

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

И. А. ДМИТРЕВСКИЙ И Г. Э. ЛЕССИНГ\*

Ведущий драматург, критик и эстетик немецкого Просвещения Готхольд Эфраим Лессинг (1729—1781) не оставил дневников и не вел записных книжек. Записи для памяти он делал на отдельных листках, которые были собраны и опубликованы только много лет спустя после его кончины. В самом полном собрании его сочинений они публикуются под рубрикой «Collectanea» («Разрозненные заметки»). Они относятся к различным областям знания, иногда к биографии, но, как правило, не датированы. Одна из таких записок содержит следующий текст:

«Metrofski, hieß der Russische Akteur, den die Kayserin reisen laßen, und den ich in Berlin habe kennen lernen, als er mit dem Fürsten Dolgoruki wieder nach Petersburg zurückreisete».<sup>1</sup> («Метровски звали русского актера, которого послала в поездку императрица и с которым я познакомился в Берлине, когда он вместе с князем Долгоруким возвращался опять в Петербург». — *Пер. с нем.*).

История русского театра не знает имени Метровски или Метровский. Единственным человеком с похоже звучащей сценической фамилией, командированным императрицей, который мог при жизни Лессинга проезжать через Берлин, является молодой Иван Афанасьевич Дмитревский (1736—1821), получивший не-

---

\* Прочитано на заседании Сектора по изучению русской литературы XVIII в. Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 31 октября 2002 г. В докладе использованы сведения, полученные во время работы автора в Библиотеке герцога Августа (Вольфенбюттель, ФРГ) в 2000 и 2002 гг. благодаря стипендии земли Нижняя Саксония (Stipendium des Landes Niedersachsen).

<sup>1</sup> Lessing G. E. Sämtliche Schriften / Hrsg. von Karl Lachmann, 3. aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt von Franz Muncker. Leipzig, 1900. Bd. 15. S. 414.

задолго до этой поездки или вскоре после нее звание первого актера петербургского придворного театра<sup>2</sup>

Дмитревский, как известно, командировался «в чужие края» дважды С августа 1765 по ноябрь 1766 г — «для усовершенствования самого себя», как выразился старинный историк театра,<sup>3</sup> и с февраля 1767 до начала сентября 1768 г — для того, чтобы ангажировать парижских актеров для придворной французской труппы Главной целью Дмитревского был оба раза Париж, однако он посетил и Лондон и какие-то немецкие города, возможно Лейпциг,<sup>4</sup> повсюду интересуясь театром Одна из дорог, соединявших Петербург и Париж, проходила через Берлин Могли ли пересечься там пути Дмитревского и Лессинга?

После службы в Бреславле при штабе прусских войск по окончании Семилетней войны Лессинг возвращается в Берлин в свою наемную квартиру на Кенигсграбене, где живет с мая 1765 г, работая над эстетическим трактатом «Лаокоон» и общаясь с ближайшими друзьями берлинскими просветителями Мозесом Мендельсоном и Фридрихом Николаи Материально он весьма стеснен, и будущая его деятельность ему неясна Попытка получить оплачиваемое место королевского библиотекаря терпит крах великому Фридриху, умному цинику и безбожнику, неуемный журналист и критик представляется чрезмерно вольнодумным Не удается Лессингу попасть в штат Дрезденской художественной галереи в своей родной Саксонии Как замечает современный исследователь его жизни, Лессинг в это время «сидел между всех стульев»<sup>5</sup>

С середины июня до середины августа 1766 г Лессинг сопровождает прусского майора Бренкенгофа (вероятно, за плату) на воды в Пирмонт, затем в августе—начале сентября он заезжает в Дрезден, в Геттинген, к родителям в Каменц и в сентябре же (дата неизвестна) оказывается снова в Берлине Затем, в средних числах декабря, он отправляется в Гамбург, для того чтобы осмотреться,

---

<sup>2</sup> Эту должность Дмитревский фактически занял после ранней смерти Ф Г Волкова в 1763 г, в 1766 г был официально утвержден штат российских придворных актеров (см *Арапов П* Летопись русского театра СПб, 1861 С 82—83)

<sup>3</sup> *Сумароков П С* О российском театре от начала его основания до конца царствования Екатерины II // Отечественные записки 1823 Ч 13 № 35 С 378

<sup>4</sup> О том, что давно имевшиеся сведения о посещении Дмитревским в Лондоне известного актера Д Гаррика достоверны, см *Асеев Б Н* Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII в Изд 2-е, перераб и доп М, 1977 С 468 Авторство вышедшего в Лейпциге в 1768 г на немецком языке «Известия о некоторых русских писателях наряду с кратким очерком о русском театре» иногда приписывается И А Дмитревскому

<sup>5</sup> *Jasper W Lessing Aufklärer und Judenfreund Biographie* Berlin, 2001 S 149

прежде чем принять приглашение участвовать как драматург и критик в новосоздаваемом Национальном театре. Таким образом, Лессинга можно было застать в прусской столице лишь осенью — с каких-то чисел сентября по начало декабря. Затем он отсутствовал там до 1770 г., находясь в Гамбурге. Если нам известно, что 5(16) ноября 1766 г. Дмитревский уже выступил на петербургской сцене,<sup>6</sup> то, отводя недели полторы или две на дорогу из Пруссии, можно считать первую половину или середину октября тем временем, когда встреча Дмитревского с Лессингом могла быть наиболее вероятной.

Попробуем теперь извлечь из записи Лессинга как можно больше информации. Где он мог познакомиться с Дмитревским? Теоретически это могло произойти у него дома, среди гор книг, которые он накопил в Бреславле и потом продавал, нуждаясь в деньгах, или у его друзей — в издательстве Николаи, или в доме Мендельсона, жена которого Фромет создала некий прообраз будущих берлинских литературных салонов. Дмитревский вполне мог туда попасть в качестве путешествующего иностранца в сопровождении кого-нибудь из театральной братии. Но это все были места, небезразличные Лессингу, и, как кажется, он непременно отметил бы: «пришел ко мне» или «у Мендельсона», «у Николаи». В нашем случае это, скорее всего, было место более или менее нейтральное, общественное — одна из берлинских рестораций, где собирались литераторы и актеры, или королевский театр. Именно в театре как месте одинаково притягательном для обоих и в то же время месте «для всех» могли встретиться и поговорить немецкий драматург и заезжий придворный актер. Может быть, тридцатилетний Дмитревский был представлен тридцативосьмилетнему Лессингу русским посланником в Пруссии, князем Владимиром Сергеевичем Долгоруким (Долгоруковым, 1720—1803), с которым Дмитревский вскоре отправится домой и который был, вероятно, знаком Лессингу, так как тот не считает нужным пояснять в записке для памяти, что это за князь. Встреча была единственной и беседа краткой (как это и бывает во время театральных антрактов) — это видно из того, что Лессинг воспринимает фамилию Дмитревского на слух (в непривычном для немецкого уха сочетании согласных «дм» ему слышится только второй звук), и потом уже не было ни времени, ни случая переспросить и уточнить, как пишется фамилия нового русского знакомого.

Лессинг, должно быть, больше спрашивал, Дмитревский отвечал, — что путешествует по соизволению Екатерины II, что едет на родину, что видел то-то и то-то в парижском и европейском театральном мире. Может быть, он что-то говорил и о российском

---

<sup>6</sup> См.: *Всеволодский-Гернгросс В Н Иван Афанасьевич Дмитревский: Очерк из истории русского театра*. Берлин, 1923. С. 26.

театре (которому было всего-то от роду десять лет), о его репертуаре и о наиболее ярких его людях — Федоре Волкове, Александре Сумарокове. Но важнее всяких имен и деталей для Лессинга было то, что перед ним стоял русский актер. В Европе можно было встретить немецких, французских, итальянских актеров, игравших в Петербурге, но русский актер, стремящийся изучить в европейских театрах тайны своей профессии, был, конечно, явлением экстраординарным и не мог не заинтересовать Лессинга. Обратим внимание еще на одну деталь. Независимо от того, на каком языке велась беседа — на немецком<sup>7</sup> или на французском, — Лессинг употребил по отношению к собеседнику слово *Akteur*, которое могло указывать на принадлежность того к высокому «серьезному» «классическому» театру. В критическом журнале «Гамбургская драматургия», который Лессинг начнет издавать с весны следующего 1767 г., он будет предпочитать слово *Schauspieler*, более сниженное стилистически, но когда он будет говорить об игре Конрада Эггофа, которого он высоко ценил, то время от времени он будет называть его *Akteur*. В современном русском языке мы приблизительно так же различаем слова «актер» и «артист».

Как видно, что-то сумел Дмитревский заронить в душу Лессинга, чем-то сумел ему запомниться — настолько хорошо, что впоследствии (возможно, в Гамбурге) Лессинг подумал о нем и сделал эту свою запись. Можно допустить, что у Лессинга мелькнула мысль — не попытать ли ему счастья при петербургской сцене, как когда-то, в 1755 г., он полусерьезно думал о профессорстве в новом Московском университете. Не имея возможности узнать, о чем говорил ему Дмитревский, можно выдвинуть предположение о том, какое общее впечатление могли оставить его неизвестные нам слова. Для этого попытаемся кратко сопоставить некоторые мысли Лессинга и Дмитревского о театре.

За десять лет до их встречи Лессинг, живший тогда в Лейпциге, обсуждал в переписке с Николаи и Мендельсоном проблемы трагедийного жанра. Именно в этом жанре, основном для театрального классицизма, требовалась реформа. Лессинг опирается на своего любимого Аристотеля, но в то же время интерпретирует его по-своему. «Страх и сострадание», которые, согласно тексту Аристотеля, трагедия должна вызывать в зрителях, Лессинг понимает как воспитание чувств. Николаи ждет от трагедии прямого назидания, строго рационалистически мыслящий Мендельсон считает, что театр воздействует на зрителей тем, что потрясает их

---

<sup>7</sup> О том, что еще в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе Дмитревский основательно изучил немецкий язык, см.: *Всеволодский-Гернгросс В.* История театрального образования в России. СПб., 1913. Т. 1. (XVII и XVIII вв.). С. 227.

нервы, удивляет и восхищает своей иллюзией жизни, воздействует на аффекты. Лессинг возражает ему (в письме от 18 декабря 1756 г.). «Мы удивляемся канатоходцу, — пишет он, — но не сожалеем о нем»<sup>8</sup> (конечно, если только он не упадет). Однако у циркового канатоходца и у театрального актера разные задачи. Сострадание сценическому герою и страх за него должны основываться на знании его внутренней ситуации, т. е. должны иметь *психологическую* основу. Лишь тогда они принесут пользу зрителю, воспитывая его душу. Так Лессинг понимает Аристотелев «катарсис», или очищение чувств. Мысль о воспитании не через поучение, а через сострадание Лессинг станет развивать и в «Гамбургской драматургии», утверждая (в статье 2-й) как истинный просветитель, что «театр должен быть школой нравственности».<sup>9</sup>

Послушаем Дмитревского: «Лучшее театральное сочувствие есть то, которое приводит сердце наше в движение, в соучастие и приемлет над ним полную власть...». И еще: театр — «такое место, которое должно быть по всей строгости училищем добродетели и страшилищем порокам».<sup>10</sup>

Кроме этих общих высказываний можно сравнить суждения Лессинга и Дмитревского о поэтике драматургии. В «Письмах о новейшей литературе» (16-е письмо, 1759) немецкий критик писал о необходимости эстетического единства всякого литературного произведения и продолжал эту мысль в «Гамбургской драматургии», ссылаясь на послесловие Д. Дидро к драме «Отец семейства»: план пьесы должен быть продуман, так как именно он, а не «разговоры» определяет ее «интерес».<sup>11</sup> Дмитревский: «Искусство требует, чтобы каждое явление вмещало в себе особенное действование...», ибо «согласие в разыгрывании пьесы есть душа пьесы».<sup>12</sup>

Русский собеседник Лессинга, основываясь на драматургии А. Сумарокова и Екатерины II, допускал «эстетическую вольность» в трактовке исторических сюжетов на сцене. Лессинг пришел к такому же мнению, исходя из опыта западноевропейского

---

<sup>8</sup> Это похоже на выпад против чрезмерного увлечения формальной, зрелишной стороной театрального искусства. Об этой полемике см. также. *Ritzel W Gotthold Ephraim Lessing Stuttgart etc*, 1966 S 95—106

<sup>9</sup> Лессинг Г Э Гамбургская драматургия М, Л, 1936 С. 11

<sup>10</sup> Высказывания взяты из отзывов Дмитревского о трагедиях А. П Сумарокова «Семира» и М Хераскова «Разделенная Россия»; отзывы были написаны после его избрания в 1802 г. в Российскую академию (см.: Сухомлинов М И История Российской академии СПб, 1883 Вып 7. С. 246, 254)

<sup>11</sup> См. Лессинг Г Э Гамбургская драматургия. С 186—187

<sup>12</sup> Соответственно см. Сухомлинов М И История Российской академии... Вып 7 С 245, Всеволодский-Гернгросс В Иван Афанасьевич Дмитревский. М, Л, 1945 С 23 (без указания источника)

театра. Было ясно, что еще со времен так называемых «главных и государственных действ», изображавших на сцене воинские походы и кровавые битвы, театр предъявлял к историческому материалу свои требования: «.. трагедия не история, изложенная в форме разговоров, история для трагедии есть не что иное, как перечень имен, с которыми мы привыкли соединять известные характеры» («Гамбургская драматургия», статья 24-я, 1767).<sup>13</sup>

Разумеется, приводя слова Дмитревского, написанные едва ли не через полвека после его беседы с Лессингом, мы допускаем историко-литературную бестактность, но все-таки эти высказывания позволяют нам предположить, в каком *направлении* могли развиваться взгляды русского театрального деятеля. Нам известно общее движение немецкого и русского театров XVIII в. (так же как и французского — после Мольера и Дидро) к более правдоподобной и детальной разработке характеров, к освобождению от наиболее жестких канонов классицизма и к усилению чувствительности.

Несомненно, во взглядах Лессинга и Дмитревского имелись различия. Перед Лессингом осенью 1766 г. стоял статный, красивый молодой актер «классической школы»,<sup>14</sup> владеющий жестом, сценическим движением, усвоивший манеру игры и декламации по правилам французского придворного театра XVII в., — да, реформатор этого уже устаревшего стиля игры, горячий поклонник Анри-Луи Лекена и Дэвида Гаррика, нарушителей прежних канонов, но все же *придворный* актер, сдержанный и церемонный. Правда, считая так, мы, возможно, утрируем манеру поведения тридцатилетнего Дмитревского, перенося на него черты, отмеченные мемуаристом в годы старости актера, но что-то от них должно было проявиться и в тот период. «Все его движения, — пишет о Дмитревском С. П. Жихарев, — были изучены и рассчитаны, а речь была тихая, плавная, и выражения, употреблявшиеся им в разговоре, большею частью изысканные».<sup>15</sup>

Лессингу давно уже было знакомо разрушение эстетики классицизма, так сказать, изнутри. Перед ним был пример великой «Нейберши» — Каролины Фредерики Нейбер (1697—1760), сподвижницы Й. Х. Готшеда, воплотившей на сцене его идею «регулярного» театра. Театр Нейбер — это общественный, интеллектуальный театр, в котором штампы классицизма были обогащены

---

<sup>13</sup> Лессинг Г Э Гамбургская драматургия С 94

<sup>14</sup> Говорили, что Дмитревский послужил Антону Лосенко моделью для картины «Владимир и Рогнеда», причем художник писал с него обоих персонажей

<sup>15</sup> Жихарев С П Записки современника / Ред, статьи и комм Б М Эйхенбаума М, Л, 1955 С 560

демократическими, публицистическими тенденциями<sup>16</sup> В прологе «Старый и новый вкус» (1737), в соответствии с требованиями Готшеда изгоняя Гансвурста-Арлекина (персонаж народной «площадной» комедии и пантомимы) с театральных подмостков, сама же Нейбер и сыграла мастерски этого Гансвурста Именно К Нейбер стояла у начал драматургического творчества Лессинга, поставив в Лейпциге, в январе 1748 г, его раннюю сатирическую комедию «Молодой ученый» Вместе с Нейбер уходил в прошлое немецкий театральный классицизм, подготовив почву для «мещанской» драмы

Лессинг, но уж никак не Дмитревский, мог тогда (прекращая в 1768 г журнал «Гамбургская драматургия») сказать с горечью «У нас есть актеры, но нет сценического искусства Если когда-нибудь и было подобное искусство, то теперь его больше нет, оно погребло, и его приходится создавать совершенно заново»<sup>17</sup> Ситуация в России была иной заново создавался современный театр как таковой, театр как бы и классицистский, но своеобразный, русский, с большими подвижками в направлении сентиментализма и живой социальности<sup>18</sup> Он создавался быстро, но, конечно, не в один миг

К моменту встречи с Дмитревским у Лессинга частично была готова комедия на актуальную тему человеческих судеб в годы Семилетней войны — «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье» (премьера состоялась в Гамбурге, в 1767 г) В России ее переведут лишь через десять лет, а Дмитревский станет играть в «драмах» этого жанра немногим раньше — в «Евгении» Бомарше, в 1770 г<sup>19</sup> Лессинг уже восторгается Шекспиром (немецкие переводы его пьес печатает в 1760-е гг Х М Виланд) и будет в своем гамбургском театральном журнале ставить его в пример немецким актерам Русский зритель познакомится с Шекспиром только спустя лет пятнадцать-двадцать, если не считать «Гамлета» А Сумарокова (1748) и ряда упоминаний в русской печати об английском драматурге<sup>20</sup> Дмитревский, знакомец Гаррика, несо-

<sup>16</sup> В 1740 г труппа К Нейбер несколько месяцев играла, как известно, при дворе Анны Иоанновны, но смерть императрицы помешала актрисе закрепиться в России (см *Starikova L M, Rudin B Auslanderfahrungen Die Neuberin und das «vorliterarische» Theater in St Petersburg // Vernunft und Sinnlichkeit Beitrage zur Theaterepoche der Neuberin, Ergebnisse der Fachtagung zum 300 Geburtstag der F C Neuber / Hrsg von B Rudin und M Schulz Reichenbach 1 V, 1999 S 200—217*)

<sup>17</sup> Лессинг Г Э Гамбургская драматургия С 367

<sup>18</sup> См История русской переводной художественной литературы Древняя Русь XVIII век / Отв ред Ю Д Левин СПб, Кельн, Веймар, Вена, 1996 Т 2 С 108

<sup>19</sup> Там же С 45, 57

<sup>20</sup> Там же С 91—92 См также Шекспир и русская культура / Под ред акад М П Алексева М, Л, 1965 С 18—80

мненно слышал о Шекспире. В старости он мог показать друзьям-актерам, как надо играть Отелло,<sup>21</sup> но при встрече с Лессингом Шекспир еще не был для русских театралов актуальным явлением.

«Простота, натура, никаких насильственных средств — вот были главные правила его игры», — писал А. Ф. Кони о Дмитревском.<sup>22</sup> И хотя здесь несомненно имелся в виду поздний этап творчества актера, эти «правила» выработались годами. Но ведь и Лессинг ждал от актера убедительной естественности, просто он высказал это требование раньше, а именно в 1767 г., через недолгое время после встречи с Дмитревским. Разбирая один из успешных гамбургских спектаклей, шедших с участием К. Экгофа, ученика учеников «Нейберши» (чувствительную комедию Франсуазы де Граффины «Сения» в переводе Луизы Готшед), Лессинг писал в 20-й статье своей «Драматургии»: «Господин Экгоф в роли Доримона — настоящий Доримон. Такое сочетание кротости с серьезностью, мягкосердечия с суровостью осуществимо только в таком исполнителе и ни в каком другом».<sup>23</sup> Возражая Вольтеру, который считал недопустимыми пощечины в высокой трагедии (в «Сиде» П. Корнеля), Лессинг приблизился к проблеме правды (натуральности) в искусстве, или, точнее, — правдоподобия сценических событий. «А если это так принято в свете, то почему не должно быть так же и на сцене. Если пощечины случаются в жизни, то почему бы им не быть и на театральных подмостках!» («Гамбургская драматургия», статья 56-я, 1767).<sup>24</sup>

Лессинг и Дмитревский встретились именно в тот период, когда театр в Германии и России переживал качественное обновление, прежде всего принципов актерской игры, а также и репертуара. На сцене постепенно утверждала себя новая, просветительская, концепция *частного* человека, руководимого собственным разумом и чувством, человека, который не был, конечно, изолирован от социальных отношений, но был интересен как таковой, в своей индивидуальной самодостаточности. Еще будучи сам при-

<sup>21</sup> См. Аксаков С Т Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости // Аксаков С Т Собр соч В 3-х т М, 1986 Т 2 С 323—330

<sup>22</sup> Кони А Ф Иван Афанасьевич Дмитревский // Пантеон русского и всех европейских театров 1840 Ч 1 Кн 3 С 93—94

<sup>23</sup> Лессинг Г Э Гамбургская драматургия С 80 Интересно сравнить это суждение с отзывом Н М Карамзина об Экгофе «Славный Экгоф утверждал, что актеру не надобно чувствовать для того, чтобы хорошо играть» (Карамзин Н М Письма русского путешественника / Изд подг Ю М Лотман, Н А Марченко, Б А Успенский Л, 1984 С 44) Это представление о важности формального мастерства восходит, в частности, к школе Готшеда-Нейбер Для Лессинга 1760-х гг в игре Экгофа важен *смысл* формального умения

<sup>24</sup> Лессинг Г Э Гамбургская драматургия С 215



близительно в том возрасте, в каком встретился ему потом Дмитревский, Лессинг написал в 1753 г. в одной из рецензий. «Самая благородная цель занятий человека есть человек».<sup>25</sup> Отсюда — стремление к «простоте», т. е. к искренности выражения образа на сцене. «Дмитревский, не следуя в игре своей заблуждению века, отыскивал стихи для выражения представляемого характера в глубине души своей, в тайнике чувства, в движении страсти. .»<sup>26</sup>

Комедии Ж.-Ф. Реньяра, Ф.-Н. Дегуша, Л. Хольберга и, разумеется, Мольера, драмы Ж.-Б. Грессе, а затем и Д. Дидро, театр Вольтера, а затем и Шекспира — это лишь некоторые составляющие театрального репертуара, общего для России и для немецких земель в середине и второй половине XVIII в., притом что на национальных сценах расширялся круг отечественных пьес. Но направление развития было, повторяем, общим — в «глубины сердца человеческого», как напишет вскоре Н. М. Карамзин в предисловии к своему переводу трагедии Лессинга «Эмилия Галотти».<sup>27</sup>

Исторически эта тенденция развития театра проявилась, как известно, сначала в «слезной» комедии, затем в «мещанской», или бюргерской («буржуазной»), драме, отвечающей запросам третьего сословия, и затем в шекспировской драматургии на немецкой и русской сценах. Но дело заключалось даже не в смене и эволюции жанров (они изменчивы и могут возвращаться на сцену в новые эпохи), а в выработке нового взгляда на театр. От *развлечения* и *поучения* драматургия шла к *изображению жизни*; барочная формула «жизнь есть театр» переворачивалась наоборот: «театр есть жизнь или почти жизнь». На этом пути Дмитревский и Лессинг работали как единомышленники.

Какие бы различия ни отделяли историю театра в России от истории немецкого театра в век Просвещения, их связывал единый процесс. Его можно еще определить как *психологизацию* сценических характеров и положений, превращение условных театральных масок-личин в *личности* с более или менее индивидуальной судьбой. Беремся поэтому с полной уверенностью утверждать, что во время своей короткой встречи Дмитревский и Лессинг нашли общий язык.

---

<sup>25</sup> Lessing G E Samtliche Schriften Bd 5 (1890) S 193

<sup>26</sup> Кони А Ф Иван Афанасьевич Дмитревский С 91 Примечательно употребление понятия «стихия» по отношению к таланту Дмитревского — свидетельство восприятия естественности в его игре

<sup>27</sup> См Эмилия Галотти, трагедия в пяти действиях, соч г Лессинга / Пер. с нем М., 1788 С 3