период после закрытия журнала. Отданные бесплатно для бенефисов разных артистов пьесы также не приносили дохода (см.: [Полевой 1934: 334, 345, 348–349]). В 1840-е гг. Полевой, как известно, бедствовал.

Ставка на «Парашу Сибирячку» была высокой, и она не оправдалась. Пьеса понравилась императору, который по распространенной легенде лично способствовал ее прохождению через цензуру<sup>8</sup>, но радикальных перемен в жизнь опального литератора она не внесла. Вряд ли неудача Полевого объясняется сложными отношениями Николая I к своему предшественнику (см., например: [Высочков 2003: 58–65]) и, соответственно, неудовлетворенностью императора именно содержанием «Парашы Сибирячки». На официальном уровне Александр I все равно оставался возлюбленным братом и небесным покровителем Николая I<sup>9</sup>. Кроме того, как мы попытаемся показать, пьеса транслировала скорее николаевские идеологемы, довольно легко считываемые.

Однако сама логика отношений царя с художником, в рамках которой предположительно пытался действовать Полевой, логика, по которой произведение может изменить статус автора в обе стороны (за оппозиционный текст — гонения, за верноподданнический — поощрение), в николаевское время работать перестала. Произведение более не рассматривается в качестве предмета торга между художником и властью. Поощрение императора остается лишь поощрением, конвертация его в статус, деньги и другие материальные блага становится

<sup>6</sup> Этот сюжет вошел в классические исследования по истории русской цензуры. См.: [Скабичевский 2011: 240–244; Лемке 1909: 86–97; Вацуро, Гиллельсон 1986: 140–165]. См. также воспоминания об обстоятельствах закрытия журнала в мемуарах Кс. А. Полевого: [Полевой 1934: 315–333].

<sup>7</sup> За «Дедушку русского флота» Полевой получил бриллиантовый перстень. Об отношении Николая I к патриотическим пьесам Полевого см. в «Изломанном аршине», беллетризованной биографии писателя: [Лурье 2012: 327–335]. См. также: [Варнеке 1914: 473–474].

<sup>8</sup> См.: [Каратыгин 2011: 285–286]. Кроме того, 22 января Полевой получил от А. Х. Бенкендорфа письмо, в котором сообщалось о пожалованном драматургу пособии в 2000 рублей ассигнациями в связи с его болезнью. Цитирующий это письмо М. К. Лемке допускает, что Полевой мог имитировать болезнь, см.: [Лемке 1909: 131–132].

<sup>9</sup> Династический сценарий николаевского царствования, как показал Уортман, включал многочисленные акты увековечивания памяти Александра I, символически связывавшие Николая I с братом-предшественником [Уортман 2002: 357–362, 415–421].

заботой художника<sup>10</sup>. Мы видим свою задачу в том, чтобы указать на возможный источник ошибочной тактики Полевого.

## 4

Итак, речь пойдет об источниках не поэтики, а прагматики «Параши Сибирячки». В понимании этой прагматики мы в целом займем традиционную позицию и не будем учитывать новейшую оригинальную — и полемичную по отношению к традиции — трактовку С. А. Лурье [Лурье 2012: 332–335]. Тем не менее трактовка эта заслуживает упоминания.

Лурье справедливо указал, что призыв проявить милость к сосланному в Сибирь после 1825 г. значит совсем не то же самое, что значил бы такой же призыв ранее. Автор обратил внимание на то, что к тому моменту, когда Параша отправляется в путешествие, ее родители провели в ссылке уже 16 лет, т. е. почти столько же, сколько сосланные декабристы к 1840 г. Иными словами, в «Параше Сибирячке» Лурье, вообще понимающий Полевого как человека вполне лояльного власти с самого начала, увидел акт гражданского мужества и прочел пьесу как единственное в своем роде прямое художественное обращение литератора к Николаю I с просьбой о милости к декабристам. Эта интерпретация, конечно, хорошо объясняет, почему судьба Полевого в целом не изменилась после премьеры: Николай I не любил ни непрошенных советов, ни лишних разговоров об участниках восстания 1825 г. Однако остается

<sup>10</sup> Великолепный пример провалившейся попытки изменить собственную судьбу с помощью текста, адресованного Николаю I, приводит В. А. Мильчина. Дево Сен-Феликс, в прошлом артист Санкт-Петербургской французской группы, в 1839 г. издал в Париже поэму «Николаида, или Царь и Россия», описывающую героические деяния императора. Поэма открывалась посвящением Николаю I, а ее автору был пожалован перстень ценой в 1500 рублей ассигнациями. Сен-Феликс, однако, полагал, что это только начало успеха: он отправил тираж в Россию, надеясь выручить 15–20 тысяч рублей, а до поступления прибыли просил предоставить ему театральный бенефис в Петербурге. Ни того, ни другого не случилось. Цензура потребовала внесения серьезных исправлений в уже отпечатанный текст, что фактически обесмыслило издательское предприятие, а в бенефисе французам было отказано. Стратегию Сен-Феликса В. А. Мильчина признает архаичной: «Манера письма Дево очень архаична. [...] Но еще более архаично присущее Дево общее понимание словесности как способа снискать благосклонность государя. В рамках этой системы ценностей автор сочиняет поэму в первую очередь ради того, чтобы прислужиться императору, получить в награду брильянтовый перстень и право сыграть бенефис. Вся жизнь Дево — это та самая постоянная, неослабная погоня за протекцией, которая характеризовала литераторов XVIII столетия и была основным принципом литературной жизни в отсутствие литературного рынка» [Мильчина 2017: 346–347]. Соглашаясь с общим выводом исследовательницы, внесем небольшое уточнение. «Снискать благосклонность государя» при Николае I по-прежнему можно. Другое дело, что эта благосклонность не означает автоматически получения материальных благ, преференций и статусов. Симпатии императора стоят отдельно от бюрократических процедур.

непонятным, почему в таком случае этот «шифр» не сработал, а пьеса не была прочитана как голос в защиту политических ссыльных в либеральной среде первой половины 1840-х гг. и не избавила Полевого от репутации ренегата, предавшего прогрессивные убеждения молодости и перешедшего к штамповке пьес патриотического содержания. По крайней мере, если такой замысел у Полевого и был, приходится признать, что он полностью провалился.

Мы будем понимать «Парашу Сибирячку» более традиционно, т. е. как еще одну попытку Полевого обрести необходимое расположение властей, реанимировать собственную литературную карьеру, выбиться из числа проклятых и опальных литераторов. Эти попытки привели к формированию в демократической среде устойчивого образа Полевого-ренегата, отразившегося, например, в «Былом и думах» А. И. Герцена:

Мне было жаль его [Полевого. — А. Ф.], мне было стыдно, что я его огорчил, но вместе с тем я понял, что в его грустных словах звучал его приговор. В них слышался уже не сильный боец, а отживший, устарелый гладиатор. Я понял тогда, что вперед он не двинется, а на месте устоять не сумеет с таким деятельным умом и с таким непрочным грунтом. Вы знаете, что с ним было потом, — он принялся за «Парашу Сибирячку»... Какое счастье вовремя умереть для человека, не умеющего в свой час ни сойти со сцены, ни идти вперед. Это я думал, глядя на Полевого, глядя на Пия IX и на многих других!.. [Герцен, 8: 164].

Примечательно, что в качестве явного симптома отступничества и поражения Полевого Герцен называет именно «Парашу Сибирячку».

## 5

Эволюция творчества и политической позиции Полевого традиционно подается как история ренегатства, предательства, отказа от идеалов, сдачи позиций и т. д. Считается, что закрытие «Московского телеграфа» надломило Полевого, и через некоторое время он вступает в кооперацию с журнальным триумvirатом Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча и О. И. Сенковского, а также приступает к активному производству пьес в духе «Рука Всевышнего отечество спасла» Н. В. Кукольника. В диссертации Т. М. Маргулис убедительно показано, что никакого решительного идеологического перелома на самом деле не было, а миф о предателе Полевом порожден В. Г. Белинским и литераторами-демократами следующей литературной эпохи — А. И. Герценом и Н. Г. Чернышевским [Маргулис 1997].

В этой связи важным оказывается не вопрос о «переходе» Полевого к патриотическим драмам, потому что такого «перехода» не было, а

вопрос о том, как и почему Полевой в своем драматургическом творчестве подключается к ранее критиковавшейся им мелодраматической поэтике<sup>11</sup>. Как мы попытались показать в другой работе, изменившееся отношение к мелодраме спровоцировано интересом Полевого к идеям Арну Фреми [Федотов 2016: 97–118], статью которого Полевой перевел для «Сына отечества» в 1838 г. (см.: [Фреми 1838]). Французский критик, противопоставив литературный театр народному, отдавал предпочтение последнему и видел секрет его успеха в готовности народного драматурга пожертвовать сложностью и даже эстетическим качеством пьесы. Автор должен быть понят и найти отклик у каждого из посетителей театрального зала, по определению неоднородного в социальном и интеллектуальном отношении. Статья Фреми, попросту говоря, легитимировала, разрешала и обосновывала существование «Параши Сибирячки» и театра Полевого вообще.

Не останавливаясь снова на этом вопросе, скажем только, что поворот к мелодраме неизбежно должен был привести к смене симпатий и творческих ориентиров. Образцовым автором мелодрам, отцом жанра в начале XIX в. считался Август Коцебу (см.: [Мельникова 2005: 69–117]), и Полевой действительно демонстрирует симпатию к этому автору в своих сочинениях рубежа 1830–1840-х гг. Перемену в отношении Полевого к немецкому драматургу чутко зарегистрировал Белинский. Рецензируя очередную книжку «Репертуара русского театра» за 1840 г., критик в частности пишет о «Моих воспоминаниях о русском театре и русской драматургии» [Полевой 1840a] Полевого:

Замечательнее всего в этом письме защита Коцебу, которого, говорит г. Полевой, «теперь сбили в грязь и сбросили с высокого пьедестала, на котором он стоял; над ним смеются и *кто* еще смеется?..» (стр. 4). Заметьте, что *кто* напечатано курсивом. Кто же этот таинственный кто? Не знаем, право, но очень хорошо помним, что первый начал нападать на Коцебу г. Полевой в своем «Телеграфе», в котором он преследовал всякий драматический опыт — от пьес кн. Шаховского до пьес г. Кукольника [Белинский, 4: 61–62].

Хотя принципиального значения это совпадение и не имеет, заметим, что на защиту Коцебу Полевой встает одновременно с премьерой «Параши Сибирячки».

## 6

«Параша Сибирячка» — пьеса в духе мелодраматического театра Коцебу, как мы уже показали выше. Однако у немецкого драматурга есть

<sup>11</sup> В том числе именно за мелодраматическую эффектность Полевой разбил «Руку всевышнего».

пьеса, связь которой с «Парашей Сибирячкой» столь сильна, что подталкивает к мысли о прямой работе Полевого с претекстом. Эта пьеса — драматический анекдот «Лейб-кучер Петра III», написанная предположительно между 1796 и 1799 г. В пьесе, как и у Полевого, счастье добродетельных, но терпящих бедствие подданных устраивается после того, как один из этих подданных обнаруживает решимость идти и просить заступничества прямо у государя. Заметим, что жанровые определения «драматический анекдот» и «русская быль» означают одно и то же отношение между фикциональным миром и реальностью, если учесть значение слова «анекдот» на рубеже XVIII–XIX вв.<sup>12</sup>

«Действие пьесы происходит»<sup>13</sup> в начале царствования Павла I «в Санкт-Петербурге, на Васильевском острове, перед жилищем столярного мастера Леберехта — потомственного петербургского немца. Бывший лейб-кучер Петра III, Дитрих, ближайший и самый близкий друг Леберехта, узнает печальные новости из жизни его семьи: денежные дела Леберехта пришли в упадок, жена его тяжело больна, дочь Анюта мечтает о женихе — работнике Петре, а тот из-за отсутствия средств вынужден отправиться на заработки. В самом начале пьесы драматург концентрирует внимание на отчаянном положении героя, которого обделила судьба. Дитрих мучается над тем, как помочь Леберехту. В качестве советчика выступает сбитенщик Иван. Он советует Дитриху напомнить императору о своих заслугах — ведь он столько лет исправно возил Петра III! [...]. Дитрих отправляется во дворец. Минувя стадию развития, действие в следующей сцене достигает высшей точки и тут же эффектно завершается: Дитрих возвращается от царя», облаканный, «получив 20 тысяч рублей». Этих денег достаточно, чтобы обеспечить безбедную старость Дитриха и Леберехта, устроить брак Анюты и Петра и избавить последнего от необходимости искать деньги на стороне.

«Лейб-кучер», безусловно, не был творческим успехом Коцебу. Пьеса была переведена Н. С. Краснопольским и поставлена по-русски в 1800 г., но, выдержав несколько представлений, сразу вышла из репертуара [ИРДТ, 1: 450; ИРДТ, 2: 486]<sup>14</sup>. Она, правда, несколько раз переиздавалась — в 1800, 1802 и, что важно, — в 1824 г. (см.: [Репертуар,

<sup>12</sup> Ср. употребление слова анекдот в заглавии книги Я. Я. Штелина «Анекдоты о императоре Петре Великом» (1788), особенно в ее втором издании — «Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелиным» (1820; курсив наш. — А. Ф.). Такое же значение слова анекдот, указывающее на его не обязательно вымышленный характер, зафиксировано в словаре Даля: «короткий по содержанию и сжатый в изложении рассказ о замечательном или забавном случае; байка, баутка» [Даль 1863: 15].

<sup>13</sup> Мы воспользуемся пересказом пьесы, предложенным в [Мельникова 2005: 50–55].

<sup>14</sup> Пьеса была затем трижды повторена в Петербурге в феврале 1857 г., см.: [ИРДТ, 4: 343].

2: 615]). Последнее издание могло попасть в руки Полевому. Пьеса, однако, и не претендовала на читательский или зрительский успех, но создавалась с расчетом на внимание и симпатию одного-единственного читателя — императора Павла I.

Подчеркнем еще раз — поскольку «Лейб-кучера» ни в каком смысле нельзя назвать выдающейся пьесой, предположение, что Полевой, работая над «Парашей Сибирячкой», сознательно пытался сделать нечто похожее, крайне сомнительно. Мы настаиваем на том, что между работой Пушкина с шекспировскими хрониками в «Борисе Годунове», например, и работой Полевого с пьесой Коцебу нет ничего общего даже на типологическом уровне. Мы будем исходить из того, что Полевого заинтересовала не пьеса (или по крайней мере не только она), а весь биографический анекдот, связанный с ней. Напомним эту известную историю.

В 1800 г. Коцебу с семьей отправился из Веймара в Петербург, чтобы, как он сам об этом писал (см. ниже), повидаться с жившими в России взрослыми детьми. Прямо на границе Коцебу арестовали, видимо, по подозрению в связях с якобинцами, посадили в экипаж и увезли в неизвестном направлении. Через месяц изнурительнейшего путешествия ничего не понимавший Коцебу прибыл в город Курган Тобольской губернии. Спустя еще две недели туда же прискакал нарочный с требованием немедленно доставить Коцебу в Петербург. Добравшись из Сибири в столицу, Коцебу не только воссоединился с напуганным семейством, но и получил 20 тысяч рублей, поместье в Лифляндии, чин надворного советника, должность главы немецкого театра в Петербурге и обсыпанную бриллиантами табакерку из рук Павла I.

## 7

Невероятное, возможное только в павловской России путешествие настолько поразило Коцебу, что тот изложил его обстоятельства в особой книге — «Достопамятный год моей жизни, или Заточение в Сибирь и возвращение оттуда»<sup>15</sup>. Она вышла сначала по-немецки, но быстро была переведена и на русский язык: в 1806, а затем 1816 г. это сочинение издавалось в переводе В. С. Кряжева (см.: [Каталог, 2: 241]), и его содержание быстро стало общеизвестным анекдотом. В 1840 г., т. е. в год появления «Параши Сибирячки», в «Репертуаре русского театра», к которому Полевой имел самое непосредственное отношение и в котором была напечатана «Параша», вышла большая статья В. М. Строева о Коцебу [Строев 1840]. В ней многократно большими фрагментами

<sup>15</sup> См. современное издание: [Коцебу 2001]. Анализ нарративных и жанровых особенностей текста см. в: [Печерская 2013].

цитировался «Достопамятный год». Полевой, безусловно, хорошо знал эту невероятную историю.

В «Достопамятном годе» Коцебу предпринимает попытку разобраться, что же привело к резкой перемене его участи, и предлагает следующее объяснение случившемуся. Пока Коцебу скакал в Сибирь, Краснопольский подал прошение о разрешении посвятить перевод «Лейб-Кучера» императору, и так пьеса попала на стол к Павлу I. Царя пьеса привела в умиление, он помиловал Коцебу и поступил с ним так же, как Петр III в пьесе поступил с потерпевшими бедствие подданными немцами, отсюда и 20 тысяч рублей, будто бы прямо подсказанные текстом пьесы.

Восхищение, испытанное императором, свидетельствовало, конечно, не только и не столько о его эстетических вкусах и предпочтениях, сколько о том, до какой степени вся символическая сторона его царствования была связана с Петром III. Как известно, любивший отца и испытывавший сложные чувства к матери Екатерине II, Павел I начал свое правление с в высшей степени знакового и показательного мероприятия. Он распорядился вынуть из могилы гроб Петра III и поставить его в одной церкви с гробом Екатерины II, создавая впечатление, будто оба скончались в один день, символически вычеркивая 34 года екатерининского правления. Так Павел I представил себя наследником не столько Екатерины II, сколько Петра III. Любое напоминание об этой настойчиво конструируемой преемственной связи с отцом (минуя Екатерину II), неизменно благосклонно принималось Павлом<sup>16</sup>.

В «Лейб-кучере» Дитрих был не просто верным слугой Петра III, очевидно выброшенным на обочину жизни в правление Екатерины, он еще и символически воссоединял отца и сына. Немецкий кучер не только возил Петра III, но и катал на прогулки маленького еще Павла Петровича. Сбитенщик Иван, советующий Дитриху искать счастья у нового царя, также не забывает указать на эту связь. После того как Дитрих сообщает Ивану, что катал будущего императора, следует диалог:

*Иван.* Как? — Ты? — Вы? — Ах Боже мой! Для чего ж не сходите Вы к государю?

*Дитрих.* Я не имею столько смелости.

*Иван.* Знаете ли вы, с какою честью похоронил он тело Родителя своего? Как великолепно перевез он его из Невского во Дворец?

*Дитрих.* Любовь сыновья была самая великолепная корона, какою только мог он украсить гроб своего родителя [Коцебу 1800: 24–25].

---

<sup>16</sup> См. трактовку этих событий и убедительное психологическое объяснение действий Павла I в: [Песков 2005].

Такое точное попадание в главную болевую точку Павла I заставляло предполагать, что Коцебу специально сочинил «Лейб-кучера», чтобы добиться своего освобождения<sup>17</sup>. Эта точка зрения высказана уже у П. Н. Арапова [Арапов 1861: 141–142] и, видимо, была более или менее распространена и до его «Летописи русского театра». Сам Коцебу категорически ее отрицал, утверждая, что «Лейб-кучер» написан до событий «Достопамятного года», и он определенно говорил правду [Мельникова 2005: 52]. Однако не это принципиально для нашего сюжета. В конце 1830-х гг. Полевой мог вывести из всей этой истории простой вывод: опальный драматург может обрести благосклонность императора с помощью пьесы, в которой бы прямо рассказывалось, как должен себя вести монарх по отношению к невиновным, добродетельным и бесконечно несчастным, по недоразумению оказавшимся в опале подданным. Сама биография Коцебу подсказывала возможную последовательность действий, и пьеса здесь была только *инструментом*.

## 8

Разумеется, нельзя было подействовать на Николая I тем же способом, который сработал при Павле I. Поэтому историю нужно было полностью перекодировать, что и проделал Полевой. Страдающие немецкие бюргеры заменены русскими деклассированными дворянами. В начале «Параша Сибирячки», правда, появляются два тунгуса, которые ведут Неизвестного охотиться на медведя. Они — объект цивилизующего воздействия русских ссыльных, относящихся к аборигенам с необходимым уважением. (Параша хотя и сомневается в том, что тунгусы настоящие люди, тем не менее пытается разговаривать с ними по-тунгуски). Националистическая риторика «Параша Сибирячки», разумеется, вполне отвечала духу и языку эпохи в целом. Однако более пристального внимания заслуживает другая сторона пьесы. Рассмотрим важный эпизод. Когда Параша лежит без чувств у ног Александра I, в дело включается народ. Свидетель этой сцены рассказывает:

Тут всем, кто стоял, как будто господь слово дал, все за один голос: «Надежа государь! помилуй!» А кто на колени, кто ему в ноги! «За твоего отца *все просят* — я прощаю его!» — сказал государь... Братцы, други, русские люди! О, если бы в ту минуту могли вы видеть лицо его, слышать его... Она как услышала: «Прощаю!» — так и покатилась, а государю и проходу не дают! «Дайте! — говорят одни, — Пустите его: он *за нас* молиться идет!» [Курсив наш. — А. Ф.; Полевой 1840б: 21–22].

<sup>17</sup> См., например, известную работу Л. Я. Гуревич по истории русского театра 1939 г.: [Гуревич 2012: 244].

Народ в этом эпизоде оказывается одновременно и источником легитимных решений, и объектом заступничества царя перед богом. Такая политическая конструкция для *павловского* времени была бы совершенно избыточна: император и был единственной инстанцией легитимности и сакрального, для других агентов в этом сценарии просто не было места. В *николаевское* же царствование с его идеей единомыслия царя и народа сцена милости попадала точно в цель<sup>18</sup>.

Павел I помогает Леберехту и Дитриху, потому что он справедливый и благодарный монарх, а мораль пьесы Коцебу заключается в том, что честная служба рано или поздно будет вознаграждена. Александр I милует Неизвестного, потому что царь — отец нации, почти в буквальном смысле слова. Метафора родительского отношения императора к подданным используется в «Параше Сибирячке», например, в сцене, где Танюша, дочь квартирной хозяйки, сообщает Параше о приезде Александра Павловича в Москву:

*Танюша.* Сегодня первый раз явится он нам всем в Кремле, когда из дворца пойдет молиться в Успенский собор.

*Параша (трепеща).* Разве все его могут видеть?

*Танюша.* Вот еще! Детям запретить видеть отца своего! Ведь он наш отец! [Полевой 1840б: 18]

Такая риторика, такое отношение к фигуре императора, отвечало, в терминологии Уортмана, не *александровскому*, а именно *николаевскому*, «династическому» властному сценарию. Ситуация «Лейб-кучера» переписывалась языком новой власти. В рамках этого сценария сам Александр I объявлялся заступником царствующего дома на небесах. И этот знак тоже был использован Полевым. Перед падением занавеса ошарашенный Неизвестный, как бы провидящий будущее, восклицал: «Благословенный! Да встретят тебя ангелы такую радость, когда ты будешь *наш ангел на небесах!*» [Курсив автора. — А. Ф.; Ibid.: 24], т. е. «когда ты умрешь». Эта реплика должна была тронуть в первую очередь зрителей в царской ложе, т. к. являлась прямой цитатой из письма императрицы Елизаветы, жены Александра I, к Марии Федоровне, матери Николая и Александра Павловичей: «Наш ангел на небесах, а я должна прозябать на земле» (письмо процитировано в: [Данилевский 1829: 28–29]). Формулировка «наш ангел на небесах» стала общепринятой в придворной среде.

Есть и еще один важнейший нюанс, отличающий «Парашу Сибирячку» от «Лейб-кучера»: в отличие от Леберехта и Дитриха, Неизвестный

---

<sup>18</sup> Это единение, например, было значимой частью коронационных церемоний 1826 г. и их описаний. См.: [Уортман 2002: 371–375, 383–386].

в пьесе Полевого — настоящий преступник. Рискнем предположить, что дело тут уже в субъективных представлениях Полевого о своей вине и адекватных стратегиях защиты. В отличие от Коцебу, оценивавшего все произошедшее с ним как ужасное недоразумение, случайность и рассчитывавшего на справедливость и благоразумие власти, Полевой понимал, что в глазах николаевского правительства он был именно преступником и открыто трактовать случившееся с ним как ошибку было бы не только стратегически невыгодно, но и дерзко. Полевой не мог рассчитывать на справедливость, он рассчитывал на милосердие. Именно оно управляет судьбой Параши и ее родителей.

## 9

План Полевого, если мы реконструировали его верно, провалился. «Параша Сибирячка» не сработала так, как должна была сработать. Премьера пьесы не изменила положения драматурга. В бюрократизированном мире николаевской эпохи преступления оставались преступлениями, а заслуги — заслугами. И все-таки Полевой не терял надежды. Тексту пьесы, опубликованному вскоре после премьеры, Полевой предпослал стихотворное посвящение, в котором вновь намекал на то, что реакция главного зрителя была недостаточной. Пример подает неназванная дочь Николая I:

Когда моей Сибири отдаленной  
Изображал раздолье я степей,  
Леса, пустыни, девы вдохновенной  
Святую мысли и подвиг — и Царей  
Любовь и благодать... И тебя, Благословенный...  
О, голос мой не тщетно слышен был. —  
В сердцах других он отзыв находил

Я видел: дочь Владыки полусвета,  
Прекрасная, как божья благодать,  
Как светлая, святая мысль поэта,  
Явилась нам страданью сострадать,  
И плакала, как чистый ангел света, —  
В тот светлый миг, как я благоговел —  
Я говорить не мог и — не умел...  
[...]

17 января 1840 [Полевой 1840б: 1]

Дочь «Владыки полусвета», «сострадающая страданью» Параши и ее родителей, задает тут необходимый уровень эмоциональной реакции и служит символическим примером отзывчивости для всех зрителей,

включая и сидящих в царской ложе. Проблема в том, что сочувствие и эмоциональное соучастие, которого пытался добиться от Николая I автор, сами по себе ничего более не значили.

Таким образом, «Параша Сибирячка» может быть прочитана как неудачная попытка разыграть при Николае I оправдательный сценарий Коцебу. Подчеркнем еще раз, что мы не имеем в виду прямую литературную работу Полевого с «Лейб-кучером» как с источником<sup>19</sup>. Коцебу с его пьесой выступают здесь не в качестве литературного предшественника, но в качестве яркой эмблемы тех финансово-административных стратегий в театральной сфере, которые могут помочь драматургу добиться материального успеха.

Соположение двух пьес и двух биографических историй, с ними связанных, вскрывает как отличие между двумя царствованиями — на уровне властных сценариев, бюрократических практик и политической риторики, — так и изменения в театральном поле, в первую очередь, в способах капитализации труда драматурга. При всей любви Николая I к театру, видимо, именно в его царствование в качестве источника авторитета, символического капитала, а затем и денег все настойчивее предлагала себя сама театральная публика. Парадокс Полевого в том, что, имея в руках эстетически сомнительную, но коммерчески перспективную программу Фреми, суть которой заключалась в построении театра для широкой публики, а не просвещенной элиты, драматург все-таки не оставляет попыток использовать пьесу как прямое послание императору. Обращение Полевого к «зрителю», а не «зрителям» было шагом не просто неудачным, но и архаичным.

Не следует, однако, считать Полевого наивным человеком, поставившим все на заведомо проигрышный план. Дело, во-первых, в том, что новые механизмы монетизации драматургического успеха к рубежу 1830–1840-х гг. сформироваться не успели. Полемика между Ф. В. Булгариным и Р. М. Зотовым 1841 г. будет во многом посвящена именно этой теме<sup>20</sup>, и оба журналиста признают, что профессия драматурга малопривлекательна в материальном отношении. Театральный успех

---

<sup>19</sup> Хотя при отмечаемом выше интересе Полевого к немецкому мелодраматисту это кажется вполне возможным. Напомним наш главный аргумент в пользу того, что именно Коцебу, а не другие, хронологически более близкие истории о монаршей милости, вдохновили Полевого. В отличие от, например, «Руки Всевышнего», «Параша Сибирячка» может быть прочитана как прямое обращение с просьбой. Причем у Полевого существенно выше ставка, чем у других просителей, он ждет не просто бриллиантового перстня, а прямого и радикального изменения участи, судьбы. Фантастическая история Коцебу в этом смысле — ориентир гораздо более непосредственный, чем, например, свежий в 1840 г. сюжет о симпатии Николая I к гоголевскому «Ревизору».

<sup>20</sup> См. об этой полемике: [Федотов 2016: 67–76].

самого Полевого, по всей видимости, также не позволил ему выбраться из финансовой ямы после переезда в Петербург (ср. его восторженные рассказы об успехе, например, «Уголино» в театре<sup>21</sup> и многочисленные свидетельства его бедственного положения в дальнейшем<sup>22</sup>). Во-вторых, Полевой отдавал себе отчет в том, что его литературная судьба оказалась в руках высших имперских бюрократов, в частности, С. С. Уварова и симпатизировавшего драматургу А. Х. Бенкендорфа, однако возможности влиять на них к 1840-м гг., по всей видимости, были исчерпаны (ср. известное письмо брату Кс. А. Полевому, в котором рассказывается о провале попытки добиться через Бенкендорфа разрешения печататься под своим именем и о злорадстве Уварова по этому поводу<sup>23</sup>). Император тут выступал последней инстанцией, у которой можно искать заступничества. Разумеется, не следует думать о «Параше Сибирячке» и как о единственной ставке Полевого. Он продолжает в это время активную литературную, журналистскую и редакторскую деятельность в попытках раздобыть средства для многочисленного семейства.

Трагедия Полевого в том, что он пытался заработать в театре тогда, когда патерналистские финансовые модели стремительно уходили в прошлое, а новые, рыночные, еще не сформировались в полной мере. Более или менее устойчиво они начнут работать только в следующую эпоху — эпоху Островского.

## Библиография

### Источники

Арапов 1861

Арапов П. Н., *Летопись русского театра*, С.-Петербург, 1861.

Белинский 1–13

Белинский В. Г., *Полное собрание сочинений в 13 томах*, Москва, 1953–1959.

Булгарин 1840

Ф. Б. <Булгарин Ф. В.>, Параша Сибирячка, русская быль в двух действиях с эпилогом. Сочинение Н. А. Полевого, *Северная пчела*, 48 (1 марта), 1840, 191.

Герцен 1–30

Герцен А. И., *Собрание сочинений в 30 томах*, Москва, 1954–1966.

Даль 1863

Даль В. И., *Толковый словарь живого великорусского языка. Часть первая: А–З*, Москва, 1863.

Данилевский 1823

Данилевский Н. В., *Дух венценосных супругов, в бозе почивающих императора Александра I и императрицы Елисаветы*, 3, Москва, 1829.

<sup>21</sup> В письме Кс. Полевому от 21 января 1838 г. [Полевой 1986: 529–532].

<sup>22</sup> Жалобами на безденежье буквально пестрит дневник писателя [Полевой 1888].

<sup>23</sup> Письмо от 20 декабря 1837 г.: [Полевой 1986: 520–527].

Каратыгин 2011

Каратыгин П. А., *Записки*, С.-Петербург, 2011.

Кони 1840

Ф.--ни <Кони Ф. А.>, Санктпетербургские русские театры, *Северная пчела*, 24 (30 января), 1840, 93–94.

Коттен 1807

Коттен С., *Елисавета Л\**, или *Нещастия семейства, сосланного в Сибирь и потом возвращенного. Истинное происшествие*, Москва, 1807.

Коцебу 1800

Коцебу А., *Лейб-кучер: Драматической анекдот*, С.-Петербург, 1800.

— 2001

Коцебу А., *Достопамятный год моей жизни. Воспоминания*, Москва, 2001.

Местр 1840

Ксаверий Местр <Местр, Кс. де>, *Молодая сибирячка: Истинное происшествие*, пер. с фр. А. Попова, С.-Петербург, 1840.

Полевой 1840а

Полевой Н. А., Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. (Письма к Ф. В. Булгарину), *Репертуар русского театра*, 2, 1840, 1–12 (втор. паг.).

Полевой 1840б

Полевой Н. А., Параша Сибирячка. Русская быль в двух действиях с эпилогом, *Репертуар русского театра*, 2, 1840, 1–24 (перв. паг.).

— 1888

Полевой Н. А., Дневник Н. А. Полевого (1838–1845), *Исторический вестник*, 31/3, 1888, 654–674; 32/4, 1888, 163–183.

— 1934

Полевой Кс. А., Записки о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого, *Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов*, ред., вступ. ст. и комм. Вл. Орлова, Ленинград, 1934, 93–352.

— 1986

Полевой Н. А., *Избранные произведения и письма*, Ленинград, 1986.

Пушкин 1–10

Пушкин А. С., *Собрание сочинений в 10 томах*, Москва, 1963–1965.

Строев 1840

В. В. В. <Строев В. М.>, Август фон Коцебу, *Репертуар русского театра*, 12, 1840, 1–23 (третья паг.).

Фреми 1838

Фреми А., Критический вопрос о новейшей современной драме, пер. с франц. И. Бенигна <Н. А. Полевого>, *Сын отечества*, 6 (ноябрь–декабрь), 1838, 82–104.

Хроника 1840

Без подп., Хроника Санкт-петербургских театров с 15 декабря 1839 года по 18 января 1840 года, *Репертуар русского театра*, 1/2, 1840, 1–8.

## Литература

Варнеке 1914

Варнеке Б. В., *История русского театра*, 2-е изд., знач. доп., С.-Петербург, 1914.

Вацуро, Гиллельсон 1986

Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И., *Сквозь «умственные плотины». Очерки о книгах и прессе пушкинской эпохи*, 2-е изд., доп., Москва, 1986.

Высочков 2003

Высочков Л. В., *Николай I*, Москва, 2003.

Гуревич 2012

Гуревич Л. Я., *История русского театрального быта. От середины XVII до начала XIX века*, 2-е изд., Москва, 2012.

Зубков 2017

Зубков К. Ю., Иван Грозный на русской сцене 1860-х гг.: репрезентация монархической власти и драматическая цензура, в: *Цензура в России: История и современность: Сборник научных трудов*, 8, С.-Петербург, 2017, 91–111.

ИРДТ 1–7

*История русского драматического театра*, 1–7, Москва, 1977–1987.

Каталог 1–3

*Сводный каталог русской книги. 1801–1825*, 1–3—, Москва, 2000–2013—.

Лемке 1909

Лемке М. К., *Николаевские жандармы и литература 1826–1855*, С.-Петербург, 1909.

Лурье 2012

Лурье С. А., *Вороньим пером*, С.-Петербург, 2012.

Маргулис 2005

Маргулис Т. М., «*Литературная репутация Н. А. Полевого*» (диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва, 1997).

Мельникова 2005

Мельникова С. И., *Коцебу в России*. С.-Петербург, 2005.

Мильчина 2017

Мильчина В. А., «*Французы полезные и вредные*»: надзор за иностранцами в России при Николае I, Москва, 2017.

Осповат 2007

Осповат А. Л., О некоторых сюжетных источниках «Капитанской дочки», *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*, 1. (= *Stanford Slavic Studies*, 33), 2007, 85–99.

Песков 2005

Песков А. М., *Павел I*, 4-е изд., Москва, 2005.

Печерская 2013

Печерская Т. И., Вынужденная поездка в Сибирь, или Превратности судьбы А. Ф. Ф. Коцебу, *Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты. Сборник научных работ*, Новосибирск, 2013. С. 216–229.

Репертуар 1–2

*Репертуар русской драмы, 1734–1920: библиографический указатель*, 1–2—, Москва, 2015–2017—.

Скабичевский 2011

Скабичевский А. М., *Очерки истории русской цензуры. 1700–1863*, 2-е изд., Москва, 2011.

Уортман 2002

Уортман Р., *Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии*, 1, Москва, 2002.

Федотов 2016

Федотов А. С., *Русский театральный журнал в культурном контексте 1840-х годов*, Тарту, 2016.

## References

- Fedotov A. S., *Russian Theatrical Magazine in the Cultural Context of the 1840s*, Tartu, 2016.
- Gurevich L. Ya., *History of the Russian theatrical life from the middle of the XVII to the beginning of the XIX century*, 2nd ed., Moscow, 2012.
- Kholodov E., Vsevolodskii-Gerngross V. N., eds., *Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra*, 1–7, Moscow, 1977–1987.
- Lurie S. A., *Voron'im perom*, St. Petersburg, 2012.
- Melnikova S. I., *Kotzebue in Russia*, St. Petersburg, 2005.
- Milchina V. A., "Frantsuzy poleznye i vrednye": nadzor za inostrantsami v Rossii pri Nikolae I. Moscow, 2017.
- Ospovat A. L., O nekotorykh suzhetnykh istochnikakh "Kapitanskoi dochki", *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*, 1 (= Stanford Slavic Studies, 33), 2007, 85–99.
- Pecherskaya T. I., Vynuzhdeniia poezdka v Sibir', ili Prevratnosti sud'by A. F. F. Kotzebue, *Literatura puteshestvii: kul'turno-semioticheskie i diskursivnye aspekty*. Sbornik nauchnykh rabot, Novosibirsk, 2013. C. 216–229.
- Peskov A. M., *Paul I*, 4th ed., Moscow, 2005.
- Skabichevsky A. M., *Notes on the Censorship in Russia: 1700–1763*, 2nd ed., Moscow, 2011.
- Vatsuro V. E., Gillelson M. I., *Skvoz' "umstvennye plotiny". Ocherki o knigakh i presse pushkinskoi epokhi*, 2nd ed., Moscow, 1986.
- Vyskochkov L. V., *Nikolai I*, Moscow, 2003.
- Wortman R. S., *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, 2, Moscow, 2002.
- Zubkov K. Yu., Staging Ivan the Terrible in the 1860s: The Representation of Monarchic Power and the Theatre Censorship Apparatus, *Censorship in Russia: history and the present: collected papers*, 8, St. Petersburg, 2017, 91–111.

**Андрей Сергеевич Федотов,**

кандидат филологических наук, PhD,

преподаватель кафедры истории русской литературы

филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова,

119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, филологический

факультет, кафедра истории русской литературы (ауд. 958)

Россия/Russia

anfedor86@icloud.com

Received February 8, 2019