

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.10

А.В. Маньковский

«РИМ И КАРФАГЕН» А.В. ТИМОФЕЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА *ИСТОРИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ* КАК ЖАНРОВОЙ РАЗНОВИДНОСТИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ XIX в.

Аннотация. В статье исследуется жанровая природа малоизученной пьесы «Рим и Карфаген» (1837) А.В. Тимофеева (1812–1883). Рассматривается рецензия на пьесу в «Библиотеке для Чтения» О.И. Сенковского, считавшего ошибкой использование поэтом романтических приемов в обработке классической темы. Анализируется сама пьеса: ее паратекстуальная рамка, распределение событий по действиям; отражение в них исторических источников. Некоторыми чертами своей поэтики пьеса приблизилась к той разновидности романтической драмы, которую автор предлагает называть «исторической фантазией». Главная черта исторической фантазии – отнесение событий сюжета к той эпохе, где мифология и религиозное предание соседствуют с историей, герои исторических хроник встречаются с героями народных легенд; вера в чудеса сталкивается с трезвым рационализмом. Цель исторической фантазии – дать обобщенный образ эпохи, передать ее колорит; драматическое действие занимает второстепенное место.

Ключевые слова: А.В. Тимофеев; О.И. Сенковский; драматическая поэма; «историческая фантазия»; Ганнибал; Софонисба (Софонизба); Рим; Карфаген; русский романтизм XIX в.

Получено: 11.05.2021

Принято к печати: 14.06.2021

Информация об авторе: *Маньковский* Аркадий Владимирович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

E-mail: arkadymankovsky@yandex.ru.

Для цитирования: Маньковский А.В. «Рим и Карфаген» А.В. Тимофеева: к проблеме генезиса исторической фантазии как жанровой разновидности русской романтической драмы XIX в. // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 143–163. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.10

Arkadii V. Man'kovskii

**ROME AND CARTHAGE BY A.V. TIMOFEEV:
ON THE PROBLEM OF GENESIS OF HISTORICAL FANTASY
AS A GENRE VARIETY OF RUSSIAN
ROMANTIC DRAMA OF THE 19th CENTURY**

Abstract. The paper explores the genre of scarcely studied play by Russian minor writer Alexei V. Timofeev (1812–1883) *Rome and Carthage* (1837). Timofeev's contemporary literary critic Osip Senkovskii treated like poet's failure his use of romantic techniques in the play on ancient plot. Taking into account this opinion the paper analyzes the paratextual elements in the play, the way of describing characters, the division of the play into acts, the connection of the plot events with historical facts. The paper argues that the play approaches the kind of romantic drama, which the author suggests to call "historical fantasy" Its main feature is the coexisting in the plot mythology and religious tradition, on the one hand, and historical events, on the other, the heroes of historical chronicles and the heroes of folk legends, belief in miracles and rationalism. The goal of historical fantasy is to produce a generalized image of the time, to convey the spirit of the epoch while the dramatic action takes a secondary place. Samples of the genre were given in the works of Alexander A. Shakhovskoi, Alexander I. Gertsen, Apollon N. Maikov. Timofeev's play was just in the way to this kind of drama.

Keywords: A.V. Timofeev; O.I. Senkovskii; dramatic poem; "historical fantasy"; Hannibal; Sophonisba; Rome; Carthage; Russian romanticism of the 19th century.

Received: 11.05.2021

Accepted: 14.06.2021

Information about the author: Arkadii V. Man'kovskii, PhD in Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovskii Prospect, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

E-mail: arkadymankovsky@yandex.ru

For citation: Man'kovskii, A.V. "Rome and Carthage by A.V. Timofeev: on the Problem of the Genesis of *Historical Fantasy* as a Genre Variety of

Russian Romantic Drama of the 19th Century”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 143–163. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.10

Драматическая поэма Алексея Васильевича Тимофеева (1812–1883) «Рим и Карфаген» вышла в 1837 г. отдельным изданием [18] и больше никогда не переиздавалась. Едва ли не единственным печатным откликом на пьесу, по-видимому, осталась рецензия О.И. Сенковского в «Библиотеке для Чтения» [14]. В сравнении с другими отзывами Сенковского на сочинения Тимофеева¹ этот отзыв выглядит неожиданно критическим. Рецензент прежде всего обращает внимание на жанровый подзаголовок произведения, значимый для романтической драматургии: «Автор назвал это сочинение “драматическою поэмою”, очевидно для того чтобы не принимать на себя ни каких обязанностей относительно критики и не отвечать за ее форму. В самом деле, это ни трагедия, ни драма, ни мелодрама, ни комедия, ни опера, ни водевиль, ни дивертиссемент <так!>, ни даже балет: это драматическая поэма; поэма не подчиненная ни каким условным правилам или требованиям особенного предназначения» [14, с. 1].

Такой зачин кажется выпадом против романтизма вообще, а данную характеристику можно было бы отнести к любому из жанров романтической драмы. Далее Сенковский разъясняет, почему, с его точки зрения, «сюжет», избранный автором, «не годится» для драматического произведения, и разъяснения его, опять-таки весьма неожиданно, обличает вкусы и прочную выучку сторонника классицизма: «“Рим и Карфаген”, по самому заглавию своему, не может быть трагедией, потому что ни Римом ни Карфагеном, понятиями чисто историческими, отвлеченными, нельзя никого ни растрогать ни поразить ужасом: мы сострадаем и страшимся только о существах нам подобных, людях, когда они бывают раздираемы страстями, понятными для всякого, и преследуемы роком; но никогда о стенах и башнях городов, которые давно рушились. Из Ромула и Дидоны можно сделать трагедию, но из городов, которые они основали, из Рима и Карфагена, еще труднее создать трагическую идею нежели из Кронштадта и Ораниенбаума <...>» [14, с. 1]. В полном согласии с требованиями класси-

¹ См. хотя бы: [15, с. 42], где он называет Тимофеева «четвертым Русским поэтом», после Пушкина.

цизма Сенковский утверждает, что «драма должна иметь хоть единство действия» [14, с. 2]; о других единствах он ничего не говорит, что было бы и неприлично в 1837 г.

Сразу возникает вопрос: почему Сенковский не хочет простить «Риму и Карфагену» то, что он охотно прощает «мистериям» Тимофеева, таким как «Жизнь и смерть» (1834), «Последний день» (1834), «Поэт» (1834) и «Елизавета Кульман» (1835)²? Возможно, сказалось привычное восприятие драмы на античный сюжет, которая в глазах «образованного» современника все еще не могла не ассоциироваться с драматургией классицизма. А возможно, в Сенковском «не выдержал» знаток античности, который никак не мог удовлетвориться низким уровнем того «поэтизированного отрывка истории в лицах», каким, по его же верному определению [14, с. 2], и является драматическая поэма Тимофеева. Тем не менее, дав такое, приспособленное к случаю, определение жанра драматической поэмы, Сенковский пытается найти красоты в создании Тимофеева уже с новой точки зрения: «В таком случае, – продолжает он, – нельзя не сказать, что “Рим и Карфаген” изобилуют сильными страницами, и очерками смелыми, живописными, поэтическими. Патриотический энтузиазм Римлян и корыстолюбие, лавочничество Карфагенян обрисованы очень удачно; характер Аннибала, поставленного между этими двумя противоположностями, хорошо отражается от обеих; многие сцены, написанные с жаром, обличают присутствие истинного поэта» [там же]. И все же «старовер» в Сенковском побеждает: «Но если говорить правду, то мы признаемся, что этот род сочинений нам не нравится: ряды сцен без связи, как бы эти сцены ни были иногда блистательны, не в состоянии действовать сильно на наше внимание. Мы весьма сожалеем, что автор, вместо “драматической поэмы”, не написал нам просто драмы или трагедии, тем более, что в этой драматической поэме, “Рим и Карфаген”, есть действительно очень хорошая трагедия, “Аннибал”, или, если угодно, “Массинисса и Софонисба”, –

² Несмотря на различие авторских жанровых подзаголовков («мистерия», «поэтическая картина», «фантазия»), все эти произведения, с нашей точки зрения, можно отнести к жанру романтических «мистерий»; см.: [10, с. 11–12]. Некоторые из них впервые появились в журнале Сенковского, и все они были встречены его панегирическими отзывами. Так, напр., [15] посвящена переводу «Елизаветы Кульман» на немецкий язык.

трагедия употребленная в *поэме*, и которую стоит только спасти из этого разлива стихов, чтобы все любовались на нее с наслаждением» [14, с. 2].

Что же представляет собой драматическая поэма «Рим и Карфаген»?

Начнем со списка «действующих лиц», который выглядит вполне по-шекспировски: возглавляет его «Максим Фабий, Римский Диктатор», за которым следуют римские граждане, в порядке убывания сановности и знатности, и карфагенские вожди и их союзники, список которых возглавляет «Аннибал, Карфагенский полководец», а завершает «Массиниса, Нумидийский царь», позднее примкнувший к римлянам. За мужскими персонажами следуют женские, которых, как и в шекспировских драмах, на порядок меньше, чем мужских, и список которых также возглавляют римские гражданки – Лелия и Тисба – дочери сенатора Торквата Марция (третий в списке действующих лиц, вслед за консулом Эмилием Павлом и непосредственно перед Корнелием Сципионом Старшим, который значится в списке только как «легионный Трибун, потом Консул»), а завершают карфагенянки – «Софонизба, дочь Аздрубала, Аннибалова брата»³ и «Лорра, ее родственница». В заключение всего списка – обычные в таких случаях для пьес «шекспировского» типа персонажи «массовых сцен»: «Римские сенаторы и всадники, воины и народ; Карфагенские сенаторы; Римские вожди; Карфагенские и другие вожди под предводительством Аннибала; придворные царя Сифакса; вестники; невольники Марция; воины» [18, с. [IV]]. Сразу отметим очевидное и само собой разумеющееся: большинство персонажей – исторические лица, фигурирующие и в исторических хрониках, прежде всего у Тита Ливия [7]; Тимофеевым «введены» совсем немногие, в частности, по-видимому, все женские персонажи, кроме Софонизбы.

За списком действующих лиц следует «обстоятельная» ремарка места⁴ – «*Действие в Италии и в Африке*» [18, с. [IV]]. Причем сценическая площадка, как и в шекспировской драме, меняется

³ Историческая Софони(с)ба (Сафанбаал) была дочерью другого Аздрубала (Гасдрубала), сына Гескона, а не Гамилькара Барки, как Ганнибал и его братья.

⁴ Согласно терминологии А.Б. Пеньковского – Б.С. Шварцкопфа (разработанной, правда, для «прозаических» драматических произведений), ремарка с индексом «А1». См.: [11, с. 150, 155].

по несколько раз в течение одного действия – а всего их пять (как и в шекспировской драме, как и, в данном случае, в классицистической трагедии), и они разделены на сцены: в I действии – три сцены, во II и III – по четыре, в IV – пять и в V – семь сцен. Всего 23 сцены, 12 из которых происходят в Италии (все I и II действия, вторая половина III действия, начало и конец IV действия и заключительная сцена V действия) и 11 – в Африке (первая половина III действия, середина – три сцены из пяти – IV действия и почти все V действие, за исключением последней сцены).

Действие пьесы, благодаря такой композиции, как бы распадается на две части, первая из которых, «италийская», группируется вокруг Аннибала, как одного из трех главных героев, а вторая, «африканская», – вокруг Софонизбы; третий главный герой драматической поэмы, Сципион, победитель Аннибала, несмотря на все усилия автора и особенную, связанную с ним, «мелодраматическую» линию сюжета, остается все же фигурой фона, менее яркой и заметной, чем первые две. И здесь самое время вспомнить слова Сенковского из его рецензии на «Рим и Карфаген» о двух действительно драматических сюжетах, один из которых связан с Аннибалом, а другой – с Массинисой и Софонизбой, и о том, что обе «трагедии употребленные в поэме» стоило бы «спасти из этого разлива стихов», разрушающего единство действия.

Оба сюжета, указанные Сенковским, имеют свою историю в европейской литературе: один – более долгую, другой – более короткую. Более длительную историю имеет, конечно, сюжет о Софонизбе, «королеве нумидийской», как она поименована в одной из первых пьес, шедших на сцене российского театра, – поставленной в Москве в начале 1700-х годов «комедиальной» труппой И. Кунста и О. Фюрста трагедии Д.-К. фон Лоэнштейна «Sophonisbe» (1680), которая в переводе на русский язык стала «комедией» и называлась: «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы нумидийския» [17]. Вряд ли А.В. Тимофеев был знаком с этой пьесой, как и с ее немецким оригиналом (хотя человек он был образованный: вышел из Казанского университета кандидатом и некоторое время жил за границей⁵).

⁵ См. статью И.С. Булкиной «Тимофеев Алексей Васильевич» в: [12, с. 206–208].

Сюжет о гибели «двоемужницы» карфагенянки Софонизбы обстоятельно рассмотрен в монографии А.Ж. Аксельрада [21], который «проанализировал 24 трагедии о Софонисбе (11 немецких, 10 французских и 3 английских) и бегло упомянул еще о нескольких драмах итальянских и испанских авторов», как указывает В.Н. Малов в статье, специально посвященной «Софонисбе» П. Корнеля [9, с. 241]. Среди предшественников А.В. Тимофеева в разработке сюжета, кроме уже названных Корнеля и Лознштейна, были также Вольтер, В. Альфьери и многие другие.

Несравненно беднее представлен в европейской драматургии сюжет о Ганнибале. Видимо, adeпты классицизма не считали это историческое лицо, прославленное своими подвигами, подходящим для изображения в драматическом произведении, т.е. трагическим персонажем, памятуя рассуждение Аристотеля в его «Поэтике» о том, что «не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не жалко, а возмутительно» и что герой трагедии не должен отличаться «ни доблестью, ни справедливостью», а подвергаться несчастью «вследствие какой-нибудь ошибки», «ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении» [2, гл. XIII]. Если Ганнибала и нельзя прямо назвать «человеком хорошим», то он все же настолько возвышается над средним уровнем, что, даже сострадая ему и ужасаясь его судьбе, мы не можем не восхищаться им и не удивляться его поступкам, отнюдь не сравнивая его с собой.

Как бы то ни было, драматургов, бравшихся за разработку сюжета о карфагенском полководце, на которых можно указать, не проводя дополнительных разысканий, не так много. Называют в связи с этим пьесы «Смерть Аннибала» (1669) Тома Корнеля и «Аннибал» (1720) П. Мариво, не имевшие литературного и сценического успеха⁶. Оба упомянутых Сенковским заглавных персонажа выведены в пьесе Н. Ли «Софонисба, или Поражение Ганнибала» (*Sophonisba; or Hannibal's Overthrow*) (1675).

Первым западным драматургом XIX в., взявшимся за этот сюжет, был, по-видимому, «поздний» немецкий романтик К.Д. Граббе, чья историческая трагедия «Ганнибал» появилась уже

⁶ См. также: [6, с. 346, 347].

в 1835 г., за два года до выхода драматической поэмы Тимофеева. Вероятность того, что последний мог знать о пьесе Граббе, как и о пьесах Н. Ли или Лоэнштейна, также невелика⁷.

По-видимому, Тимофеев знал о «драматической поэме» Д.Ю. Струйского (Трилунного) «Аннибал на развалинах Карфагена» [16], неласково встреченной критикой конца 1820-х годов⁸, хотя на первый взгляд, кроме жанровых подзаголовков и имен главных героев – Аннибал и Сципион, между двумя произведениями мало общего.

Вернее всего будет предположить что Тимофеев, подобно другим авторам, почерпнул сюжет непосредственно из античных источников, прежде всего из Тита Ливия, повествование которого, «выдержанное в характерном для римского историка драматизированном и театрализованном стиле», дает, по словам В.Н. Малова, «готовый материал для будущих драматургов» [9, с. 242].

Начальная сцена (завязка действия) изображает «Комнату в доме Торквата Марция» в Риме: Торкват Марций (по-видимому, исторический Тит Манлий Торкват) приводит к себе в дом военного трибуна Сципиона (Старшего), который, перед тем как отправиться к войску, делает предложение одной из дочерей Торквата: каждая из них уже заранее в него влюблена (соперничество сестер – Лелии и Тисбы – боковая линия развития сюжета, развязкой которой пьеса и заканчивается). Помолвка Сципиона с Лелией совершается в счет будущего благополучного исхода войны, а «отвергнутая» Тисба решается повторить подвиг Муция Сцеволы и отправляется в стан врага с целью умертвить Аннибала.

Здесь же, в доме Торквата Марция, происходят сцена I действия II, изображающая смятение престарелого сенатора, который только что получил известие о битве при Каннах, и сцена IV

⁷ Однако некоторые точки схождения в совершенно неравноценных пьесах Граббе и Тимофеева можно указать, даже не проводя специального анализа, – напр., проклятия «купеческой» республике (Карфагену), сковывающей действия полководца, в устах Ганнибала у обоих драматургов.

⁸ Поэт, прежде всего, «перепутал» Ганнибала с Гаем Марием, скитавшимся на развалинах Карфагена почти через 100 лет после смерти пунийского полководца, на что указали П.А. Вяземский в рецензии на поэму в «Московском телеграфе» (1827) и Е.А. Бобров в исследовании о семействе Струйских в «Русской старине» (1903). См. об этом в моногр. Н.Л. Васильева [3, с. 30–32].

(в тексте ошибочно – V) действия III – сцена смерти Торквата на руках Лелии и ее жениха (по Тимофееву) Корнелия Сципиона, неожиданно вернувшегося в Рим из армии. Здесь же происходит и последняя сцена драматической поэмы (действие V, сцена VII), где победитель Аннибала, через своего легата Гая Лелия, получает немотивированный отказ от оставшейся в живых дочери Марция (другая, Тисба, казнена Аннибалом перед его уходом из Италии вместе с прочими пленными, за которых римляне не пожелали дать выкуп). Лелия, – Тимофеев не придумал ничего лучше, как назвать введенный им персонаж тем же именем, что и легата Сципиона – лицо историческое, – дает обет стать жрицей в храме Весты: мелодраматическими ходами наполнены и другие сцены драматической поэмы.

По логике, этим «домашним» римским сценам должны были бы противостоять «домашние» же сцены в Карфагене, однако ничего подобного в пьесе Тимофеева нет, и Карфаген с точки зрения своего домашнего обихода остается Риму не противопоставленным. Это и понятно: о семейном и гражданском состоянии Карфагена известно гораздо меньше, чем о том и другом в Римской республике; даже Тит Ливий – основной источник почти всех сюжетов, связанных с Пуническими войнами, – пользуется для описания событий внутренней жизни Карфагена римской терминологией, называя Совет старейшин – Сенатом, деля карфагенское войско на турмы и манипулы, подобно римскому, и «назначая» карфагенским военачальникам «провинции», как это было принято в Риме. Какой уж тут местный колорит⁹?

С точки зрения темы, заданной самим заглавием произведения, противопоставленными у Тимофеева оказываются заседания Сената в обоих городах, борьба в них различных партий (показанная весьма условно) и события в военном лагере, соответственно, Аннибала и Сципиона, при этом изображение обоих лагерей равноценно по количеству сцен: событиям в карфагенском стане уделено гораздо больше места. Линия, связанная с Софонизбой, отнятой у своего жениха Массинисы и насильно выданной замуж за нумидийского царя Сифакса (который остается за сценой в те-

⁹ О его значении для пьес того типа, к которому «приблизилась» драматическая поэма Тимофеева, мы скажем далее.

чение всей пьесы), развивается самостоятельно, вне сопоставления с подобными римскими эпизодами. Ни одна из линий «противопоставления» – там, где оно есть, – не доведена до конца, несмотря на многословие поэта: все они лишь намечены.

Сопоставлены – как по сходству, так и по контрасту – в драматической поэме и образы двух полководцев – Аннибала и Сципиона: один – образец римской доблести, находящейся на пике расцвета, другой – уже умирающей доблести карфагенской. Соперничество двух героев проявляется, по крайней мере, в нескольких пунктах. Так, будучи помолвлен с Лелией (действие I, сцена I), Сципион дает обет не видеть своей невесты, пока, как выражается его будущий тесть, «один хоть кровожадный враг / Своими оскверненными устами / Мутить наш Тибр неодолимый станет» [18, с. 8]. Такой обет приводит к ряду неудобств: в исполненной мелодраматических эффектов сцене смерти Торквата Марция (см. выше), где герой поневоле вынужден находиться в одной комнате с Лелией, он, чтобы не нарушить обет, даже отказывается утешить свою невесту, только что потерявшую отца, а поручает это ее подруге [18, с. 108]. Равное пренебрежение к женщинам выказывает и Аннибал в сцене свидания с Тисбой, пришедшей его убить (действие I, сцена III). В ответ на слова пытающейся прельстить его римлянки (не очень ловко сформулированные поэтом): «Отчизна женщины, где любит сердце» – Аннибал прямо отвечает: «Я презираю женщин!» [18, с. 34]. Можно наметить и другие пункты сопоставления героев (уже по контрасту): открытый и ищущий друзей, в том числе и среди вчерашних врагов, Сципион – и таящийся, замкнутый в себе и никому не доверяющий Аннибал; разочарованный в справедливом мироустройстве Аннибал, сияющий обратит к «общей пользе» не только достоинства, но и недостатки людей, – и всегда действующий по закону и верный слову Сципион, и т.п. Эта линия закономерно завершается в сцене встречи двух вождей перед битвой при Заме (действие V, сцена III). Здесь мог бы произойти апофеоз контрастного сопоставления Рима и Карфагена, однако и эта сцена, не худшая в драматической поэме (хотя бы потому, что мелодраматические эффекты сведены к минимуму), получилась слишком растянутой и многословной; характер Сципиона, менее многоречивого, чем Аннибал, выдержан здесь все же точнее.

Сцены в лагере Аннибала (всего их шесть – по одной в каждом действии, кроме действия IV, где их сразу две – первая и пятая: больше, чем каких-либо других сценических площадок в пьесе) и другие эпизоды с его участием наиболее удачны: видимо, характер этого лица, как он отразился в истории, настолько ярок, что совсем уже ничего не сказать о нем (и не показать его) не может даже посредственный поэт. Так, один из лучших эпизодов в драматической поэме происходит в уже упомянутой сцене III действия I – «Внутренность Аннибаловой ставки» [18, с. 18], где мы впервые его застаем (накануне битвы при Каннах). Магон – лицо историческое: один из военачальников и брат Аннибала – говорит о ропоте в войске, сравнивая его с «восстающей бурей» и создавая при этом вполне традиционно-романтический образ героя:

Как неприступный, мраморный утес,
Стоишь ты между этими волнами;
И, завернувшись в грозное величье,
С презрением слушаешь их дикой рев [18, с. 20].

В ответ на слова Магона: «Не даром испытует нас судьба!» – Аннибал «показывает свою руку»: «Вот где судьба! Смотри, вот вся она!» [18, с. 21]. В его ответном монологе звучат шекспировские реминисценции: «Так робкая посредственность всегда / Стоит в пути великих предприятий!»¹⁰ [там же]. Аллюзии на «Быть или не быть» есть и в других монологах Аннибала, например в первой его «африканской» сцене (действие V, сцена I), не очень удачно с точки зрения драматической композиции следующей сразу же за последней его «итальянской» сценой (действие IV, сцена V): «О, для чего / Не можем мы уснуть на полстолетье; / Проспать весь наш остаток скудных сил / <...> Проспать / Лишь это время, этот дикий берег, / <...> Ужасный берег вечного несчастья!»¹¹ [18, с. 150–151] и т.п.

¹⁰ Ср. «Быть или не быть» в переводе М.П. Вронченко (1828): «Так робкими творит всегда нас совесть. <...> И замыслов отважные порывы <...> Имен деяний не стяжают...» (цит. по: [5, с. 36]).

¹¹ Ср. со строчками из указанного монолога в пер. М.П. Вронченко: «Умереть – уснуть – / Не боле; сном всегдашним прекратить / Все скорби сердца,

О.И. Сенковский в своей рецензии отмечает как одну из самых удачных сцену, где Аннибалу приносят голову его брата Аздрубала «в ту самую минуту, когда Карфагенский полководец ждет его с нетерпением как своего избавителя», указывая, что «эта сцена придумана с большим искусством» [14, с. 3]. Между тем сцена эта (действие IV, сцена I) историческая, засвидетельствованная, в частности, Титом Ливием [7, кн. XXVII, 51, 11, с. 320]¹². Слова, которые при этом произносит Аннибал у Тимофеева: «Свершается твой жребий, Карфаген!» [18, с. 113], довольно точно передают фразу, сохраненную античной традицией: «Узнаю злой рок Карфагена» [7, с. 320]. Тимофеев не прочь щегольнуть знанием истории и в других местах своей драматической поэмы. Так, Магарбал, один из военачальников Аннибала и также лицо историческое, узнав, что тот отказывается идти на Рим после битвы при Каннах (действие II, сцена IV), произносит те самые слова, которые ему приписывают римские анналисты: «...ты умеешь побеждать; / Но не умеешь рвать плодов с победы!»¹³ [18, с. 67]. Торкват Марций, попадающий на «совещание» в Сенате, срочно собравшееся после битвы при Каннах (сразу после домашней сцены с его же участием, что также нельзя признать композиционно удачным решением), выступает на этом «совещании», как и его исторический прототип Тит Манлий Торкват в той же ситуации¹⁴, против выкупа пленных, в частности своей дочери Тисбы. Убедительно звучат у Тимофеева в той же сцене и слова Максима Фабия Кунктатора («медлителя Фабия»), предлагающего простить консула Гая Теренция Варрона, виновника поражения:

тысячи мучений, / Наследье праха – вот конец достойный / Желаний жарких! Умереть – уснуть!» (цит. по: [5, с. 35]).

¹² Ср. с написанным на тот же сюжет панно «Ганнибал, созерцающий голову Гасдрубала» (1729) Дж.Б. Тьеполо.

¹³ Ср. у Тита Ливия: «...побеждать, Ганнибал, ты умеешь, а воспользоваться победой не умеешь» [7, кн. XXII, 51, 4, с. 98]. Характерно, что Тимофеев снимает драматизм даже в этом месте, где он естественно дан у Тита Ливия, который сопровождает слова Магарбала сентенцией: «Все уверены в том, что однодневное промедление спасло и город, и всю державу» [там же]. У Тимофеева же Аннибал произносит в ответ очередной длинный монолог, смысл которого выражен уже в первом стихе – «Молчать и слушать волю полководца!» [18, с. 67] и который рисует его не столько как не понятого толпой гения, сколько как самодура.

¹⁴ Ср.: [7, кн. XXII, 60, 5–27, с. 104–106].

Его мы оправдаем пред народом;
И под предлогом, что в ужасный час,
Когда без войска мы, когда все гибнет,
Варрон все мужество свое сберег,
И, в твердой вере в мужество сограждан,
Еще надеется спасти отчизну; –
Почтим его торжественным триумфом! [18, с. 50–51].

Этой сцене, как уже было сказано, в драматической поэме, по замыслу автора, должны противостоять сцены в карфагенском Сенате – сцена III действия IV и сцена VI действия V, однако обе они получились слабыми, плоскими и неубедительными и не идут в сравнение с единственной римской, ограничиваясь лишь утрированным изображением коррумпированности сенаторов, их трусости и жадности, доходящей до глупости. «Карфагенский вельможа» Ганнон (лицо историческое), которого сенаторы у Тимофеева называют «покровителем» [18, с. 122] и чье кредо выражено в разговоре с Имильконом: «Мой Карфаген вот в этих сундуках!» [18, с. 76], рассуждает как мелодрамный «злодей», ставящий палки в колеса Аннибалу по мотивам личного соперничества, мелкой вражды и зависти, а не по принципиальным соображениям, как исторический Ганнон, представитель враждебной Баркидам (у Тимофеева – «Баркасам») партии, не желавшей войны с Римом.

Кстати, Софонизбу выдают замуж за Сифакса, по версии Тимофеева, также стараниями Ганнона и наперекор Аннибалу, одобрявшему ее брак с Массинисой (ведь она «племянница ему; / И, кажется, любимая» [18, с. 75], – сообщает Ганнон в разговоре с Имильконом в сцене I действия III). Таким образом Тимофеев пытается связать в один узел два «микросюжета» своей драматической поэмы, которые Сенковский, следуя традиции, по крайней мере во втором случае, предлагает развивать самостоятельно (см. выше). Софонизбу «продают» Сифаксу, даже не спросив у ее отца, Аздрубала (версия Аппиана¹⁵; правда, речь в истории идет о другом «Аздрубале», как было уже отмечено). Аннибал живо

¹⁵ См.: [1, кн. VIII (ч. 1), 27–28, с. 124–125]. Эта версия, в связи с «Софонисбой» Корнелия, подробно разбирается в: [9, с. 242, 244–245].

чувствует этот удар со стороны своего антагониста и отмечает это в сцене III, действия III, в разговоре с братом: «*Магон*. По проискам Ганнона, Софонизба / Теперь жена Сифакса! *Аннибал*. Хитрый змей / В бездушный камень жала не впускает. / Жаль, Софонизба, жаль. Царь Массиниса / Тебя достойней был» [18, с. 100]. Как итог, Массиниса шлет послов к Сципиону в Испанию и заключает с римлянами союз против Карфагена, о чем подруга Лелии Клавдия (!) рассказывает умирающему Торквату в сцене V (IV) действия III.

То новое, что вносит Тимофеев в общеевропейский сюжет о гибели Софонизбы, вероятно, можно определить словом «мелодрама». Впервые героиня появляется в сцене свидания со своим женихом Массинисой (действие III, сцена II), где они, прощаясь, клянутся друг другу в верности, а затем уже в роли царицы во дворце Сифакса в Цирте, только что взятой римлянами и их союзником Массинисой. Встретясь через несколько лет, герои начинают разговор так, как будто сцена их прощания произошла вчера: Софонизба клянется в своей невинности – Массиниса ей поначалу не верит. Наконец Массиниса сдается: «И ты меня все любишь?» [18, с. 133]. Софонизба ломается: «Я супруга, – / Осмелюсь ли любить я!..» [там же]. В конце концов она «падает к нему в объятия», проделывая это трижды в течение одной сцены: к мелодраматическим эффектам добавляются еще и водевильные. Внезапно Массиниса вспоминает о том, что должен был иметь в виду с самого начала: «По Римскому закону ты должна, / Как пленница, собой триумф украсить / Их полководца» [18, с. 135–136]. И далее предпринимает все то, что приписывает ему историческая традиция (скорее по Титу Ливию, чем по Аппиану): женится на Софонизбе, причем «увлекает ее» почти насильно, так как она продолжает ломаться, и пытается защитить ее от неизбежной участи перед Сципионом. Как результат, Софонизба получает от нового мужа, через гонца, кубок с ядом, который осушает с соответствующими мелодрамными ужимками. Перед смертью она, обращаясь к гонцу, произносит слова, приписываемые ей традицией:

Скажи царю,
Что он не мог мне лучше выбрать дара,
Чтобы украсить брачный наш союз.

Но этот дар любви мне б был приятней;
Когда б мне прежде царь его поднес,
Не обесславивши вторым замужством¹⁶ [18, с. 182–183].

Рассмотренного достаточно, чтобы судить о приемах, с помощью которых Тимофеев трактует «вечный» сюжет.

Вопрос об интерпретации Античности в русской драматургии после «Поликсены» (1809) В.А. Озерова и «Андромахи» (1827) П.А. Катенина оставался открытым в течение всего XIX в.: классицистический метод, давший цвет и на русской почве (по крайней мере, в оригинальном драматургическом творчестве Катенина и его переводах), несмотря на высокое совершенство своих образцов, казался безнадежно устаревшим, а достижения новой школы все еще представлялись сомнительными.

Пьесы на античные сюжеты время от времени появлялись и в последующие годы. Упомянем «Клитемнестру» (1843) В.Р. Зотова, представляющую собой все ту же мелодраму, что и у А.В. Тимофеева, но в еще более обнаженном виде. Более значимы трагедия «Диогор» (1854) В.П. Алферьева (также не без мелодрамных эффектов) и драма «Сервилия» (1854) Л.А. Мея; сюда можно отнести и серию драматических поэм А.Н. Майкова: «Олинф и Эсфирь» (1842), «Три смерти» (1851), «Смерть Люция» (1863), нашедшую завершение в его «лирической драме» (в окончательной редакции – «трагедии») «Два мира» (1872); назовем также «трагедию в 3-х действиях» «Кремуций Корд» (1849) профессионального историка Н.И. Костомарова и «трагедию в пяти действиях» «Нерон» (1870) Н.П. Жандра (первую из них высоко оценил, а вторую, наоборот, высмеял М.Е. Салтыков-Щедрин¹⁷). Укажем и на более раннего «Лициния» (1838) молодого А.И. Герцена, пересказ которого, вместе с пересказом «Вильяма Пена» (1839), чей сюжет к Античности отношения не имеет, включен автором в «Scenarіo двух драматических опытов», опубликованный в 1862 г. в Лондоне в качестве приложения к третьему тому «Былого и дум» [4].

В этом ряду, как правило, не рассматривают более раннюю и почти забытую теперь драматическую поэму А.А. Шаховского

¹⁶ Ср.: [7, кн. XXX, 15, 7–8, с. 412–413].

¹⁷ См.: [13, V, с. 319–321; IX, с. 365–367].

«Фингал и Роскрана, или Каледонские обычаи» (1824), которая до сих пор остается полностью не опубликованной¹⁸. Эта драматическая поэма «в трех действиях с пением, хорами, поединками, морвенскими обычаями и великолепным спектаклем, взятая из песней Оссияновых» [8, с. 573], написанная как своеобразное продолжение знаменитого «Фингала» (1807) В.А. Озерова, была поставлена на императорской сцене в 1824 г., но вскоре снята с репертуара «и больше не возобновлялась» [8, с. 574].

В единый ряд с пьесами на античные сюжеты драматическую поэму Шаховского стоит включить из-за одного только опубликованного отрывка [20]. Здесь, в одном сценическом пространстве, встречаются легендарные персонажи, герои кельтских преданий (пришедшие из «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона) – Фингал, владыка Морвена, Ламор, «владелец берегов Балвы», его сын Гиддолан и взятые каледонцами в плен римские воины, один из них – Публий. В диалоге Фингала с пленными, который составляет центральную часть опубликованного отрывка пьесы, сталкиваются представления двух народов о добре и зле, доблести и справедливости – конфликтуют различные образы мира и характеры: варварское благородство и римская надменность (сейчас неважно, что весь отрывок носил отчетливые аллюзии на недавнее нашествие Наполеона, еще памятное в начале 1820-х годов, хотя это тоже сообщает ему дополнительную значительность). Вот несколько реплик из диалога Фингала и пленного Публия (разностопный амфибрахий без рифм, которым написана сцена, удачно стилизует ритмизованную прозу оригинала):

П у б л и й

Гордиться не смейте победой ночью,

И только из римских граждан

Я с вами сражался один;

Они ж все родились в степях африканских:

И много ли значит для Рима потеря нумидской когорты? <...>

О жизни у диких Римляне не молят;

¹⁸ Отрывки опубл. в: [19], [20]; один из них (явл. III действия II) перепеч. в: [8, с. 403–409]. Суфлерский экз. рукописи хранится, в частности, в б-ке Малого театра в Москве (ед. хр. 5477; по сведениям, полученным ранее от хранителя: оп. 11, ед. хр. 3355).

Но выслушай прежде ты волю пославшего нас,
Потом умерщвляй.

Ф и н г а л

Живи; безоружных в Морвене не бьют,
И дикие Римлян научат, как светлую сталь
Бессильною кровью позорно мрачить
[20, с. 123–124; 8, с. 404–405].

Если попытаться сравнить эту сцену с теми сценами из более поздней драматической поэмы Тимофеева, которые были разобраны выше, то предпочтение следует отдать Шаховскому: варварский и римский «миры» противопоставлены нагляднее, характеры героев обрисованы точнее, да и сама сцена куда романтичнее и хорошо обходится без всякой мелодрамы, тогда как Тимофеев шагу без нее не может ступить. Становится понятней и коренной недостаток «выбора» темы и замысла Тимофеева: автор, хорошо представляя себе римскую античность по трудам римских историков, знает достаточно и о Карфагене, чтобы не позволить себе фантазировать, но слишком мало – для создания настоящего «местного колорита», для того чтобы действительно представить картину нравов в обеих республиках. Вместе с тем благодаря творению Макферсона, гениальной фантазией «создавшего» небывалую шотландскую старину, у Шаховского в руках оказался такой материал, который легко было сопоставить – прежде всего по контрасту, с хорошо известным ему из истории римским миром.

Мы считаем, что в драматической поэме Шаховского, так же как в драматических опытах А.И. Герцена и «лирических драмах» А.Н. Майкова, определилась одна из разновидностей романтической драмы, которую можно было бы назвать «исторической фантазией». Ее главная черта – отнесение событий сюжета к той эпохе, где мифология и религиозное предание соседствуют с историей (Евангелие с Тацитом у Герцена и Майкова, Тацит с «рассказами Оссиана» у Шаховского). Здесь встречаются герои исторических хроник, исторические лица и герои народных легенд, вымышленные персонажи и персонажи из Священного Писания. И хотя, судя по тому материалу, который нам известен, чудеса описываются в исторических фантазиях не часто и, как правило, не прямо (прямо:

воскрешение главного героя апостолом в проекте окончания «Лициния» Герцена; не прямо: «закулисная» фантастика в «Фингале и Роскране» Шаховского), однако они легко проникают на страницы «исторических фантазий», как и на страницы других разновидностей романтической драмы, например романтических «мистерий». Цель исторической фантазии – дать обобщенный образ эпохи, передать ее колорит (ср., например, изображение «каледонских обычаев» у Шаховского). Само драматическое действие занимает второстепенное место¹⁹.

Черты «исторической фантазии» наместились, но лишь отчасти, и в разобранный нами драматической поэме А.В. Тимофеева, и потому ее можно считать явлением промежуточным, «застывшим» на перепутье между классицизмом и романтизмом.

Список литературы

1. *Аппиан Александрийский*. Римская история. М.: Наука, 1998. 726 с.
2. *Аристотель*. Поэтика. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=128433&p=4> (дата обращения: 28.05.2021).
3. *Васильев Н.Л.* Д.Ю. Струйский (Трилунный): биография, творчество, библиография. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. 284 с.
4. *Герцен А.И.* «Лициний» и «Вильям Пен»: Scenario двух драматических опытов // Собр. соч. : в 30 т. Т. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. С. 337–342.
5. *Дранов А.В.* Монолог Гамлета «Быть или не быть». Русские переводы XIX века // Тетради переводчика. М.: Международные отношения, 1969. Вып. 6. С. 32–51.
6. *Лансель С.* Ганнибал / пер. с франц. Е.В. Головиной. М.: Молодая гвардия, 2002. 356 с. (ЖЗЛ).
7. *Ливий Тит*. История Рима от основания города : в 3 т. Т. 2. Кн. XXI–XXX. М.: Наука, 1991. 528 с.
8. *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана / подгот., перевод, коммент. Ю.Д. Левина. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1983. 589 с. (Лит. памятники).
9. *Малов В.Н.* Крах героического индивидуализма: «Софонисба» Пьера Корнеля // Одиссей: человек в истории. 2010/2011: Школа и образование в Средние века и Новое время. М.: Наука, 2012. С. 241–266.

¹⁹ Это определение, с некоторыми отличиями, было дано нами в диссертационном сочинении (2008), однако не отражено в [10] как менее значимое для темы работы.

10. Маньковский А.В. Романтическая «мистерия» в ее взаимодействии с другими жанрами: к проблеме генезиса философско-символической драмы в России (1800-е – начало 1880-х гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 27 с.
11. Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране: [сб. ст.]. М.: Наука, 1986. С. 150–170.
12. Русские писатели, 1800–1917: биографический словарь. Т. 6. М.: Большая российская энциклопедия; СПб.: Нестор-История, 2019. 655 с.
13. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. : в 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977.
14. [Сенковский О.И.] Рим и Карфаген. Драматическая поэма в пяти действиях. Т. м.ф. ва. СПб., в тип. Гинце, 1837, в-8., стр. 199. [Рец.] // Библиотека для Чтения. 1837. Т. 25. [Отд.] VI. С. 1–3.
15. [Сенковский О.И.] Elisabeth Kulmann, Phantasie von Alexis Timofejef. St Petersburg, Hintze, 1837, 134 S. [Рец.] // Библиотека для Чтения. 1837. Т. 21. [Отд.] VI. С. 42–45.
16. Струйский Д.Ю. Аннибал на развалинах Карфагена: драматическая поэма. СПб.: в тип. Н. Греча, 1827. 42 с.
17. Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы нумидийская. Комедия [в 5 д.] // Русские драматические произведения 1672–1725 годов / собр. и объяснены [проф.] Н. Тихонравовым. В 2 т. СПб.: изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. Т. 2. С. 34–104.
18. [Тимофеев А.В.] Рим и Карфаген: драматическая поэма в 5 д. Т. м.ф. а. СПб.: тип. Х. Гинце, 1837. 199 с.
19. Шаховской А.А. Песнь Барда, отрывок из Фингала и Розкраны // Памятник отечественных муз: альманах для любителей словесности на 1828 год. СПб.: в тип. Департамента внешней торговли, 1828. С. 313–314.
20. Шаховской А.А. Фингал и Роскрана, или Каледонские обычаи. Драматическая поэма. Действие II. Явление III // Драматический альманах для любителей и любителейниц театра на 1828 год. СПб.: тип. А.Ф. Смирдина, 1828. С. 120–132.
21. Axelrad A.J. Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale (France, Angleterre, Allemagne). Lille: Bibliothèque universitaire, 1956. 189 p.

References

1. Appian Aleksandriiskii. *Rimskaya istoriya [Roman History]*. Moscow, Nauka Publ., 1998, 726 p. (In Russ.)

2. Aristotel'. *Poehnika* [Poetics]. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=128433&p=4> (date of access: 28.05.2021). (In Russ.)
3. Vasil'ev, N.L. *D.Yu. Struiskii (Trilunnyi): biografiya, tvorchestvo, bibliografiya* [Biography, Creativity, Bibliography]. Saransk, Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta Publ., 2010, 284 p. (In Russ.)
4. Gertsen, A.I. "Licinii' i 'Vil'yam Pen': Scenario dvukh dramaticheskikh opytov" ["Licinius' and 'William Pen': A Scenario of Two Dramatic Experiences"]. *Sobr. soch.* [Collected Works] : in 30 vols, vol. 1, Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk USSR Publ., 1954, pp. 337–342. (In Russ.)
5. Dranov, A.V. "Monolog Gamleta 'Byt' il' ne byt'". *Russkie perevody XIX veka* ["Hamlet's Monologue 'To Be or not to Be.' Russian Translations of the 19th Century"]. *Tetrad'i perevodchika* [Translator's Notebooks]. Issue 6, Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1969, pp. 32–51. (In Russ.)
6. Lancel, Serge. *Gannibal* [Hannibal], transl. from French by E.V. Golovina. Moscow, Molodaya gvardiya Publ, 2002, 356 p. (In Russ.)
7. Livius, Titus. *Istoriya Rima ot osnovaniya goroda* [Ab urbe condita] : in 3 vol. Vol. 2, books XXI–XXX, Moscow, Nauka Publ., 1991, 528 p. (In Russ.)
8. Macpherson, James. *Poehmy Ossiana* [The Poems of Ossian], prep., transl. and comm. by Yu.D. Levin. Leningrad, Nauka (Leningradskoe otделение) Publ., 1983, 589 p. (In Russ.)
9. Malov, V.N. "Krakh geroicheskogo individualizma: 'Sofonisba' P'era Kornelya" ["The Collapse of Heroic Individualism: 'Sophonisbe' by Pierre Corneille"]. *Odissei: chelovek v istorii* [Odysseus. Person in History]. 2010/2011: *Shkola i obrazovanie v Srednie veka i Novoe vremya* [School and Education in the Middle Ages and Modern Time]. Moscow, Nauka Publ., 2012, pp. 241–266. (In Russ.)
10. Man'kovskii, A.V. *Romanticheskaya "misteriya" v ee vzaimodeistvii s drugimi zhanami: k probleme genezisa filosofsko-simvolicheskoi dramy v Rossii (1800-e – nachalo 1880-kh gg.)* [Romantic "mystery" in its interaction with the other genres: on the problem of genesis of philosophical and symbolic drama in Russia (1800 s – early 1880 s)]: author's abstract (PhD diss). Moscow, 2008, 27 p. (In Russ.)
11. Pen'kovskii, A.B., Shvarckopf, B.S. "Tipy i terminologiya remarok" ["Types and Terminology of the Author's Notes"]. *Kul'tura rechi na scene i na ehkrane* [Culture of Speech on Stage and on the Screen]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 150–170. (In Russ.)
12. *Russkie pisateli, 1800–1917: biograficheskii slovar'* [Russian Writers of 1800–1917: A Biographical Dictionary]. Vol. 6. Moscow, Bol'shaya rossiiskaya ehnciklopediya Publ., St Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019, 655 p. (In Russ.)

13. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 20 vols, Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965–1977. (In Russ.)
14. Senkovskii, O.I. “Rim i Karfagen. Dramaticheskaya poehma v pyati deistviyakh. T.m.f.va. Spb., v tip. Gince, 1837, v-8., str. 199: recenziya” [“Rome and Carthage. Dramatic Poem in Five Acts, by T.m.f.v. St Petersburg, in Hinze Typogr., 1837, in 8°, 199 p.: Review”]. *Biblioteka dlya Chteniya*, vol. 25, section VI, 1837, pp. 1–3. (In Russ.)
15. Senkovskii, O.I. “Elisabeth Kulmann, Phantasie von Alexis Timofejef. St Petersburg, Hintze, 1837, 134 S.: Review”. *Biblioteka dlya Chteniya*, vol. 21, section VI, 1837, pp. 42–45. (In Russ.)
16. Struiskii, D.Yu. *Annibal na razvalinakh Karfagena: dramaticheskaya poehma*. [Annibal on the Ruins of Carthage: a Dramatic Poem. Comp. by D. Struisky]. St Petersburg, N. Grech Typogr., 1827, 42 p. (In Russ.)
17. “Scipio Afrikan, vozhd’ rimskii, i pogublenie Sofonizby, korolevy numidiiskiya. Komediya v 5 d.” [“Scipio Africanus, Roman General, and the Doom of Sophonisba, Queen of Numidia. Comedy in 5 Acts”]. *Russkie dramaticheskie proizvedeniya 1672–1725 godov* [Russian Dramatic Works of 1672–1725], collected and explained by [prof.] N. Tikhonravov. In 2 vol. Vol. 2, St Petersburg, D.E. Kozhanchikov Publ., 1874, pp. 34–104. (In Russ.)
18. Timofeev, A.V. *Rim i Karfagen: dramaticheskaya poehma v 5 d.* [Rome and Carthage: Dramatic Poem in 5 Acts]. St Petersburg, Ch. Hinze Typogr., 1837, 199 p. (In Russ.)
19. Shahovskoi, A.A. “Pesn’ Barda, otryvok iz Fingala i Rozkrany” [“Song of the Bard, an Excerpt from ‘Fingal and Roscranna’”]. *Pamyatnik otechestvennykh muz: al’manakh dlya lyubitelei slovesnosti na 1828 god* [Domestic Muses’s Memorial: Almanac for Enthusiasts of Literature for 1828]. St Petersburg, Departament vneshnei trgovli Typogr., 1828, pp. 313–314. (In Russ.)
20. Shahovskoi, A.A. “Fingal i Roskrana, ili Kaledonskie obychai. Dramaticheskaya poehma. Deistvie II. Yavlenie III” [“Fingal and Roscranna, or Caledonian Customs. Dramatic Poem. Act II. Scene III”]. *Dramaticheskii al’manakh dlya lyubitelei i lyubitel’nic teatra na 1828 god* [Dramatic Almanac for Enthusiasts of Theater for 1828]. St Petersburg, A.F. Smirdin Typogr., 1828, pp. 120–132. (In Russ.)
21. Axelrad, A.J. *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale (France, Angleterre, Allemagne)*. Lille, Bibliothèque universitaire Publ., 1956. 189 p. (In French)