DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
24

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
24

ДМИТРИЙ ИВАНОВ

Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра

TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Отделение славянской филологии Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научный руководитель: кандидат филологических наук, ординарный профессор Любовь Киселева

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 26.06.2009 г. Советом Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета

Рецензенты: Марк Альтшуллер, PhD, профессор-эмеритус отделения славянских языков и литератур Питтсбургского университета, США.
Кирилл Рогов, кандидат филологических наук, сотрудник Института экономики переходного периода, Москва, Россия.

Оппоненты: Марк Альтшуллер, PhD, профессор-эмеритус отделения славянских языков и литератур Питтсбургского университета, США.
Кирилл Рогов, кандидат филологических наук, сотрудник Института экономики переходного периода, Москва, Россия.

Защита состоится 14 сентября 2009 г.

ISSN 1406–0809
ISBN 978–9949–19–185–7 (trükis)
ISBN 978–9949–19–186–4 (PDF)

Autoriõigus Dmitri Ivanov, 2009

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ut.ee
Tellimus nr 300

Светлой памяти Юлии Престенской

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 9

Глава I. Три дебюта Шаховского-комедиографа 18

§ 1. Начало театральной карьеры 18

§ 2. *Новый Стерн* в контексте литературной полемики 1800-х гг. 25

Глава II. Шаховской и Мольер: выбор образца 35

§ 1. *Новый Стерн* и *Les Précieuses ridicules* 35

§ 2. *Bourgeois Gentilhomme* в «русских нравах»: *Полубарские затеи* 40

§ 3. *Ссора, или Два соседа:* подражание или «истинное происшествие»? 48

Глава III. «Русский Мольер» в полемике с «Арзамасом» 54

§ 1. *Урок кокеткам* как нравоописательная комедия 54

§ 2. *Урок волокитам*: опыт соавторства 69

Глава IV. Творческие искания Шаховского конца 1810-х – начала 1820-х гг. 81

§ 1. Служебные неудачи 81

§ 2. «Предисловие к *Полубарским затеям*»: опыт осмысления «комедии нравов» 84

§ 3. Аристофан: pro et contra 94

Глава V. История и нравы: два источника комедий Шаховского 1820-х гг. 117

§ 1. Историческая комедия *Аристофан* 117

§ 2. «Русские нравы» в «пространном поприще Шекспировом»: *Батюшкина дочка* 124

Глава VI. «Московский» период творчества Шаховского (1826–1830) 133

§ 1. Шаховской в контексте споров о «народной драме» 133

§ 2. Федор Волков: от истории к преданию 137

§ 3. Полемика с «Московским Телеграфом» 148

Глава VII. «Ветеран русской сцены»: последние комедии Шаховского 164

§ 1. Между нравоописательной прозой и драмой: «Русский Декамерон» 164

§ 2. Возвращение к Мольеру: *Европейство Транжирина*, *Врачебное новодурье* 173

Заключение 188

Приложение 193

Список использованной литературы 195

Kokkuvõte 215

Curriculum vitae 219

Elulookirjeldus 220

Публикации по теме диссертации 221

ВВЕДЕНИЕ

Отвечая на вопрос анкеты IV Международного съезда славистов «Как произошел переход от романтизма к реалистической литературе в славянских странах в XIX веке?», Б. М. Эйхенбаум писал:

> Одно дело — теоретические трактаты, эстетические теории, литературные «манифесты», «школы», «направления» и т.д., другое — само искусство эпохи (и не только литература, но и живопись, музыка и театр), отражающее не те или другие теории, а действительность своего времени. Между теориями и самим искусством есть, конечно, историческая связь, но нет и не может быть полного слияния [Эйхенбаум 2001а: 587].

Указание Эйхенбаума на естественность зазора, существующего между теориями и собственно художественной практикой, представляется нам удачным тезисом для начала разговора о творчестве одного из наиболее плодовитых русских драматургов первой трети XIX века — князя А. А. Шаховского.

Несоответствия между его эстетикой и практикой традиционно осуждались исследователями, хотя и справедливо связывались с особенным положением Шаховского — театрального чиновника и писателя [Гозенпуд 1961: 18]. На наш взгляд, точнее характеризовал эту позицию Ю. Н. Тынянов. Он называл Шаховского в числе тех «профессиональных драматургов» (наряду с П. А. Катениным и А. С. Грибоедовым), чья эволюция была «связана с эволюцией» «конкретного театра своего времени» [Тынянов 1977: 94].

Однако, строго говоря, словосочетание «профессиональный драматург»[1] и, значит, всю тыняновскую характеристику мы можем применять лишь в отношении к одному Шаховскому. Л. П. Гроссман так описывал театралов «пушкинской эпохи»: «При обилии любителей и дилетантов в этой области, Шаховской был едва ли не единственным театральным писателем-профессионалом, посвятившим всю свою жизнь творчеству для сцены» [Гроссман: 338]. Дипломат Грибоедов и офицер Катенин были «любителями», независимыми в своем творчестве, как с точки зрения служебных обязанностей, так и с точки зрения финансов. Шаховской же более 30 лет сочинял для сцены и принимал участие в управлении театрами, в общей сложности около 15 лет занимал должность начальника репертуарной части Дирекции императорских театров[2], получая за это небольшое

---

[1] В терминах «новой экономической критики» — писатель, превративший свое «призвание *в финансово стабильное занятие и основное средство к существованию*» [Тодд: 16]. Здесь и далее в цитатах курсив авторский. — *Д. И.*

[2] С 11 ноября 1803 г., согласно принятому «Новому порядку и стату управления театральной Дирекцией», в обязанности репертуарного члена вменялось «учреждение репертуара, т.е. выбор пьес и цензурирование их для представления

жалование и пенсион[3]. По свидетельствам мемуаристов, даже его «деревенька» в числе 20 человек крепостных состояла при петербургском театре «в роде машинистов»[4] [Щукинский сб.: 75]. Практика выплаты авторских гонораров за пьесы была в это время редкостью[5], потому основную часть доходов, по воспоминаниям современников, семья Шаховского получала за счет бенефисов его гражданской жены актрисы Е. И. Ежовой. Все сборы за эти представления шли непосредственно бенефицианту, оттого на спектакли своей жены драматург всегда старался завлечь максимальное количество зрителей очередной блестящей новинкой [Каратыгин: 77]. Помимо этого, отвечая по должности за обновление репертуара русской труппы, Шаховской отбирал к постановке чужие пьесы, а свои писал с учетом нужд «театра своего времени»: политической и литературной ситуации, возможностей актеров, мнений «знатоков» (см.: [Гозенпуд 1961: 19]).

Если при изучении творчества драматургов-«любителей» мы имеем дело, как правило, с небольшим количеством пьес, лишь часть из которых шла на публичной сцене, то из огромного наследия Шаховского (более 110 пьес) только единицы никогда не были представлены[6]. Таким образом,

---

с замечаниями своими и разсмотрение и утверждение Директора». Требовался выбор пьес «лучших, согласных как со вкусом публики, так и с выгодами Дирекции» (цит. по: [Погожев: I, 88]). Здесь и далее цитируем с сохранением авторской пунктуации и, при возможности, орфографии. — *Д. И.*

3 Временно уволившись со службы в 1818 г., Шаховской получил пенсион в размере 2000 руб. ассигнациями. Значительного карьерного роста ему также добиться не удалось: в полученном еще в 1811 г. чине действительного статского советника драматург оставался до конца жизни [Ярцев: III, 24].

4 Какие конкретно работы выполняли крепостные Шаховского — не принципиально важно: сами факты неоднократного «наема плотников» у драматурга (в 1808, 1811, 1836 гг.) зафиксированы в официальных бумагах Дирекции императорских театров — см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 132. Д. 1. 808, 46.

5 Только штатом 1809 г. была впервые узаконена практика вознаграждения автора за успешную пьесу в сумме сбора «со 2-го, 3-го, или 4-го представления» или в форме гонорара (от 200 до 900 руб.). Впоследствии, в 1825 г., новый штат принципиально не изменил ситуации. Пункты об «участии автора во всю его жизнь в сборе с представления его пьесы» и об увеличении суммы гонорара до 4 тыс. были утверждены Николаем I в 1828 г. [Погожев: I, 122–124; 340–344; III, 34]. По данным Р. М. Зотова, «Шаховской только *шесть* пьес отдал в Дирекцию во все свое продолжительное поприще, — и за них едвали получил 3000 руб. сер. — по теперешнему курсу, или 10,000 по тогдашнему» [Зотов 1846: 38]. В архиве Императорской театральной дирекции сохранилось документальное свидетельство лишь об одном случае получения Шаховским гонорара за комедию *Ссора, или Два соседа* — см.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 496.

6 См. список его сочинений и переводов, составленный А. А. Гозенпудом: [Шаховской 1961: 817–825]. К этому следует прибавить неоконченные: перевод *Ифигении в Авлиде* Расина [ДВ: I], трагедию *Абдолоним, или Благость Александра Великаго* [ТА: 297–303]; оперу *Древние Христиане, или Последний День*

непосредственное влияние на формирование актуального репертуара[7], педагогическая и режиссерская деятельность[8], создание первого театрального журнала «Драматический вестник» (далее — ДВ), а также попытки осмысления теории и истории театра делают Шаховского фигурой исключительно важной в развитии русского театра первой трети XIX в.

Однако, несмотря на прижизненное признание его заслуг[9], изучению наследия драматурга до последнего времени уделялось немного внимания. Шаховской интересовал исследователей, главным образом, в той мере, в какой его пьесы служили «фоном» для творчества А. С. Пушкина и Грибоедова. Недооценка самостоятельной роли Шаховского не только сужала реальную картину театральной жизни эпохи, но порой приводила даже к комическому искажению неоспоримых фактов в пользу младших современников драматурга[10].

Такое положение во многом было следствием влияния — также прижизненной — негативной репутации Шаховского, созданной многочисленными журнальными полемиками, в которых он был замешан.

Помпеи, комедию *Хитрость и Ум, или Чудные браки*, водевиль *Совоспитанники* [Списки сочинений: 1 об., 5 об.].

7 С. Т. Аксаков в 1830 г. писал: «Оттого, что князь Шаховской перевел, написал так много, несколько лет имели мы, да и теперь имеем, приятный и разнообразный репертуар в обеих столицах» [Аксаков 1955: III, 523].

8 См. свидетельство младшего современника — П. Н. Арапова: «Русская Петербургская труппа вообще совершила большие успехи, благодаря опытности, знанию дела и необыкновенной способности творить сценические таланты, бывшаго члена репертуарной части, Князя <…> Шаховскаго: он не только сочинил и перевел большое число пьес во всех родах, имел дар мастерски их обставлять, первый ввел в моду водевиль на Русской сцене, но и вывел на неё артистов замечательных, венчавших славою его произведения» [Арапов 1850: LXIX].

9 См., напр., мнение Н. И. Греча 1822 г.: «Князь Шаховской занимает первое место в числе нынешних наших драматических писателей: обогатив Театр наш многими хорошими сочиненьями, переводами и подражаньями, он способствовал и практическому усовершению Драматического Искусства образованием молодых Актеров и Актрис на С. Петербургском Театре» [Греч 1822: 320]; или П. Георгиевского 1836 г.: «В XIX только веке Драматическая наша поэзия начала обогащаться более и более замечательными оригинальными произведениями. В первое и второе десятилетия, Русский театр преимущественно обязан было усовершенствованием своим трудам Князя Шаховскаго, который обогатив Русскую сцену своими сочинениями, переводами и подражаниями, образовал многих отличных артистов» [Георгиевский: 292–293].

10 Так, отдельные ученые пытались приписать «Предисловие к *Полубарским затеям*» (1820) и комедию *«Ты и Вы», Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта* (1825) Грибоедову, исходя главным образом из представления о «бездарности» Шаховского [Бонамур; Мясоедова].

Почти фатальным для последующей оценки личности и творчества Шаховского стало его участие в полемике о «старом» и «новом» слоге. Скандал, разгоревшийся вокруг комедии *Урок кокеткам, или Липецкие воды* (1815), хотя и принес автору громкую известность, одновременно с этим восстановил против него молодых карамзинистов, которые постарались дискредитировать комедиографа. Основной накал страстей пришелся на конец 1815 г., когда в ответ на премьеру *Урока кокеткам* было создано «Арзамасское общество безвестных людей». Его члены начали масштабную атаку на Шаховского в периодике и создали яркий полемический образ драматурга — «шутовского» трагика, «усыпительного» комедиографа, «завистника», «губителя» трагика В. А. Озерова, «гонителя» Н. М. Карамзина и В. А. Жуковского. В итоге негативная репутация Шаховского, как и его единомышленников по «Беседе любителей русского слова» (далее — БЛРС), была закреплена в мемуарной и исследовательской традиции, что «отразилось на объеме изучения» наследия архаистов в целом [Тынянов 1969: 25].

О необходимости переоценки деятельности архаистов (особенно в области драматургии) первым начал писать Тынянов:

> В 20-х годах <XIX века. — *Д. И.*> ясен стал факт, замалчивавшийся литературными деятелями карамзинизма: стиховая драма оказалась в руках архаистов — Шаховского, Катенина, Грибоедова. Ввиду общей литературной влиятельности течения карамзинистов факты негласной победы архаистов ускользали от внимания историков литературы [Тынянов 1977: 93].

Характерно, что сам Тынянов планировал комплексно исследовать «театр архаистов», в том числе и более раннего периода: собирался изучать журнал ДВ и наследие архаистов-драматургов, среди которых был и Шаховской [Там же: 431].

Труды Тынянова и, главным образом, его противопоставление «архаистов» и «новаторов» позволили иначе взглянуть на литературное движение эпохи и пробудили интерес к ранее забытым участникам спора о «старом» и «новом» слоге. В дальнейшем появились многочисленные работы, посвященные различным аспектам как самой полемики[11], так и отдельно деятельности БЛРС[12] и «Арзамаса»[13].

Тем не менее, место Шаховского в этом процессе до конца оставалось неясным. Уже Тынянов колебался, причислить ли драматурга к «старшим» или к «младшим» архаистам [Тынянов 1969: 36, 58]. Дополнительную

---

[11] Назовем только несколько основополагающих работ: [Мордовченко; Левин; Успенский, Лотман; Вацуро 1994; Немзер].

[12] [Десницкий; Сидорова; Киселева 1982; Киселева 1994; Альтшуллер 1984; Альтшуллер 2007; Лотман 1993].

[13] [Томашевский 1956; Арзамас; Проскурин 1987; Проскурин 1995; Проскурин 1996; Проскурин 2000; Вацуро 2000а]. См. некоторые новейшие работы: [Виницкий; Велижев; Майофис 2008].

сложность, по нашему мнению, вносил тот факт, что на каждом новом этапе биографии Шаховской находил себе единомышленников в различных литературных объединениях: в 1800-е он входит в «оленинский кружок» (см.: [Файбисович]); далее становится одним из учредителей БЛРС (см.: [Лямина]) и членом Российской Академии; в послевоенный период привлекает к сотрудничеству молодых драматургов, устраивая вечера на «чердаке» (см.: [Мещеряков: 22]); после увольнения со службы в конце 1825 г. он переезжает в Москву, где становится одним из деятельных участников «кружка московских театралов» и противником «торгового направления» (см.: [Баженова]), а с начала 1830-х сближается с литераторами славянофильских убеждений (см.: [Александрова: 14]). Исследователи отмечали закономерность эволюции Шаховского от БЛРС к «Москвитянину» [Гозенпуд 1961: 70], обусловленную неизменностью его патриотической, «русофильской» позиции, однако в какой мере эти идеи отражались в его драматургии — вопрос, остающийся открытым до сих пор.

Как нам представляется, при изучении наследия Шаховского наиболее продуктивным было бы, для начала, развести идеологию «старших» архаистов, с одной стороны, и с другой — практические поиски в различных драматических жанрах, сблизившие его в конце 1810-х гг. с архаистами «младшими» (см.: [Рогов 1990: 89]). Учитывая статичность идеологической позиции Шаховского, в полной мере характеризуемой как «русофильская», следует обратить внимание на динамические изменения, происходившие в его художественной системе. Как профессиональный драматург, рассчитывавший на успех своих пьес, Шаховской не мог не приноравливаться ко вкусам современного зрителя. Это, однако, не мешало ему преследовать собственные художественные цели и пропагандировать свои «любимые» идеи в меняющейся с течением времени форме.

Сам изначальный выбор Шаховским в качестве центрального жанра комедии, считавшейся наиболее «сложным» видом драматургии [Cailhava 1786: I, X][14], на наш взгляд, говорит о внимании автора к зрительским предпочтениям[15], а также о его стремлении воздействовать своими пьесами на современное общество. Две функции комедии, закрепленные в эстетиках XVIII века, — развлекать и одновременно исправлять нравы (*castigat ridendo mores*) — становятся определяющими и для всего творчества Шаховского, вне зависимости от жанра. Это отчасти объясняет его пристрастие к театральным эффектам (сочетанию в спектакле музыкальных, хореографических и оформительских элементов), а также остроту сатиры, направленной против «пороков» общественных или литературных.

---

[14] Здесь и далее в неоговоренных случаях перевод с французского наш. — *Д. И.*

[15] О популярности комедии в сравнении со всеми остальными жанрами (64–72% всех представленных пьес) в последнюю декаду XVIII века во Франции см.: [Theatre: 60].

Следует отметить, что такая установка Шаховского, по сути, нивелирует различия между жанрами: использование вставных музыкальных номеров (вокальных либо балетных) в комедиях, по образцу пьес Мольера, сближает этот род с водевилями, и наоборот. Общность форм и тематики комедий, водевилей и комических опер Шаховского указывает на необходимость рассматривать эти жанры в одном ряду.

Попытка подобного анализа была предпринята лишь однажды в работе И. В. Александровой [Александрова], и хотя стремление охватить все пьесы драматурга позволило исследователю ввести в научный оборот новые тексты, тем не менее, это привело к механическому перечислению кочующих из пьесы в пьесу мотивов и образов[16]. Новейшие работы отдельно о водевилях Шаховского [Schlüter 2002; Tselebrovski] не позволяют выявить эволюционную динамику внутри одного этого жанра и также сводятся лишь к пересказам сюжетов пьес.

Более продуктивно, на наш взгляд, сосредоточиться на центральном для Шаховского жанре комедии, в наибольшей степени характеризующем общую теорию и практику драматурга.

Проблематика этого жанра на рубеже XVIII–XIX вв. подробно рассматривается в диссертации К. Ю. Рогова «Идея “комедии нравов” в начале XIX века в России» [Рогов 1992]. Автор убедительно демонстрирует изменения в идеологии жанра, — новое возрождение Мольера, ориентацию на «современность» и понимание зависимости «комедии нравов» от времени и места — наметившиеся к началу века в европейской критике и воспринятые русскими комедиографами, в том числе Шаховским, через французские источники. Рогов обращает внимание на основной вопрос о соответствии комедии «нашим нравам», который в связи с этими новыми тенденциями более всего волнует русских авторов 1800–1820-х гг. Анализируя нравоописательные комедии этого периода в контексте французских теорий и современных общественных проблем, исследователь выявляет ряд центральных тематических противопоставлений, характерных для русской комедиографии: «свое — чужое», «книжное — действительное», «провинция — столица», «истинное просвещение — ложное». Характерно, что Шаховской является одним из основных авторов, к наследию которого эти оппозиции в полной мере применимы.

Расширить и уточнить ценные замечания и наблюдения, сделанные исследователем, на наш взгляд, позволит изучение эволюции комедиографии Шаховского, тем более что именно ему, по мнению исследователя, принадлежит самое значительное сочинение «по теории комедии в начале XIX в. в России» — «Предисловие к *Полубарским затеям*» [Там же: 168].

Начальный период творчества Шаховского, который будет описан в первой главе нашей работы, традиционно рассматривается исследователями

[16] Еще менее удачные попытки см.: [Щеблыкин; Шаврыгин 1996].

в контексте борьбы шишковистов с карамзинистами. При этом никаких самостоятельных творческих целей у Шаховского, как правило, не предполагается [Ирои-комическая поэма: 658; Биржакова: 168]. Однако в 1800-х гг. набор актуальных идей не ограничивался только идеями Шишкова (см.: [Рогов 1992: 121–123]). Стремясь избежать ретроспективных искажений, мы рассмотрим первые пьесы драматурга в более широком контексте, что позволит уточнить вопрос о литературно-полемической позиции автора *Нового Стерна* в 1800-е гг.

Очевидно, что для самого Шаховского, только в 1802 г. решившего полностью посвятить себя театру, в этот период острее, чем любые языковые споры, стоял вопрос о том, как вписаться в современное литературное движение. Первая попытка — комедия *Коварный* — была неудачной. Это показывает, что вхождение в литературу происходило для него не мгновенно. Поездка в Париж и восприятие французских идей «возвращения» к «золотому веку» Людовика XIV, по нашему мнению, определили актуальный для Шаховского набор моделей для подражания. В первую очередь, это были произведения и биографические легенды классиков французской литературы — Мольера, Буало и Расина. Выбор основного жанра — комедии — сопровождался выбором амплуа сатирика, а также творческой стратегии, ориентированной на Мольера. В какой мере эта ориентация повлияла на творчество драматурга 1800–1810-х гг., а в 1815 г. также на его полемическую тактику — вот главные вопросы, на которые мы попытаемся ответить во второй и третьей главах.

Рубеж 1810–1820-х гг. — период после увольнения Шаховского со службы в Дирекции театров — представляет собой новый этап в творческой биографии Шаховского, связанный с попытками привлечения на свою сторону молодых драматургов и с замыслом теоретического труда о театре. Столкнувшись со своей негативной репутацией «новейшего Аристофана», сложившейся в ходе полемики с «арзамасцами», драматург, под влиянием новых «романтических» теорий, меняет оценку древнего комедиографа. Как мы постараемся показать в четвертой и пятой главах, это не было следствием «эклектизма», а скорее было вызвано стремлением приспособить свои «любимые» идеи к новым веяниям, тем более что те во многом совпали с художественными экспериментами русских архаистов предшествующей эпохи [Мордовченко: 146]. По замечанию Рогова, Шаховскому было свойственно своеобразное культурное «одноязычие»: «новое» воспринималось, если могло быть интерпретировано сквозь призму «старого» [Рогов 1990: 81]. В теории эти тенденции отражаются в появлении новых образцов — наряду с Мольером ими становятся Аристофан, Шекспир и В. Скотт. Кроме того, под влиянием современных французских идей Шаховской обращается к жанру «исторической комедии», принципиально расширяя материал и тематику нравоописательной комедии. Наметившиеся изменения в творческой системе драматург закрепляет на практике на протяжении 1820-х гг.

Находясь с конца 1825 г. в Москве, он включается в обсуждение проблем «народной драмы». Шаховской сам предпринимает подобный опыт, сочинив трагедию *Смольяне в 1611 году*. Также, он обращается к истории русского театра, как индикатора «просвещения», стремясь продемонстрировать его «народный» характер. Идейная атмосфера, в которой формируется эта концепция, реконструирована в шестой главе нашей работы.

Нравоописательные комедии последнего, наименее изученного, периода творчества Шаховского мы рассматриваем в седьмой главе. Драматург, отстраненный уже с 1826 г. от театрального управления, предпринимает попытки вслед за другими близкими ему литераторами обратиться к исторической прозе. Однако такие опыты, в итоге, либо оказываются незавершенными, либо перерабатываются им в драматическую форму. Помимо этого, Шаховской активно включается в идеологическую борьбу начала 1830-х гг., стремясь внести свой вклад в опровержение внешних и внутренних «клеветников России». Его сближение в тот период с литераторами «славянофильских» взглядов во многом определяет идеологическое наполнение его поздних комедий. С формальной стороны драматург вновь возвращается к мольеровским образцам, подчеркивая неизменность сатирической сущности комедии при изменении нравов.

Стремясь проследить в нашей работе эволюцию комедиографии Шаховского на протяжении более чем 30-летнего периода, мы привлекаем для анализа лишь наиболее актуальные русские и французские контексты, указываем источники и параллели. При современном недостаточном уровне изученности русской драмы этого периода учесть все такого рода интертекстуальные связи не представляется возможным, особенно, если говорить о взаимодействии с французской драматургией. Влияние последней на Шаховского, по нашему мнению, было определяющим.

Следует отметить, что с начала 1800-х гг. и вплоть до конца своей карьеры драматург сознательно пытался, как он писал, «обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах» [Шаховской 1840b: 66]. Подобную цель и «заимствование», как главный метод к ее достижению, Шаховской избрал, с одной стороны, под влиянием идей современных французских теоретиков, а с другой — как верный и быстрый способ пополнять скудный репертуар русской труппы, постоянно конкурировавшей с труппой французской за «благородного» зрителя. Эта ситуация сама по себе вынуждала «заимствовать» самые новые и популярные пьесы из актуального французского репертуара, «приноравливая» их к вкусам русского зрителя и к русской традиции. Однако если в случае прямых «переделок» мы можем точно указать на иностранный источник, то при исследовании «оригинальных» сочинений автора вопрос о «заимствованиях» или «влияниях» решается значительно сложнее. В нашем распоряжении находятся лишь косвенные свидетельства современников, позволяющие гипотетически реконструировать образцы, на которые вероятнее всего опирался автор. Круг актуальных текстов оказывается, при этом, максимально широк, а ограни-

чить его можно лишь пределами богатейшего собрания бывшей Санкт-Петербургской Императорской Театральной библиотеки.

Тем не менее, редкие упоминания Шаховским интересующих его иностранных авторов, в сочетании с анализом его собственных эстетических предпочтений и творческих целей, могут позволить решить эту проблему. Как писал Тынянов: «Движущийся в определенном направлении писатель находит аналогичные направления в иноземных литературах и привлекает их результаты. Либо он ищет материалов и в этих поисках привлекает иноземные материалы. Своя литература определяет выбор и значение того и другого» [Тынянов 1977: 96].

Нам представляется наиболее продуктивным методом для выявления направления этого движения предложенная Роговым реконструкция «внутренней» точки зрения автора. На каждом новом этапе конкретные проблемы и форма их воплощения в драматическом тексте определялись ситуацией и контекстом, при том, что идеология оставалась прежней: «Шаховской всегда подчеркивал связь своих идей, разделенных даже и тридцатилетним сроком» [Рогов 1990: 71]. Это тем более значимо, что в нашем распоряжении находится целый ряд программных статей, написанных драматургом в последние годы жизни как итоговый труд по истории театра. Собственные заслуги Шаховской упоминал в этих текстах лишь вскользь, доведя повествование до своего поступления на службу в Дирекцию. При этом все дальнейшее он полагал эпохой расцвета русского театра — его «восстания во всех родах искуственных зрелищ» [Шаховской 1840d: 13] — цель, которой Шаховской посвятил всю свою деятельность.

Многие положения и находки, вошедшие в эту диссертацию, были первоначально представлены в форме докладов на конференциях в Тарту, Санкт-Петербурге, Москве и Резекне, и мне хотелось бы поблагодарить всех, участвовавших в их обсуждениях. Я искренне признателен уважаемым рецензентам — М. Г. Альтшуллеру, К. Ю. Рогову, Р. Г. Лейбову, Т. Н. Степанищевой, всегда заинтересованным собеседникам — Л. И. Вольперт, А. А. Долинину, Е. Э. Ляминой, М. Л. Майофис, В. А. Мильчиной, А. С. Немзеру, А. Л. Осповату, Н. Г. Охотину, Л. Л. Пильд, О. А. Проскурину. За помощь и поддержку я благодарен моим друзьям и коллегам — А. С. Бодровой, М. Б. Велижеву, И. Г. Венявкину, А. Г. Евстратову, А. А. Костину, Н. В. Назаровой, К. А. Осповату, Д. М. Хитровой, И. И. Черниковой. Отдельное спасибо за доброжелательное отношение к автору — Отделу по изучению русской литературы XVIII века ИРЛИ РАН.

Эта работа не могла бы быть выполнена без постоянной поддержки моей семьи и чуткого руководства Л. Н. Киселевой, которым я безмерно признателен.

Особую благодарность хотелось бы выразить всем сотрудникам рукописного отдела СПбГТБ, памяти одного из которых я посвятил эту работу.

ГЛАВА I

ТРИ ДЕБЮТА ШАХОВСКОГО-КОМЕДИОГРАФА

§ 1. Начало театральной карьеры

Вхождение в литературу — момент знаковый и во многом определяющий для биографии писателя и для восприятия его личности современниками — как правило, подвергается серьезной рефлексии со стороны автора. В этом плане история дебютов Шаховского не является исключением.

На поприще драматической литературы Шаховской вступает несколько раз и, что показательно, во всех случаях комедией. Однако о первой пьесе — стихотворной одноактной комедии *Женская шутка* (1795) — мы имеем крайне скудные сведения, главным образом, сообщенные самим автором. В своих поздних статьях Шаховской упоминал, что комедия была написана им по совету И. А. Дмитревского [Шаховской 1840a: 43] и имела успех[17] «в партере и райке за такие остроты, которые сами рукоплескатели совестились повторять при сестрах и дочерях своих» [Шаховской 1840d: 4]. На основании этих сведений К. Ю. Рогов предположил, что *Женская шутка* относилась к тем маленьким комедиям, которые совмещали «традиции “мариводажа” и демонстрацию, полуироническую — полусочувственную, циничности “светской философии”». Такие комедии, как замечает исследователь, строились «на “пикировке” светски искушенных “любовников”», содержали элементы «либертинажа» и неизменно осуждались серьезной критикой[18] [Рогов 1992: 82]. Для салонной культуры конца XVIII в., в рамках которой писал в то время Шаховской[19], подобные пьесы были достаточно характерны. Тем не менее, вскоре молодой драматург изменил свою позицию. Спустя более чем 40 лет он вспоминал:

> в 1796 году <…> распых моего авторства был притушен требованием службы; перо заменилось ружьем, и я имел время поначитаться и познакомиться

---

[17] После премьеры 31 октября 1795 г. пьеса повторялась пять раз вплоть до 1799 г. [ИРДТ: I, 447].

[18] В ДВ, редактируемом Шаховским в 1807–1808 гг., был напечатан отрывок из сочинения Кейлава «Об искусстве комедии» [Cailhava 1786], посвященный благопристойности: «Есть комедии, которыя погрешают против благопристойности по предмету своему, другия по содержанию, или по изображению, по подробностям — и все оне весьма порочны. Если мы уже не в силах обогатить театр, по крайней мере не обезславим оный; откажемся великодушно он рукоплесканий, которыми стыдливость не позволяет утешаться» [ДВ: II; 114].

[19] Шаховской вспоминал, что после успеха комедии он попал «в большой свет, пустился французить, сделался непоследним членом стихотворного общества графа Чернышева, названного Académie des bagatelles», писал стихи «в роде Демутье» и принялся «сочинять французскую оперу» [Шаховской 1840a: 43].

с людьми истинно-просвещенными; отчего первым моим подвигом было, по вступлении моем в управление Русским театром, сожжение моей слишком удачной комедии, именно за то, чем она имела успех и чего я старался всегда не допускать на нашу сцену, чтобы не препятствовать благоразумным матерям возить в театр дочерей своих [Шаховской 1840d: 4].

Женская шутка была изъята из репертуара и, хотя в дальнейшем упоминалась драматургом[20] и его биографами (см.: [Зотов 1846: 7; Ярцев: II, 114]), для большинства современников она перестала существовать. Изъятие комедии из театрального обихода свидетельствует о серьезной переоценке Шаховским целей и задач собственного творчества.

С воцарением Александра I начался новый этап в истории русского театра и в жизни молодого драматурга. Весной 1802 г. под влиянием идей К. де Местра Шаховской решил полностью посвятить себя служению «отечеству» на ниве словесности [Шаховской 1840a: 44]. Для этого он перешел из Преображенского полка на службу в театральную Дирекцию, что совпало с общим оживлением и кадровыми перестановками в управлении театрами [Погожев: I, 69; Арапов 1861: 156, 161; Вигель: I, 256].

Первым заданием для Шаховского стала поездка в Париж с целью ангажировать актеров для петербургской французской труппы. Работы Рогова, посвященные этой поездке и ее значительному влиянию на дальнейшее творчество Шаховского, освобождают нас от необходимости подробно останавливаться на описании этого путешествия. Отметим лишь некоторые факты, оставшиеся неучтенными, но позволяющие дополнить характеристику того общества, в котором вращался Шаховской.

Исследователь, основываясь на воспоминаниях драматурга, называл несколько его значимых парижских адресов: «завтраки» у А. В. Дюваля, круг Ж.-Л. Жоффруа, а также дом русского посланника графа А. И. Моркова (и его гражданской жены актрисы Гюс) [Рогов 1990: 78–79]. Кроме того, следует добавить, что в одной из своих поздних статей Шаховской вспоминал о посещении «знаменитой Г-жи Жанлис (жившей в библиотеке Арсенала)»[21] и упоминал обеды у своего «родственника» П. Ф. Балк-Полева [Шаховской 1842a: 11]. Приехавший в Париж через полгода после Шаховского В. Л. Пушкин так описывал Карамзину этот салон:

---

[20] В 1810 г. Шаховской упомянул *Женскую шутку* в списке своих сочинений и переводов, который он составил при вступлении в Российскую Академию (см.: [Сухомлинов: 67]). На наш взгляд, этим он стремился не напомнить о содержании своей «бесчинной» комедии, а указать на свой значительный писательский стаж и на свое умение сочинять стихотворные комедии.

[21] О его интересе к творчеству Жанлис (Genlis, Caroline-Stephanie-Felicite Du Crest; 1746–1830) свидетельствует появление в ДВ статей об английском театре, взятых из ее “Suite des souvenirs de Félicie L***” (1807) [Сводный каталог: II, 86].

Каждую середу обедаю у г. Балка с здешними учеными и успел уже со многими познакомиться. Дюсиз и Бернарден-де-Сен-Пьер — добрые и милые люди <…>. Арно <…> человек с отменными дарованиями. Виже умен <…>. Мерсье — не что иное, как сумасшедший [Пушкин В.: 205].

По-видимому, как и Пушкин, Шаховской познакомился здесь[22] с Ж. Ф. Дюси, Арно и Виже — их он упоминает в 1840 г. среди других своих парижских знакомых [Шаховской 1840b: 65]. Можно также предполагать, что драматург встречался с упомянутыми Пушкиным Б. де Сен-Пьером и драматургом Л.-С. Мерсье[23].

Однако более значимой для формирования взглядов Шаховского могла быть его встреча в этом доме с Лагарпом, обедавшим у Балк-Полева [Шаховской 1842a: 11]. Наше предположение косвенно подтверждается личным письмом поэта Б. де Сенмора (Blin de Sainmore), в котором, по воспоминаниям русского драматурга, тот сообщал ему о смерти Лагарпа 11 февраля 1803 г.[24] [Там же]. Отсутствие в мемуарах Шаховского 1830–1840-х гг. прямого упоминания знакомства с автором «Лицея» можно объяснить последующей переоценкой его трудов. Так или иначе, живо обсуждавшиеся во французской печати «Лицей»[25] и «раскаяние» Лагарпа в симпатии к «философам» (см.: [La Harpe 1818]) должны были вызвать интерес у Шаховского к личности и идеям критика.

Очень широкий круг знакомств драматурга (известный нам, видимо, далеко не полностью[26]), в который входили культурные деятели самых разных, а порой и противоположных взглядов (Жоффруа — Лагарп; Мерсье — Дюваль), говорит о стремлении Шаховского за время путешествия

---

[22] Шаховской мог ошибаться, когда вспоминал, что «Бартелеми и Дюсис уезжали для поправления их здоровья в полуденную Францию» [Шаховской 1840b: 65]. Драматург не был точен в своих мемуарах: Бартелеми умер еще в 1795 г. [Рогов 1990: 74].

[23] В это время Мерсье известен как автор мелодрам и комедий, «преромантического» трактата «О театре» (1773) [Mercier 1773] и нравоописательных очерков о постреволюционной Франции — «Молодой Париж» (1800) [Mercier 1800; Jourdain: 160].

[24] Очевидно, Шаховской покинул Париж до этого события. Возвращение в Россию должно было несколько затянуться, учитывая посещение Брюсселя, Литтиха (в поисках Массона) и «весело» проведенный карнавал в Берлине. По воспоминаниям драматурга, «из Берлина мы возвратились Великим Постом» [Шаховской 1834: 88]. Предполагая, что карнавал Шаховской праздновал до начала поста (16 февраля), можно датировать его прибытие в Петербург концом февраля 1803 г. (см. также: [Рогов 1990: 72]).

[25] См. резко негативную рецензию Жоффруа: [Geoffroy 1800].

[26] К перечисленным выше следует добавить Легуве, Андриё, Пикара, Дефошере, Этьенна, Монвеля, Морсолье, Дарю, актеров — Дюгазона, Дазенкура и Сен-Фаля, а также композиторов Мегюля и Боальдьё [Шаховской 1840b: 65; Шаховской 1834: 73; Жихарев: II, 256].

максимально полно ознакомиться с современной французской литературной ситуацией.

Идейная атмосфера, в которую попал по прибытии в Париж русский драматург, была позднее описана П. А. Корсаковым в статье «Краткая история свободы тиснения во Франции» (1817). Близкий в 1810-е гг. к Шаховскому Корсаков, по нашему мнению, указывал на наиболее актуальные для их круга дискуссии во французской критике 1800-х гг. Ситуацию эпохи Консулата он описывал как борьбу партии «набожных»/«роялистов» (“Journal des Débats” Жоффруа) с партией «философов»/«демократов» (“Le Publiciste”) [СН: № 9, 296]. Частью этой полемики, в изложении Корсакова, был «спор о превосходстве веков XVII-го и XVIII-го», в ходе которого Жоффруа «превозносил <…> блеск театра при Людовике XIV, или сожалея о потере вкуса и древних правил литературных, гремел против творений Вольтера» [Там же: 296–297]. Шаховской должен был определить в этой полемике свое место. Однако «прорусские настроения роялистов» [Рогов 1990: 78], видимо, упрощали этот выбор.

В отличие от гипотетического знакомства с Лагарпом, факт общения Шаховского с Дювалем и Жоффруа несомненен и подтверждается тем, что первый поехал вместе с драматургом в Петербург [Duval 1822: V, 395], а второй в 1808 г. присылал свои рецензии для публикации в ДВ [ДВ: II, 141]. Шаховской в 1840 г., хотя и искажая события, все же отводил этому общению решающую роль в формировании своих литературных взглядов:

> Из иностранцев, я один был, всеми приглашен в это дружески-литературное общество <по-видимому, к Дювалю. — *Д. И.*>: в нем то перевернулись совершенно мои понятия о театре. <…> Французы, мои собеседники, соблаговолили сделаться Европейцами и своими безпристрастными суждениями о древней и новой поэзии, расфранцузили и меня. <…> побеседуя с Жёфруа, наследником и учеником Фрерона, я принялся за греков, и возвратился из Франции совершенно Русским драматургом [Шаховской 1840b: 66].

Сближение драматурга после возвращения в Россию с кругом А. Н. Оленина, где концентрировались «“античные” интересы русской культуры XIX в.», было связано предположительно с влиянием на Шаховского Жоффруа [Рогов 1990: 80–81]. На то, что интерес к античной литературе действительно возник, указывает серия статей Шаховского «О театре древних народов», появившаяся в 1808 г. на страницах ДВ (№ 9–11).

Однако влияние французского критика, по нашему мнению, не стоит преувеличивать. Материалы ДВ демонстрируют, что большинство теоретических статей в журнале были переводами из трактатов Вольтера (26 статей), Кейлава (5 статей) и Лагарпа (4 статьи) [Сводный каталог: II, 78–88]. Собственные статьи Шаховского об античном театре также представляли собой компиляции из «Лицея» (об этом см. ниже).

С другой стороны, выбор драматургом Мольера в качестве образца — достаточно показателен. Именно фигура «отца комедии» была объеди-

няющей для всех французских критиков и драматургов того времени [Fellows: 18–44]. Если в вопросе о том, кто более заслуживает первого места среди трагиков — Расин или Вольтер, Жоффруа спорил с Лагарпом [Geoffroy 1801: 3–22; De Granges 1897: 283–298], то в оценке заслуг Мольера оба авторитетных критика были единодушны. Лагарп считал, что «из людей великого разума и таланта, трудившихся после него <Мольера>, ни один не мог ни уподобиться ему, ни сравняться с ним» [La Harpe 1825: VI, 209][27]. Жоффруа называл Мольера «отцом правильной комедии» (la bonne comédie) и «первым среди комических авторов» [Geoffroy 1819: I, 290, 293]. Того же мнения был Кейлава — автор основополагающего труда «Об искусстве комедии» [Cailhava 1786] и «Исследования о Мольере» [Cailhava 1802]. Последнее его сочинение, по мнению О. Е. Феллоуса, наряду с «Лицеем» Лагарпа, было одной из самых авторитетных книг во Франции периода Империи [Fellows: 24][28]. Вместе с отдельными критиками “Mercure de France” эти авторы призывали современных комедиографов ориентироваться на образцовые пьесы Мольера, но не подражать прямо, а следовать за классиком в цели и духе его комедий, исправляя современные «заблуждения» [Des Granges 1897: 157; Рогов 1992: 13]. Такие драматурги, как Андриё, Пикар, Этьенн и Дюваль, во многом выполняли эти требования. Декларативно подчеркивая свою принадлежность к традиции XVII в. и подражая Мольеру в разработке образов и ситуаций, они создавали комедии на современные темы [Jourdain: 37, 41; Fellows: 25–26].

Влияние всего спектра «неоклассицистических» идей сыграло решающую роль в формировании эстетических взглядов Шаховского. Тот факт, что контакты с издателем “Journal de Débats”, Дювалем и другими парижскими знакомыми[29] не прервались и после его отъезда в Россию, говорит о необходимости рассматривать творчество Шаховского в непосредственной связи с актуальным французским контекстом.

Вернувшись в Петербург, Шаховской весной 1803 г. приступил к работе в театральной Дирекции. Управление ею было разделено на две части — хозяйственную и репертуарную [ИРДТ: II, 38]. Вторую вскоре и возглавил Шаховской[30]. Помимо отбора пьес для репертуара, он сразу развил режиссерскую и педагогическую деятельность (см.: [Зотов 1846: 8–9]). Видимо,

---

[27] “Des hommes de beaucoup d’esprit et de talent ont travaillé après lui, sans pouvoir ni lui ressembler ni l’atteindre”.

[28] Кейлава позднее считали одним из инициаторов «мольеромании» конца XVIII – начала XIX в. — учителем последовавших за ним «реставраторов правильной комедии» [Dufaï: 176].

[29] Кроме Дюваля по приглашению Шаховского в Петербург приехал композитор Боальдьё и актеры: Гара, Дюран, Каллан, Деглиньи, Филис, Туссень [Шаховской 1834: 89; ВЕ: 1802. № 24, 344; Жихарев: II, 256; Вигель: I, 257–259].

[30] Вероятно, с 1 января 1804 г., после получения чина 5-го класса [Зотов 1846: 8].

все эти занятия оставляли немного времени для литературных трудов[31]. Только к ноябрю 1803 г. [Гозенпуд 1961: 8; Рогов 1990: 79] была написана его первая после возвращения пьеса — прозаическая комедия в 5 действиях *Коварный*. Постановка ее была осуществлена лишь спустя год — 16 декабря 1804 г.

А. А. Гозенпуд, вслед за современниками драматурга (см.: [Зотов 1846: 9]), увидел в *Коварном* «свободную переработку» комедии *Злой* (*Le Méchant*) Грессе [Гозенпуд 1961: 9]. Шаховской сохранил персонажную структуру образца и основную проблематику «злого умника», но носителем порока сделал не светского философа, каков Клеон у Грессе [Gresset], а иностранца Монтони. Этим автор отделил «злого» лицемера и космополита от остальных героев[32], представляющих русские характеры. Однако и среди них был помещен персонаж, подверженный иностранному влиянию.

Героиня комедии княжна Кермская судит обо всем сквозь призму «сантиментальной литературы» и готических романов, чем активно пользуется Монтони, интригующий против своего соперника ради приданого племянницы Кермской Софьи. Он убеждает тетку в порочности добродетельного графа Вельского — тем удачнее, что она ко всем событиям применяет романный код. В итоге Вельского она отождествляет со злодеем, чье сердце «черно, коварно», а «бедного Монтони» принимает за «Ловеласа с душою Грандисоновой». События, разворачивающиеся в доме, княжна Кермская даже готова изложить «в интересном романе» под названием «Домик над рекой» или «Замок на горе» [Шаховской 1804].

Исследователи не раз отмечали, что увлечение модной литературой в *Коварном* влечет за собой пренебрежение героини к России — ее суждения о непросвещенности народа и желание покинуть «этот варварский климат». Напротив, положительные герои — брат Кермской, его дочь Софья и жених ее граф Вельский, которые олицетворяют «норму», — привержены ко всему отечественному. Противопоставление «здравого смысла» «помешательству на романах» связывается у Шаховского с оппозицией «патриотизм — космополитизм», что в дальнейшем становится идеологическим стержнем многих комедий драматурга.

Коварный стал первым опытом Шаховского в жанре литературно-полемической комедии, где, по точной формулировке Рогова, «литературный стиль оказывается программой поведения для группы героев, и это

---

[31] Известно, что Шаховской в 1803 г. готовил представления оперы *Днепровская Русалка* (1 часть — 26 октября) и драмы *Великодушие, или Рекрутский набор* (13 ноября) [Арапов 1861: 164–165]. В постановке остальных пьес он, видимо, также участвовал.

[32] Характерно, что в последующих русских обработках комедии Грессе близкие Шаховскому Катенин (в *Сплетнях*, 1820) и М. Н. Загоскин (в *Добром малом*, 1819) не отделяли «злого умника» от окружающего его общества по национальному признаку.

поведение оценивается и толкуется с точки зрения «“здравого смысла” и морали» [Рогов 1992: 107]. «Анти-романический пафос» пьесы был связан с актуальной французской традицией высмеивания английского романа[33], а также с русским литературным контекстом начала 1800-х. «Именно на 1802–1803 гг. — по наблюдениям Рогова — приходится первая мощная волна переводов романов А. Радклиф и ее подражателей». Практически одновременно с этим усваивается и традиция пародий на этот жанр [Там же: 98–100].

Рогов указывал, что пьесе Шаховского непосредственно предшествовала комедия *Сочинитель* И. Рослякова (12 ноября 1803 г.), аналогичным образом высмеивающая страсть к романам Радклиф. Среди французских источников *Коварного* исследователь называл, прежде всего, одноактную комедию А.-Ж. Леруа де Бакра *Романическая женщина* (*La Femme romanesque*; изд. 1801 г.) и предполагал наличие в тексте отсылок к пьесам Дюваля [Там же: 101]. Кроме того, для большинства исследователей была ясна связь *Коварного* с комедией И. А. Крылова *Пирог*, поставленной на петербургской сцене 20 июля 1802 г. [Альтшуллер 1984: 138; Александрова: 82–83; Рогов 1992: 101].

Все вышеприведенные наблюдения говорят о том, что автор *Коварного*, опираясь на признанную образцовой нравоописательную пьесу Грессе[34] и следуя актуальным французским тенденциям, стремился создать злободневную «литературную» комедию уже на русском материале. Литературная проблематика оказывается у Шаховского той «цитатой из действительности», которая соединяет для зрителя сценический мир и нехудожественную реальность [Рогов 1992: 85].

Тем не менее, несмотря на злободневность темы и влиятельный пост Шаховского в Дирекции театров, пьеса не увидела рампы до зимы следующего 1804 г., а после премьеры не повторялась. Причину этого Рогов предполагал в «личностях», вероятно, содержавшихся в тексте: возможный прототип венецианца «в русской службе» — Монтони — следует искать среди посетителей салона Н. И. Куракиной, с которым в пору создания комедии был связан автор [Там же: 106–107]. Частично подтверждает

---

[33] В 1798 г. вышли пародийный «роман ужасов» «Английская ночь» (“La nuit anglaise”) Либорлиера (Bellin de la Liborliére), комедии *Привидения* (*Revenants*) Сегюра и *Старый замок, или Привидение* (*Vieux Château, ou le Revenant*) Дюваля [Рогов 1992: 100–101].

[34] Лагарп ценил *Злого* в числе тех немногих комедий, где удачно изображены современные нравы: “Les mœurs sont une partie qui coûte beaucoup davantage, et qu’on a bien plus rarement mise en œuvre. Il y en a dans *les Dehors trompeurs*, dans *le Méchant*, et dans quelques pièces plus modernes; mais en général on les néglige trop” [La Harpe 1825: XI, 288]. [Нравы это та часть, которая требует много большего, и которая очень редко используется в сочинении. Они есть в *Обманчивой наружности*, в *Злом*, и в некоторых более новых пьесах; но вообще ими слишком пренебрегают.]

эту версию упоминание в тексте о том, что Монтони делает карьеру, пользуясь «покровительством иностранного вельможи» и «милостивым расположением главнокомандующего» [Шаховской 1804]. Необходимо, однако, отметить, что, по свидетельствам всех мемуаристов и современников, комедия совершенно «не имела успеха» [Зотов 1846: 9; Арапов 1861: 169], что, как нам представляется, и объясняет ее мгновенное исчезновение из репертуара.

Крайне важно то обстоятельство, что *Коварный* был представлен анонимно. В. М. Федоров в предисловии к своей драме *Клевета и невинность* (изд. 1805), метя в Шаховского, писал о *Коварном*: «Комедия неизвестного автора, но она почти всем известна — хотя и один раз была только играна — по худому приему публики и по жестокому своему падению» (цит. по: [Шаховской 1961: 765]). Имя автора отсутствует и в единственном известном нам списке комедии, хранящемся в Санкт-Петербургской Государственной Театральной библиотеке [Шаховской 1804]. «Анонимность»[35], на наш взгляд, могла быть вызвана беспокойством автора за судьбу комедии (пьеса была откровенно слабой) и желанием избежать возможного скандала в связи с намеками на влиятельных лиц. Как представляется, Шаховской не особенно стремился сделать свой второй дебют достоянием общественности[36]. Так или иначе, по общему мнению исследователей, в этой пьесе автор впервые обратился к темам и идеям, ставшим в дальнейшем центральными для его комедий [Гозенпуд 1961: 9; Александрова: 84; Рогов 1992: 84].

§ 2. *Новый Стерн* в контексте литературной полемики 1800-х гг.

Первой действительно успешной комедией Шаховского стал *Новый Стерн*. Эта пьеса, воспринятая впоследствии как атака на карамзинистов, традиционно рассматривалась исследователями как прямое выступление в поддержку «Рассуждения о старом и новом слоге...» А. С. Шишкова [Гозенпуд 1961: 10]. Однако, по нашему мнению, такой подход был следствием ретроспективного искажения. По нашему мнению, появление *Нового Стерна* необходимо рассматривать в ином историко-литературном контексте, не связанном напрямую с книгами Шишкова. Это позволит лучше понять прагматику пьесы, а, значит, и реконструировать позицию Шаховского в тот период.

Премьера комедии на петербургской сцене состоялась 31 мая 1805 г. Однако еще 10 января Г. Р. Державин писал И. И. Дмитриеву: «предвижу я

---

35 Подвергать сомнению авторство Шаховского, видимо, нет оснований.

36 Показательно, что эту комедию Шаховской упомянул позже в сатире II «Разговор цензора и его друга» (1808) среди осуждаемых литературных «грехов» эпохи: «А здесь валяется в запачканном кафтане / С театра согнанный *коварный* лицемер, / За то, что усыпил и ложи и партер» [Шаховской 1961: 80].

между Москвою и Петербургом великую литературную бурю. Твердят уже здесь на театре русского Штерна; тут-то полетят громы и молнии; штыки нового и старого штиля засверкают» [Державин: VI, 166]. Тот факт, что 10 января уже началась подготовка к представлению комедии, а Державин, не входивший в состав театрального комитета, был знаком с содержанием *Нового Стерна*, свидетельствует, что пьеса была написана Шаховским в конце 1804 г. и слухи о ней имели достаточно широкое хождение.

Исследователи не раз отмечали, что предсказанная Державиным «литературная буря» после премьеры *Нового Стерна* так и не началась. «Журнал российской словесности» (далее — ЖРС) и близкий Шаховскому «Северный вестник» (далее — СВ) обменялись только несколькими выпадами. А. А. Гозенпуд предполагал, что споры вокруг комедии «лишь в незначительной части отразились в печатных выступлениях» [Гозенпуд 1961: 16]. По мнению В. Э. Вацуро, причиной того, что комедия Шаховского не стала «сигналом к всеобщей полемике», была несформированность враждебных лагерей и «подспудный» характер, который полемика о «старом» и «новом» слоге приняла в эти годы [Вацуро 1994: 7]. Тем не менее, эти причины не объясняют противоречий, которые в дальнейшем наблюдаются среди карамзинистов в оценке *Нового Стерна*.

С одной стороны, бытовало мнение, что Шаховской в своей комедии напал на Карамзина — автора «Писем русского путешественника». Эту точку зрения высказывали в 1809 г. Д. Н. Блудов и Н. И. Тургенев. Первый написал эпиграмму, в которой объединил Шишкова и Шаховского:

Угодно ль, господа, меж русскими певцами
Вам видеть записных Карамзина врагов?
Вот комик Шаховской с плачевными стихами,
И вот бледнеющий над святцами Шишков,
Они умом равны, обоих зависть мучит;
Но одного сушит она, другого пучит [Эпиграмма: 194].

Получив этот текст от брата — А. И. Тургенева — молодой Н. Тургенев отметил в приписке к письму от 15/27 апреля:

> Эпиграмма Блудова хороша; но напрасно так много нападать на Шишкова. Он человек умный. Рассуждение его о старом и новом слоге, право, очень хорошо. — А Шаховской, критикуя Карамзина, сам себя критикует. Не знаю, как позволяют печатать его сочинения. В комедии его: «Чувствительный путешественник» много даже подлого, но наша почтенная публика почитает это остротою, и Шаховской прослыл остроумным человеком [Тургенев I: 361–362][37].

[37] Столь резкая оценка Тургеневым *Нового Стерна*, по нашему мнению, могла быть вызвана тем, что романс, который пел в пьесе Пронский, пародировал не только стихи В. Измайлова (см.: [Гозенпуд 1961: 14]), но и невольно стихи Н. Тургенева, написанные им в декабре 1806 г. (ср.: [Тургенев I: 15; Шаховской 1961: 739]).

Ту же позицию разделял и молодой А. С. Пушкин, назвавший в 1816 г. пьесу «холодным пасквилем на Карамзина» [Арзамас: I, 257].

С другой стороны, никто из будущих «арзамасцев» не выступил с публичным осуждением комедии Шаховского. *Новый Стерн* практически не упоминался в полемике 1810-х гг.[38] Обвинения в нападках на Карамзина, как правило, связывались с допечатной версией второй песни ироикомической поэмы «Расхищенные шубы» [Там же: 162, 179, 181], прочитанной Шаховским 23 февраля 1812 г. на публичном заседании БЛРС, или с критическими высказываниями драматурга в июне 1814 г. о патриотических стихах Карамзина [Там же: 225]. Характерно при этом, что в июльском номере «Вестника Европы» (далее — ВЕ) за 1812 г. появилась хвалебная рецензия Д. В. Дашкова на *Нового Стерна*[39]. Один из активнейших в то время оппонентов Шишкова, критик, по мнению Гозенпуда, «наиболее близкий в ту пору к Карамзину» [Гозенпуд 1961: 18], и будущий автор «Письма к новейшему Аристофану» хвалил пьесу Шаховского: «Кто в театре смеется над *Новыми Стернами*, тот уже верно стыдится щеголять сентиментальностью, и верно уже попал или скоро попадет на хороший вкус в словесности» [Дашков: 64–65]. Дашков солидаризировался с Шаховским в критике подобных «путешествий» вообще, а также намекал на «одного из записных сентиментальных путешественников», которого он себе «живо представлял» [Там же: 66] (очевидно, П. И. Шаликова). Показательно, что никаких сопоставлений комедии Шаховского (в ту пору уже «беседчика») с позицией Шишкова, а также никаких упоминаний Карамзина в статье Дашкова не было.

Позднее мемуаристы в той или иной мере объединяли эти две точки зрения. Наиболее типично мнение М. А. Дмитриева, который вспоминал, что в *Новом Стерне* Шаховской метил «на князя Шаликова, но стороной хотел выставить направление, будто бы данное Карамзиным» [Дмитриев М.: 199]. Аналогичную позицию занимало большинство исследователей. Гозенпуд, стремясь опровергнуть это мнение, убедительно продемонстрировал, что Шаховской высмеивал «Путешествие в полуденную Россию в письмах» В. В. Измайлова (1800–1801 гг.) и произведения Шаликова: «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Другое путешествие в Малороссию» (1804) [Гозенпуд 1961: 12–16]. Традиция «Писем русского путешест-

---

[38] У П. А. Вяземского в «Поэтическом венке Шутовского», как и в «Опасном соседе» В. Пушкина упоминаний Карамзина нет [Арзамас: I, 246; II, 137].

[39] Незадолго до этого в обзоре спектакля 16 декабря 1810 г. журналист ВЕ (видимо, М. Т. Каченовский), описывая «молодых людей», которым «вскружили голову сентиментальныя бредни», призывал: «Давно пора бы нашим комикам взяться за чудаков сих, и показать публике смешную их сторону. В прочем *Новой Стерн* и теперь может пригодиться для упрямых празднолюбцов, которые до сих пор еще нехотят <sic!> образумиться» [ВЕ: 1811. № 1, 64–65].

венника» Карамзина была в этих сочинениях серьезно искажена, на что обращали внимание уже современники (см.: [Дмитриев М.: 205]).

Пьеса Шаховского, на наш взгляд, была частью кампании, которую в 1804–1805 гг. вели против московских сентименталистов — Шаликова, Измайлова, М. И. Макарова — близкие к «оленинскому кругу» [Альтшуллер 1975: 162] и журналу СВ литераторы. Шаховской писал злободневную полемическую комедию, используя те же приемы, что и в *Коварном*: недавно вышедшие сочинения Шаликова и Измайлова были объектами пародии — «цитатой из действительности», жанровые же образцы для подобного осмеяния русских последователей Стерна дала драматургу французская литература.

В августе 1804 г. на страницах СВ появился перевод статьи «Известие о Лаврентии Стерне и его сочинениях». Перевод был сделан из “Mercure de France” от 11 июня 1803 г.[40] Русский издатель в сноске к статье оговаривал, что он не «во всем с автором» ее согласен, но обращал внимание аудитории на сделанные французским критиком «правильные» замечания [СВ: 1804. № 8, 158], по-видимому, призывая читателей использовать эти «замечания» при оценке современной русской литературы.

Статья, несмотря на название, в основном, посвящена была осуждению сочинений «в Стерновом вкусе», а не описанию биографии английского прозаика. Целью ее автора было «вывести из употребления» этот род сочинений, «показывая его опасности» [Там же: 171]. Критик упрекал Стерна в том, что «пример его прельстил множество забавных глупцов», т.к. «он доказал, что можно все писать», ничем себя не ограничивая [Там же: 158–159]. Такой «род сочинений», по мнению критика, «дурен <…> чрезвычайною своей легкостью», привлекшей подражателей, «ибо гораздо легче производить без выбора шутки смелого и необузданного воображения, нежели писать приятно под руководством строгого и правдивого рассуждения» [Там же: 162–163]. Автор статьи осуждал «пустяки», которыми наполнены подобные сочинения, а также их форму, для которой «не нужны ни порядок, ни стройность, ни связь в мыслях» [Там же: 160–161]. Критике подвергались также и образцы, на которые, как считал автор, опирался Стерн — Свифт, Шекспир и Рабле [Там же]. Указание на эту традицию, так же, как и осуждение романов английского прозаика с точки зрения т.н. французской «нормативной поэтики», восходило к Вольтеру[41].

Необходимо отметить, что эта статья, появившаяся в августовском номере журнала за 1804 г., была созвучна с пьесой Шаховского, законченной,

---

[40] Анонимная статья из “Mercure de France” 1803. 11 Juin. P. 535–544 — см.: [Stewart: 301].

[41] См. его статью «Жизнь и мнения Тристрама Шенди Стерна в переводе с английского г. Френе» (“La vie et les opinions de Tristram-Shandy, traduites de l’anglais de Sterne, par M. Frenais”) [Voltaire 1829: L, 7–11; Вольтер: 316–318]. О рецепции Стерна во Франции см.: [Asfour].

как мы помним, к концу того же года. В «Известии» автор так изображал начало литературной деятельности английского писателя:

> Он был сначала простым деревенским священником <…> и очень долго исполнял свою должность прилежно и благоговейно; но вдруг сочинения Рабле так вскружили ему голову, что он не только оставил все должности на него возложенные, но и отрекся от своего сана [СВ: 1804. № 8, 170].

Герой комедии Шаховского — граф Пронский — «сантиментальный путешественник» и, собственно, «Стерн» «новый» — поступает так же, как исторический Стерн в изложении французского критика. Под влиянием «сумасбродной» литературы Пронский пренебрегает своей должностью — уходит в отставку из «военной службы» для того только, чтобы путешествовать и «сделать журнал» [Шаховской 1961: 736]. По нашему мнению, Шаховской воспроизводил в комедии устойчивые черты памфлетного образа Стерна, восходившие к французской традиции осуждения «стернианства» (см.: [Asfour: 12–13, 18]).

Критик “Mercure de France” видел в имени «Иорика», под которым Стерн издал свои проповеди, «презрение благопристойности в сане» священника, т.к., напоминал рецензент, «Иорик есть имя шута, которого Шекспир вывел на сцену в трагедии Гамлет, в виде пристойном одному английскому театру» [СВ: 1804. № 8, 171]. Не обращая внимания на литературную проблематику, связанную с псевдонимом Стерна, Шаховской использовал этот мотив для высмеивания своего героя. Пронский не может выбрать имени, «приличного для сантиментального вояжера». На вопрос слуги: «Да что вас заставляет перекрещиваться?» он отвечает ссылкой на литературный обычай, «консакрированный Стерном», путешествовавшим «под именем Иорика» — «шута английского короля». Тогда слуга предлагает герою «назваться Балакеревым» — шутом «русского царя» [Шаховской 1961: 741]. Опустив шекспировское происхождение этого имени, Шаховской уподоблял своего героя «шуту» не литературному, а вполне реальному и даже историческому[42].

Французский автор, осуждая «дурачества» подражателей Стерна, писал, что они почитали того «отличным писателем», кто «напишет несколько чувствительных строк о *своей собаке, о мертвом осле, о скворце, или о женской шляпке*» [СВ: 1804. № 8, 159]. Шаховской в комедии осуждал «чувствительную» привязанность героя к мертвой собаке [Шаховской 1961: 736–738], что позднее ставилось в вину драматургу защитниками «сентиментальных путешествий» [ЖРС: 163].

Отмеченные нами сближения между текстом комедии и «Известием о Лаврентии Стерне» говорят о том, что, высмеивая русских «чувствительных путешественников», Шаховской, видимо, опирался на аналогичные

---

[42] Как отмечено комментатором, И. А. Балакирев — «приближенный Петра I, шут при дворе Анны Иоанновны» [Шаховской 1961: 806].

идеи французских критиков, осуждавших «стернианство». Очень вероятно, что комедиограф был знаком, как минимум, с публикацией в СВ, которая могла подтолкнуть его к написанию *Нового Стерна*. Очевидно, что автор статьи, ее русский переводчик и Шаховской преследовали одну цель — остановить поток «бездарных» подражаний Стерну.

Характерно, что с того же номера СВ, в котором появилось «Известие», Д. И. Языков начал полемику с «Журналом для милых» Макарова и «приятелей». Московских журналистов СВ критиковал за «дурной слог», «невежество» и публикуемый «вздор», однако основным упреком было «пагубное влияние», которое оказывал журнал «на ум молодых людей и нравственность юношества». Подобные нападки были вызваны фривольными материалами москвичей: «развратнейшие картины», появлявшиеся в журнале, и повесть «Аннушка», наполненная похвалами французской фривольной литературе («Фоблас», “Thérèse philosophe”) и прочими «мерзостями», способными «оскорбить целомудрие и стыдливость». Кроме того, Языкова возмущало отсутствие в повести нравоучительного финала, где бы «несчастье добрых людей» кончалось благополучно или «развратный человек» обращался «на путь истинный» [СВ: 1804. № 8, 259–260].

Чуть ранее — в № 7 — сотрудник СВ выступил в защиту драмы Н. И. Ильина *Великодушие, или Рекрутский набор* (1803), которую раскритиковал в «Патриоте» Измайлов. Защищая пьесу Ильина от упреков в нарушении приличий и «грубости», критик СВ писал: «для меня приятнее и полезнее *истина*, *грубым понятием* объемлемая и *грубыми выражениями* изъясняемая, нежели вздор, улыбающимися фразами и неувядаемыми цветами облеченный» [Там же: № 7, 34][43]. Финальная часть фразы совершенно определенно метила в авторов «сентиментальных» произведений, к которым принадлежал Измайлов. По справедливому замечанию Н. И. Мордовченко, эта статья «находит себе соответствие» в рецензии Шаховского на *Рекрутский набор*, опубликованной позднее в ДВ [Мордовченко: 102]. Комедиограф высоко оценивал пьесу Ильина за «пленяющую истину» изображения — за то, что автор «совершенно знает обычаи, разговоры, образ мыслей, чувства и нравы Русского народа» [ДВ: I, 66]. Очевидно, что и в этом споре Шаховской разделял позицию СВ.

По всей видимости, осенью 1804 г. наметился конфликт сотрудников СВ с московскими сентименталистами[44]. Написание *Нового Стерна* и пре-

---

[43] Формула, очевидно, восходила к Вольтеру. Ср. отрывок в ДВ «О слоге драматических сочинений», касающийся драмы: «Обыкновенное и даже низкое слово, когда оно только у места, во сто раз менее достойно порицания, нежели все сии *неудобопонятные* мысли, сии холодные умствования, скучные и ложные, которые портят самые лучшие места в драме» [ДВ: I, 116].

[44] В связи с *Коварным* Рогов замечал, что СВ «неизменно отрицательно» относился к увлечению русской публики «романами ужасов», в то время как Шаликов подчеркивал свое преклонение перед Радклиф [Рогов 1992: 105–106].

мьера *Коварного* в таком контексте видятся нам продолжением этой полемики. Не удивительно, что вскоре на страницах СВ появилась статья в защиту *Нового Стерна* от анонимна, напавшего на комедию в № 7 ЖРС.

Об авторстве этой анонимной критики высказывалось несколько предположений. Мордовченко атрибутировал ее издателю журнала — Н. П. Брусилову [Мордовченко: 104], а Гозенпуд — оскорбленному В. Измайлову [Гозенпуд 1961: 16]. Однако, на наш взгляд, наиболее правдоподобную гипотезу выдвинул Рогов. Он указал, что в ответной статье (предположительно написанной В. А. Озеровым), появившейся в ноябрьском номере СВ за 1805 г., содержался намек на анонимного автора письма. Защитник Шаховского обращался к его критику:

> Любопытно особливо видеть мнение ваше о некоторых драмах переделанных из некоторых сказочек, с тою разностью, что сказочки писанные приятным, прелестным для меня слогом, оканчиваются хотя несчастливо для героев и героинь…, но нравоучительно для читателя; а драмы напротив, кончаются счастливо для обольстителей и обольщенных, но отнюдь не поучительным образом для зрителей [СВ: 1805. № 11, 122].

Рогов прокомментировал это так: «здесь имеется в виду переделка “Бедной Лизы” Карамзина В. М. Федоровым — “Лиза, или следствие гордости и обольщения” (1803; изд. 1804), где трагический финал повести был изменен на счастливый». Исследователь также отметил, что критик *Нового Стерна*, в свою очередь, признал в этом намеке «личность» [Рогов 1992: 125].

Такая гипотеза кажется тем более основательной, что зимой 1805 г. между Шаховским и Федоровым произошел конфликт. Начальник репертуарной части не принял на театр новую драму московского сочинителя под названием *Клевета и невинность*. Пьеса была поставлена в Москве 8 февраля 1805 г., где и шла в дальнейшем. В Петербурге же было осуществлено лишь ее издание, снабженное авторским предисловием. В нем Федоров, как указал Гозенпуд, намекал на Шаховского:

> Ехидна зависти, прикрыв цветами лести чело свое, втайне изощряет жало, упитанное ядом, подавляющим дарования... Может быть, пиес моих не будут играть на петербургском театре, но по крайней мере, будут читать их петербургские жители <…> Многие утверждают, что ежели в пиесе сохранены единства, то она должна быть превосходна; но мне кажется, ежели сии правила не будут оживлены искусным пером автора, его пламенным чувствами, то пьеса также может быть скучна, усыпительна, несносна, подобно «Коварному» (цит. по: [Шаховской 1961: 765]).

Таким образом, причины выступить с резкой критикой комедии своего недоброжелателя у Федорова были[45]. Заметим попутно, что в этой филиппи-

---

[45] Шаховской также не остался безучастным и в Сатире II, как было указано Гозенпудом, осуждал драмы Федорова *Любовь и добродетель* (1803), *Клевета и невинность* [Шаховской 1961: 765]: «Смотри, вот там лежат завернуты в сафь-

ке он наметил мотивы (тайная «зависть», прикрывающаяся «цветами лести»; «яд», подавляющий «дарования»; «усыпительность» пьес), которые позднее были использованы в полемике с Шаховским «арзамасцами» и, прежде всего, Жуковским [Иванов 2004а].

Предисловие для нас важно как первый отзыв современников о пьесе Шаховского. В своем «Письме к издателю» Федоров обвинял автора *Нового Стерна* в «личностях», при этом не указывая, кто же был ими затронут. Критик твердил, что в комедии должно «осмеивать порок, а не порочного» [ЖРС: 160, 166], но при этом сам не мог удержаться от «личностных» выпадов в адрес драматурга. Федоров писал: «иной побыв в Париже две, три недели, забрал себе в голову, что проглотил всю французскую ученость и политику; а как посмотришь, так таков же каков и до того был; также плох, да лишь на французский лад» [Там же: 161–162].

Необходимо отметить и то, что в разбираемом тексте *Новый Стерн* впервые был объединен с книгами Шишкова. Федоров предполагал в Шаховском стремление «исправить русско-французский слог», как это сделал «почтенный защитник русского языка», восставший «против сего рода писателей» в своих двух книгах [Там же: 162–163]. На наш взгляд, в этом сопоставлении может быть скрыта одна из причин позднейшего восприятия *Нового Стерна* как «личного» памфлета на Карамзина, т.к. современники (напр., Державин) считали, что в «Рассуждении» Шишков критиковал «новых писателей и <…> более Ни. Ми.» Карамзина [Державин: VI, 148].

Однако, в отличие от Шишкова, видевшего в повестях Карамзина безнравственность [Проскурин 2000: 44–45], критики СВ хвалили эти «сказочки» и сравнивали их сочинителя с Мармонтелем [СВ: 1805. № 9][46]. При этом резкую оценку с точки зрения нравственности у них вызывали сентиментальные повести, публикуемые в «Журнале для милых». Характерно, что автор статьи в защиту *Нового Стерна* в процитированном выше отрывке противопоставил повести Карамзина — нравоучительные и «писанные приятным <…> слогом» — переделанным из этих повестей драмам Федорова, финал которых был «отнюдь не поучительным» [Там же: № 11, 122]. Как мы видим, литераторы близкие СВ отделяли творчество Карамзина от сочинений его московских эпигонов. Упоминание этой темы и в споре вокруг *Нового Стерна* косвенно указывает на то, что Шаховской в тот период мог положительно оценивать сочинения Карамзина, высмеивая при этом опусы Шаликова и Измайлова.

Сами главы «нового» направления — И. И. Дмитриев и Карамзин — как замечал Вацуро, «спешили отделить себя от адептов» школы — таких, как Шаликов и Измайлов [Вацуро 1989: 293], в то же время не прерывая

яне, / Как будто путные, *любезность с клеветой*. / Избави боже нас любезности такой!» [Шаховской 1961: 80].

[46] См. аналогичное сравнение в статье «Взгляд на повести, или сказки» в майском номере карамзинистского «Патриота» за 1804 г. [Мордовченко: 111].

с ними личных контактов[47]. Характерно, что Дмитриев в 1805 г. опубликовал басню «Дон-Кишот», в которой, вслед за Флорианом [Дмитриев: 131–132; Florian: 162–163], осмеивал излишнюю «чувствительность» и перенесение литературных моделей в реальную жизнь теми же способами и на сходном сюжете, что и Шаховской в *Новом Стерне* (см.: [Иванов 2006с]). Общим для двух текстов, по нашему мнению, был и объект пародии — князь Шаликов[48]. Это дает основание предполагать, что Дмитриев должен был положительно оценить идейно близкую ему комедию Шаховского. Однако усиление полемики между различными группами литераторов в середине 1805 г., по всей вероятности, подталкивало его к сближению позиции автора *Нового Стерна* с позицией Д. И. Хвостова, Шишкова и Галенковского. 15 ноября 1805 г. Дмитриев ругал СВ и писал Жуковскому о журнале Хвостова: «Друзья просвещения <…> с первою рыжею книжкою на будущий год пустят гром на русских путешественников и на все, где только встретят слезу и милое. По всему кажется, что не уйти и мне от их перунов, хотя я ни до слез, ни до сладкого не охотник» [Дмитриев: 379–380]. Показательно, что Дмитриев не осудил комедию Шаховского и не вступился за Шаликова, хотя последний с осени 1805 г. защищал его от нападок Галенковского и Хвостова [Вацуро 2000а: 24–29].

Сам же Шаликов практически признал себя в *Новом Стерне*. На протяжении двух десятилетий он постоянно возвращался к обсуждению этой комедии — писал на нее эпиграммы [Эпиграмма: 152, 570] и сетовал, что «Критика Стерна в книгах сноснее, чем Стерн на сцене» (цит. по: [Шаховской 1961: 805]). Выпад против комедии Шаховского, содержащийся в «Опасном соседе» (1811) В. Л. Пушкина, по нашему мнению, указывает на то, что *Новый Стерн* был воспринят болезненно именно друзьями Шаликова[49]. Необходимо также отметить отсутствие каких-либо упоминаний имени Карамзина во всех этих текстах в связи с комедией Шаховского.

Излишнюю приторность московских сентименталистов высмеивали не только критики СВ и Шаховской, но вместе с Дмитриевым будущие «арзамасцы» — Батюшков, Вяземский, Дашков. Можно предполагать, что

---

[47] По воспоминаниям Ф. Ф. Вигеля: «Карамзин довольствовался тем, что у себя никого из сих господ <Макарова, Б. К. Бланка, Шаликова. — *Д. И.*> не принимал, но полагал, что для них жестоко обидно будет, если он явно станет отрекаться от них. <…> Только Дмитриев окружал себя этим народом и в особенности любил тешиться Шаликовым» [Вигель: I, 560].

[48] Впоследствии пародийный образ Шаликова-Вздыхалова разрабатывали и младшие карамзинисты — К. Н. Батюшков и Вяземский [Батюшков: I, 374; Вяземский: I, 43].

[49] Не менее болезненно, по-видимому, были восприняты в этом кругу стихи Вяземского и Батюшкова. Последний 5 мая 1812 г. писал автору «Отъезда Вздыхалова»: «Кстати о сатирах и глупости: скажи мне, пожалуй, на кого метил Шаликов в своем новом послании? Иные говорят, что на меня и на тебя. <…> Но Пушкин выхвален до небес» [Батюшков: II, 215].

в их кругу *Новый Стерн* как памфлет на Шаликова был воспринят с одобрением. Само же название комедии Шаховского ассоциировалось в конце 1800-х – начале 1810-х гг. скорее не с Карамзиным, а именно с автором «Путешествий в Малороссию». Вздыхалов у Вяземского пишет своим соратникам: «Дышу до гроба к вам любовью, / До гроба, или я не Стерн» [Вяземский: I, 43]. Подобная аналогия в устах комического персонажа, вероятно, свидетельствует о том, что Шаликов либо сравнивал себя со Стерном, либо воспринимался Вяземским как эпигон английского прозаика. «Пародическая личность» издателя новой «Аглаи» стала в дальнейшем одним из излюбленных объектов для «арзамасских» шуток [Тынянов 1977: 307]. *Новый Стерн* хорошо вписывался в этот контекст, что делало комедию «беседчика» Шаховского неактуальной для критики. Восприятие же пьесы в дальнейшем как «пасквиля на Карамзина», по нашему мнению, было вызвано обстоятельствами литературной полемики.

Выпады Шаховского против главы враждебной «школы» в 1810-е гг. и «арзамасские» ответы на его высказывания создали драматургу репутацию «гонителя» Карамзина. На наш взгляд, последующие поколения зрителей *Нового Стерна,* с одной стороны, были знакомы с этой репутацией, а с другой — не читали «Путешествий» Шаликова и воспринимали «Письма русского путешественника» как текст, олицетворяющий весь жанр «чувствительных путешествий»[50].

По нашему мнению, описанные выше факты говорят о том, что Шаховскому удалось создать комедию, отражавшую взгляды многих литераторов того времени и не сводившуюся к поддержке Шишкова или к памфлету на Карамзина. Такой характер пьесы, на наш взгляд, стал причиной того, что *Новый Стерн* не вошел в орбиту «арзамасской» полемики. В то же время, яркая комичность изображенного Шаховским образа сентиментального путешественника, ставшего в дальнейшем популярным сатирическим персонажем, его злободневность и востребованность, определили постоянный успех *Нового Стерна* у широкого зрителя вплоть до 1830-х гг.

[50] О мнениях на этот счет Шишкова см.: [Арзуманова].

ГЛАВА II

ШАХОВСКОЙ И МОЛЬЕР: ВЫБОР ОБРАЗЦА

§ 1. *Новый Стерн* и *Les Précieuses ridicules*

Премьера *Нового Стерна* стала, по нашему мнению, не только успешным дебютом Шаховского, но и во многом определила дальнейшую творческую стратегию автора.

Исследователи, всегда уделявшие внимание *Новому Стерну*, как правило, рассматривали пьесу только в контексте русской традиции — комедий Я. Б. Княжнина и Крылова [Нейман: 180; Биржакова; Александрова: 86–90; Шаврыгин 1996: 76; Крылов: 616; Мальцева; Иванов 2003]. Однако для современных драматургу критиков подобный взгляд не был характерен. Пьеса Шаховского на протяжении как минимум десяти лет в одобрительных рецензиях устойчиво сравнивалась со *Смешными жеманницами* (*les Précieuses ridicules*) Мольера. С одной стороны, такое восприятие было задано эпиграфом, взятым Шаховским из комедии французского драматурга. С другой — поэтика пьесы, контекст, в котором она появилась, и прагматика подсказывали очевидные аналогии. Учитывая интерес ее автора к «неоклассицистическому» возрождению Мольера во Франции, необходимо поставить вопрос о соотношении *Нового Стерна* и *Смешных жеманниц*.

Впервые эта параллель была актуализирована осенью 1805 г. на страницах СВ в антикритике, о которой шла речь выше. Озеров, вероятный автор статьи, стремясь защитить драматурга от обвинений в «личностях», уподоблял комедию *Жеманницам*. Он писал:

> Когда никто не назван, всякий зритель волен узнавать в театральном лице самого себя, или знакомого... а что автор заставляет Графа Пронского говорить языком сантиментальных путешественников, то сие для истинной картины столько же необходимо было, сколько Мольеру было нужно в комедии Précieuses ridicules заставить говорить некоторые лица затейливым языком, каким говорили тогда в известных Парижских обществах.

И далее: «Вы видите, г-н Критик, что пример Мольера оправдывает сочинителя Нового Стерна» [СВ: 1805. № 11, 108]. К. Ю. Рогов полагал, что Озеров выражал в этой статье не только собственное мнение о комедии, но и мнение «целого общества» — т.е. кружка Оленина, в атмосфере которого формировались взгляды на комедию и самого Шаховского [Рогов 1992: 125]. Необходимо отметить, что подобная «мольеровская» трактовка пьесы была в дальнейшем характерна для близких Шаховскому кри-

тиков: то же сравнение *Нового Стерна* с *Жеманницами* в сентябре 1817 г. использовал М. Н. Загоскин [СН: № 11, 391].

Заметим, что сопоставление слога «сантиментальных путешественников» у Озерова с «затейливым языком» прециозной литературы XVII в. было достаточно характерно для литераторов круга СВ. Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман указывали, что «Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» С. Боброва[51], написанное в 1805 г., имело среди своих непосредственных источников «Героев романа. Диалог в манере Лукиана» ("Les héros de roman. Dialoque à la manière de Lucien") Буало. По мнению исследователей, «если сочинение Буало высмеивает прециозных авторов, то диалог Боброва обличает карамзинистов — карамзинизм представляется при этом как своего рода русский вариант прециозной культуры» [Успенский, Лотман: 438; Альтшуллер 2008: 146].

Подобную же аналогию в *Новом Стерне* Шаховской подчеркнул в 1807 г., снабдив издание своей комедии эпиграфом из Мольера: "Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez-vous être à tous les diables! *Molière*"[52] [Шаховской 1961: 735]. Рогов указал, что этому финальному восклицанию Горджибюса соответствует реплика слуги Пронского [Рогов 1992: 106], с «конкретной, отечественной адресацией»: «Решено, что мой барин свихнул с ума. <…> Слезливые писатели, плаксивые сочинители! вы, вы загубили моего доброго господина; вам будет отвечать за него, эти маленькие книжонки, что я носил ему из университетской лавки, поддели бедного графа» [Шаховской 1961: 745]. Русская литературная ситуация 1800-х гг. рассматривалась, таким образом, сквозь призму французской литературы «классического» века, что обусловливало обращение к антипрециозной традиции в полемике с карамзинистами.

Такое перекодирование современной литературной ситуации на «язык» XVII века было актуально и во Франции. Лагарп в своем анализе *Жеманниц*, процитировав мольеровскую пародию на перифрастический слог придворных, восклицал: «не скажут ли, что этот отрывок был написан вчера?»[53] [La Harpe 1825: VI, 220]. Именно в духе современных французских идей Озеров в своей статье, как и Шаховской в комедии, осуждал русских «сентименталистов». Он обращался к своему оппоненту:

> Над добродетелью не смеются, г. критик; но сего рода чувствительность осмеяна во Франции несколько лет тому назад новым словом нарочно изобретенным, ее зовут sensiblerie; а у нас называется она слезливостью, не очень пра-

---

[51] О его связях с СВ см.: [Успенский, Лотман: 433].

[52] «А вы, виновники их безумия, дурацкие бредни, пагубные забавы праздных умов, романы, стишки, песни, сонеты, и сонетишки, провалитесь вы ко всем чертям! *Мольер*» [Шаховской 1961: 735].

[53] "ne dirait-on pas que ce morceau a été écrit hier?"

вильно, ибо редко такая чувствительность проливает слезы, потому что источником ее не сердце, но воображение [СВ: 1805. № 11, 116–117].

Термин “sensiblerie” отсылал к обновленному варианту нравоописательных «Картин Парижа» Мерсье — постреволюционному сочинению «Молодой Париж» (1800). Характерно, что вслед за французским автором Озеров указывал на ложность такого рода напускной чувствительности[54] — тем самым только подчеркивая исходные цели *Нового Стерна*.

Следует отметить, что, помимо стремления защитить комедию Шаховского и принцип «личности» вообще, аналогия с *Жеманницами* указывала на место *Нового Стерна* в творчестве автора. Лагарп и Жоффруа считали, что *Жеманницы* (**третья** пьеса Мольера) были первой комедией, в которой французский комедиограф «проложил путь» к истинной сущности жанра. Лагарп полагал, что *Жеманницы* «произвели подлинный переворот: впервые на сцене увидели картину истинно смешного и критику общества»[55] [La Harpe 1825: VI, 219]. В 1803 г. о том же писал Жоффруа: «Это первый шаг Мольера на пути истинной комедии, которая рисует нравы и смешные стороны <общества>»[56] [Geoffroy 1819: I, 298]. Надо полагать, что для Шаховского совпадение было очевидным: его **третья** пьеса — *Новый Стерн* — была его первой «серьезной» комедией, имевшей успех.

Была ли ориентация на *Жеманниц* частью стратегии Шаховского изначально или оформилась декларативно после появления статьи Озерова — не принципиально важно. Так или иначе, но с 1805 г. фигура Мольера надолго становится главным ориентиром в выстраивании Шаховским собственной творческой стратегии.

---

[54] Ср.: “Quelque temps avant la révolution, les gens du *bon ton* avoient adopté une certaine philosophie *sentimentale*, qui étoit l’art de se dispenser d’être vertueux. Cette philosophie avoit son jargon, sa sensibilité, son accent, ses gestes même. Le zèle simulé, les modulations tendres, les expressions affectueuses qui composoient l’extérieur des personnes de la bonne compagnie, au récit d’une action immorale ou des disgrâces de la vertu, ont fait donner à cette sensibilité feinte et stérile le nom de sensiblerie” [Mercier 1800: 172–173]. [Незадолго до революции, люди *хорошего тона* усвоили некую *сентиментальную* философию, которая была искусством уклоняться от добродетели. Эта философия имела свое наречие, свою чувствительность, свой выговор, даже свои ухватки. Притворное усердие, нежные интонации, ласковые выражения, составлявшие наружность людей хорошего общества, в рассказе о безнравственном деянии или несчастьях добродетели, заставили дать этой притворной и бесплодной чувствительности имя sensiblerie.]

[55] “Dès son troisième ouvrage, il sortit entièrement de la route tracée, et en ouvrit une où personne n’osa le suivre. *Les Précieuses ridicules* <…> firent une véritable révolution: l’on vit pour la première fois sur la scène le tableau d’un ridicule réel et la critique de la société”.

[56] “C’est le premier pas de Molière dans la route de la véritable comédie qui peint les mœurs et les ridicules”.

Петербургский зритель, видевший премьеру *Нового Стерна* 31 мая 1805 г., вряд ли был в курсе идейных поисков комедиографов «оленинского круга» и не мог знать, какой эпиграф выберет Шаховской для издания 1807 г. Пьеса воспринималась на фоне актуального в тот момент репертуара русской и французской труппы. Известно, что *Жеманницы* в русском переводе на петербургском театре в тот период не ставились, хотя в 1804 г. состоялись два представления этой комедии в Москве [ИРДТ: II, 475]. Причина, по-видимому, была в наличии в Петербурге профессиональной французской труппы, в исполнении которой комедия Мольера шла с успехом на языке оригинала [Жихарев: II, 68]. Среди русских пьес, высмеивавших «сентиментализм», как не раз отмечали исследователи, при написании *Нового Стерна* для Шаховского были актуальны *Чудаки* Княжнина (возобновлена в 1803 г.) и *Пирог* Крылова. Однако очевидно, что и эти авторы в своих комедиях опирались на французскую традицию, в том числе, на Мольера [Веселова, Гуськова: L; Киселева 2001: XXIX]. Тем более показательна мольеровская трактовка «общих мест», которую задавала статья Озерова, а позднее и сам Шаховской.

В *Новом Стерне*, по нашему мнению, автор не стремился к «переложению» комедии Мольера, а лишь эксплуатировал отдельные традиционные мотивы и приемы, восходящие изначально к литературно-полемическим пьесам французского «классика». Сюда можно отнести:

1) реализацию языковой метафоры при высмеивании языка героя, который не понимают носители «наивной» точки зрения.

Новый Стерн
Граф: Добрая женщина, ты меня трогаешь!
Кузьминична: Что ты, барин, перекрестись! я до тебя и не дотронулась
[Шаховской 1961: 744].

Мольер *Ученые женщины* (*Femmes savantes*)
Bélise: Ce sont les noms des mots, et l'on doit regarder
en quoi c'est qu'il les faut faire ensemble accorder.
Martine: Qu' ils s'accordent entr'eux, ou se gourment, qu'importe?[57]
[Molière: IX, 100]

Тот же прием, в более скрытом виде, был использован Крыловым. Ср.:

Ужима: Это ужасно, сударь, что вся моя страсть и все мои ласки не могут вас привесть к тому, чтобы вы нежнее со мною обходились. Если б вы знали, как я чувствительна.
Вспышкин: Тфу, пропасть, да что же я тебе сделал? Я, кажется, ни руки ни ноги тебе не переломил [Крылов: 294].

[57] «Белиза: Это названия слов, и должно смотреть / на то, с чем их надо согласовывать.
Мартина: Соглашаются они между собой, или дерутся, что за нужда?»

2) переименование других персонажей по литературным образцам или отказ героя от собственного имени:

> ***Новый Стерн***
> Граф: Что слышу я! ее зовут Мелани?
> Ипат: Маланья, сударь.
> Граф: Какая грубость! какое невежество! Можно ли так портить самые интересные имена? Послушай, ежели ты осмелишься огрубить слух мой, то я, для чести литературы и сантиментальности, дам тебе почувствовать силу руки моей... <…>
> Ипат: <…> Вы мне запретили называть вас графом Пронским, и вот, уже четыре месяца, как выбираете другое имя.
> Граф: Это правда, что я до сих пор не могу выбрать имени приличного для сантиментального вояжёра [Шаховской 1961: 740–741].

> **Мольер *Смешные Жеманницы***
> Горжибюс: <…> Като, и вы, Мадлон. <…>
> Мадлон: Мой Бог, как вы пошлы! <…> Говорят ли когда-либо в хорошем стиле о Като и Мадлон? И не признаетесь ли вы что было бы довольно одного из этих имен, <…> чтобы обесславить самый прекрасный светский роман?
> Като: Это правда, дядюшка, даже чуть нежное ухо ужасно страдает, слыша эти слова; а имя Поликсена, которое выбрала моя кузина, и Аминта, которое я себя дала, имеют должную прелесть[58] [Molière: IX; 67–68].

Как отметила Л. Н. Киселева, переименование «Маланьи» в «Мелани» прямо восходит к *Пирогу* Крылова, где «чувствительная» героиня «пытается облагородить» свое имя по литературному образцу [Крылов: 616]:

> Вспышкин: <…> послушай же, Маланья Сысоевна!
> Ужима: Ай, какое варварство! Да зовите меня просто Маланией, сударь. Посмотрите, я вам во всех романах покажу [Там же: 293].

Очевидно, что возмущение Ужимы и упоминание «романов», на которые она ссылается, указывает на *Жеманниц*, как первоисточник этого расхожего комического приема[59].

3) мотив сумасшествия Пронского, вызванного чтением «неправильной» литературы, также вполне традиционный и восходящий к *Жеманницам*, широко использовался Крыловым для характеристики Ужимы: «старушка

---

[58] "Gorgibus: <…> Cathos, et vous, Magdelon... <…>
Magdelon: Mon Dieu, que vous êtes vulgaire! <…> A-t-on jamais parlé dans le beau style de Cathos ni de Magdelon? Et ne m' avouerez-vous pas que ce seroit assez d' un de ces noms pour décrier le plus beau roman du monde?
Cathos: Il est vrai, mon oncle, qu' une oreille un peu délicate pâtit furieusement à entendre prononcer ces mots-là; et le nom de Polyxène que ma cousine a choisi, et celui d' Aminte que je me suis donné, ont une grâce dont il faut".

[59] Ср. также отмеченные исследователями параллели между *Новым Стерном* и пьесами Княжнина: [Александрова: 86–88; Иванов 2003].

притворная скромница, которая сошла с ума на романах и на песенках» [Крылов: 288].

Последний мотив имеет непосредственное отношение к пониманию той цели, которую ставили перед собой комедиографы «оленинского круга». Озеров отвечал Федорову: «вы бы убедились, господин Критик, что комедия не одни пороки должна осмеивать, но что ей позволено издеваться над глупостями, над странностью и дурачеством человеческого ума» [СВ: 1805. № 11, 107].

Все перечисленные выше мотивы и приемы, как мы видим, имели в *Новом Стерне* полигенетический характер: изначально восходя к наследию Мольера, они были актуализированы и применены к русской ситуации в комедии Крылова. Последний — старший друг [Жихарев: II, 284] и соратник Шаховского по работе в театральном комитете — по нашему мнению, задал для начинающего драматурга образец жанра одноактной полемической комедии в прозе. Показательно, что финал *Нового Стерна* — раскаяние Пронского и свадьба крестьян — представлял собой «большой танцевальный дивертисмент» [Шаховской 1961: 804] и соотносился с финалом *Пирога* — свадьбой любовников, примирением героев и крестьянскими танцами [Крылов: 306].

Однако комедия Крылова не имела сценического успеха. Злободневная острота *Нового Стерна*, по-видимому, должна была затмить более нейтральный *Пирог*, написанный к тому же в ином контексте. Сам Крылов в тот момент еще не был настолько влиятельной фигурой, чтобы указание на его пьесу могло защитить от нападок московских критиков. В ситуации литературного спора, как отмечала Киселева, необходимо было найти «общепризнанный авторитет», «одно имя которого являлось бы надежным щитом» в полемике [Киселева 1990: 18]. С этой целью, очевидно, и была актуализирована мольеровская составляющая пьесы Шаховского — авторитетнее Мольера среди комедиографов не было никого. Кроме того, статья Озерова, по нашему мнению, дала Шаховскому «ключ» к определению собственного амплуа и творческой стратегии. С этого момента драматург начал сознательно ориентироваться на Мольера.

§ 2. *Bourgeois Gentilhomme* в «русских нравах»: *Полубарские затеи*

По свидетельству Жихарева, 5 марта 1807 г. начались репетиции прозаической пятиактной комедии Шаховского *Полубарские затеи, или Домашний театр* [Жихарев: II, 170], «с хорами и комическими балетами» [ИРДТ: II, 508]. По каким-то причинам премьера уже принятой на театр пьесы была

отложена на год и состоялась лишь 22 апреля 1808 г.[60] Очевидно, в промежутке Шаховской исправлял и дописывал объемные *Полубарские затеи*. В итоге комедия оказалась одной из самых успешных среди пьес драматурга[61].

На значение этой пьесы в творчестве автора указывает тот факт, что спустя десятилетие Шаховской написал для ее издания отдельное «Предисловие», а по сути — свой творческий манифест. Прочитан он был 8 февраля 1819 г. на заседании Российской Академии и опубликован в № 13 «Сына отечества» (далее — СО) за 1820 г. Хотя «Предисловие» и относится к более позднему периоду, оно, тем не менее, дает ценный материал для анализа как самой пьесы, так и вообще концепции нравоописательной комедии у Шаховского.

По мнению Рогова, в *Полубарских затеях* драматург стремился «дать картину современных нравов» [Рогов 1992: 160]. Именно нравы, различающиеся по времени и месту, считались самым богатым источником для пост-мольеровской комедии[62], т.к., с одной стороны, Мольер «исчерпал» все «главные характеры»[63], а с другой — смягчение нравов привело к уменьшению количества «странностей», подходящих для осмеяния. Решение этих проблем ведущие критики и драматурги рубежа веков видели теперь не в создании общих характеров (как того требовал Батте), а в подражании цели и духу комедий Мольера уже на современном материале[64]. При этом традиция призвана была «придать “узнаваемой современности” статус эстетического объекта» [Там же: 165].

Такое понимание жанра Шаховской воплотил в 1807 г. в *Полубарских затеях*. В предисловии он писал:

---

[60] «Во время поста <с 17 февраля по 5 апреля 1808 г. — *Д. И.*>, Императорская Российская труппа занималась учением следующих новых пиес: *Деревенский в столице*, комедия в пяти действиях в прозе, (Русское сочинение). *Полубарские затеи или домашний театр*, комедия в пяти действиях с дивертиссементами, (Руское <sic!> сочинение)» [ДВ: I, 159].

[61] Выдержала 73 представления и ставилась каждый год (за редким исключением) вплоть до 1837 г. [ИРДТ: II, 508; III, 296–297].

[62] “C’est aujourd’hui le champ où le vrai talent pourrait faire la meilleure et la plus belle moisson” [La Harpe 1825: XI, 289].

[63] “...le nombre des grands caractères est borné, et que Molière a choisi le plus marqués et le plus féconds” [La Harpe 1825: XI, 287].

[64] “Les vices et les ridicules raffinés et la corruption raisonnée, et l’hypocrisie, non plus de religion, mais de morale, n’offrent pas, je l’avoue, des surfaces aussi fortement comiques que les moeurs du temps de Molière; mais ce qui ne peut plus suffire à un portrait peut se ressembler en tableau, et la comédie peut se conformer à la marche de la société” [La Harpe 1825: XI, 292]. [Самые разнообразные пороки и нелепости и обдуманный разврат, и лицемерие, уже не религиозное, но моральное, не дают, я должен признать, столь комической наружности как нравы эпохи Мольера; но то, чего более не достаточно для портрета, может объединиться в картину, и комедия может приспосабливаться к развитию общества.]

> Мольер говорит, что он берет свое (т.е. принадлежащее Комедии) везде, где ни находит, и не стыжусь признаться, что следуя, его же правилам, я без угрызения совести пользовался не один раз его находками, обрабатывая их хорошо или дурно собственным моим иждивением. Мольеров Мещанин во Дворянства (Bourgeois Gentilhomme) заставил меня рассмотреть поближе наших полубояр-откупщиков; я нашел в них тот же общий характер, то же чванство, невежество и желание бариться, которое забавляло меня в Г. Журдане; но сличая их со вниманием я приметил, что в наших есть еще некоторые местные странности, достойные жесточайшего осмеяния и пользуясь собственно русскою страстью к домашним или холопским театрам я сделал ее основою Полубарских Затей [Шаховской 1820а: 26].

Из приведенной цитаты следует, что Шаховской стремился использовать «общий характер» «мещанина во дворянстве» для изображения «местных странностей» — т.е. именно для создания комедии из российских «современных нравов».

В *Полубарских затеях* сюжет любовного соперничества, как всегда у Шаховского, является лишь рамкой для изображения «странностей». Разбогатевший откупщик Транжирин, «чтобы перещеголять всех своих соседей», завел крепостной театр. Этой страстью пользуется Кутермин (отец которого был «стряпчей, потом растовщик <sic!>» [Шаховской 1808: 3]), чтобы заполучить в жены его наследницу — княжну Софью. Транжирин устраивает ему торжественную встречу с балетом, хорами, обедом и представлением *Дидоны* Княжнина. Однако возвращается возлюбленный Софьи — граф Ольгин — и мешает этим планам. Его бывший слуга помогает провести недостойного конкурента и добиться руки героини. Положительные персонажи пьесы, как не раз отмечалось, являясь носителями идеалов здравого смысла и патриотизма, лишены ярких черт, в отличие от героев негативных. На изображении последних как раз и сосредотачивается Шаховской.

Главная комическая черта «уездного умника» Кутермина — это стремление следовать в жизни литературным моделям. Он сводит Транжирина с ума цитатами из трагедий Княжнина и А. П. Сумарокова, однако, пользуясь репликами царей и героев, на поверку оказывается трусом: «я сударь быв страстен к ужасным трагедиям лучше люблю видеть смерть натеатре, чем внатуре <sic!>… И для того оставил военную службу» [Там же: 25]. Такая характеристика приобретала особенно негативный оттенок в контексте упоминаний о «двухлетнем походе», из которого вернулся Ольгин, т.е. об иностранной кампании русской армии 1805–1807 гг. Как и в *Новом Стерне*, модная литература отвлекает героя от выполнения долга, являясь, тем самым, одним из «заблуждений», которые стремился искоренить комедиограф.

Однако, заставляя Кутермина говорить цитатами из трагедий, автор, по нашему мнению, не стремился высмеять ни Сумарокова, ни Княжнина. Патриотка Софья, видя готовящееся крепостными актерами убогое пред-

ставление *Дидоны*, защищает честь Княжнина и выражает авторскую точку зрения[65]: «Как вам не стыдно обезображивать так лучшие наши сочинения» [Шаховской 1808: 9 об.]. Репликами-цитатами Кутермина Шаховской вписывает свою пьесу в самый современный театральный контекст. С конца 1806 г. и в полной мере в 1807 г., когда писалась пьеса, на русском театре начинается настоящий «трагедийный бум». Спустя некоторое время после нашумевшей премьеры *Димитрия Донского* Озерова ставят трагедии С. Н. Глинки, М. В. Крюковского, Н. И. Гнедича, возобновляют *Софонисбу* Княжнина, *Семиру*, *Синава и Трувора* Сумарокова [Арапов 1861: 176–182]. Наиболее цитируемые героем комедии *Дидона* и *Росслав* были возобновлены ранее, но незадолго до премьеры *Полубарских затей* в начале 1808 г. эти спектакли ставились вновь.

Само использование в комедии цитат из трагедий и обыгрывание оппозиции «театр — реальность», по нашему мнению, восходили к опытам парижского знакомого Шаховского — Дюваля, чей *Влюбленный Шекспир* (*Shakespeare amoureux, ou La pièce à l'étude*, 1804) строился именно на такой игре. Главный герой французской комедии влюблен в свою ученицу и актрису Кларансу, с которой он репетирует *Ричарда III*, а отношения выясняет цитатами из *Отелло* [Дюваль: 26–33]. Характерно, что *Влюбленный Шекспир* (в переводе Д. И. Языкова) был поставлен в разгар русского «трагедийного бума» 29 ноября 1807 г.

Полемизировал же Шаховской в своей комедии, на наш взгляд, с другими пьесами — с сентиментальными драмами В. Федорова, вражда с которым, как было сказано выше, началась с 1805 г. В *Полубарских затеях* автор использует пародию на драмы для разрешения комедийного конфликта. Кутермин после отказа Софьи пленяется крепостной актрисой Фионой и додумывает сюжет, будто она — «дочь тайны» и настоящая наследница Транжирина, которую тот скрывает, стыдясь своей любви к ее матери — «дочери Целовальника» [Шаховской 1808: 31]. В погоне за приданым он решает похитить Фиону: «Я ее увезу, женюсь, и после брошусь к ногам отца, опишу ему мою пламенную страсть, благополучие, которое он <Транжирин> будет вкушать в семействе моем — и ежели он не камень, то простит меня и сделает наследником» [Там же: 38].

Узнавание «законно или незаконно рожденных детей» [ДВ: I, 66] было пружиной большинства сентиментальных драм этого времени и резко критиковалось Шаховским и его единомышленниками. Особенно негативно был воспринят подобный финал в переделке Федоровым карамзинской «Бедной Лизы» — в драме *Лиза или Следствие гордости и обольщения* (о чем шла речь выше). В конце этой пьесы отец Лизы — мещанин Матвей — оказывался сыном дворянина, который выгнал его из-за неравного

[65] В редакторской статье, открывавшей первый номер ДВ, говорилось о людях «большаго света»: «Уже большая часть из них говорят без стыда, что они плакали в *Семире*, *Дидоне*, *Эдипе*, *Пожарском*» [ДВ: I, 6].

брака с крестьянкой. В финале тайна раскрывается — все падают на колени и друг друга прощают. Типично восклицание Матвея: «Чувство сыновнее повергает меня к ногам моего родителя! *(Бросаясь к ногам Гордова.)* Батюшка! снимите с меня ваше проклятие! оно мне тягостно!» В итоге дворянка Лиза не топится, а благополучно выходит замуж за Эраста [Федоров В.]. В *Полубарских затеях* аналогичный вымысел, которым руководствуется в своих действиях Кутермин, приводит его к комической ошибке — Фиона оказывается действительно крестьянкой, а не «дочерью тайны».

Подобная литературно-полемическая составляющая была, конечно, лишь частью комплекса отсылок к русской действительности, которыми наполнил свою комедию Шаховской. Сама проблема домашних театров была более чем актуальна именно в 1800-е гг. Крепостные труппы, как правило, формировались за счет увеличения дворни, что вело, по мнению драматурга, к нарушению социальной гармонии: «Семейственное счастье крестьян, нравственность охолопленных детей их, земледелие, сельское хозяйство, народоумножение, а нередко и само целомудрие страждут более или менее от сего злоупотребления, основаннаго на закоренелых обычаях». Полагая, что «обязанность сочинителя Комедий начинается там, где умолкает власть законов», Шаховской, по его же словам, стремился своей пьесой «содействовать общественному благу» [Шаховской 1820а: 11]. В финале *Полубарских затей*, чудом избежав полного развала собственного театра, Транжирин признается, что «театр етот укоротил мой век, то одно то другое, люди спились, избаловались, расходы большие». В ответ на это граф Ольгин советует ему: «Так поезжайте сударь в Петербург, вы можете там видеть хорошие Пиесы и дешевле и лучше и покойнее» [Шаховской 1808: 51 об.].

Идея полного закрытия домашних театров возникла еще при Павле I. Правительство, однако, в 1790-е гг. лишь ограничило свободу помещиков в выборе репертуара, позволив ставить только прошедшие цензуру пьесы. Обязательное присутствие на спектаклях полицейских чиновников, особый налог на домашние представления — все эти меры, как замечает А. П. Клинчин, вели к постепенному закрытию самых знаменитых вельможных театров. Характерно, что в 1800-е гг. императорская театральная дирекция развернула активную кампанию по приобретению крепостных актеров оптом и в розницу: в 1806–1807 гг., когда Шаховской писал свои *Полубарские затеи*, дирекция купила всю труппу князя П. М. Волконского, а непосредственный начальник драматурга — А. Л. Нарышкин сдал в аренду на петербургскую сцену свою певческую капеллу [Клинчин: 214–216].

Однако наибольшую активность эта купля-продажа имела в Москве, где изначально крепостные театры были крупнее и богаче петербургских. Медокс — владелец публичной антрепризы — даже жаловался на конкуренцию и был вынужден арендовать труппу у А. Е. Столыпина. В 1806 г. театр Медокса вместе со столыпинскими актерами был приобретен в казну, что положило начало московскому императорскому театру [Погожев: I,

98–100; Клинчин: 215]. Вероятно, что необходимость пополнить его состав активизировала дальнейшие приобретения, впрочем, лишь частично позволившие добиться нужного уровня спектаклей на московской сцене. Как писал о театре помещика П. А. Познякова в 1811 г. Шаликов:

> Играют одни крепостные люди, — но как играют! Несравненно лучше многих вольных артистов, которые посещают хорошие общества, для которых открыто блестящее поприще славы и проч. и проч. Две актрисы и буф такие, каких я не видывал на оперической сцене Московского театра [ЖД: № 3, 201].

Вопрос о том, была ли комедия Шаховского своего рода заказом театральной дирекции, требует дальнейшего изучения. Так или иначе, зрители увидели в *Полубарских затеях* прямые намеки на современность и даже «личности». Вигель указывал, что прототипом Транжирина был провинциальный меломан помещик И. Ф. Кошкаров: «Как кладу обрадовался ему Шаховской, снял с него скорее слепок и по нем удачно успел изваять две оригинальные фигуры — Пентюхина и Транжирина»[66]. Версию Вигеля сложно доказать или опровергнуть, однако его описание быта Кошкарова содержит возможное подтверждение такой трактовки. Мемуарист сообщал: «Смешно и жалко было смотреть на поминутные ласки его <Кошкарова> русскому капельмейстеру, который завел ему роговую музыку, может быть лучшую в России, и в то же время явно был любовником жены его» [Вигель: I, 467]. Заметим, что в комедии Шаховского Транжирин заводит «роговую музыку из девушек», т.к. хочет воспитать из них оперных певиц, для чего приучает их к «музыке пока на Рогах». Такое объяснение педанта Чупкевича вызывает у актера Решима прозрачную шутку: «На рогах, дамской инструмент, привыкайте, приучайтесь» [Шаховской 1808: 23]. Метила ли эта острота действительно в Кошкарова или была всего лишь расхожей театральной шуткой — вопрос, вряд ли теперь разрешимый. Так или иначе, установка автора на «личности» современников была воспринята зрителями.

Сама же фигура Транжирина оказалась наиболее продуктивной для русской нравоописательной комедии последующих лет. По мнению близкого Шаховскому Загоскина, если образ Кутермина «вероятно существует в одном воображении автора», то «характер главного персонажа Г-на Транжирина прекрасен», т.к. существует на самом деле [СН: № 18, 139]. Позднее именно образ Транжирина и высмеивание крепостных театров высоко ценили современники драматурга [Зотов 1846: 11; Арапов: 184–185]. Однако, на наш взгляд, «стряпчев сынок», который не может «ступить без *вирши*» [СН: № 18, 140], столь же мало имел отношения к «реальности»,

---

[66] Пентюхин — председатель судебной палаты, помешанный на своем крепостном оркестре — герой маленькой комической оперы Шаховского *Любовная почта*, поставленной за год до *Полубарских затей* 21 января 1806 г. и ставшей первой попыткой драматурга изобразить характерные «странности» русского «мещанина во дворянстве» [Шаховской 1821а].

как и помешанный на театре «полубоярин-откупщик». Разница заключалась в том, что, в отличие от Кутермина, образ Транжирина был «узаконен» мольеровской традицией.

Принципиальная установка на «подражание» Мольеру была в это время наиболее актуальна для Шаховского. Так, в № 31 ДВ была опубликована статья «О подражании», взятая из труда Кейлава. В ней комментатор Мольера писал:

> Всем известно, что славнейшие писатели подражали более всех других. <…> И у самого бессмертного *Мольера* нет четырех пьес в коих он не подражал во всем или в частях, что доказать очень не трудно. Вместо того, чтобы сим затмевать его славу, я думаю что дам ей новый блеск, если покажу что *Мольер* так хорошо украшал свои стихи, что сам сделался примером для своих последователей, кои заслужили похвалу не иначе, как приблизившись к сему великому человеку. Итак, да будет он нашим учителем в искусстве, которое сделало его бессмертным [ДВ: II, 39–40; Cailhava 1786: II, 1–4].

В *Полубарских затеях* Шаховской полностью выполнял советы французского теоретика, не скрывая своих «заимствований».

Однако, несмотря на прямое заявление Шаховского об ориентации на *Мещанина во дворянстве*, исследователи практически не сопоставляли *Полубарские затеи* с комедией Мольера, ограничиваясь справедливыми указаниями на заимствование «коллизии», «основного пафоса» и «некоторых комических приемов» [Рогов 1996: 409]. Объем этих заимствований, а также их функция до конца не выяснены, что, учитывая металитературный и метатеатральный характер пьесы, делает неполным любое ее исследование.

Тематика комедии — высмеивание чудачеств «мещанина во дворянстве» — и форма, выбранная Шаховским (пятиактная прозаическая комедия с балетами и дивертисментами[67]), должны были восприниматься как указание на образец. На уровне сюжета связь с *Мещанином во дворянстве* также прослеживалась: Транжирин, узнав, что к нему приедет граф, забывает о Кутермине и устраивает в честь Ольгина балет и торжественный обед, с «подблюдными» песнями и роговой музыкой. Эта ситуация аналогична посещению маркизой Дорименой дома Г-на Журдена. Последний также готовит для своей гостьи балет и «певцов, чтоб было кому петь во время обеда»[68] [Мольер: III, 231]. Приветственное слово разволновавшегося Транжирина русский драматург пишет по мольеровскому образцу. Ср.:

> Транжирин: Ваше Сиятельство, честь и удовольствие, удовольствие и честь которые вы мне изволите делать; делают мне большое удовольствие. Узнав о приезде вашем, я персонально хотел вам засвидетельствовать глубочайшее

---

[67] В спектакле были использованы хор и балеты [Шаховской 1808: 14], исполнялись русские песни, напр., «То теряю, то люблю» [Там же: 53] — см.: [Письмовник: 72–73].

[68] “m’envoyer des musiciens, pour chanter à table” [Molière: VIII, 69].

почитание с которым честь имею пребыть вашего Сиятельства покорнейшим слугой [Шаховской 1808: 23 об.].

Г-н Журден: Сударыня! Это величайшая для меня радость, что я оказался таким баловнем судьбы и таким, можно сказать, счастливцем, что имею такое счастье и вы были так добры, что сделали мне милость и пожелали почтить меня почетом благосклонного своего присутствия, и если б только я был достоин удостоиться таких достоинств, каковы ваши... и небо... завидующее моему блаженству... предоставило мне... преимущество заслужить... заслужить... [Мольер: III, 270][69].

Здесь проявляется принцип не прямого подражания Мольеру, но подражания в «духе» его комедий, которое проповедовали французские учителя Шаховского. Количество таких «общих мест» в *Полубарских затеях* невелико. Можно отметить лишь несколько:

1) Транжирин: <…> поутру у Триумфальных ворот для встречи жениха будет балет с хорами и песельниками; после обеда на Театре балет с разговорами; как бишь его Чупкевич называет? похождение не Жилблаза, а другое какоето... Решим: Любовное похождение Марса и Венеры, и прочих Богов, Полубогов и Нимф, или любовь любовью увенчанная Большой балет с диалогами и проч. [Шаховской 1808: 8].

Г-н Журден: <учителю танцев. — *Д. И.*> Ну, эту самую... Как это у вас называется? Не то пролог, не то диалог с песнями и пляской[70] [Мольер: III, 224].

2) Авдул: <крестьянин о театре. — *Д. И.*> мы здесь круглый год Святки справляем [Шаховской 1808: 21 об.].

Г-жа Журден: Можно подумать, что у нас каждый день праздник <масленица>: с самого утра то и знай пиликают на скрипках, песни орут [Мольер: III, 247][71].

Последний мотив вполне традиционен и в комедии Шаховского может также восходить к *Модной лавке*, поставленной 27 июля 1806 г. У Крылова крестьянин, узнав, что в городе «и в будни праздник», восклицает: «Ну да коли, барин, здесь на страстной масленицу справляют, так не приходится ли иногда сочельник-то о Святой?» [Крылов: 316]. Однако исходным источником мотива, очевидно, была пьеса Мольера.

---

[69] "Monsieur Jourdain: Madame, ce m'est une gloire bien grande de me voir assez fortuné pour être si heureux que d'avoir le bonheur que vous ayez eu la bonté de m'accorder la grâce de me faire l'honneur de m'honorer de la faveur de votre présence; et si j'avois aussi le mérite pour mériter un mérite comme le vôtre, et que le ciel... Envieux de mon bien... M'eût accordé... L'avantage de me voir digne... Des..." [Molière: VIII, 153].

[70] "Monsieur Jourdain: Eh la... Comment appelez-vous cela? Votre prologue ou dialogue de chansons et de danse" [Molière: VIII, 50].

[71] "Madame Jourdain: <…> on droit qu'il est céans carême-prenant tous les jours; et dès le matin, de peur d'y manquer, on y entend des vacarmes de violons et de chanteurs" [Molière: VIII, 102].

Переклички с комедиями Крылова в этом случае, скорее были обусловлены общностью программ драматургов [Альтшуллер 1975: 162], а не «воздействием», которое, по мнению Гозенпуда, «оказали комедии Крылова» на Шаховского [Гозенпуд 1961: 24]. Наиболее отчетливо это единство проявляется именно в период написания *Полубарских затей*. В 1807 г. Крылов сам обращается к наследию Мольера[72] и создает комедию *Урок дочкам*, явно ориентируясь на мольеровских *Жеманниц*, что сразу заметили современники: «план, мысли, ход пьесы и сцены <…> совершенно между собой сходствуют» (цит. по: [Фомичев: 152]). Крылов, как ранее Шаховской, осмеивал в комедии современные явления русской жизни по мольеровской модели. Если автор *Нового Стерна* в 1805 г. избрал объектом насмешек стиль эпигонов карамзинизма, то Крылов в острый для России момент войны с Францией на место «прециозной» или «сентиментальной» литературы поставил галломанию как общественное «заблуждение». При этом принцип обработки «материала» сохранялся тот же, что и у Шаховского в *Новом Стерне* и в *Полубарских затеях*: узнаваемые «мольеровские» мотивы, коллизии и приемы использовались на «национальном» материале (см.: [Фомичев: 152; Киселева 2001: XXIX]).

§ 3. *Ссора, или Два соседа*: подражание или «истинное происшествие»?

В той же манере Шаховской в 1810 г. сочиняет, по мнению Гозенпуда, «одну из наиболее «крыловских» пьес» [Гозенпуд 1961: 24] — маленькую прозаическую комедию *Ссора, или Два соседа*, считавшуюся среди «лучших его произведений, потому что тогдашний быт русских помещиков <…> выведены с такою верностию и искусством, что более 20-ти лет восхищали зрителей» [Зотов 1846: 12]. Даже критически настроенные по отношению к другим пьесам драматурга современники, считали, что в *Ссоре* он «умел представить <…> провинциальные наши обычаи, слабости и добродетели живыми красками, умел найти язык, приличный изображаемым <…> лицам, и приправить все это умом и замысловатыми шутками» [СО: 1821. № 18, 187].

Завязка пьесы — ссора двух соседей-помещиков: охотника Вспышкина и ябедника Сутягина. Образ судейского-взяточника (речевая маска, стиль поведения, идеология) был выполнен Шаховским в рамках уже устоявшейся русской традиции, восходящей к *Сутягам* (*Les Plaideurs*) Расина

[72] Ответ на вопрос о том, почему именно в это время творчество Мольера становится для Шаховского и Крылова настолько актуальным, требует более подробного исследования идейных течений конца 1800-х гг. Возможно, какую-то роль здесь сыграло отмеченное Феллоусом оживление интереса к Мольеру, начиная с 1807 г., во французской периодике — прежде всего в “Mercure de France” [Fellows: 18].

и разработанной в *Ябеде* В. В. Капниста[73]. Фигура же охотника, помешанного на своих собаках, не имела к этому времени традиции в русской комедиографии [Берков], хотя терминология псовой охоты уже была зафиксирована в специальных изданиях [Псовой охотник 1785; Псовой охотник 1810]. Шаховской дает герою «говорящее» имя — Вспышкин, из крыловского *Пирога*, но в остальном, очевидно, следует мольеровскому образцу. В комедии Мольера *Докучные* (*Les Fâcheux*) — хотя «без плана и интриги» (то, что называлось “comédie à tiroir”), но высоко ценимой за точность «портретов» [La Harpe 1825: VI, 216] — по очереди на сцену выходили «оригиналы», списанные с конкретных современников драматурга: игрок, педант, прожектер, танцмейстер и др. Самым известным среди них был именно охотник Дорант. Кейлава сообщал, что этот персонаж был добавлен во второй редакции пьесы по личному указанию Людовика XIV. Прототипом для Доранта послужил граф Суакур. Более того, считалось, что комедиограф, не знавший охотничьего жаргона, обратился непосредственно к своему «образцу» за консультацией [Cailhava 1786: II, 113–114].

На наш взгляд, речевая маска Вспышкина, полная терминов псовой охоты, и конкретно — его рассказ о подвигах погибшей борзой, непосредственно восходит к аналогичному рассказу Доранта:

> Прошлой весной я ездил за Мценском с Его Сиятельством Графом Прындиковым; кинули[74] **в остров**; **брахало причуил**, к нему подвалили; моя стая как в котле закипела! Русак катит в гору, прямо на его Сиятельство. Собаки **разметались**, а Русак пред ними как свечка загорелся. Я пустился **перескакивать**, — **ату!.. ату его!.. ату!.. Швырок** мой **возрился**, и как от стоячих всех мимо, Русак угнал назад ушми! Графская свора опять **вытянулась**, да ни тут-то было. Мой **Швырок надулся**, раз, два, да и через голову с Русаком покатился. Какова была собачка?[75] [Шаховской 1821b: 34].

Ср. у Мольера рассказ Доранта:

> Mon **cerf débuche**, et passe une assez longue plaine,
> Et mes chiens après lui; mais si bien **en haleine**,
> Qu’on les aurait couverts tous d’un seul justaucorps.
> Il vient à la forêt. Nous lui donnons alors
> La **vieille meute**; <…>
> Je monte donc dessus, et ma joie était pleine,

---

[73] Об актуальности *Ябеды* для Шаховского свидетельствует возобновление этой комедии в 1805 г., во многом стараниями кружка Оленина [Рогов 1992: 121].

[74] Здесь и далее в цитатах выделено нами. — *Д. И.*

[75] Выделены охотничьи термины: «остров» — «Лес, окруженной со всех сторон полем»; «подчуить зверя» — учуять; «о, ту его!» — крик охотников; «Швырок» — рекомендуемая кличка борзой собаки «по шерсти и по резвости ея» [Псовой охотник 1785: 18, 53, 97, 100]. Ср. описание экспрессивных выкриков псовых охотников: «начинают *порскать*, т.е. кричать громогласно: *а-а-а-а! причуй миленькия! доберись*, и проч.» [Псовой охотник 1810: I, 102].

De voir filer de loin **les coupeurs** dans la plaine;
Je pousse, et je me trouve en un fort à l'écart.
À la queue de nos chiens **moi seul avec Drécar**.
Une heure là dedans notre cerf se fait battre.
J'appuie alors mes chiens, et fais le diable à quatre:
Enfin jamais chasseur ne se vit plus joyeux;
Je le relance seul, et tout allait des mieux;
Lorsque d'un jeune cerf s'accompagne le nôtre,
Une part de mes chiens se sépare de l'autre,
Et je les vois, Marquis, comme tu peux penser,
Chasser tous avec crainte, et **Finaut balancer**.
Il se rabat soudain, dont j'eus l'âme ravie;
Il empaume la voie, et moi je sonne et crie,
"À Finaut! à Finaut": j'en revois à plaisir
Sur une taupinière, et résonne à loisir.
Quelques chiens revenaient à moi, quand pour disgrâce,
Le jeune cerf, Marquis, à mon campagnard passe.
Mon étourdi se met à sonner comme il faut,
Et crie à pleine voix **"tayaut! tayaut! tayaut!"**
Mes chiens me quittent tous, et vont à ma pécore,
J'y pousse et j'en revois dans le chemin encore;
Mais à terre, mon cher, je n'eus pas jeté l'œil,
Que je connus le change, et sentis un grand deuil[76] [Molière: III, 73–76].

Как видно на этом сопоставлении, Шаховской следовал Мольеру в использовании охотничьего жаргона для создания оригинальной речевой маски персонажа, типологически схожей с языком традиционных комических специалистов-чудаков (см. речь моряка Брустверова в той же пьесе).

Саму же завязку автор заимствовал из другого источника — басни И. И. Хемницера «Два соседа». Приведем ее текст полностью:

Худой мир лучше доброй ссоры,
Пословица старинна говорит;
И каждый день нам тож примерами твердит,
Как можно не вплетаться в споры;
А если и дойдет нечаянно до них,
Не допуская вдаль, прервать с начала их,
И лучше до суда, хотя ни с чем, мириться,
Как дело выиграть и вовсе просудиться
Иль, споря о гроше, всем домом разориться.

---

[76] Охотничьи термины (см. в примечаниях: [Molière: III, 73–76]): "cerf débuche" — олень забежал в лес; "la vieille meute" — свора старых собак, запускаемая во вторую очередь; "les coupeurs" — собаки, отрывающиеся от своры и догоняющие зверя; "balancer" — собака колеблется, когда чует след другой цели; "il se rabat" — показывает, что нашел свежий след зверя; "il empaume la voie" — идет по следу; "tayaut!" — крик охотника (аналогичный «ату!» — хватай). См. также этот монолог в переводе В. Рождественского: [Там же: I, 439–440].

На двор чужой свинья к соседу забрела,
А со двора потом и в сад его зашла
И там бед пропасть накутила:
Гряду изрыла.
Встревожился весь дом,
И в доме беганье, содом:
«Собак, собак сюда!» — домашние кричали.
Из изб все люди побежали
И свинью ну травить,
Швырять в нее, гонять и бить.
Со всех сторон на свинью напустили,
Поленьями ее, метлами, кочергой,

Тот шапкою швырком, другой ее ногой
(Обычай на Руси такой).
Тут лай собак, и визг свиной,
И крик людей, и стук побой
Такую кашу заварили,
Что б и хозяин сам бежал с двора долой;
И люди травлю тем решили,
Что свинью наконец убили
(Охотники те люди были).

Соседы в тяжбу меж собой;
Непримиримая между соседов злоба;
Огнем друг на друга соседы дышат оба:
Тот просит на того за сад изрытый свой,
Другой, что свинью затравили;
И первый говорил:
«Я жив быть не хочу, чтоб ты не заплатил,
Что у меня ты сад изрыл».
Другой же говорил:
«Я жив быть не хочу, чтоб ты не заплатил,
Что свинью у меня мою ты затравил».
Хоть виноваты оба были,
Но кстати ль, чтоб они друг другу уступили?
Нет, мысль их не туда;
Во что б ни стало им, хотят искать суда.
И подлинно, суда искали,
Пока все животы судьям перетаскали.

Не стало ни кола у истцев, ни двора.
Тогда судьи им говорили:
«Мы дело ваше уж решили:
Для пользы вашей и добра
Мириться вам пора» [Хемницер: 60–62].

В своей комедии Шаховской переложил сюжет басни, добавив лишь традиционную рамку — дети враждующих соседей любят друг друга, а брат Вспышкина Брустверов стремится их поженить и помирить отцов. Хозяйка

почтовой станции, на которой происходит действие, так излагает суть конфликта:

> Дело-то было слажено, девишник справлен, сговор сделан, только бы честным пирком, да за свадебку; как черт занеси вашего козла на псарной двор Устина Кононыча: гончие собаки его в куски разорвали... Батюшка твой осерчал, велел подстрелить швырка, любимого борзого кобеля будущего твоего тестюшки; тестюшка взбеленился, и пошла потеха! [Шаховской 1821b: 5]

Вместо свиньи — козел; вместо затоптанного сада — застреленный пес. Характерно, что у Хемницера свинью затравили собаками именно «охотники»; употребляется даже наречие «швырком» — прямо соотносящееся с кличкой убитой собаки Вспышкина.

В *Ссоре* героям также грозит опасность разориться на судебных издержках. Вспышкин говорит, что «три аппеляции подал и заложил в банк деревню», а после четвертой «со всем имением распрощаюсь»; Сутягин боится, что «в полгода от сорокалетних трудов моих и на саван не останется» [Там же: 31, 41]. В связи с этим следует обратить внимание на диалог соседей в басне, где каждый повторяет стандартную формулу с вариацией во второй строке: «Я жив быть не хочу, чтоб ты не заплатил, / Что у меня ты...» и т.д. Шаховской использует такой прием несколько раз в параллельных сценах, тем самым подчеркивая схожесть «дурачеств» героев — Вспышкин «с ума сошел» [Шаховской 1820b: 35] на псовой охоте, а Сутягин на том, чтобы выиграть дело. Неоднократно повторяется и сама формульная конструкция Хемницера (Вспышкин: «Да я лучше умру, чем с ним помирюсь»; Сутягин: «Пусть я раззорюсь; но за то у него не будет ни кола, ни двора» [Там же: 34, 42]).

Характерно, что счастливое примирение соседей в комедии Шаховского завершается финальной репликой Брустверова, повторяющей первую строку из басни «Два соседа»: «Э, брат! худой мир лучше вздорной ссоры» [Там же: 63].

Использование Шаховским расхожего басенного сюжета в качестве источника было несомненной удачей. «Русский» колорит текста Хемницера был дополнен узнаваемыми речевыми масками и бытовыми подробностями (напр., примирение за яичницей, быт станционного двора и проч.). В итоге младший современник драматурга Арапов посчитал даже, что Шаховской «взял» *Ссору* «из истиннаго происшествия и оттенил в ней мастерски два характера: Вспышкина собачьяго охотника и Сутягина его соседа-ябедника» [Арапов 1861: 205]. Все эти хвалебные отзывы, наглядно демонстрирует успех метода Шаховского по обработке «чужого» литературного текста для создания «оригинальной» комедии в «русских нравах».

Единственный из современников, кто заметил насквозь литературный характер пьесы, был французский литератор П. И. Геннекин (Pierre Hennequin). В своей краткой биографии драматурга, повторявшей во многом статью Н. И. Греча [Греч 1822: 317–320], он ошибочно утверждал, что *Ссора,*

или Два соседа написана в подражание французской пьесе [Hennequin: 131]. Очевидно, имелась в виду комическая опера в 2-х действиях Лароша *Два соседа* (*les Deux Voisins*, 1791), сюжет которой был заимствован из басни «Сапожник и финансист» Лафонтена [Annales dramatiques: III, 184]. Заметим, впрочем, что за исключением названия и наличия басенного источника русская и французская пьесы не имеют иных точек схождений. Можно лишь утверждать, что в *Ссоре* Шаховской воспользовался аналогичным методом переработки басни в комедию, используя текст Хемницера и подражая классическим образцам Мольера. В итоге драматургу удалось создать комедию в «русских нравах», единогласно принятую современниками за «истину».

ГЛАВА III

«РУССКИЙ МОЛЬЕР» В ПОЛЕМИКЕ С «АРЗАМАСОМ»

§ 1. *Урок кокеткам* как нравоописательная комедия

После одноактной прозаической комедии *Ссора, или Два соседа*, о которой шла речь выше, Шаховской возвращается к нравоописательному жанру уже после окончания Отечественной войны — спустя почти 5 лет в принципиально иной литературной ситуации.

Премьера 23 сентября 1815 г. его первой большой стихотворной комедии *Урок кокеткам, или Липецкие воды* принесла автору шумный успех[77] и ознаменовала новый этап в развитии жанра, завершившийся появлением *Горя от ума* Грибоедова. Последнее обстоятельство во многом определило наибольшее внимание исследователей к этому периоду в русской комедиографии, однако стремление свести все векторы творческих поисков современников Грибоедова к его шедевру искажало представление о реальной эволюции русской комедии второй половины 1810-х гг.

«Война на Парнасе» между «арзамасцами» и «беседчиками», разгоревшаяся после премьеры *Урока кокеткам,* не раз становилась объектом внимания многих выдающихся исследователей, и в последние годы (особенно после выхода сборника «Арзамас: Мемуарные свидетельства; Накануне “Арзамаса”; Арзамасские документы») было сделано и делается многое для реконструкции историко-литературного контекста и механизмов этой полемики. Однако в поле зрения исследователей крайне редко попадают те собственно художественные задачи, которые решал в *Уроке кокеткам* Шаховской.

Прежде чем приступать к анализу текста комедии, необходимо рассмотреть вопрос о ее датировке. Как и в большинстве других случаев, мы располагаем достаточно скудными сведениями о ходе работы над пьесой. Черновиков и автографов не сохранилось, а единственная авторизованная рукопись [Шаховской 1815а] является писарской копией и отражает лишь последний этап правки, т.к. ее текст (за исключением ряда сокращений

[77] Показательно свидетельство лицеиста А. М. Горчакова из письма А. Н. Пещурову от 5 декабря 1815 г.: «Не знаю, слышали ли вы про пиесу, которая теперь любимица нашего театра петербургского, про которую все говорят, из которой всякой наизусть знает тирады, которая навлекла множество неприязней и обожателей автору, о которой так и сяк судят, пиеса, в которой осмеян Жуковский, — я хочу говорить про “Липецкие воды”. <…> Должно признаться, что есть сцены прекрасные, характеры разительные. Примечательно в ней то, что Шаховской очень искусно попал на нынешний тон большого света. Лица графа Ольгина, княжны Холмской и кокетки прекрасны» [Горчаков: 182].

и зачеркнутых строк) полностью совпадает с печатной редакцией комедии. В итоге с полной уверенностью мы можем определить лишь верхнюю границу — 9 сентября 1815 г., когда за две недели до премьеры было получено цензурное разрешение на издание *Урока кокеткам* в типографии Императорских театров [Шаховской 1815b: II].

Однако есть основание полагать, что комедия была готова раньше. Арапов писал, что в 1815 г. «ходили в Петербурге слухи о новой комедии кн. Шаховского, в стихах, в 5 дейст.; его знакомые и известные литераторы, слышали эту комедии в чтении, за несколько месяцев перед ее представлением; это был Урок кокеткам, или Липецкие воды» [Арапов 1861: 238]. Приведенное свидетельство современника (хотя и позднее) позволяет относить окончание работы над пьесой минимум к началу лета 1815 г. («несколько месяцев» — т.е. от двух и более).

Такая датировка заставляет несколько иначе взглянуть на хронологию событий, предшествовавших войне на Парнасе.

Большинство исследователей считало, что поводом для полемического выступления Шаховского в *Уроке кокеткам* против Жуковского и других будущих «арзамасцев» стали три стихотворных послания, опубликованные в 1815 г. на страницах «Российского Музеума» и направленные против драматурга лично. А. С. Немзер увидел в тактике их публикации «расчетливую последовательность» [Немзер: 170]: 1) № 2 — «Послание к кн. П. А. Вяземскому» В. Л. Пушкина; 2) № 3 — «Ответ...» Вяземского; 3) № 6 — послание Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину». Последний текст, по общему мнению исследователей, наиболее ясно, хоть и не прямо[78], формулировал обвинения Шаховского в гибели (сумасшествии) трагика Озерова. Фигура «завистника» под маской друга, как полагал В. Э. Вацуро, в послании Жуковского стала узнаваемой [Вацуро 1994: 18]. В итоге июньский номер «Российского Музеума» должен был спровоцировать конфликт.

В своей новейшей работе М. Л. Майофис, сосредоточившись на реконструкции придворного контекста событий, предположила, что комедия Шаховского, направленная против Жуковского, была реакцией не на полемические послания будущих «арзамасцев», а на повышение статуса поэта при дворе: 4 сентября 1815 г. он был назначен чтецом вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Это событие, как полагает исследователь, принципиально меняло соотношение сил в пользу партии, враждебной Шаховскому, что и привело к столкновению [Майофис 2008: 128–129].

Однако если учитывать дату цензурного разрешения на *Урок кокеткам* и свидетельство Арапова, становится ясно, что появление памфлета на Жу-

---

[78] В прозаическом плане послания Жуковский выражался более определенно: «Наш Озеров — если он убит, о, для чего не вверил он себя добрым, для чего надеяться, что все будут плести венок — **завистник** ввязывается в это дело, чтобы разорвать его» [Жуковский 1999: 704].

ковского могло быть не связано ни с его посланием к Вяземскому и Пушкину, ни, тем более, с придворной карьерой поэта. Повод, как нам видится, следует искать в литературных баталиях предшествующего периода, а внутренние причины — в целях, которые преследовал Шаховской.

Ряд исследователей [Степанов: 296; Слонимский 1946: 53; Вольперт: 137], как и некоторые современники Шаховского [Ансело: 153; Зотов 1846: 19], отмечали близость *Урока кокеткам* к стихотворной комедии де Ла Ну *Исправленная кокетка* (de La Noue *La coquette corrigée*; 1756), популярной и обсуждаемой критиками на протяжении 1800–1810-е гг. [Geoffroy 1819: II, 465–467]. А. А. Гозенпуд, не нашедший никакого сходства в сюжетах обеих пьес, полностью отрицал эту гипотезу [Шаховской 1961: 773].

Действительно, способы «исправления» у де Ла Ну и Шаховского различны: кокетку Жюли пытаются отучить от ее страсти флиртовать, вызвав у нее настоящее чувство к Клитандру. Инициатором этого является ее тетка — Орфиза, она же предлагает и метод: герой должен изобразить, будто он не влюблен в кокетку, а ухаживает за самой Орфизой, тем самым вызвав у Жюли ревность. В финале Клитандр и исправленная героиня соединяются [La Noue]. У Шаховского же графиня Лелева, как персонаж отрицательный, обманута, посрамлена и наказана — ей дают «урок», мораль которого, «что кокетствовать добра нимало нет» [Шаховской 1861: 264].

Однако, на наш взгляд, тема кокетства и светской философии сближает обе комедии. Жюли, так же как и Лелеву, сопровождает группа поклонников: придворный Эраст, комический старый вояка Граф, его племянник Маркиз. Последнего Жоффруа в рецензии 1801 г. охарактеризовал как «доктора либертинажа» (docteur en libertinage)[79] и «наставника» Жюли в светской философии [Geoffroy 1819: II, 463]. Отношения с кокеткой (ухаживание без любви) сближают Маркиза и графа Ольгина. Его диалог с Клитандром (Действ. 1, явл. 7), по всей вероятности, послужил образцом для аналогичного диалога Ольгина с Пронским (Действ. 4, явл. 1), хотя и не содержит прямых текстуальных перекличек.

Отметим, что связь *Урока кокеткам* с *Исправленной кокеткой*, по-видимому, была сразу осознана русскими зрителями. Косвенно на это указывает сходство претензий к пьесе Шаховского с устойчивыми негативными оценками комедии де Ла Ну. Все критики без исключения отмечали «неблагородный» характер героини комедии и несоответствия в изображении нравов «высшего света». Современник де Ла Ну — Шарль Колле писал после премьеры комедии: «*Исправленная кокетка* это комедия <…> в которой нет ни знания театра, ни знания света; к тому же, эта кокетка из при-

[79] Ср. с репликой Саши по адресу Лелевой: «Вам смело можно быть профессором морали» [Шаховской 1961: 186].

хожей, то есть, *б...*» [Collé 1807: II, 132][80]. Не менее резко выражался Жоффруа: «Ла Ну без сомнения имел притязания изобразить нравы приятного общества, выдавая нам маркиз и президентш; но он изобразил всего лишь несколько непотребных женщин да несколько кабацких щеголей» [Geoffroy 1819: II, 463][81]. Показательно, что аналогичным образом русские критики осуждали героиню *Урока кокетам*. Вяземский полагал, что характер Лелевой не позволяет принять ее за «особу лучшего общества» [Арзамас: I, 248–249]. Вслед за ним А. А. Бестужев видел в героине «вместо женщины ловкой, воспитанной, привыкшей к лучшему обращению» — «обыкновенную кокетку», изъясняющуюся «языком *прихожих*» [СО: 1819. № 6, 260–261]. Возможно, модель критического описания русской комедии могла быть продиктована традицией осуждения выбранного Шаховским образца — *Исправленной кокетки* де Ла Ну[82].

Так или иначе, форма пятиактной комедии в александрийских стихах, тема кокетства и светской философии, а также персонажная структура сами по себе подтверждают мнение о том, что одним из образцов для Шаховского послужила *Исправленная кокетка*. Комедия де Ла Ну, на наш взгляд, подсказала русскому драматургу способ сочетания темы «злого ума» кокетки и либертина с нравоописанием комических «чудаков», таких как старый Граф.

С другой стороны, в образе графини Лелевой современники сразу разглядели ориентацию Шаховского на *Мизантропа* Мольера (см.: [Арзамас: I, 264]). Как и в комедии де Ла Ну[83], опознавание образца в *Уроке кокеткам* было, по нашему мнению, намеренно запланировано автором. Создавая образ кокетки под стать Селимене, Шаховской вводил в текст мотивы и цитаты, восходившие к пьесе Мольера. Так, Лелева говорит о книге исто-

---

80 "...la *Coquette corrigée* est une comédie <…> qu'il n'y a ni connoissance du théâtre, ni connoissance du monde; c'est, d'ailleurs, une coquette de foyer, c'est-à-dire, une *p*<utain>".

81 "Lanoue a sans doute eu la prétention de peindre les mœurs de la bonne compagnie, en nous offrant des marquises et des présidentes; mais il n'a peint que quelques catins, quelques petits-maîtres de taverne".

82 Ср. также негативную оценку Вяземским [Арзамас: I, 249–250] и Бестужевым [СО: 1819. № 6, 258, 264–268] не связанности второстепенных персонажей с сюжетом и аналогичные претензии французских критиков: "Point d'incidens, point de situations, point d'action dans cette pièce, ce qui la rend languissante et fort ennuyeuse" [Collé 1807: II, 133]; "Il y a, dans la *Coquette corrigée*, beaucoup de personnages et peu d'action; il y a un Eraste qui n'est là que pour faire et le fat et le sot <…>: on y voit aussi un certain Lisimon, vieux militaire presqu'imbécille <…>; une certaine présidente, femme perdue, ne s'y montre que pour déshonorer son sexe; tous ces gens-là sont étrangers à l'action" [Geoffroy 1819: II, 462–463].

83 Естественно, что и сам де Ла Ну ориентировался в своей комедии на *Мизантропа*: у него также возникает тема лицемерных писем кокетки к поклонникам, а имя Селимены упоминается прямо [La Noue: 28].

рика Левека: «Он так же скучен мне, как выспренний барон, / Который “здравствуйте” не скажет без амфазы» [Шаховской 1961: 174] — ср. реплику Селимены о Тиманте: «И даже “здравствуйте” он говорит всегда на ушко»[84] [Molière: V, 481].

Шаховской использовал также мольеровские приемы для описания «злословия» кокетки. Письмо Селимены, в котором она каждому из поклонников дает нелестные характеристики и язвительные советы (Действ. 5, сцена последняя), служит явным образцом для монолога Лелевой в явлении 8-м последнего действия. См., например, характеристики Альцеста и Оронта в комедии Мольера:

> (*Альцесту*) Камешек в ваш огород, сударь!
> «...Относительно господина с зелеными бантами могу сказать, что иногда он развлекает меня своими резкостями и своим мрачным отчаянием, но гораздо чаще я нахожу, что это невыносимейший человек на свете. Что же касается господина в камзоле...»
> (*Оронту*) Вот и ваша очередь!
> «...Что же касается господина в камзоле, который ударился в остроумие и хочет быть писателем во что бы то ни стало, я не могу принудить себя слушать его болтовню: проза его утомляет меня не меньше его стихов. Поймите же, что вовсе я не так уж развлекаюсь, как Вам кажется, мне очень не хватает Вас во всех развлечениях, в которые меня втягивают, самая лучшая приправа к нашим удовольствиям — это присутствие людей, которых любишь»[85] [Мольер: II, 261; Molière: V, 544–545].

Ср. у Шаховского:

> Графиня
> *(Барону)*
> Любезны вы, барон, однако же прельщать
> Без малого сто лет — не слишком ли уж много?
> Ах! сжальтесь над собой, подагра и любовь
> Равнó опасны вам.
> *(Фиалкину)*
> Прошу вас, ради бога,

---

[84] “Et jusques au bonjour, il dit tout à l’oreille”.

[85] “A vous le dé, Monsieur.
Pour l’ homme aux rubans verts, il me divertit quelquefois avec ses brusqueries et son chagrin bourru; mais il est cent moments où je le trouve le plus fâcheux du monde. Et pour l’ homme à la veste...
Voici votre paquet.
Et pour l’homme à la veste, qui s’est jeté dans le bel esprit et veut être auteur malgré tout le monde, je ne puis me donner la peine d’ écouter ce qu’ il dit; et sa prose me fatigue autant que ses vers. Mettez-vous donc en tête que je ne me divertis pas toujours si bien que vous pensez; que je vous trouve à dire plus que je ne voudrois, dans toutes les parties où l’ on m’ entraîne; et que c’ est un merveilleux assaisonnement aux plaisirs qu’ on goûte que la présence des gens qu’ on aime”.

Гомера не влюблять, не мучить мертвецов
И не смешить живых плаксивыми стихами.
(Угарову)
Желаю вам всегда довольным быть собой,
Вступить в законный брак с цыганкой удалой
И хватски славиться лихими бегунами [Шаховской 1961: 260–261].

Здесь следует обратить внимание еще на одну значимую параллель. В своем классическом труде «Об искусстве комедии» Кейлава писал: «В *Куртизанках* Г. *Палиссо* героиня злобно, как *Селимена из Мизантропа*, рисует всех своих знакомых»[86] [Cailhava 1786: II, 216]. Речь шла о стихотворной комедии Ш. Палиссо *Куртизанки, или Урок нравам* (*Les Courtisannes, ou L'Ecole de mœurs*), продолжившей в 1775 г. тему скандально-известной комедии *Философы* (*Les Philosophes*, 1760) того же автора [Palissot 1777: 381–480]. За нападки на «энциклопедистов», Ж.-Ж. Руссо и Вольтера, Палиссо удостоился славы «нового Аристофана» [Morellet; Palissot 1803]. Хотя в 1800-е гг. его комедии посчитались не лишенными сатирических достоинств, однако негативная репутация их автора продолжала сохраняться [Morellet; Palissot 1803; Annales dramatique: VII, 198].

Вполне уместно было бы предположить, что явное подражание письму Селимены в *Уроке кокеткам* могло актуализировать в глазах «арзамасцев» параллель с комедией Палиссо. Как замечали исследователи, «Видение в какой-то ограде» Блудова было написано по образцу «Видения Шарля Палиссо» аббата Морелле [Morellet; Бобров]. Именно по моделям французской литературной войны 1760 г. между «антифилософами» и «энциклопедистами» недруги Шаховского в 1815 г. стали создавать его полемический образ «русского Аристофана» [Рогов 1992: 153]. Вероятнее всего, параллель с *Куртизанками* в *Уроке кокеткам* не была сознательной установкой — ориентация на ту же комедию Мольера определила ненарочное сближение, но не подразумевала подражания одиозной пьесе Палиссо, которая в свое время была отвергнута актерами «Французской комедии» за аморальность [Palissot 1777: 383–401; Annales dramatique: VII, 198].

Так или иначе, формально ориентируясь на французскую классику (особенно в разработке образа кокетки и либертина), Шаховской изображал остальных комических персонажей в рамках уже устоявшейся «национальной» русской традиции.

В *Уроке кокеткам* прослеживается обычное для Шаховского разделение персонажей на два лагеря: 1) героев положительных — патриотов, носителей «нормы» (князь Холмский, Олинька, полковник Пронский) и 2) персонажей комических, наделенных той или иной негативной характеристикой (графиня Лелева, княжна Холмская, граф Ольгин, барон Вольмар,

[86] "Dans les *Courtisanes* de M. *Palissot*, l'héroïne peint malignement, comme la *Célimene du Misanthrope*, toutes les personnes de sa connoissance".

Угаров, Фиалкин). Вспомогательную функцию выполняет пара слуг — Саша и Семен. Персонажи *Урока кокеткам*, как не раз отмечалось, вполне соответствовали набору принятых комических амплуа [Арапов 1861: 199–203], тем более что все роли драматург писал «по характерам и средствам актеров» [Там же: 238].

Здесь следует обратить внимание на то, что место в *Уроке кокеткам* находят себе «чудаки», описанные Шаховским в сатирах предыдущего периода. Такая связь была естественна и объяснялась единством целей, которые ставили перед обоими жанрами их законодатели — Буало и Мольер: комедия, как и сатира, традиционно уподоблялась «зеркалу», демонстрирующему людям их пороки и недостатки [Boileau: 195; Molière: III, 346].

А. М. Песков, исследуя рецепцию Буало в русской литературе XVIII–XIX вв., отмечал, что «в первой трети XIX века основным жанровым фоном русской сатирической поэзии остаются произведения Буало» [Песков 1989: 80]. Шаховской, как и большинство его предшественников в этом жанре, не переводил сатиры Буало, а подражал «классику», используя его «исходную сюжетную ситуацию <…> в качестве отправной точки развития своей темы» [Там же: 46]. По предположению Пескова, в первой сатире Шаховской ориентировался на II сатиру Буало «К Г-ну де Мольеру» (“A M. de Molière”). Отметим, что для создания «жанрового фона» драматург использовал прямое обращение к Мольеру: «Проснись, Мольер! Восстань и ум мой просвети, / Скажи, как мне писать?» [Шаховской 1961: 76] — ср.: “Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime”[87] [Boileau: 22].

Аналогичным способом Шаховской, на наш взгляд, отсылал к Буало и в «Разговоре цензора и его друга» (II сатира). Образцом для него на сей раз стала III сатира, из которой Шаховской заимствовал форму (диалог, состоящий из краткого вопроса и подробного ответа) и зачин:

Друг

Что сделалось с тобой? Ты пасмурен, уныл,
Уж пухлых щек твоих веселость не румянит,
Твой лоб нахмурился, весь свет тебе немил,
И на вечер тебя к нам дружба не заманит? [Шаховской 1961: 78]

А.

Quel sujet inconnu vous trouble et vous altère?
D’ou vous vient aujourd’hui cet air sombre et sévère,
Et ce visage enfin plus pâle qu’un rentier
A l’aspect d’un arrêt qui retranche un quartier?[88] [Boileau: 26]

---

[87] «Просвети меня, Мольер, где ты находишь рифму».

[88] «Какая неизвестная мне причина вас тревожит и искажает ваши черты? / Откуда вы сегодня пришли с таким угрюмым и суровым видом, / И лицом даже более бледным, чем у рантье / При виде бумаги, урезающей его ренту на четверть?»

Однако этим ориентация русского автора на Буало, видимо, и ограничивалась. Тематически Шаховской не следовал за «классиком». В первой сатире он, в отличие от образца, не уделял внимания проблеме рифмы — объектом рефлексии драматурга был способ написания комедий для исправления современных «чудаков». Во второй тематическое различие еще более заметно: III сатира Буало описывает обед в доме «невежды», а Шаховской посвящает свой текст проблемам сугубо литературным — осуждению моды на немецкие драмы, чувствительные путешествия, послания, оды, оперы и проч.[89] [Шаховской 1961: 78–81]. Таким образом, драматург использует образцовые сатиры Буало лишь в качестве жанровой рамки, помещая в нее собственные рассуждения на актуальные темы.

Первая сатира [Там же: 75–78], написанная в начале 1807 г., подтверждает, что стремление ориентироваться на Мольера было в это время осознано Шаховским как часть собственной творческой программы. Образ комедиографа, от лица которого написан текст, практически полностью совпадает с реальным автором (как и у Буало). К Мольеру обращается драматург, который хочет «исправить всех, пороки осмеять». Он сетует, что умеет «чувствовать», но не может «писать» и просит Мольера: «когда б со мной умом ты поделился, / Я б пользу сделал всем, себе — бессмертну честь». Показательно, что в сатире Шаховского возникала тема «воскрешения» Мольера в новую эпоху: «Проснись, Мольер! Восстань...» или «Почто, Мольер, почто в наш век ты не родился?» Возрождение Мольера было одной из актуальных тем во французской литературе начала века.

Автор/рассказчик перечислял современных «чудаков», которых он своими комедиями хочет «на разум навести»: «хвата», «вестовщика», «такальщика», «франта», «графомана», «педанта», «старого селадона» и др. Подобное перечисление комических персонажей восходило к традиции металитературной поэзии, заданной «Поэтическим искусством» Буало. В этом тексте, а как и в его русских переложениях, намечались порочные, достойные осмеяния в комедии. У Буало это “un prodigue, un avare, / <…> un fat, un jaloux, un bizarre”[90] [Boileau: 206]. Но при формировании собственного «списка» для Шаховского, по всей видимости, актуальнее были «национальные» типы, образец описания которых дал в «Эпистоле II» А. Сумароков: «щеголя», «латынщика», «льстеца», «вестовщика», «труса» [Сумароков 1957: 121–122]. Более подробно разработав образы порочных и прибавив к ним современных персонажей (хозяйственника «на чужой манер»), Шаховской создал злободневную сатиру, предполагавшую

---

[89] В статье, открывавшей № 1 ДВ, Шаховской заявлял, что целью журнала будет «споспешествовать к отвращению дурнаго вкуса, который царствуя в новых иностранных творениях, развращающих и ум и сердце, угрожает заразить и нашу словесность» [ДВ: I, 7].

[90] «мот, скупой, <…> нахал, ревнивец, чудак».

применения к «личностям» [Жихарев: II, 222–223], что очевидно, нашло отражение в *Уроке кокеткам*.

Исследователи не раз обращали внимание, что образы порочных, намеченные в первой сатире, Шаховской в дальнейшем использовал в своих комедиях; а во второй — описывал отрицательные, с его точки зрения, явления современной литературы, также осуждаемые в его пьесах [Гозенпуд 1961: 21–22]. Гозенпуд полагал, что в образе «светского хлыща» из первой сатиры Шаховского «как бы намечены очертания Ольгина» — героя *Урока кокеткам* [Там же: 22]. Замечание очень точное и полностью подтверждается текстуально. Ср.:

Близ хвата франт сидит, с премодным воспитаньем,
<…> три аббата
На **разных языках** учили молодца
<…> затвердил он имена всех книг,
Парижский двор, театр он вам опишет вмиг,
Хотя не ведает, **кто был Ермак, Пожарский,**
Олег и Ярослав. Да и не хочет знать:
Их **шутки** никакой нельзя пересказать —
Они же русские, а он — сынок боярский [Шаховской 1961: 77].

Граф Ольгин, например, брал разные уроки
У **разных мастеров**, и выучен всему
Что мог бы и не знать; заговори ж ему
О нашей древности и о законах Русских,
О пользах той земли, в которой он рожден,
Где родом он своим на службу присужден;
Тотчас начнет зевать, и авторов Французских
Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор
Его единственный ученый разговор [Там же: 135].

Помещение образа либертина (под стать Маркизу из комедии де Ла Ну) в контекст сатирической традиции служило целью «приноравливания» чужого материала к своим, «русским нравам».

Сходным образом фигура «хвата» из первой сатиры Шаховской переходит и в *Урок кокетам*. Сравним это описание с характеристикой внесценического персонажа князя Блескина и одновременно Угарова:

Там шпорами **бренча**, **хват** такту **бьет** ногою!
Затянут, вытянут, любуяся собою,
Кобенясь, ни во что не ставит никого,
Лишь дай здоровья бог его четверке чалой,
Тарасу кучеру да **пристяжной** удалой [Там же: 77].

<…> **затянут** весь в шнуровки,
Подкрашен, грудь вперед, и меры нет усам.
Нет, для меня, божусь, все **хваты** с лишком ловки
Стучат, бренчат, кричат; все счастье видят в том,

Чтоб **пристяжная** их свивалася кольцом.
И здесь мне надоел Угаров [Шаховской 1961: 253].

Помимо этого, в комедии «хват» Угаров получает полноценную биографию. Он — бывший гусарский поручик, своей страстью к прежнему житью (шпорам, усам, «полувоинственному» наряду, к лошадям, собакам и цыганкам) подчеркивает, что «служил недаром», хотя и ушел с началом войны в «отставку поскорей». Показательно также упоминание в комедии его низкого происхождения: Угаров — «сынок откупщика» [Там же: 129]. Такая характеристика, в сочетании с мотивом трусости при начале войны, ставила героя *Урока кокеткам* в ряд с другими персонажами нравоописательных комедий и патриотических опер Шаховского: Кутермина (*Полубарские затеи*) или винокура Дребедни (*Крестьяне или Встреча незванных* [Шаховской 1815с]). Патриотические речи положительных героев Холмского и Пронского только подчеркивали контраст.

Споры исследователей о сочетании типовых черт амплуа с отсылками к «личностям» современников в образах графа Ольгина и Угарова до сих пор не прекращаются [Майофис 2008: 130–131]. Как мы видели, с одной стороны, Шаховской точно воспроизвел в комедии описания «фата» и «хвата» из своей первой сатиры, а с другой — ориентировал эти персонажи на театральную традицию. На реальные прототипы героев, как замечали сначала современники, а вслед за ними исследователи, намекали своеобразные строки-сигналы, намеренно помещенные автором в текст пьесы.

Наибольшую путаницу у исследователей вызывали выпады в адрес С. С. Уварова. Современники соотносили его с фигурой графа Ольгина, при том, что образ щеголя и либертина был более чем типизированным. Элементы, указывающие на «личность», Шаховской распределил между другими героями. Как указал Гозенпуд, это были: 1) реплика Фиалкина «Омир или Омер» [Шаховской 1961: 162], в которой просвещенные зрители опознали намек на эллинистические штудии Уварова; 2) фамилия «Угаров», созвучная фамилии прототипа, но переданная другому персонажу [Гозенпуд 1961: 35–36].

В свою очередь, фигура «хвата» содержала видоизмененную цитату из поэмы «Опасный сосед», указывающую на ее героя Буянова и опосредованно на самого автора — В. Л. Пушкина: «Чтоб пристяжная их свивалася кольцом» [Шаховской 1961: 253]. Следует добавить еще одну сигнализирующую отсылку. Нанятая Угаровым Стешка («Цыганка славная, и голос золотой» [Там же: 240]), вероятно, имеет прототип — реальную московскую цыганку и любимицу Пушкина. Последний писал 8 июня 1818 г. из Москвы Вяземскому: «В прошедший понедельник Американец Толстой давал нам ужин. Стешка с своими подругами отличилась и восхитила нас» [Пушкин В.: 228]. Кроме того, по версии Гозенпуда, трусость героя, при начале Отечественной войны намекала на личное поведение Пушкина, уехавшего из Москвы [Гозенпуд 1961: 38].

Точечные, непрямые, но узнаваемые зрителями отсылки к прототипам героев, как мы видим, были характерны для техники Шаховского при создании «портрета» современника. Традиционный сатирический персонаж благодаря им начинал воспринимается как «личность».

Похожим образом Шаховской очертил фигуру барона Вольмара, который получил в комедии значительно больше конкретных черт, по сравнению с характеристикой престарелого волокиты из первой сатиры: «Иной, забыв, что он и стар и чуть не слеп, / Задумал всех пленять и в щегольство пуститься» [Шаховской 1961: 78]. Из вводного диалога Холмского с Сашей и Семеном зритель узнавал довольно много о биографии барона: он крайне стар, «сжег в два года миллион / На разных фейверках», «Он важен в Липецке, и при дворе служил, / Отборно говорит, и даже был в Париже» [Там же: 128–129]. Само имя Вольмара, как полагал Гозенпуд, пародийно отсылало к роману Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза» [Там же: 775], где добродетельный герой проявляет чудеса такта[91]. Знание приличий — главная черта этого персонажа комедии[92]. Все факты биографии, сконструированной для барона Шаховским, указывают на его принадлежность к придворной культуре XVIII в.: за невзятый Кистрин (см.: [Осповат]) барон был сделан «камер-пажем»; быв в Италии «в посольстве Кавалером», он давал сюрпризы «для тамошних Маркиз» — с фейерверками, плошками, серенадами и вензелями [Шаховской 1961: 144].

По тонкому предположению Майофис, прототипом Вольмара послужил Ю. А. Нелединский-Мелецкий (1752–1829). Его преклонный возраст, придворная, военная и дипломатическая карьера (кавалерство при посольстве в Стамбуле), недавняя история ухаживания за московской красавицей Е. С. Обресковой и главное — роль устроителя придворных торжеств в Павловске дали исследователю достаточно оснований, чтобы увидеть под личиной комического старика-ухажера «портрет» реального знакомца Шаховского, представлявшего конкурирующую партию при дворе Марии Федоровны [Майофис 2008: 132–137]. Факты его биографии преломлялись сквозь призму традиции и включались в пространство пьесы в функции «цитаты» из действительности. Кроме того, страсть героя к парковым праздникам позволяла Шаховскому завершить комедию ярким сценическим эффектом — фейерверком с музыкой. Стоит, однако, заметить, что

---

[91] Следует отметить, что имя «Вольмар» с 1780-х гг. прочно входит в число традиционных театральных имен (в мужском и в женском роде [Annales dramatiques: III, 111; V, 209; VI, 99]) и перестает прямо ассоциироваться с романом Руссо.

[92] Реплика Вольмара «Кто знает свет, / Тот удаляется» [Шаховской 1961: 160] явно перекликалась с растиражированной всеми критиками репликой Эраста из комедии де Ла Ну: “L’honnête homme trompé s’éloigne et ne dit mot” (цит. по: [Geoffroy 1819: II, 462]).

до нас не дошли свидетельства современников, узнавших Нелединского-Мелецкого в образе старого барона.

В отличие от никем не замеченного Вольмара, скандал вызвала фигура чувствительного поэта Фиалкина. Много позже Вигель вспоминал о премьере *Урока кокеткам*:

> Нас сидело шестеро в третьем ряду кресел: Дашков, Тургенев, Блудов, Жуковский, Жихарев и я. Теперь, когда я могу судить без тогдашних предубеждений, нахожу я, что новая комедия была произведение примечательное по искусству, с каким автор победил трудность заставить светскую женщину хорошо говорить по-русски, по верности характеров, в ней изображенных, по веселости, заманчивости, затейливости своей и, наконец, по многим хорошим стихам, которые в ней встречаются. Но лукавый дернул его, ни к селу ни к городу, вклеить в нее одно действующее лицо, которое все дело испортило. В поэте Фиалкине, в жалком вздыхателе, всеми пренебрегаемом, перед всеми согнутом, хотел он представить благородную скромность Жуковского; и дабы никто не обманулся насчет его намерения, Фиалкин твердит о своих балладах и произносит несколько известных стихов прозванного нами в шутку балладника. Это все равно что намалевать рожу и подписать под ней имя красавца; обман немедленно должен открыться, и я не понимаю, как Шаховской не расчел этого. Можно вообразить себе положение бедного Жуковского, на которого обратилось несколько нескромных взоров! Можно себе представить удивление и гнев вокруг него сидящих друзей его! Перчатка была брошена; еще кипящие молодостию Блудов и Дашков спешили поднять ее [Арзамас: I, 73].

Именно литературная пародия с несомненной личностной адресацией была главным содержанием образа Фиалкина в *Уроке кокеткам*. Впервые драматург вывел на сцену не читателей, сошедших с ума на модной литературе (как это было в *Коварном*, *Новом Стерне* и *Полубарских затеях*), а самого сочинителя таковой, что принципиально меняло характер нравоописательной комедии Шаховского, превращая ее в памфлет.

«Пресладкое творение, чувствительный поэт» [Шаховской 1961: 129], одержимый страстью к «письму» и изъясняющийся формулами мадригальной поэзии[93] — был уже вполне узаконен в русской комедиографии. В 1810-е гг. продолжали с неизменным успехом представлять на сцене комедию Княжнина *Чудаки* (1790), среди второстепенных персонажей которой фигурировал сочинитель элегий Свирелкин — очевидный прообраз Фиалкина.

С большой долей уверенности можно полагать, что, стремясь превзойти славу Княжнина в жанре «правильной» стихотворной комедии, Шаховской ориентировался на пьесу предшественника. Прямых текстуальных перекличек в комедиях все же нет, за одним исключением — при описании

---

[93] Фиалкин, отдавая парасоль Графине: «От солнца этот щит; от вас же для сердец, / Увы! защиты нет» [Шаховской 1961: 158].

жанра баллады Фиалкина драматург применяет ту же формулу, что и Княжнин для характеристики эпиталамы Свирелкина:

Фиалкин: «**всё** страшно в них; но милым **всё** приятно, / **Всё** восхитительно! хотя невероятно» [Шаховской 1961: 238]
Свирелкин: «**Всё** нежно, плавно **всё**, **всё** сердце говорит» [Княжнин: 541].

Кроме этого, на композиционном и мотивном уровнях эпизод с чтением стихов Фиалкиным Лелевой в *Уроке кокеткам* (Действ. 2, явл. 6) достаточно явно соотносится со сходной сценой в *Чудаках* (Действ. 5, явл. 4). Свирелкин, как и Фиалкин, читая стихотворение, вдается в пространные отступления и подробно комментирует его содержание. Объединяет обоих стихотворцев также стремление прочесть своей слушательнице стихи, написанные для другого адресата. Свирелкин подносит героини эпиталаму «Драгой Ирисе...», однако Лентягина требует от него воспевать все-таки не условную Ирису, а ее дочь Улиньку:

Свирелкин
Ин быть по-вашему. Я стану так читать,
Как вам, сударыня, угодно приказать.
(Читает)
«Дражайшей Улиньки в очах
Мне само ясно небо видно.
А то самой заре обидно,
Что нет того в ее цветах,
Что видим Ули на устах.
Глаза пресветло-голубые...» [Там же: 542]

Точного соответствия этому мадригалу в окончательном варианте *Урока кокеткам* нет. Тем не менее, в сохранившейся рукописи комедии содержится зачеркнутый вариант стихов, которые Фиалкин написал Олиньке и попытался прочитать, как адресованные Лелевой:

Етот стих —
Извольте выслушать; его везде хвалили:
«Невинна Олинька мила как Майской день!
«Амур ей в щочки влил из роз душистых тень —
«В глазах ея весь рай... [Шаховской 1815а: 19 об.]

Ориентация в мадригале Фиалкина на эпиталаму Свирелкина, на наш взгляд, вполне очевидна: «Улинька» — «Олинька», «в очах небо» — «в глазах рай»; «цвет зари на устах» — «роз тень в щочках».

Следует отметить, что в контексте остальных пародий на баллады Жуковского в *Уроке кокеткам* полемический смысл можно при желании увидеть и в этом отброшенном тексте. «Альбомных посланий» Жуковского, в духе которых, как полагал Гозенпуд [Гозенпуд 1961: 35], был выдержан этот мадригал, нам обнаружить не удалось. Вероятно, как и в случае с «Балладой» Фиалкина, пародирующей «Ахилла», речь идет о подражании «об-

щей тональности» и «специфической лексике» [Немзер: 172–173] — устойчивым элементам поэтики Жуковского. Хотя сходное с мадригальным словоупотребление встречается не раз в сочинениях поэта 1810-х гг.,[94] очевидная анти-балладная направленность *Урока кокеткам* позволяет предполагать, что объектом пародии здесь также является баллада, а именно — «Пустынник» (опубликована в ВЕ, 1813. № 11–12). Характерно, что А. С. Немзер называл ее среди возможных источников имени Фиалкина [Немзер: 176]. См. описание внешности таинственной гостьи пустынника и упоминание «фиалки»:

Краса сквозь легкий проникает
Стыдливости покров;
Так утро тихое сияет
Сквозь завес облаков.

Трепещут перси; взор склоненный;
Как роза, цвет ланит...
И деву-прелесть изумленный
Отшельник в госте зрит.
<...>
Роса на **розе**, **цвет душистый**
Фиалки полевой
Едва сравниться могут с чистой
Эдвиновой душой [Жуковский 1956: 28–29].

Сравнение цвета «ланит»/«щочек» красавицы с «розой» и аналогичный смысловой сдвиг («цвет душистый фиалки» — «роз душистых тень») дают основания предполагать, что Шаховской мог планировать первоначально высмеять «Пустынника» — балладу о том, как «святой анахорет» на деле оказался юношей, а «путник» — его возлюбленной. Такой гривуазный сюжет, по нашему мнению, должен был задеть чувства «искренне религиозного» Шаховского [Ярцев: III, 16].

Какая причина, в итоге, заставила драматурга отбросить этот пародийный мадригал — сказать сложно. Можно лишь высказать гипотезу, что слишком близкое подражание эпиталаме Свирелкина и, благодаря этому, неявность отсылки к Жуковскому в контексте остальных точных пародий на тексты поэта (см.: [Немзер: 172–175]) могло быть расценено Шаховским как недостаток. Превращение яркой пародийной фигуры Фиалкина в традиционного «чувствительного поэта» вряд ли входило в планы автора *Урока кокеткам*. На возможность такой трактовки образа указывает факт представления комедии при дворе 1 февраля 1817 г., когда пьесу Шаховского играли без роли Фиалкина-Жуковского [Там же: 175]. Точнее, исключены были лишь упоминания баллад, балладных ужасов и пародийная баллада об «Омире — Омере» [Иванов 2006а]. Вместо них Фиалкин сочи-

[94] Ср.: «Песня» (1815), «Пиршество Александра» (1813), «Громобой» (1811), «Марьина роща» (1809).

нял для графини Лелевой «пиесу», «мадригал сонет» [Шаховской 1815а: 20–20 об.] — т.е. из узнаваемого «балладника» превращался в традиционного комического стихотворца. Эта вынужденная трансформация образа противоречила цели, которую ставил в своей комедии Шаховской.

Баллада как жанр осуждалась драматургом в ряду прочих «литературных грехов» еще задолго до написания *Урока кокеткам*. В первой песне ирои-комической поэмы Шаховского «Расхищенные шубы» среди изданного Гашпаром были:

> Преслезных странствий семь, журналов пятьдесят,
> Романов множество, сто жалостных баллад;
> На нашем языке не наши все писанья,
> И подражателям бессчетны подражанья [Шаховской 1961: 91].

Хотя известно, что текст поэмы Шаховской начал сочинять еще в 1807 г., но, по замечанию Б. В. Томашевского, процитированный выпад в адрес баллад являлся более поздней вставкой (цит. по: [Там же: 770]).

Претензии к жанру, как видно, заключались в его несоответствии требованиям «народности» — «На нашем языке не наши все писанья». Очевидно, что речь могла идти только о двух сочинениях Жуковского, вышедших к этому времени — «Людмиле» (1808) и «Кассандре» (1809). Эти баллады были вольными переводами из Бюргера и Шиллера, при том, что первую Жуковский напечатал с подзаголовком «Русская баллада». Однако, как замечал Немзер, «в “Людмиле” не найдешь русского колорита, а в “Кассандре” — античных красок» [Немзер: 161–163]. По нашему мнению, в «Расхищенных шубах» Шаховской впервые обратил внимание на этот недостаток баллад Жуковского, определивший основные претензии к жанру впоследствии (см. анализ пародии на балладу «Ахилл» в *Уроке кокеткам*: [Там же: 172–173]). Кроме того, Гозенпуд предполагал намеки на «Людмилу» уже во второй сатире Шаховского 1808 года: «Вот куча новостей, в них черти, колдуны, / Колдуньи, пугалы, все выходцы из ада» [Шаховской 1961: 79]. Хотя исследователь здесь, по нашему мнению, допустил очевидный анахронизм, тем не менее, на основании этого двустишия можно сделать вывод, что неприятие Шаховским «страшного» в литературе определяло его оценку балладного творчества Жуковского. Отсюда — появление известных намеков на «Людмилу» в *Уроке кокеткам*, когда Фиалкин пугается вымысла: «Насилу я дышу: ах, вы мне показались / Тем мертвецом, что в гроб невесту...» [Там же: 238].

Из всего вышесказанного следует, что претензии Шаховского к жанру, высмеянному в комедии 1815 г., были частично сформулированы еще в довоенный период. Однако в 1808–1811 гг. вклад Жуковского в развитие балладного жанра еще не был столь заметен: поэт сочинил к тому времени лишь два текста.

В связи с этим причину неприятия «жалостных баллад» именно Жуковского (а не Карамзина, А. Х. Востокова и проч.) следует искать не только

в поэтике жанра, но и в личных отношениях литераторов. Необходимо обратить внимание на конфликт между ними, произошедший весной 1811 г. в связи с разгромной рецензией Жуковского на трагедию А. Н. Грузинцева *Электра и Орест*[95]. В апрельском № 7 ВЕ [Сводный каталог: I, 289] поэт раскритиковал пьесу соратника Шаховского, написанную к тому же специально для его протеже — актрисы М. И. Валберховой [Медведева: 88]. При этом главный удар рецензент направил против хвалебного предисловия от издателя, называвшего пьесу первой «совершенно греческой трагедией, появившейся на российском театре», что означало игнорирование опытов Озерова [Жуковский 1985: 265]. Большинство исследователей сходятся во мнении, что этим «издателем» и пристрастным «другом» автора являлся Шаховской [Там же: 400; Медведева: 88; Заборов: 164]. Между выходом рецензии и чтением 23 мая 1811 г. первой песни «Расхищенных шуб» [Десницкий: 120] прошло около месяца, в течение которого Шаховской мог внести дополнения в список сочинений, переплетенных Гашпаром. Баллады оказались в одном ряду с осужденными ранее «романами» (*Коварный*), «сантиментальными путешествиями» (*Новый Стерн*) и «еженедельными *Глумлинскаго* твореньями»[96] [Шаховской 1961: 93].

Дальнейшие события 1810-х — огромная популярность баллад Жуковского, его соревнование с Г. Р. Державиным в написании патриотического гимна, рост статуса при дворе и проч., по нашему мнению, лишь актуализировали для Шаховского в 1815 г. проблему жанра баллад и «балладника» лично. Как и во всех предыдущих комедиях, полемические выпады в *Уроке кокеткам* преследовали единую цель — прекратить распространение моды на «неправильную» литературу.

§ 2. *Урок волокитам*: опыт соавторства

Спустя полтора месяца после премьеры комедии Шаховского со сцены петербургского Малого театра прозвучал своего рода комментарий к роли Фиалкина, в дальнейшем ставший знаменем анти-балладного направления:

> Разве баллада лицо? Автору «Липецких вод» не нравится сей род сочинений — это нимало не удивительно. Одни красоты поэзии могли до сих пор извинить в нем странный выбор предметов, и если сей род найдет подражателей, которые, не имея превосходных дарований своего образца, начнут также писать об одних мертвецах и привидениях, то <…> тогда словесность наша немного выиграет [Загоскин 1987: II, 29].

Такая формулировка с одной стороны, опровергала обвинения в «личностях», зазвучавшие сразу после премьеры *Урока кокеткам*, а с другой,

---

[95] Возможно, что до Шаховского могли дойти слухи об участии Жуковского в создании «Опасного соседа» В. Пушкина [Арзамас: II, 483].

[96] Речь шла о журнале А. В. Лукницкого «Северный меркурий».

подтверждала исходную цель Шаховского — остановить распространение «жалостных баллад» с их «странным выбором предметов».

Автором этого высказывания зрители посчитали обозначенного в афише Загоскина. Его комедия *Урок волокитам* давалась 3 ноября 1815 г. вслед за очередным представлением *Урока кокеткам*. Цель была очевидна — защитить пьесу Шаховского от критики, неочевидной зрителям показалась фигура самого автора.

В статье «Мнение постороннего», появившейся на страницах № 46 СО и предположительно атрибутируемой Вигелю [Арзамас: I, 534–535], Загоскин был объявлен «представителем», через которого Шаховской вздумал «уверять» публику и осмеянного им Жуковского «в невинности своих намерений» [Там же: 256]. Загоскин ответил в предисловии к отдельному изданию комедии в начале 1816 г.[97]:

> …сочинитель сей жалкой статьи называет меня *представителем* и, как кажется, хочет дать почувствовать, что я есть не что иное, как орудие, употребляемое другим; что через меня делает кто-то другой какое-то торжественное отречение: одним словом, г. *посторонний* хочет сделать и меня посторонним во всем, что касается до моей комедии.
>
> Для избежания всех пустых толков я не скрывал своего имени и теперь снова повторяю, что *вся* комедия, *не исключая* первого явления во втором действии, написана *одним* мною [Загоскин 1987: II, 8][98].

В дальнейшем ни мемуаристы, ни исследователи не подвергали сомнению единоличное авторство Загоскина. Однако и «арзамасская» статья, и отповедь комедиографа были написаны в ситуации открытой литературной войны — а значит, относиться к обоим свидетельствам следует крайне осторожно.

Более объективно звучит отзыв цензора, допустившего *Урок волокитам* на сцену. Процитируем этот текст по монографии И. В. Александровой, которая, к сожалению, не назвала имени его автора[99]:

> Главная цель сей пьесы, чтоб защитить Лип. воды <…> от достойно заслуженных ею порицаний просвещенной критики. Но к сожалению автор Лип. вод участвуя в составлении новой пьесы или непосредственно или с побочной стороны, опровергает одне ничтожные замечания насчет своей комедии, порожденные собственным его воображением; о существенных же ея недостатках

---

[97] Издание комедии поступило в продажу не позднее середины февраля — см.: [СО: 1816. № 7, 24].

[98] Рецензент СО не преминул язвительно отметить данный пассаж: «В предисловии, которое также изобилует *комическими* чертами, Г. Сочинитель удостоверяет публику, что он *сам* написал сию пьесу, и доказывает *существование* свое ссылкою на дворянскую родословную книгу» [СО: 1816. № 7, 24].

[99] Познакомиться с оригиналом этого документа нам пока не удалось, так как он находится на хранении в РГИА (Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 223–224) и, по известным причинам, был недоступен.

и безнравственности умалчивает. Иначе нельзя было бы сказать пословицы: ржаная каша сама себя хвалит! (цит. по: [Александрова: 92]).

В рукописном отделе Российской Национальной библиотеки в фонде Загоскина нам удалось обнаружить доказательство, полностью подтверждающее версию проницательного цензора, — черновой автограф *Урока волокитам*.

Он представляет собой рукопись объемом более 60 страниц (33 листа), исписанных крупным аккуратным почерком, ореховыми чернилами, а также две с половиной страницы, исписанные мелким трудночитаемым почерком и другими чернилами, черного цвета (см. иллюстрации: [Иванов 2007b: 115]). Нет сомнения, что в работе над комедией принимали участие два человека. Сверив оба подчерка с автографами Загоскина и Шаховского, хранящимися в ОР РНБ, мы пришли к выводу, что основные 60 страниц написаны первым автором, а две с половиной страницы неразборчивого текста принадлежат перу Шаховского. Однако именно эти страницы имеют важное значение, т.к. с них начинается вся рукопись: они содержат список действующих лиц и краткий план первых двух действий комедии, на 90 % соответствующий ее финальной редакции. На 11-ом листе рукописи почерком Шаховского также записан неполный план последнего 3-го действия. Кроме того, в нескольких местах рукописи его же чернилами сделаны краткие замечания и проставлены кресты. Необходимо отметить, что из 60 страниц в общей сложности 13 страниц текста зачеркнуты разными чернилами — с такой легкостью зачеркивать мог требовательный наставник молодого автора.

Найденный автограф неоспоримо доказывает, что замысел *Урока волокитам* изначально принадлежал Шаховскому. По его плану и под его руководством Загоскин писал пьесу, которую Шаховской правил и сокращал. Наша находка принципиально меняет представление о дебюте Загоскина-драматурга, а также дает новый материал для изучения тактики Шаховского в литературной «войне».

Традиционно исследователи уделяют основное внимание позднему периоду творчества Загоскина — его историческим романам и малой прозе 1830-х гг. Упоминая же дебют, как правило, ограничиваются пересказом основных мемуарных источников (воспоминаний С. Т. Аксакова, Арапова, Вигеля, Н. В. Сушкова), крайне противоречивых и только частично проливающих свет на события осени–зимы 1815/16 гг.

Описывая предысторию появления *Урока волокитам,* современники, как правило, сходятся в том, что Загоскин по собственной инициативе принес пьесу Шаховскому. В зависимости от личного отношения к драматургу мемуаристы по-разному определяют моральные мотивы этого поступка. Сушков и Арапов уверяли в стремлении начинающего автора «подольститься» к «властелину русской сцены», чтобы «пристроить» свою

комедию *Проказник* [Арапов 1861: 244; Сушков: 292]. Аксаков, напротив, настаивал на искреннем уважении Загоскина к Шаховскому и на сходстве их литературно-полемических позиций [Аксаков 1886: 257]. Существующие свидетельства, по всей видимости, восходят к той версии, на которой настаивали оба соавтора (см. выше отповедь Загоскина Вигелю). В ситуации полемики Шаховской, конечно, не мог позволить себе выглядеть той самой «ржаной кашей» (по выражению цензора), а, значит, должен был вместе с Загоскиным всячески скрывать факт сотрудничества.

Большинство источников указывают на то, что Загоскина, приехавшего в Петербург в начале 1815 г., познакомил с автором *Урока кокеткам* Корсаков — близкий друг начинающего драматурга и помощник Шаховского в Дирекции театров (см.: [Сушков: 293; Арапов 1861: 244; Круглый: XVII]). Правдоподобность этой версии подтверждается письмами Корсакова «Мешелюшке» Загоскину, из которых следует, что оба молодых литератора к тому времени дружили уже не первый год [Загоскин 1902: 349–351]. Так или иначе, к осени 1815 г. Загоскин, по всей видимости, уже входил в близкий Шаховскому круг.

Насколько хорошо к этому времени молодой автор умел сочинять комедии, можно косвенно судить по сценической судьбе его *Проказника* (текст пьесы, к сожалению, утерян). По воспоминаниям Аксакова, эта прозаическая комедия в трех действиях была написана до приезда Загоскина в столицу «в начале 1815 года» [Аксаков 1886: 256]. Таким образом, драматург имел еще как минимум 12 месяцев для ее отделки прежде, чем пьеса попала на сцену: *Проказник* был сыгран лишь дважды в декабре 1815 г., после чего не возобновлялся [ИРДТ: II, 512]. Комедия была явно провальной, несмотря на упомянутые Араповым старания Шаховского ее поддержать [Арапов 1861: 244]. Быстро писать Загоскин также еще не умел — свою следующую прозаическую комедию *Богатонов, или Провинциал в столице* он сочинял около года[100].

По всей видимости, фигура еще только начинающего свою карьеру и никому не известного, не связанного ни с какими партиями литератора [Круглый: XVI] представлялась Шаховскому тактически выгодной для использования в роли защитника своей комедии. На это указывает предисловие Загоскина к изданию *Урока волокитам*, в котором он рассказывал, как, «не держась никакой партии», слушал критику в адрес *Урока кокеткам* и «решил написать комедию, в коей мог бы поместить» свое мнение о ней [Загоскин 1987: II, 7–8].

Вместе Шаховской и Загоскин сумели написать *Урок волокитам* за считанные дни, что в ситуации полемики было крайне важно: 23 сентября состоялась премьера *Урока кокеткам*, а спустя ровно месяц пьеса соавто-

[100] Загоскин начал ее летом 1816 г. [Загоскин 1902: 352–353], а закончил лишь к лету 1817 г.

ров уже прошла цензуру[101]. Попытаемся, насколько возможно, восстановить ход работы на основании обнаруженного автографа комедии.

Характерно, что в первоначальном варианте текста, выполненном рукой Загоскина, упоминается только одна эпиграмма на *Урок кокеткам*: «О чудо Естества и всей природы / Мы видели вчерась сухие воды». Напомним, что эта эпиграмма Жуковского (несколько в ином варианте) была сообщена А. И. Тургеневым в письме к А. Я. Булгакову 24 сентября 1815 г. — на следующий день после премьеры *Урока кокеткам* [Арзамас: I, 239–240]. В черновике комедии она зачеркнута и в окончательную редакцию не вошла. Однако рассуждения героев по поводу остроты о «сухих водах» сопровождает приписка рукой Шаховского: «О другой эпиграмме». Очевидно, имеется в виду следующая анонимная эпиграмма:

Наш комик Шутовской хоть любит уязвить,
Но осторожности своей не изменяет:
Умеет он всегда сначала усыпить,
Да после сонного уж смело и ругает [Там же: 534].

Именно ее упоминает Фольгин в печатной редакции комедии:

Граф: Я спал в продолжение всей пьесы.
Изборский: Может быть, перед этим ты играл целую ночь в крепс.
Граф: Я спал не один — все спали.
Изборский: Все! это что-то новое!
Граф: И если хочешь, покажу тебе эпиграмму, в которой то же самое напечатано [Загоскин 1987: II, 24–25].

Эпиграмма была опубликована в № 40 СО, прошедшем цензуру 30 сентября 1815 г.[102] Учитывая этот факт, можно предполагать, с одной стороны, что замечание Шаховского могло быть сделано не раньше 30 сентября, а с другой — если Загоскин сразу не упомянул эту эпиграмму, значит, к моменту выхода журнала он уже написал первоначальный вариант своего текста.

На этом основании можно предполагать, что *Урок волокитам* был задуман сразу же после премьеры комедии Шаховского. Только в октябре

---

[101] См.: [Круглый: XX], см. также: [Загоскин 1815] — статус этой второй рукописи до конца не ясен: имя цензора отсутствует, текст неполон, т.к. содержит первые два явления 1-го действия и действие 3-е от четвертого явления до финала (явления 4, 6 — в редакции, отличной от печатной).

[102] В стан защитников Шаховского следует отнести некоего Е. Кузнецова, опубликовавшего в № 42 СО (вышел 14 окт. 1815 г.) свой «Ответ на эпиграмму N. N.»:

Наш комик Шутовской тебя не усыпляет,
Но тот уж спит, кто в слух столь глупо рассуждает.
Наш комик сонного ругать не согласится,
А разве сонному во сне сие приснится.
Наш комик никого стихами не язвит,
Но правду лишь одну в них людям говорит [СО: 1815. № 42, 149].

1815 г. с появлением «арзамасских» текстов полемическая часть пьесы могла пополниться выпадами в адрес авторов «сатир, ругательных куплетов» и эпиграмм [Загоскин 1987: II, 8, 748]. Если наша датировка верна, то следует сделать вывод, что комедия не была спровоцирована нападением «арзамасцев»[103], а, возможно, была попыткой Шаховского заранее выстроить свою полемическую тактику, воспользовавшись помощью Загоскина.

Спектакль 3 ноября был обставлен крайне продуманно. Особенностью его было то, что актеры, игравшие сначала в комедии Шаховского, вышли в тех же амплуа в *Уроке волокитам*. «Молодых кокеток» сыграла Валберхова, «петиметров», графов Ольгина/Фольгина — И. И. Сосницкий, верных «любовников» — Я. Г. Брянский, субреток — А. Е. Асенкова, «комических старух» — Е. И. Ежова, престарелых волокит — М. В. Величкин. На роли «непорочных девиц» Шаховской, как постановщик обеих комедий, выбрал двух незначительных актрис. Единственным «новым» героем Загоскина был сочинитель Эрастов, которого играл А. Н. Рамазанов (Угаров в *Уроке кокеткам*)[104].

Благодаря такой композиции зрители видели на сцене, как герои, идентичные персонажам *Урока кокеткам*, обсуждали представление этой комедии, только что виденной ими самими. Каждый из этих героев подтверждал точность своего «портрета» в комедии Шаховского: умная молодая вдова княгиня Зарецкая узнает себя, как и «всех женщин», в кокетке; «столетний волокита» князь Тюльпанов опознает себя в бароне; «неутомимая бостонистка» графиня раздражается от портрета княжны Холмской: «Рада бы не брать <…> на свой счет, да поневоле возьмешь, как станут на тебя пальцами указывать» [Там же: 11, 15]. Кроме этого, все события пьесы наблюдает и записывает литератор Эрастов, сочиняющий, по просьбе Зарецкой, комедию «урок ветреникам» [Там же: 17] — т.е., по сути, сам *Урок волокитам*. Характерно, что в своем предисловии Загоскин в некотором роде уподоблял себя Эрастову, а события пьесы — внехудожественной реальности. Он писал, что «слушал спокойно странные суждения противников сей комедии <*Урока кокеткам. — Д. И.*>, находил их довольно забавными» и, «находя много комического в сем литературном ополчении против “Липецких вод” и здравого смысла, решился написать комедию», поместив кроме своего мнения о пьесе еще и «несколько забавных сцен», которых он «был очевидным свидетелем» [Там же: 7–8]. В свою очередь, Эрастову для написания комедии советуют «только слушать и примечать» и не «терять из виду своих оригиналов» [Там же: 18, 41]. Таким образом, Загоскин еще раз подчеркивал достоверность «сцен» и «портретов». Подобная многоуровневая модель отношений «театр — реальность», по мне-

---

[103] Основной удар по Шаховскому пришелся на середину октября, когда был образован «Арзамас» и опубликовано в № 42 СО «Письмо к новейшему Аристофану».

[104] Об актерских составах см.: [Шаховской 1961: 772; Загоскин 1987: II, 745].

нию К. Ю. Рогова, должна была воплощать «зеркальность» как принцип комедии и доказать истинность изображенных в *Уроке кокеткам* нравов [Рогов 1992: 164].

Если *Урок кокеткам* был ориентирован на мольеровского *Мизантропа*, то образцом для *Урока волокитам*, на что не раз указывали исследователи [Стенник: 229; Загоскин 1987: II, 746], послужила одноактная прозаическая комедия Мольера *Критика «Урока женам»* (*La critique de l'École des femmes*), защищавшая от критических нападок стихотворный *Урок женам* (*l'École des femmes*) — так же, как новая комедия Загоскина-Шаховского защищала стихотворный *Урок кокеткам*.

Загоскин недаром особенно подчеркивал в предисловии к изданию, что сам написал «первое явление во втором действии», то есть спор героев о комедии Шаховского. Именно эта небольшая часть пьесы, факультативная по отношению к основному сюжету, представляла собой смысловое ядро *Урока волокитам*. По законам жанра, борьба вокруг руки богатой наследницы не могла закончиться иначе, как торжеством добродетельных любовников и посрамлением светского циника. Развязка, по-видимому, восходит к *Полубарским затеям*: Фольгин сам отказывается от невесты, как и Кутермин, полагая, что она — не настоящая «наследница». Спор же о скандальной комедии, ради которого, очевидно, *Урок волокитам* и сочинялся, был написан в подражание мольеровской пьесе.

Помимо многочисленных прямых цитат из Мольера (см. ниже), сходство наблюдается и в персонажной структуре комедии. Ее герои — граф Фольгин и литератор Эрастов — нападают на *Урок кокеткам*. Петиметр-граф (аналог Маркиза у Мольера) вместо доказательств ссылается на мнения своих друзей, а сочинитель (двойник Лизидаса), завидуя успеху комедии, находит в ней различные недостатки. Вкладывая в уста традиционного светского невежды «арзамасские» высказывания, авторы, с одной стороны, их «обезвреживают», а с другой — высмеивают самих критиков. Все нападки на *Урок кокеткам* опровергаются Изборским — героем столь же положительным, как и Дорант Мольера. Кроме того, своими двусмысленными похвалами Фольгину Изборского поддерживает княгиня Зарецкая (ср. аналогичные «похвалы», звучащие в адрес Маркиза и Климены из уст Урании и Элизы).

Такая ориентация *Урока волокитам*, по нашему мнению, была принципиальна для творческого метода Шаховского, а в дальнейшем и Загоскина. Само название, построенное по модели *Урок <кому-либо>*, указывало на принадлежность новой пьесы традиции Мольера (*L'École de <quelqu'un>*), а в отечественном контексте — Крылова (*Урок дочкам*) и самого Шаховского. Цель автора *Урока кокеткам* — подчеркнуть свою репутацию «русского Мольера» — здесь вполне очевидна.

В *Уроке волокитам* его так называют несколько раз. В немного ироническом ключе такое наименование использует Эрастов:

Эрастов: Написать комедию — вы шутите, княгиня: как осмелиться взять на себя такую обязанность, когда у нас завелись свои Мольеры — свои неподражаемые комедии.
Княгиня: Про каких Мольеров вы говорите?
Эрастов: По крайней мере, так угодно многим величать автора вчерашней пьесы [Загоскин 1987: II: 17].

На позицию этих «многих» становится Изборский, который находит в пьесе Шаховского «места, достойные Мольера», чем вызывает ядовитый смех Фольгина [Там же: 25]. Сочинитель Эрастов, стремясь написать собственную комедию и превзойти автора *Урока кокеткам*, сам хочет занять место «первого» комедиографа. За работой он восклицает: «Посмотрим, г-н русский Мольер, посмотрим, на чьей стороне будет публика» [Там же: 32].

Это наименование прочно закрепилось за Шаховским после *Урока кокеткам* в панегирическом или в ироническом смысле (в зависимости от позиции говорящего). Описанная в *Уроке волокитам* ситуация подтверждает, что титул «русского Мольера» Шаховской, должно быть, получил на известном торжестве по случаю премьеры комедии в доме петербургского гражданского губернатора М. М. Бакунина. Скупое описание Вигеля [Вигель: II, 768] позволяет сделать вывод о внимании устроителей этого праздника к символическим жестам (увенчание лавровым венком), подчеркивающим победу Шаховского. Провозглашение комедиографа «русским Мольером» могло быть, на наш взгляд, органичной частью этого ритуала, на что косвенно указывают «арзамасские» свидетельства, относящиеся ко времени после премьеры *Урока волокитам*. Д. П. Северин 11 декабря 1815 г. так описывал Вяземскому ситуацию в Петербурге: «Одни кричат: да здравствует Шутовской-Мольер! Другие горланят: черт возьми дурака Шутовского!» [Арзамас: II, 398]. В декабрьском номере «Российского музеума» В. Пушкин, ругая Шаховского, писал, что «в некоторых обществах его венчают лавровыми венками, равняют с Молиером и Депрео» [Там же: 119]. Очевидно, неоднократные наименования драматурга «русским Мольером» в *Уроке волокитам* служили для закрепления его статуса «первого комика».

С вопросом о мольеровском элементе, несомненно, связан и вопрос о «личностях» в рассматриваемой пьесе. Их наличие в *Уроке волокитам* подтверждает процитированная выше статья «Мнение постороннего», ставшая ответом «арзамасцев». Аноним писал, что пьеса Загоскина-Шаховского была сопровождаема «несколькими выстрелами против защитников прежнего неприятеля», т.е. Жуковского [Там же: I, 256–257]. Кроме того, Вигель позднее вспоминал, что он «мог бы не узнавать себя в Фольгине», «если бы не некоторые из слов и суждений моих не были вложены в уста его» [Вигель: II, 769]. Мы не имеем возможности проверить свидетельство мемуариста, но важен сам факт — новая комедия содержала «личности», под стать *Уроку кокеткам* Шаховского, и современники их опознали.

При этом положительный герой — Изборский — заявлял:

> Личности! вот всегдашний и самый несправедливый упрек, Комедия должна быть зеркалом, в котором каждый может видеть свое изображение, но не должен узнавать себя [Загоскин 1987: II, 29].

Этот пассаж прямо восходит к словам Урании, отрицающей «личности» у Мольера:

> Не будем применять к себе того, что присуще всем <…>. Те смешные сценки, которые показывают в театрах, может смотреть кто угодно без малейшей досады. Это зеркало общества, в котором лучше всего себя не узнавать [Мольер: I, 548][105].

Подобное отречение от «личностей» повторяется и в 3-м явлении *Версальского экспромта* (*L'impromptu de Versailles*, 1663), притом было широко известно, что здесь был прямо назван «по имени» враг драматурга — Бурсо (Boursault) [La Harpe 1825: VI, 238].

По нашему мнению, авторы *Урока волокитам* взяли на вооружение тактику Мольера — отрицать «личности» и тут же помещать новые намеки. Аналогичное противоречие наблюдается в трактовке «балладной» темы.

Тирада Изборского «Разве баллада лицо?..», признание «красот поэзии» и «превосходного дарования» «образца»[106] — т.е. Жуковского — была прочитана «арзамасцами» как «отречение» Шаховского и его капитуляция в литературной войне [Арзамас: I, 257]. Однако наряду с похвалой в адрес «балладника», в *Уроке волокитам*, как отметил Немзер, содержался и выпад против Жуковского [Немзер: 181]. Граф Фольгин рассказывал о «знакомом», который

> читал недавно при дамах свое сочинение: лишь только он начал, то у всех, кто мог его понимать, волосы стали дыбом; в половине чтения многим сделалось дурно, а под конец одна дама упала в обморок и лежит теперь при смерти в горячке [Загоскин 1987: II, 26].

Принадлежность этого поэта к «знакомым» Фольгина (т.е. к кругу авторов эпиграмм и сатир), а также его «дамская» аудитория указывают на Жуковского. Кроме того, Немзер замечал, что существовала легенда, будто бы во время чтения поэтом баллады «Старушка» при дворе «одной из фрей-

---

[105] "N'allons point nous appliquer nous-mêmes les traits d'une censure générale; <…> Toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde. Ce sont miroirs publics, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie" [Molière: III, 346].

[106] Первый зачеркнутый Шаховским вариант в автографе звучал несколько иначе: «Я точно знаю, что автор вчерашней пьесы уважает достоинство поэта который может взять это на свой щет. Он осуждает только сей род сочинений. Согласитесь <…> что если он найдет подражателей — которые не имея превосх/отличного дарований своего о <…> то литература наша не много выйграет» (цит. по: [Иванов 2007b: 121]).

лин стало не по себе» [Немзер: 181]. Вероятно, «арзамасцы» предпочли заметить в *Уроке волокитам* только первый пассаж, дававший возможность сказать о Шаховском, будто он вздумал «через своего представителя мучить его <Жуковского> своими похвалами и уверять его в невинности своих намерений» [Арзамас: I, 256]. Но, как мы видим, однозначной комплиментарной направленности комедия не имела. Эти противоречия, с одной стороны, можно объяснить стремлением смягчить удар, наносимый по признанному придворному поэту, а с другой — ориентацией Загоскина-Шаховского на двойственную тактику Мольера.

Связь новой комедии с «национальной» нравоописательной традицией подкреплялась отсылками к текстам другого «русского Мольера» — Крылова, с которым постоянно взаимодействовал Шаховской. В *Уроке волокитам*, на наш взгляд, авторы напоминали зрителю самую «мольеровскую» комедию Крылова — *Урок дочкам*, часто шедшую в это время на театре (в октябре 1815 г. — дважды [ИРДТ: II, 531]). Князь Тюльпанов, объясняя, почему Фольгин целует руку не своей невесты, а княгини, приводит аналогию: «Видите ли, графиня, наружность всегда обманчива. Все любовные романы наполнены подобными случаями: например, в “Маркизе Глаголе”...» [Загоскин 1987: II, 36]. Тот факт, что светский любезник Князь назвал известный роман А. Ф. Прево д’Экзиля “Mémoires et avantures d’un homme de qualité…” просторечно «Маркизом Глаголем»[107], с одной стороны, подчеркивал комичность персонажа, а с другой — Загоскин-Шаховской здесь, по-видимому, отсылали к фигуре мнимого Маркиза Глаголя из *Урока дочкам* — слуге Семену, который выдавал себя за француза. Подобная отсылка иначе подсвечивает мысль князя об обманчивой наружности и тем самым характеризует галломана Фольгина — невежду и мота, который в обществе надевает маску знатока и богача.

Помимо этого в прозаический текст комедии в полном объеме была вставлена басня Крылова «Слон и моська» (1808). Защитник *Урока кокеткам* — Изборский — проводил параллели между Шаховским, его хулителями и персонажами басни. Отметим, что введение чужого стихотворного текста в свой прозаический было характерным приемом автора *Урока кокеткам*. Так, в рассмотренных выше *Полубарских затеях* широко цитировались трагедии Княжнина и Сумарокова, в опере-водевиле *Ломоносов, или Рекрут-стихотворец* (1814) поэт изъяснялся «преимущественно цитатами из собственных произведений» [Гозенпуд 1961: 28], а в комедии *Притчи, или Эзоп у Ксанфа* (1824) Эзоп читал басни Крылова, Хемницера и И. И. Дмитриева [ИРДТ: II, 386]. Во всех этих пьесах полностью и в неискаженном виде Шаховской помещал тексты, высоко им ценимые и принадлежащие, по его мнению, к лучшим произведениям русской словесности.

---

[107] Так назывался в обиходе русский перевод романа (1756–1765), считавшийся низкосортной литературой, «Приключения маркиза Г., или Жизнь благородного человека оставившего свет».

Все вышеописанные особенности *Урока волокитам*, восходящие к творческой практике Шаховского, несмотря на заявления Загоскина, должны были вселять сомнения в его авторстве. Появление пьесы — скорость ее создания, тесная связь текста и сценической версии с *Уроком кокеткам*; поэтика — живой разговорный язык[108], умелое соединение «литературности» и нравоописательности, приемы, характерные для Шаховского, к этому добавим ориентацию на Мольера, «личности», прямое цитирование Крылова, — все указывало на Шаховского. Однако доказать это современники не могли, что обеспечило удачу усилиям драматургов по сокрытию факта соавторства.

Обоим комедиографам сотрудничество оказалось выгодно. Загоскин дебютировал успешной скандальной комедией, после премьеры которой он был представлен чиновным «беседчикам» [Арзамас: I, 315], мог рассчитывать на поддержку со стороны «властелина сцены», а в конце 1817 г. занял место его помощника по репертуарной части [Аксаков 1886: 259]. Единственным минусом для молодого драматурга стала негативная репутация «представителя» и «штатного помощника» Шаховского[109], которая, однако, удержалась недолго[110].

Для автора же *Урока кокеткам* появление Загоскина также было удачей. Сочиненная ими пьеса, прямо и всем своим строем, утверждала за Шаховским славу «русского Мольера», «обезвреживала» критические выпады «арзамасцев» и смягчала полемическую остроту *Урока кокеткам*[111]. Если оппоненты драматурга рассматривали в 1815 г. свою «войну» с Шаховским сквозь призму столкновений между «энциклопедистами» и Паллиссо или — «классической» полемики Буало, Расина, Мольера против шапленов и прадонов, то автор *Урока кокеткам* выстраивал свою тактику по образцу ответов Мольера критикам *Урока женам*. Особенность позиции Шаховского заключалась в том, что, в отличие от «классика», он при-

---

108 Аксаков вспоминал: «Тогда так легко и свободно писал для сцены только один Шаховской» [Аксаков 1886: 259].

109 Позднее Корсаков, высмеивая Шаховского, упоминал, что «он имеет штатного помощника, человека изрядного впрочем ума и с хорошими способностями, но совершенно ему преданного, которого он совсем уже почти уверил, что без него ему писать нельзя» [РП: № 19, 103].

110 По-видимому, до 1818 г., когда Загоскин оставил службу при театре и перешел в Публичную библиотеку [Аксаков 1886: 261].

111 11 ноября в «Арзамасе» было решено «заключить перемирие, а смотря по обстоятельствам и мир, с водяными скоморохами Липецкого переулка» [Арзамас: I, 291]. По мнению О. А. Проскурина, это решение было принято именно после премьеры *Урока волокитам*, «которую арзамасцы расценили как капитуляцию партии Шаховского в литературной войне» [Там же: 534].

влек к написанию апологетической пьесы другого драматурга[112], сам скрываясь при этом в тени и как будто не участвуя в полемике. Стороннему наблюдателю должно было казаться, что Шаховской после *Урока кокеткам* занял позицию невмешательства в ту войну, которую сам развязал. Показательно описание этой позиции, сделанное Грибоедовым в письме Катенину от 19 октября 1817 г.: «Нельзя же молчанием отделываться, когда глупец жужжит об тебе дурачества. Этим ничего не возьмешь, доказательство Шаховской, который вечно хранит благородное молчание и вечно засыпан пасквилями» [Грибоедов: III, 14]. Как следует из слов Грибоедова, тактика, выбранная Шаховским в ситуации литературной войны, не спасала драматурга от враждебных выпадов и негативной репутации.

[112] См. высказывание Изборского в споре с Фольгиным о скромности: «одним глупцам прилично хвалить самим себя — умный человек предоставляет это всегда другим» [Загоскин 1987: II, 21].

ГЛАВА IV

ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ ШАХОВСКОГО КОНЦА 1810-х – НАЧАЛА 1820-х гг.

§ 1. Служебные неудачи

Литературная война, спровоцированная комедией Шаховского *Урок кокеткам*, к весне 1816 г. в основном была закончена. Отдельные «выстрелы» московских «арзамасцев» — Вяземского и В. Пушкина[113] — общего перемирия не нарушали.

Сам Шаховской в середине мая уезжает вместе с Нарышкиными в Италию для поправления здоровья[114]. Путешествие, очевидно, он воспринимал как культурную миссию — свои письма Н. М. Сипягину с подробными рассказами о достопримечательностях, памятниках и жизни Рима и Неаполя Шаховской присылал в Петербург для публикации [СО: 1817. № 6–7].

К моменту его возвращения в марте 1817 г. [Арзамас: I, 400] расстановка литературных сил значительно изменилась. Со смертью Державина в июле 1816 г. фактически прекратила свое существование БЛРС. На заседании «Арзамаса» 11 ноября об этом объявил Уваров: «Беседы уж нет. Она осиротела, рассеялась и даже отдана в наймы за 10 т. р. (я говорю о здании: за членов, увы! ничего не дают)» [Там же: 376].

Важнее, что в конторе императорских театров назревал конфликт. После отъезда А. Л. Нарышкина вице-директор князь П. И. Тюфякин (с 1819 — директор) полностью взял управление в свои руки [Зотов 1896: № 11, 400]. Корсаков — подчиненный Шаховского — в начале 1817 г. начал активно критиковать вице-директора на страницах своего «Русского пустынника» под видом замечаний об иностранных театрах. Так, в январском № 3 журнала появилась статья о некоем немецком театре, управляемом «частным содержателем Вейндунстом» (Weindunst — винный чад, *нем.*), для которого «балет и опера суть два главнейшие, а прочие три рода — побочные зрелища», и который делает публичный театр «предметом частной торговли» [РП: № 3, 50, 52]. Проблема заключалась в том, что Тюфякин, при всей успешности своих финансовых нововведений, предпочитал музыкальные спектакли, более привлекавшие благородную публику. Как вспоминал Каратыгин: «балет и опера монтировались довольно роскошно по тому вре-

---

[113] 29 апреля 1816 г. Вяземский впервые читал послание «К перу моему», где в ряду прочих «зоилов» упоминал Шаховского [Арзамас: II, 160–161]. Пушкин продолжал распространять свою полемическую басню «Завистники соловья» и, приехав в Петербург, читал ее каждый день «по десяти раз» [Там же: 492].

[114] Для этого 6 мая 1816 г. он официально увольняется со службы [Журнал Комитета министров 1816].

мени; но наша драматическая сцена не могла похвастаться особенною заботливостию его сиятельства» [Каратыгин: 68]. Вполне опознаваем в статье и намек на пьянство директора — Вигель писал, что князь «вечером никогда не бывал в трезвом виде» [Вигель: II, 809]. Сатира Корсакова, таким образом, носила личностный характер, и уже в следующем номере журнала появилось письмо с предостережением лично журналисту. Некто Еган Стриовский (возможно, Зотов — секретарь вице-директора) защищал «своего знакомца»: «Театр есть забава: а забава только та хороша, которая нас подлинно забавляет. Если балет и опера забавляет зрителей больше, нежели трагедия, комедия и драма; то Бог с ними!» [РП: № 4, 91]. Вслед за этим высказался Загоскин (под литерами А. Б. В.) — достаточно примирительно, указав на возобновленные и поставленные за время управления Вейндунста комедии и трагедии. Он осудил личные намеки в журнале, однако сам заметил, что неудовольствие журналиста вызвано тем, что среди возобновленных пьес нет его собственных трагедий[115] [Там же: 94–95].

По-видимому, Шаховской, вернувшись в Россию, не стал поддерживать Корсакова. На это указывает появившееся в майском номере «Русского пустынника» фиктивное «Письмо родственника» из Филадельфии, в котором, наряду с очередной сатирой на Тюфякина[116], был крайне двусмысленно расхвален Шаховской. Филадельфийский корреспондент описывал «другого правителя театра» следующим образом:

> Он слишком известный театральный писатель, чтоб слух об нем не достиг уже и в ваше полушарие! Комик, трагик, сочинитель опер, водевилей и поэм. — Вся литература под жезлом его правительства; театр едва может вмещать его произведения; публика едва не наизусть знает все его пьесы; он прославил язык свой, обогатил кассу театра, типографию и книгопродавцев и — о неблагодарное отечество! сам едва богаче Лазаря. — Но потомство будет справедливее: оно воздвигнет ему монумент, который ни буйные ветры, ни грозные бури (свирепствующие в театрах) сокрушить не в силах; <…> Горе тому, кто осмелится без советов его написать хотя строчку: он будет осмеян, обруган его приверженцами. Одно только и может быть хорошо, что напишет их властитель — или они под его руководством [Там же: № 19, 102–103].

Такая неуживчивость Корсакова, видимо, привела к тому, что «Русский пустынник», издававшийся в типографии императорских театров, вскоре был закрыт. Уже 20 мая в № 21 было объявлено о преобразовании журнала

---

[115] Имелись в виду трагедии Корсакова 1813–1814 гг.: *Маккавеи*, *Жертва мщения*, *Спартак — герой Германии* (совместно с С. И. Висковатовым), *Амбоар и Оренгцеб, или Нашествие моголов* — малоуспешные и, действительно, не возобновленные в это время [ИРДТ: II, 453, 476, 490, 523].

[116] «Директор вашего театра ни о чем другом не думает кроме сборов: что он смеется над публикой; не любит ободрять национальных талантов, и до того вспыльчив, что в минуту своей горячности позабывает все прежние заслуги своих подчиненных» [РП: № 19, 106]. Ср. аналогичное описание характера Тюфякина у Каратыгина: [Каратыгин: 67].

в «Северный наблюдатель» (далее — СН), а в конце июня вышел последний номер [РП: № 26, 242]. Новым редактором стал Загоскин, Корсаков же, по свидетельству современника, не мог больше исполнять свою должность «по болезни или отсутствию» [Круглый: XXXI] — т.е., вероятно, был отстранен. В новом виде СН просуществовал до декабря 1817 г. [СН: II, 392]. Журнал явно поддерживал Шаховского[117] и, что характерно, на протяжении всего своего существования не опубликовал ни одной полемической выходки в адрес Тюфякина.

Однако отношения самого Шаховского с вице-директором, по всей видимости, не складывались. Показательно, что с марта 1817 г. по июль 1818 г. им было поставлено на сцене лишь две пьесы и обе в соавторстве. Это были перевод трагедии П. Корнеля *Горации* при участии А. А. Жандра, Катенина, Чепегова и оригинальная комедия *Своя семья, или Замужняя невеста* вместе с Н. И. Хмельницким и Грибоедовым [Шаховской 1961: 818–819]. Более того, постановка последней в январе 1818 г. вызвала скандал. После первых двух спектаклей одна из самых удачных комедий Шаховского исчезла из репертуара вплоть до декабря 1820 г. Исследователи связывали это с тем, что характеристику одного из героев — «Он страшный грубиян, и до обеда глуп, после обеда пьян» — Тюфякин принял на свой счет [Грибоедов: II, 419]. Если учитывать образ Вейндунста из статей Корсакова и репутацию вице-директора театров в мемуарах современников, подобное прочтение выглядит вполне обосновано.

По воспоминаниям близкого к начальству Зотова, «Шаховской поссорился с Тюфякиным и был уволен. Ссора была публичная, потому что произошла на сцене, и они друг друга осыпали довольно площадными ругательствами» [Зотов 1896: № 7, 33]. Первый биограф Шаховского А. А. Ярцев видел причину ссоры в конфликте между финансовой и художественной стороной дела [Ярцев: III, 3]. Характерным образом это сближает позицию драматурга и уволенного к тому моменту Корсакова — однако подтверждений своей гипотезы относительно причин конфликта Ярцев не дал. Другим поводом мог быть замысел Тюфякина восстановить прерванные войной спектакли французской труппы. Именно эта затея, начавшая воплощаться на сцене немецкого театра в сентябре 1818 г., вызывала наибольшее неудовольствие и «ропот» в патриотических кругах [Зотов 1896: № 11, 402]. В любом случае, Шаховской был уволен от должности, перестал определять репертуарную политику Дирекции и лишился возможности активно продвигать свои пьесы.

С этого момента и вплоть до апреля 1821 г., когда после очередного отъезда Тюфякина в Париж на его место пришел А. А. Майков [Арапов 1861: 311–312], все новые пьесы Шаховского попадали на сцену толь-

---

[117] См. редакционную статью «Театр» в форме разговора издателя с «приятелем Ш***» о комедии *Урок кокеткам* [СН: I, 16] и непременные похвалы всем его пьесам [Там же: II, 19, 139–140, 178].

ко через бенефисы близких к автору актеров — главным образом, Ежовой и Валберховой[118]. Раз в год актер имел полную свободу в выборе пьес для собственного бенефиса, и этой единственной лазейкой Шаховской активно пользовался, стараясь вместить в один такой спектакль по 2–3 своих пьесы, которые после премьеры входили в общий репертуар (см.: [Шаховской 1961: 819–820; Арапов 1861: 261–303]). Это частично объясняет обилие малозначительных «бенефисных поделок» развлекательного характера (как правило, переводов или переложений популярных французских водевилей), сопровождавших в спектакле более серьезные с художественной точки зрения пьесы. С другой стороны, такая ситуация дисциплинировала и позволяла заранее подготовиться к известной дате (как правило, Ежова получала бенефис в сентябре, а Валберхова — в январе), а, значит, давала драматургу некоторое время для отделки своих текстов и для размышлений над собственной художественной практикой.

§ 2. «Предисловие к *Полубарским затеям*»: опыт осмысления «комедии нравов»

Период после отъезда в Италию и до выхода в отставку можно в полной мере назвать кризисным в биографии Шаховского. В течение этих двух лет он пишет мало[119] и практически ничего не ставит. Однако летом 1818 г., как нам представляется, начинается новый расцвет его творчества. Избавленный от должностных обязанностей репертуарного члена, Шаховской получает, наконец, возможность для экспериментов с формой, для подведения некоторых итогов и переосмысления собственной репутации.

Уже после окончания Отечественной войны, как мы отмечали выше, он стремится все чаще привлекать к сотрудничеству молодых начинающих драматургов: Загоскина, Хмельницкого, Грибоедова, Катенина, Жандра и др. После увольнения Шаховского из театра это общество начинает постоянно собираться у него на т.н. «чердаке», который, по сути, становится центром театральной жизни Петербурга [Мордовченко: 242]. Очевидно, среди этих молодых «любителей» драматург стал ощущать себя «ветера-

---

[118] Исключение было сделано в октябре 1819 г. для комедии *Пустодомы*, представленной, видимо, в момент отъезда Тюфякина в Париж (см.: [Зотов 1896: № 7; 36]). О том же говорит тот факт, что вскоре после премьеры — 23 октября, единственный раз, был дан бенефис в пользу автора [Арапов 1861: 289].

[119] Для сравнения — за два года после возвращения на службу в 1814 г. и до отъезда в Италию Шаховской написал и поставил в общей сложности 8 пьес [Шаховской 1961: 818]. В этот же период к октябрю 1817 г. им была написана лишь одна большая комедия в стихах *Пустодомы* [Грибоедов: III, 14]. Вероятно, именно ее Шаховской начал еще в 1816 г. и планировал закончить на обратном пути в Россию [СО: 1817. № 7, 20].

ном» — «старым служивым Театра», как он именовал себя в 1822 г.[120] Шаховской предпринимает в это время попытки поделиться своим практическим и теоретическим опытом и задумывает издание собственных сочинений с программными предисловиями, которые бы отражали его взгляды на «Драматическое Искусство»: «Я вообразил, что довольно его понял, написал на него мои замечания, и разделяя по родам, хотел выдать с моими театральными сочинениями, в виде предисловий: обстоятельства не позволили еще их напечатать» [СО: 1820. № 8, 77].

Подобная форма, надо полагать, была подсказана изданиями французских коллег и знакомых Шаховского. Так, с обширными предисловиями, поясняющими историю появления и поэтику текстов, в 1818 г. выпускает свои «Сочинения» Андриё [Andrieux], с 1822 г. Дюваль издает свои [Duval 1822], с 1821 г. начинает выходить новый 10-томник Пикара, где автор сообщал, что будет «счастлив, если какие-нибудь из моих замечаний окажутся полезны искусству, которое я с любовью взращиваю с ранней юности»[121] [Picard 1821: I, VI].

Однако, в отличие от французских драматургов, Шаховскому осуществить свою идею не удалось ни на рубеже 1810–20-х гг., ни позже (см.: [Шаховской 1829b]). Тем не менее, от этого первоначального замысла сохранилось «Предисловие к *Полубарским затеям*», прочитанное 8 февраля 1819 г. на заседании Российской Академии и опубликованное в марте 1820 г. на страницах СО. Этот текст является наиболее полным изложением взглядов драматурга на комедию, вобравшим в себя практический опыт предшествующего периода и намечающий пути для дальнейших творческих поисков автора.

По мнению Шаховского, цель «истинной» комедии — «содействовать улучшению нравов» через осмеяние «закоренелых предрассудков», «безрассудных нововведений», пороков и «страстей» [Шаховской 1820a: 11–13]. Подобное понимание целей жанра было вполне обычным и созвучным «неоклассицистическим» идеям конца 1800-х гг.[122] При этом в «Предисловии» Шаховской отходил от традиционного деления комедии на: «1) *род, основанный на интригах*; 2) *род, основанный на характерах* и 3) *род смешанный*, т.е. такой, в котором есть оба первые» [ДВ: I, 47; Cailhava 1786: I, 6]. Сам драматург еще с 1808 г. употреблял термин «комедия нравов (comédie de mœurs)» [ДВ: I, 15], восходивший, скорее всего, к высказываниям Лагарпа об «истинно серьезном жанре», в котором написаны *Мизантроп*,

---

[120] См. письмо Шаховского Загоскину от 29 июля 1822 г., приведенное в приложении к данной работе (далее — Приложение).

[121] “Je me tiendrai heureux si quelques-unes de mes réflexions sont utiles à l’art que je cultive avec amour dès ma tendre jeunesse”.

[122] См. компиляции из книги Кейлава, напр.: «Цель комедии есть нравиться людям и усовершать их, выказывая все их недостатки; весьма лестно показывать такую услугу своим соотечественникам и самим чужеземцам» [ДВ: II, 116].

Тартюф и *Ученые женщины* Мольера — «комедии характера <sic!> и нравов»[123] [La Harpe 1825: VI, 217].

Теперь Шаховской формулирует свое собственное понимание этого рода комедий, используя и переосмысляя идеи французских теоретиков. Он полагает, что, изображая недостатки современников, автор должен выводить «на сцену не один частный порок, а нравы своего века», «целого общества». Такая комедия для потомков «служит памятником обычаев, понятий и нравов» времени, в котором жил ее автор [Шаховской 1820а: 20–21].

К. Ю. Рогов предполагал, что драматургу могла быть известна произнесенная в 1811 г. во Французской Академии речь его парижского знакомого Этьенна [Рогов 1992: 172], в которой тот снимал традиционное противопоставление «история — трагедия; современность — комедия»[124]:

> Возможно, ошибочно считать, что комедия дает направление нравам; она им следует, испытывает их влияние и становится чем-то вроде нравственной истории народов. Она является для потомства живым образом поколений, которые не существуют больше. <…> История нам напоминает прошлое, пересказывает его; комедия нас в него переносит[125] [Etienne: 21].

Исследователь отметил, что здесь Этьенн первым дал определение комедии как «истории в диалогах» (l'histoire dialoguée), ставшее популярным в России на рубеже 1810–20-х гг. [Рогов 1992: 171]. Шаховской же, как мы видим, с одной стороны, продолжал считать комедию «школой нравов», а с другой — использовал идею французского коллеги об исторической ценности этого нравоописания.

Свою трактовку жанра «комедии нравов» Шаховской подкреплял примерами Аристофана, Шекспира, Мольера и Фонвизина. У всех перечисленных комедиографов он предполагал «равную степень дарований» [Шаховской 1820а: 24], более того, Аристофан для него воплощал своим творчеством исходную точку традиции — ее истинный идеал. Он, «живший под народным правлением» и изобличавший «злоупотребление избранных властей, хитрые замыслы честолюбцев, нововведения Философов» и пороки всего народа, спасал зрителей «от слез» [Там же: 15]. Для потомков же эти комедии стали исторически точным «изображением нравов» Афин [Там же: 13]. В дальнейшем комедиографы, по мнению Шаховского, были вынуждены «приноравливаться к обстоятельствам» [Там же: 18]:

---

[123] "Molière, qui avait un talent trop vrai pour réussir dans un genre faux, apprit depuis à ses détracteurs, quand il fit *le Misanthrope*, *le Tartufe* et *les Femmes savantes*, que les comédies de caractère et de mœurs étaient le vrai *genre sérieux*".

[124] Эту речь упоминал Пикар в предисловии к своей известной комедии *Посредственный и Пресмыкающийся* (*Médiocre et Rampant*) [Picard 1812: I, 422].

[125] "Peut-être est-ce une erreur de prétendre que la comédie dirige les mœurs; elle les suit, elle en reçoit l'influence, et devient en quelque sorte l'histoire morale des nations. Elle est, pour postérité, l'image vivante de générations qui ne sont plus. <…> L'histoire nous rappelle, nous retrace le passé, la comédie nous y transporte".

> Комедия, согнанная с обширной народной площади, должна была согнуться и сжаться, чтоб вместить в себя все частныя общества; <…> И Мольер <…> был принужден отказаться от славы отличать надменный порок, и выводить на позорище развратные нравы своего времени, а должен был искать в низших состояниях отдельных пороков и слабостей человеческих, и вместо живых картин целаго общества, писать верной рукой чудесные портреты частных людей. Впрочем, как бы ни было, по необходимости или по произволу, только великий дар Мольера, заимствуя от Плавта первую мысль, создал для Французов характерную Комедию, в которой все целое относится к одному лицу, представляющему порок, преданный осмеянию [Шаховской 1820а: 16–17].

Несмотря на это, как полагает Шаховской, Мольер сумел найти способ в новой комедии не отступать «от древней ея цели»:

> Мольер, чтоб не раздразнить гусей, должен был прибегнуть к хитрости. Он, пользуясь насмешливым прозвищем, которое тогдашния модныя общества давали, для их века, слишком честным и правдивым людям, вывел на сцену так называемого Мизантропа, и заставил его смешить резкою добродетелью тех самых, чьи пороки предавал осмеянию современников и потомства. <…> Зрители невольно досадуют на кокетку и гостей ея, радуются выходкам Мизантропа против его века, и аплодируют с восторгом тем стихам, которые покрывают срамом бездушие, потворство и злословие праздных умов и развратных сердец [Там же: 16–17].

Образ Альцеста, традиционно после Ж.-Ж. Руссо вызывавший споры, Шаховской трактовал принципиально иначе, чем большинство критиков того времени. Автор «Предисловия» обращал внимание на композицию *Мизантропа*, позволяющую осмыслить пьесу Мольера в ряду «комедий нравов». По всей видимости, источником такой трактовки послужил «Аналитический курс общей словесности» Непомусен-Луи Лемерсье, прочитанный в Атенее в 1810–1811 гг. (см.: [Michiels: II, 22; Allard: 135]) и изданный в 1817 г.

Лемерсье — один из самых смелых экспериментаторов среди французских драматургов начала века («лже-новатор», как назвал его А. Микиельс) — рассматривал *Мизантропа* как лучший пример «комедии нравов и характера» у Мольера:

> *Мизантроп* делает честь его мастерству и комедии характера[126]. Великодушное благородство этого прекрасного героя заставило бы забыть о смехе, если бы талант автора не прибавил к благородству чрезмерную и забавную угрюмость, вредную даже добродетели, чтобы высмеять преувеличенную суровость, которая вызвала порицание мудреца. Так как, вопреки мнению Ж.-Ж. Руссо, будто автор выставил добродетель на посмешище, Мольер, кажется, изобразил собственную добродетель и хотел избавить добродетель подобных себе от единственного недостатка, который препятствует ее признанию, с тем,

[126] Здесь мы принципиально сохраняем исходную форму термина “la comédie de caractère”, т.к. он точнее передает композицию описываемой разновидности комедии, строявшейся вокруг одного главного «характера».

чтобы преподать честности нужнейший урок философии и человечной снисходительности. Персонажи, окружающие Альцеста, контрастируют с ним своими недостатками. Этот простой и остроумный план позволяет вывести вокруг него элегантную и злоречивую суетность <…> одним словом, нравы двора и всего города, четко очерченные и раскрашенные сильно, изящно и ярко. Вся эта блестящая картина облагорожена поведением порядочного человека, противопоставленным нелепостям света преувеличенной ненавистью, которую он демонстрирует по отношению к ним, и презрением к пасквилям и кляузам, и своим высокомерием в ходе несправедливого процесса [Lemercier 1817: I, 130–131][127].

Шаховской использовал и развил это наблюдение. Кроме того, исследователи обращали внимание на то, что эти «драматические принципы» оказали воздействие на композицию *Горя от ума* Грибоедова и, следовательно, могли обсуждаться на «чердаке» Шаховского [Мордовченко: 248; Рогов 1992: 175–176].

В его понимании, к роду «комедий нравов» следует причислять те, что изображают не «частные характеры», а общество в целом. Такая трактовка, явно восходила к Лемерсье — точнее, к его характеристике пьес Аристофана. Французский теоретик резко отделял современные комедии, «рисующие домашние нравы», от комедий греческих, «рисующих нравы города» [Lemercier 1817: II, 27]. Однако, соглашаясь с общепринятым мнением, что «лучшие пьесы Аристофана не будут походить на лучшие пьесы Мольера», т.к. «их род будет так же отличатся, как каждая из них отличается от правительства, которое их позволило»[128] [Там же: 22], Лемерсье однако в другом месте замечал: «Предметом его <Мольера. — *Д. И.*> комедии, заключенной в тесные рамки, было исключительно представление домашних нравов; однако всеобъемлющие выводы, которые из нее выте-

[127] “Son *Misanthrope* est l’honneur de son art et de la comédie de caractère. La généreuse noblesse de ce beau personnage eût repoussé le rire même de l’esprit, si le génie de l’auteur n’y eût mêlé ce plaisant excès de morosité qui gâte la vertu même, afin de railler sa rigueur outrée qui lui attire la censure du sage. Car loin, comme l’affirme J. J. Rousseau, qu’il ait tourné la vertu en ridicule, Molière semble avoir peint l’image de la sienne propre, et avoir voulu corriger celle de ses semblables du seul travers qui l’empêche d’être aimée, pour donner à la probité la plus utile leçon de philosophie et d’indulgence humaine. Le groupe de figures environnant Alceste, le rehausse par le contraste de leurs imperfections. Ce plan simple et ingénieux suffit à représenter, autour de lui, la vanité coquette et médisante <…>; en un mot, les mœurs de la cour et de la ville toute entière, profondément tracées, et colorées avec autant de vigueur que de grâce et d’éclat. Tout ce brillant tableau s’ennoblit de l’attitude d’un honnête homme, contrastant avec les ridicules du monde, par la haine outrée qu’il leur montre, par son mépris pour les pamphlets, pour les chicanes, et par sa fierté dans un procès injuste”.

[128] “les meilleures pièces d’Aristophane ne ressembleront pas aux meilleures pièces de Molière, leur espèce sera différente autant que deffère le gouvernement qui les a permises”.

кают, касаются на деле всех званий, всех классов города и двора»[129] [Lemercier 1817: II, 31]. Шаховской, воспользовался этим мнением, чтобы отнести *Мещанина во дворянстве*[130], в подражание которому были написаны его *Полубарские затеи*, также к «комедии нравов». Русский драматург, следуя логике Лемерсье, видел в *Мещанине* подтверждение своей трактовки *Мизантропа*:

> я тем более убеждаюсь в сем мнении, что нахожу ту же самую уловку в другой Мольеровской Комедии. Он, забавляя Парижский Двор странностями Мещанина во дворянстве, выводит на позорище придворного щеголя, занимающаго у мещанина деньги, и платящаго за них такими угождениями, которыя сам Г. Журдан совестится назвать. Двор забавлялся над мещанином; мещане смеялись над придворным; Людовик XIV хохотал над теми и другими, а Мольер торжествовал над чванством и подлостью [Шаховской 1820а: 19–20].

В подобной интерпретации образцовых комедий Мольера Шаховской, с одной стороны, точно следовал за Лемерсье, давшим следующее определение этого жанра:

> Комедия нравов и характера схватывает общий и общепризнанный недостаток личности или эпохи и создает портреты, объединяя в каждом из них все оттенки одного недостатка, рассеянные в обществе, где она списывает их; она прямо или косвенно сталкивает эти портреты с другими действующими лицами, и это противоположение становится источником игры различных страстей. Искусство комедии заключается в забавном изображении этой группы, с тем, чтобы ее движение в любом направлении вызывало исключительно насмешку[131] [Lemercier 1817: I, 127].

С другой стороны, на наш взгляд, драматург исходил также из собственной практики. В январе 1820 г., незадолго до публикации «Предисловия», им была поставлена одноактная стихотворная комедия *Какаду, или Следствие Урока кокеткам*, в которой герои нашумевшей пьесы — графиня Лелева и граф Ольгин — были изображены в новых условиях. Как пояснял сам автор: «Я основываю Комедию мою не на раскаянии <…> а на *нравах нашего времяни*, как они мне представляются. — Графиня и Ольгин, приноравливаются к ним, смиренничают, скучают, мучатся и наконец женят-

---

[129] “Sa comédie, resserrée en de justes limites, ne comprend dans son objet que la représentation des mœurs domestiques; mais les leçons étendues qui en ressortent atteignent tous les rangs, toutes les classes de la ville et de la cour”.

[130] Эту пьесу Лемерсье относил к последнему в своей классификации шестому роду «шутливых комедий» (la comédie facétieuse) [Lemercier 1817: I, 136].

[131] “La comédie de mœurs et de caractère saisit le travers général et reconnu d’un individu ou d’un temps, en achève les portraits en rassemblant sur leurs seules figures tous les traits d’un même ridicule qui se rencontrent épars dans la société oú elle les copie: elle les place en opposition plus ou moins directe avec les autres personnages, opposition qui fait ressortir le jeu mutuel de leurs manies. Son art est de plaisamment dessiner ce groupe, afin qu’il ne se meuve en aucun sens qui n’excite”.

ся. — Характеры действующих лиц остались старые, только в новом положении» [СО: 1820. № 8, 75]. Кокетка и щеголь теперь вынуждены подчиниться мнению изменившегося в лучшую сторону светского общества и бросить свое занятие: «кокетство, волокитство, острословие, пустословие, словом все ничтожныя прелести прежняго Парижского Двора, становятся смешными и, кажется, презрительными» [Там же: 76]. Как и в *Уроке кокеткам*, Шаховской вкладывает в уста своим злоязычным героям подробные описания этих изменений, фиксируя, тем самым, в своей комедии «картину нравов» современного русского общества. Драматург продолжал исходить из традиционного представления о существовании комических «характеров на все века», к которым Кейлава относил, например, «скупых, мизантропов, ревнивцев, докучных» [Cailhava 1786: I, 100–101]. В *Следствии Урока кокеткам* кокетка и волокита не исправлялись и не изменялись — в отличие от окружающих их внесценических персонажей, они лишь подлаживались под современную моду на «скромность», «службу и занятия» [СО: 1820. № 8, 76].

Композиция, когда в центре комедии находился герой традиционного комического амплуа, а окружали его образы, наполненные прямыми отсылками к современности, как мы демонстрировали в предыдущих главах, была обычной у Шаховского в 1800–1810-е гг. Такой способ описания изменяющихся нравов общества не являлся, конечно, изобретением русского драматурга или его французского коллеги, а был общей практикой комедиографов начала XIX в. Теоретическое обоснование и трактовка *Мизантропа*, найденные в «Аналитическом курсе» Лемерсье, лишь закрепляли для Шаховского данную практику. В дальнейшем этот «рецепт» был использован им неоднократно и наиболее наглядно применен в «продолжениях» *Полубарских затей* (*Чванство Транжирина*, 1822; *Европейство Транжирина*, 1832), где неизменный Транжирин каждый раз, попадая в новое окружение, стремился подладиться под новые моды и нравы.

Трактовка *Мизантропа* как «комедии нравов» у Шаховского устанавливала преемственность между французским драматургом и Аристофаном — иными словами, наиболее авторитетный образец жанра связывался с исходной точкой «истинной» традиции [Рогов 1990: 83]. Если в 1800-е гг. античность для Шаховского представлялась вполне условным источником тем и образов, прочитанных сквозь французскую литературу «золотого века»[132], то с середины 1810-х он начинает видеть в ней источник совершенствования всех искусств. В декабре 1816 г. Шаховской писал из Неаполя:

---

[132] См. его предисловие к опыту перевода *Ифигении в Авлиде* Расина: «Бессмертный Расин вознес Французское театральное стихотворство до того совершенства, которым оно прославило век Лудовика XIV. Драматическая поэзия, которой он научился в Софокле, и содержание трагедий, братые им иногда из Эврипида, получили от его творческого дара новые красоты. Соблюдая бесценную простоту содержания и хода Греческих драм; но откинув, по примеру

> Надобно признаться, что почти во всех родах Словесности и Художеств, мы по крайней мере также далеки от Латинцев, как они были далеки от Греков, их и наших учителей. Самыя пляски, которыя древние часто изображали в картинах и на барельефах, естественнее, благороднее и выразительнее балетных танцов, сочиненных вычурными Французами. Но с открытия Геркулана искуство <sic!> Терпсихоры, как и все другия, приближились к древним, и потому усовершенствовались [СО: 1817. № 7, 16–17][133].

Непосредственное обращение к античности, в понимании Шаховского, теперь является способом избавиться от наследия «вычурных Французов», что очевидным образом сближает драматурга с послевоенными декларациями Н. И. Гнедича (см.: [Мордовченко: 133–135]) и И. М. Муравьева-Апостола. У последнего в четвертом «Письме из Москвы в Нижний Новгород» был помещен спор Неотина с Археоновым о языке и театре, в котором позиция противника подражания французам была явно созвучна послевоенным идеям архаиста-Шаховского. Археонтов, во-первых, полагал, что

> Естьли комедия есть живое в лицах представление господствующих нравов, то каждый народ должен иметь свою комедию, по той самой причине, что каждой народ имеет свои собственные нравы и обычаи: Ифланд на театре своем представляет Немцов, Шеридан Англичан, а мы — *Французов*; потому что мы по обычаям Французы [СО: 1813. № 44, 224–225].

Способом достижения оригинальности Муравьев-Апостол считал подражание античности: «Ни одна из новейших литератур не усовершенствовалась <…> от подражания новейшим же: все оне, без изъятия, почерпнули красоты свои в единственном источнике всего изящнаго — у Греков и Римлян. Для того и нам давно бы пора приняться за настоящее дело» [Там же: 233–234]. О том же говорил Гнедич на торжественном открытии Публичной библиотеки 2 ноября 1814 г. Он полагал, что «если б поэзия и красноречие древних служили образцами для нашей словесности, хотя с прошлого века», то «слава языка российского уже носилась бы по вселенной, как гром российского оружия» (цит. по: [Мордовченко: 134–135]).

С аналогичных позиций автор «Предисловия к *Полубарским затеям*» оценивал всех описываемых им комедиографов: помимо Мольера,

> огромный дар Шекспира, приближась к Древним, основал свою Комедию, которая объемлет страсти и пороки целаго общества, и осмеивает образ мыслей и дух времени. Его Виндзорския женщины, почти также как Облака и Всадники Аристофановы, могут служить памятником обычаев, понятий и нравов его века [Шаховской 1820а: 20–21].

Корнелиеву, хоры и введя любовь, изгнанную Греческими трагиками из их театра, он придал трагедии прелесть не известную древним» [ДВ: I, 105].

[133] Ср. в «Предисловии»: «Греки, учители наши во всем изящном» [Шаховской 1820а: 13].

Такая высокая оценка *Виндзорских проказниц* (*The Merry Wives of Windsor*), по нашему мнению, восходила к «Курсу драматической словесности» А. В. Шлегеля, называвшего эту пьесу наиболее близкой к роду «чистой комедии» и представляющей «картины старинных нравов англичан», «их семейных отношений»[134] [Schlegel: III, 112]. В отличие от Шлегеля, Лемерсье, как и большинство критиков этого времени, не упоминал комедий Шекспира, а лишь его трагедии [Lemercier 1817: I, 192–339].

Из более современных драматургов Шаховской называл Шеридана, который, как и Аристофан, пользовался «политической свободой», чтобы напасть на «зараженные нравы» «некоторых Лондонских обществ». О попытках же французских авторов создать «комедию нравов» автор «Предисловия» отзывался довольно пренебрежительно, назвав лишь Пикара и Бомарше [Шаховской 1820а: 21–22].

В этом контексте характерна трактовка у Шаховского комедии Д. И. Фонвизина. По мнению драматурга, автор *Недоросля* действовал бессознательно — он «великим даром своим угадал, что нужно нашему Театру, и желая, может быть, в подражание Французам написать характерную Комедию, сотворил Русскую Комедию нравов». Как полагал Шаховской, Фонвизину не были известны ни опыты англичан (Шекспира, Шеридана), ни «древняя комедия», дискредитированная «брюзгливыми и мало сведущими Французскими умниками». Им руководил лишь его «собственный Гений», создавший неподражаемую комедию, полную верных и живых «списков с Природы» [Там же: 22].

Такой трактовкой, по нашему мнению, автор мог стремиться избежать обсуждения вопроса о подражании Фонвизина французам. В статье 1811 г. «О Недоросле и его потомстве», предположительно принадлежавшей Шаховскому [Рогов 1992: 26], отмечалось, что «некоторые из наших Критиков нашли, что *Недоросль* не настоящий подлинник, а также в свой черед подражание Французскому» [ЖД: № 11, 208]. Автор «Предисловия» воспользовался популярной в конце 1810-х гг. «романтической» концепцией гения из «Курса» А. Шлегеля, согласно которой «великие гении-творцы» (premiers génies créateurs) действуют, не понимая себя [Schlegel: I, 188]. Фонвизин объявлялся таковым, выделяясь своим провидческим даром на фоне названных выше французских авторов XVIII в., не сумевших создать полноценной «комедии нравов». Следует, однако, отметить, что позднее, в статье 1840 г., Шаховской немного изменил эту трактовку, сблизив ее со своими же описаниями Мольера и Шекспира в «Предисловии»:

> Фон-Визин, и не помышляя создать тогда небывалаго еще и в Париже, одним полетом своего смелаго гения перенес комедию нравов прямо с древняго греческаго театра на русский <…> представил в Недоросле не один характер, не

[134] “De tous les ouvrages de Shakespeare, ce sont *les Commères de Windsor* qui se rapprochent le plus du genre de la pure comédie. Cette pièce roule entièrement sur les peintures des anciennes mœurs anglaises, et sur les relations domestiques”.

забавную интригу прошлецов, а всю дурость, невежество и предразсудки тогдашняго закоснелаго помещичества; а такия живыя и верныя картины местности, времени и нравов оставляют сокровище Истории, как комедии Аристофана, оставшияся не только по уничтожении афинскаго театра, но и самаго народа, единственными памятниками аттическаго ума, дурости, быта и разговорнаго языка [Шаховской 1840d: 2].

Все изложенное в «Предисловии», по мнению Шаховского, давало ему основание сделать вывод о «единстве Театрального Искусства» и неизменности «ума комедии» — т.е. общих принципов описания «нравов» и общих целей драматургов от Аристофана до Фонвизина [Шаховской 1820a: 25]. Вероятно, к мысли о таком «единстве» в комедии могло подтолкнуть Шаховского рассуждение Лемерсье о пьесах Аристофана, которые французский автор называл «политическими комедиями» или «аллегорическими сатирами в диалогах» (satire allégorique dialogué) и о которых писал: «сатира существует во все времена и меняет не иначе как форму: Греки имели Аристофана, и не имели журналов; мы имеем журналы[135], и не имеем более Аристофана»[136] [Lemercier 1817: II, 98]. Исходя из собственного понимания характера пьес древнегреческого драматурга, Шаховской перенес наблюдения Лемерсье с сатиры на «комедию нравов», меняющую форму в зависимости от места и времени, но всегда изображающую не частные пороки, а общественные. Именно масштабность «картины», с точки зрения Шаховского, была одним из главных признаков, объединяющих лучших комедиографов прошлого и ностоящего.

Современным авторам, в таком случае, оставалось лишь «приноравливать их <театральные зрелища. — *Д. И.*> к обстоятельствам и общему мнению, и одевая, можно сказать, сценическое Искуство <sic!> в народную одежду усыновлять его своему отечеству» — т.е. создавать комедию в «своих нравах», заимствуя «то, что принадлежит единству их Искуства». Лучшим образцом в этом Шаховской считал Мольера, который «берет свое (т.е. принадлежащее Комедии) везде, где ни находит» [Шаховской 1820a: 25].

Однако, на наш взгляд, не только этот традиционный призыв «заимствовать» лучшее у образцовых авторов был целью столь обширного «Предисловия». Сформулировав концепцию «единства» комедии, Шаховской предполагал, что

---

[135] Показательно, что позднее, в предисловии к изданию комедии *Аристофан, или Представление комедии «Всадники»*, Шаховской использует идеи Лемерсье, говоря, что греческие комики «сочиняли в роде нынче называемом политической комедией, которая в Афинах производила такое же действие, как в Англии оппозиционные мнения и журналы» [Шаховской 1828: VIII].

[136] “La satire est de tous les temps et ne fait que changer de forme: les Grecs avaient un Aristophane, et n’avaient point de journaux; nous avons des journaux, et n’aurons plus d’Aristophane”.

> Мольер в Афинской республике создал бы Аристофанову древнюю комедию, Аристофан в Англии был бы Шекспиром, а бурный гений Шекспира, образованный во Франции в век Людовика XIV, принужден бы был покориться необходимости и под ярмом французского приличия и принятых правил, произвел бы Мизантропа и Тартюфа [Шаховской 1820а: 24].

В конце логической цепочки как современное русское воплощение «ума комедии» предполагался, очевидно, сам Шаховской, который комедии «посвятил все способности, сколько их получил от Бога», не спускал глаз «с Аристофана, Мольера и Шекспира» и следовал ее неизменным принципам в своих *Полубарских затеях* [Там же: 24–25]. Однако признание в ориентации на традицию Аристофана для автора *Урока кокеткам* не было нейтральным. Полемическая маска «новейшего Аристофана», навязанная Шаховскому «арзамасцами», продолжала активно использоваться в журнальных баталиях рубежа 1810–1820-х гг.[137]

§ 3. Аристофан: pro et contra

В январе 1820 г. Катенин, отвечая на выпад Зотова в адрес «какого-нибудь новейшего Аристофана» [СО: 1820. № 4, 186], писал:

> Имя Аристофана часто употребляют, говоря об одном из наших писателей, и двояко: ученые, коротко знающие греческий театр, *пятиактные* Эсхиловы трагедии, *барельефы пиров Гомеровых*, знающие наверно, что Аристофан уморил Сократа, хотят сим словом сказать учтиво весьма жестокое; другие, напротив, видя в Аристофане только первого древнего комика, сравнивают с ним для высочайшей похвалы [Катенин 1981: 175].

Как отмечала Г. В. Ермакова-Битнер, Катенин выделил курсивом ошибку Вяземского — «барельефы» вместо «объедки» — допущенную им в статье «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1817). Поэт неверно «истолковал слово “reliefs” в книге П. Брюмуа “Театр греков”»[138] [Катенин 1965: 692]. Следуя этой логике, второе выделенное место — «*пятиактные* Эсхиловы трагедии» — также должно быть ошибкой из текста Вяземского[139]. К концу 1810-х общепринятым стало мнение А. Шлегеля, что Эсхил писал трилогии [Schlegel: I, 155; СО: 1820. № 19, 306]. Таким образом, делая упор на грубых ошибках Вяземского в истории древнегреческой литературы, Катенин дискредитировал ученость «арзамасца» и, одновременно, миф об Аристофане как губителе Сократа. Очевидно, это замечание было сделано

---

[137] Главным образом в журнале СО — см.: «Письмо к Украинскому жителю о Расточителе...» [СО: 1817. № 35, 87]; рецензию Бестужева на *Урок кокеткам* [Там же: 1819. № 6, 263; Декабристы: 49] и др.

[138] См. также: [Томашевский 1956: 279].

[139] В позднейших изданиях статьи Вяземский исправил обе ошибки [Вяземский: II, 12–35].

не без ведома Шаховского — позднее в статье «Театр древних греков», он, воспевая в стихах Эсхила «трилогии род», комментировал свою строку «Крохи с роскошных Омировых трапез»[140]: «Это выражение скромнаго Эсхила, не очень удачно издателем творений В. А. Озерова, переведено с Французскаго (les reliefs des festins d'Homere), *Барельефы пиров Омира*» [Шаховской 1840c: 67].

Важно отметить то обстоятельство, что ошибки были найдены в «арзамасской» статье об Озерове, закрепившей в 1817 г. миф о «гении», загубленном «завистником»-Шаховским [Иванов 2005b: 56–58]. Доказав невежественность Вяземского, Катенин подводил к мысли о том, что Аристофан не «уморил Сократа». В контексте статьи это означало, что и Шаховской не погубил Озерова. Таким образом, единственно верным употреблением имени «первого древнего комика», по мнению автора, было комплиментарное.

Полемическая статья Катенина и «Предисловие к *Полубарским затеям*» явно демонстрировали стремление Шаховского и близких к нему литераторов к пересмотру традиционно-негативной репутации Аристофана, сложившейся во французской (а вслед за тем русской) критике, начиная с Буало, «энциклопедистов» и заканчивая «Лицеем» Лагарпа.

Последний, хотя уже не отказывал «отцу комедии» в таланте и успехах, как это делал его учитель Вольтер [Voltaire 1829: XXVII, 178], но вслед за Плутархом отрицательно оценивал «фарсы» Аристофана. По мнению Лагарпа, из этих комедий скорее можно было «выучиться истории» древних Афин, «чем драматическому искусству»[141] [Лагарп: 253]. Автор «Лицея» осуждал «личности» у Аристофана, но считал, «что не злоба, зависть и ненависть научают писать комедии»[142] [Там же: 271]. Касаясь судьбы Сократа, критик не снимал с комедиографа вины за высмеивание философа в *Облаках*. Оговаривая, что «от представления сей комедии до осуждения на смерть Сократа протекло двадцать пять лет», Лагарп все же считал, что

> она весьма много расположила судей к несправедливому приговору, погубившему самого добродетельного, самого честного человека в Греции; потому что обвинения Анита были те ж самые, каковые <…> употребляет стихотворец против сего философа[143] [Там же].

---

[140] В рукописи статьи был вариант: «Снимки с роскошных…» [Шаховской — Бакуниной: 1].

[141] "c'est l'histoire qu'on y peut étudier plutôt que le théâtre" [La Harpe 1825: II, 68].

[142] "ce n'est pas la méchanceté, la jalousie et la haine qui apprennent à faire des comédies" [La Harpe 1825: II, 83].

[143] "Quoiqu'il y eût vingt-cinq ans d'intervalle entre la représentation et le procès de Socrate, on ne peut douter qu'elle n'ait préparé l'injuste arrêt qui fit périr le plus honnête homme de la Grèce, puisque les accusations d'Anytus furent précisément les mêmes que celles que le poète intente <…> au philosophe" [La Harpe 1825: II, 83].

Существовала, однако, и прямо противоположная точка зрения, которой придерживались оппоненты «энциклопедистов». Палиссо, получивший в 1760 г. прозвище «новый Аристофан», в своих «Диалогах в царстве мертвых» защищал древнего комедиографа (а в контексте полемики — и самого себя [Palissot 1777: 211–212]). В изложении автора *Философов*, комедия после Аристофана никогда не играла «роли столь блестящей и почтенной», и только один Мольер был «достоин быть рожденным» в Афинах[144] [Там же: 225]. Палиссо связывал сатирический характер «древней» греческой комедии с ее функцией при демократическом устройстве государства. У него Аристофан объяснял аббату Брюмуа:

> Род Комедии, который я создал, единственный подходил для Афинской формы правления. В Демократии, основанной на принципе равенства, где Государству нечего опасаться, кроме посягательств на общую свободу со стороны какого-нибудь слишком могущественного гражданина, нет ничего более необходимого, чем комический Поэт, который разоблачал бы перед своими согражданами тех, чьи амбиции становятся подозрительны, и кто мог бы злоупотребить их доверием, развратить древние нравы или привести к переворотам [Там же: 226–227][145].

Вину в гибели Сократа Палиссо также отводил от «отца комедии», вкладывая в уста драматурга следующие сентенции: «Ежели бы он <Сократ> воспользовался моею комедиею и взял свои меры, то избежал бы несчастной своей участи. Свобода думать конечно позволительна, но правительство имеет право заставить молчать»[146] [Там же: 229; пер. по: ДВ: I, 92]. Традиционный довод о двадцатилетнем промежутке между представлением комедии *Облака* и судом над Сократом Палиссо привел в другом «Диалоге» — об этом говорил сам Сократ своему собеседнику Эразму Роттердамскому [Palissot 1777: 214]. Французский автор подкреплял свою защиту также ссылкой на «свидетельство» Платона — «друга Сократа», называвшего комедиографа «самым верным историком нравов Афин»[147] [Там же: 228].

---

[144] “Jamais la Muse comique n’a joué u rôle plus brillant, plus honorable, que celui qu’elle jouait de mon tems <…> <Molière> il méritait d’être ne dans l’Attique”.

[145] “Le genre de Comédie dont je fus l’inventeur, était le seul qui convint au Gouvernement d’Athenes. Dans une Démocratie, dont le principe est l’égalité, ou l’Etat ne peut avoir d’autre crainte, sinon que quelque citoyen trop puissant ne donne atteinte a la liberté commune, rien n’était plus nécessaire qu’un Poète comique, qui dénonçât a ses concitoyens ceux dont l’ambition commençait a devenir suspecte, & qui pouvaient abuser de leur crédit, soit corrompre les anciennes mœurs, soit pour amener des révolutions”.

[146] “S’il eut profité de ma Comédie, en gardant plus de ménagements, il eut échappé à sa destinée. La liberté de penser est permise, sans doute; mais le Gouvernement a droit d’imposer le silence”.

[147] “Vous ne récuserez pas le témoignage d’un ami de Socrate, de Platon, qui m’appelait l’Historien le plus fidèle de mœurs d’Athenes”.

Следует, однако, отметить, что хотя аргументация защитника Аристофана в дальнейшем была повторена Лемерсье и А. Шлегелем, тем не менее, в 1800–1810-е гг. негативный образ древнего автора был более всего распространен в трактовке Лагарпа[148]. Даже Жоффруа, хотя и оценивавший положительно общественную и историческую роль комедий Аристофана, не оспаривал его вину в осмеянии Сократа. В своем отрицательном отзыве на «Лицей» критик писал лишь, что Аристофан был «государственным деятелем, глубоким политиком, публичным критиком правительства и магистратов», по комедиям которого следует «изучать характер афинского народа»[149] [Geoffroy 1800: 96]. Авторитет Буало, Вольтера и Лагарпа надежно закрепил негативную репутацию автора *Облаков*.

Полемический характер легенды об Аристофане и Сократе, заданный французской литературной войной с Палиссо в 1760 г., во многом определил ее актуальность для русской полемики 1800–1810-х гг. В. Э. Вацуро отмечал, что впервые имя античного драматурга в стычках между архаистами и карамзинистами было использовано графом Д. И. Хвостовым. В оде 1806 г. «Гремушка» под «Аристофаном» подразумевался И. Дмитриев. Имя «отца комедии» здесь обозначало «завистника», хитрого насмешника, который «“языком копает гробы” для дарований». «Его оружие — смех — сильнее “громов”» [Вацуро 2000а: 38]. Здесь же возникает сюжет о Сократе, которого: «Аристофан смешным представил / И выпить яд его заставил, / Насмешкой злой исторгнул дни» (цит. по: [Там же]).

Характерно, что в 1800-е гг. Шаховской, несмотря на общение с Жоффруа, воспринимал творчество и личность «отца комедии», как и большинство современников, вслед за Лагарпом. В своей статье «Греческая комедия» он отвергал попытки Палиссо оправдать Аристофана. Приведя в сноске к статье процитированное выше рассуждение Палиссо о «праве» правительства «заставлять молчать», Шаховской замечал: «Однако же сие правительство не заставило молчать клеветника Аристофана, но умертвило мудрого Сократа» [ДВ: I, 92–93]. Статья Шаховского представляла собой пересказ или прямой перевод соответствующих частей «Лицея» (ср.: [La Harpe: II, 53–54; Лагарп: 236–238; 253–271), высокое мнение Палиссо о «старой» комедии русский драматург полностью отвергал, добавляя:

> Впрочем, оставя историкам рассуждать о пользе или вреде сей комедии для Греческой республики, нельзя не согласиться с Ла Гарпом, что она не имея ни естественного хода, ни связи, ни привлекательного содержания, не может быть

---

[148] Аристофана с 1780-х гг. пытались также защищать немецкие литераторы и эстетики от И. Г. Шлоссера (Johann Georg Schlosser) до братьев Шлегелей [Holtermann: 61–107].

[149] “...l’homme d’état, le profond politique, le censeur public de l’administration et des magistrat: c’est dans ses comédies qu’il faut étudier le caractère du people d’Athènes”.

причтена к правильным и полезным для всех веков и народов театральным творениям [ДВ: I, 90].

Единственное достоинство Аристофана в тот момент Шаховской видел в слоге его комедий — «чистом», «легком», «приятном», «который заставлял самого Платона, находить удовольствие в чтении оных» [Там же: 94]. Показательно, что и этот пассаж был позаимствован у Лагарпа. Ср.:

Сочинения его писаны слогом *Аттическим*, т.е. чистым, плавным, изящным и красивым, каковый особенно был свойствен Афинянам, так что сам Платон, ученик Сократов, с удовольствием читал Аристофана [Лагарп: 238][150].

Однако в полемике с «арзамасцами» осенью 1815 г. Шаховской неожиданно для него самого оказался на месте древнего комедиографа.

«Видение в какой-то ограде» Блудова, как было сказано выше, актуализировало модели литературной войны «энциклопедистов» против Палиссо — французского «нового Аристофана». Это, в свою очередь, подтолкнуло «арзамасцев» к использованию легенды об Аристофане против Шаховского. В опубликованном на страницах СО «Письме к новейшему Аристофану» Дашков, намекая на «личности» в *Уроке кокеткам*, уподоблял Сократу Жуковского:

Нет нужды, если они <изображения. — *Д. И.*> иногда не сходны с теми лицами, которых в виду имели вы. Аристофан был вашим путеводителем. Можно ли, читая *Облака* его, узнать божественного Сократа в безумном Софисте, висящем в корзинке? Можно ли и в ваших стихотворцах, столь остроумно представленных посмешищем черни, узнать благородного, возвышенного духом Поэта? Но Аристофан заменил несходство своего изображения, назвав по имени Сократа; а вы, М. Г., для той же цели удовлетворились выпискою немногих стихов из сочинений ненавидимых вами [Арзамас: I, 244].

Автор сатиры подчеркивал именно негативный образ античного комедиографа — его «личности и злобу», которые заимствует «новейший Аристофан» [Там же: 243]. Упоминание же Озерова и обвинение Шаховского в гонениях на него придавали дополнительную остроту памфлету. Дашков писал о трагике, обращаясь к автору *Урока кокеткам*:

Вы одни, М. Г., <…> всеми силами стремились сокрушить несправедливую славу творца «Поликсены» и «Димитрия» <…>, но упрямые современники не умеют ценить вас. Они вменяют вам в преступление все неудовольствия, все обиды, удалившие от нас любимца Мельпомены. Ах! вы ли виной, что небольшие огорчения (может быть с самым лучшим намерением причиненные) раздражили глубокую чувствительность, неразлучную с гением, и погубили его [Там же: 243–244].

---

[150] "...ce qui relève chez lui le mérite de cet atticisme que les anciens lui accordent généralement, c'est-à-dire de cette pureté de diction, de cette élégance qui était particulière aux Athéniens, et qui faisait que Platon même, le disciple de Socrate, trouvait tant de plaisir à la lecture d'Aristophane" [La Harpe 1825: II, 54].

Дополнительную мотивировку, позволившую совместить Жуковского и Озерова (см.: [Рогов 1992: 153]), дало традиционное обвинение Аристофана в преследовании Еврипида. Лагарп так об этом писал:

> Что ж касается до Эврипида, то Аристофан не только во всех сочинениях весьма часто упоминает его имя, но и написал прямо на него две комедии: *Празднества Церерины* и *Жабы*. По-видимому, он был крайне зол на сего трагика, и вероятно, ненависть занимавшихся словесностью простиралась тогда, так как и ныне, до иступления и даже до неистовства. История показывает нам тому следующую причину: Эврипид презирал Аристофана; а презрение, особливо справедливое, наносит самолюбию такую рану, которая никогда не исцеляется [Лагарп: 258][151].

Следует отметить, что сравнение Озерова с греческим трагиком к тому моменту было вполне устойчиво. В 1807 г. после премьеры *Димитрия Донского* Жихарев в своем дневнике назвал драматурга «нашим Еврипидом» [Жихарев: II, 107]. Началом 1807-го комментаторы также датируют басню Батюшкова «Пастух и соловей». В ней автор обращался к «творцу Димитрия», «нашему Эврипиду» с призывом не оставлять муз, несмотря на интриги «богатых завистью» «зоилов» [Батюшков: I, 356–357]. Батюшков использовал сюжет и форму одноименной басни Флориана, посвященной аббату Делилю, в которой, впрочем, Еврипид не упоминался [Florian: 165–167]. Таким образом, наименование Озерова он закрепил в совершенно определенной трактовке: «нашего Еврипида» преследовали «зоилы».

В полемике 1815 г. образ античного комедиографа, погубившего Сократа и высмеивавшего «чувствительного» Еврипида, оказался более удобен для дискредитации Шаховского, чем оппозиция «Расин — Прадон», изначально заданная «озеровским мифом» [Иванов 2005a]. Хотя в 1810-е гг. автор *Урока кокеткам* продолжал иногда переводить трагедии (напр., *Абуфара* Дюси), этот жанр был в его творчестве явно маргинальным, что не позволяло «арзамасцам» в полной мере уподобить Шаховского трагику Прадону. Прозвание же «новейший Аристофан» соединяло в себе именно те обвинения и мотивы, которые составляли негативный образ комедиографа — «завистника», «губителя талантов» и «фарсера»[152]. Благодаря публикациям «арзамасских» полемических текстов (сатир, эпиграмм)

---

[151] “Pour ce qui est d’Euripide, non seulement il le fait revenir à tout moment dans ses pièces, mais il en fit deux exprès contre lui: les *Fêtes de Cérès* et les *Grenouilles*. Il fallait qu’il fût terriblement acharné contre ce tragique; et les haines littéraires étaient apparemment comme celles d’aujourd’hui, qui vont jusqu’à la rage et jusqu’au délire. J’en ai dit la raison, telle que les historiens la rapportent: c’est qu’Euripide l’avait méprisé; et le mépris, surtout quand il est fondé, fait à l’amour-propre une blessure qui ne se ferme jamais” [La Harpe 1825: II, 72].

[152] В этот контекст органично вписывалась и кличка «Шутовской», данная драматургу Вяземским. В первую очередь, под словом «шутовство» (la bouffonnerie) современники и сам драматург понимали фарсовость в комедии — см. подробно: [Иванов 2004b].

в СО — одном из самых популярных журналов 1810-х гг. — «новейший Аристофан» стало устойчивым наименованием Шаховского.

Такое положение вынуждало драматурга пересмотреть свою оценку древнегреческого комедиографа и обратиться к враждебной Вольтеру и Лагарпу «антифилософской» традиции, у истоков которой стоял Палиссо.

Здесь следует отметить, что непосредственно к «Диалогам» автора *Философов* Шаховской обращался лишь однажды, в процитированной выше статье о греческом театре. По нашему мнению, до определенного момента драматург вполне разделял негативное отношение современников к Палиссо. Даже сравнения его поэмы «Расхищенные шубы» с «Дунциадой», на которое обращали внимание исследователи [Рогов 1992: 152], скорее были связаны с содержащимися в ней «личностями». Сам Шаховской явно ориентировался на «Налой» Буало и, следуя в «Предисловии» к поэме за Лагарпом, называл среди образцовых авторов Вольтера и не упоминал Палиссо [Шаховской 1961: 85–86]. Репутация «зоила», «пристрастного критика», закрепившаяся за французским «Аристофаном» после 1760 г., была упрочена Лагарпом даже в его последнем труде «Философия восемнадцатого века» [La Harpe 1818: II, 497].

Тем очевиднее, что после получения в 1815 г. полемического титула «новейший Аристофан» Шаховской не мог позволить себе ссылаться на Палиссо, даже из чисто тактических соображений. По нашему мнению, этого, впрочем, и не требовалось. Аргументация в защиту Аристофана, которую использовал в свое время автор *Философов*, теперь была взята на вооружение ранними «романтиками» — А. Шлегелем и Лемерсье, оспаривавшими традицию XVIII в.

В своем «Курсе драматической словесности» А. Шлегель указывал на невозможность «здраво судить» античную комедию, исходя из современных представлений[153] [Schlegel: I, 293–294]. Именно за это он критиковал Вольтера, Бартелеми и последующих французских авторов, осуждавших Аристофана и полагавших, будто греческая комедия была только лишь «началом», после которого в «новой» комедии жанр достиг «своего совершенства»[154] [Там же: 294]. Вершиной античной комедии для немецкого критика, как и для Палиссо, был Аристофан, чьи пьесы служили во благо афинян. Шлегель писал, что комедиограф «всегда выказывал себя ревно-

[153] “Pour juger sainement de cet ancien théâtre comique, il faut d’abord tout à fait écarter l’idée de ce que les modernes nomment comédie, et que les Grecs appelèrent ensuite du même nom”.

[154] “On doit se garder de considérer l’ancienne comédie comme le commencement encore grossier d’un art qui s’est ensuite beaucoup perfectionné <…> C’est sous cet aspect que Barthélemy envisage l’ancienne comédie, dans un chapitre d’*Anacharsis*, qui est peut-être l’un des moins bons de son ouvrage. Voltaire (dans son Dictionnaire philosophique a l’article *athée*) juge Aristophane avec une inconcevable légèreté, et plusieurs critiques français ont en cela suivi son exemple”.

стным гражданином, он беспрестанно изобличает обольстителей народа», выступает за мир, «простоту и строгость античных нравов»[155] [Schlegel: I, 312]. Вспоминая, по традиции, о высокой оценке, которую дал Аристофану Платон, а также о том, что он послал тирану Денису *Облака* для «ознакомления с государственным устройством Афин», Шлегель высказывал предположение, что ученик Сократа хотел продемонстрировать этой пьесой «злоупотребления демократической свободы». Комедия свидетельствует, по Шлегелю, о «редкой проницательности и глубоком познании организации народного правления»[156] [Там же: 315], которыми обладал ее автор. Шлегель отклонял предположение о том, что клевета Аристофана стала причиной смерти Сократа, поскольку *Облака* были представлены за 20 лет до осуждения философа, и считал, что нападки со стороны Аристофана не «сильно повредили» Еврипиду: «Народ Афин с восхищением слушал трагедии одного и пародии на них другого <представляемые> на одной сцене» [Там же: 311–312][157]. Подобный взгляд Шлегеля на древнегреческого трагика, во многом, был продиктован исходными установками автора — его попыткой взглянуть беспристрастно на историю античной драмы и оспорить мнения французских критиков.

Лекции Шлегеля были прочитаны в 1808 г., изданы в 1809–1811 гг. [Там же: I, II], но наибольшую популярность они приобрели в переводе Неккер де Сосюр, опубликованном в 1814 г. в Париже и Женеве. До этого момента большинству французской публики «Курс» Шлегеля оставался мало известен. Только с выходом перевода он приобрел скандальную славу «манифеста против французской литературы» [Descotes: 195; Michiels: 65].

Думается, другой защитник Аристофана — Лемерсье, читавший свои лекции в «Атенее» в 1810–1811 гг., — мог не знать о трудах немецкого коллеги. Упоминаний Шлегеля нет ни в его издании «Аналитического курса» 1817 г. [Lemercier 1817], ни в опубликованной переписке автора за этот период [Souriau], что позволяет сделать вывод об относительной независимости его трактовки творчества Аристофана. Частичное сходство аргументации, вероятно, было обусловлено общим историческим материалом и общей целью — опровергнуть мнения Вольтера и Лагарпа.

---

155 “Aristophane se montre toujours un citoyen plein de zèle, il dénonce sans cesse les séducteurs du peuple <…> Il conseille constamment la paix, au milieu de cette guerre intestine <…> et on le voit toujours recommander la simplicité et la sévérité des mœurs antiques”.

156 “…cette pièce était une preuve de l’excès de la liberté démocratique: il <Platon> reconnaissait dans son auteur une rare pénétration, et une profonde connaissance de tous les ressorts de la constitution populaire”.

157 “Il n’est pas vrais que les calomnies d’Aristophane aient été cause de la mort de Socrate, puisque les Nuées avaient paru vingt-cinq ans avant sa condamnation. <…> nous ne voyons pas que les persécution d’Aristophane aient fait beaucoup de mal a Euripide. Le peuple d’Athènes écoutait avec admiration les tragédies de l’un et les parodies de l’autre sur le même théâtre”.

Следует отметить, что, как и Палиссо, Лемерсье, оправдывая греческого комедиографа, сочинил диалог, в котором Аристофан спорил с Лагарпом и объяснял ему природу своих пьес [Lemercier 1817: II, 85–98]. Концепция Лемерсье заключалась в том, что «древняя комедия» представляла собой аллегорию, в которой персонажи были не изображениями реальных людей, а «эмблематическими» фигурами, символизирующими общественные группы. Аристофан у Лемерсье пояснял: «Мои пародии на трагика Еврипида не заглушают общего восхищения, которое вызывал он у Афинян; но они <пародии> заставляют осудить опасные недостатки его подражателей и утверждают возвышенное и простоту в искусстве, которые Эсхил и Софокл не портили как он»[158]. О Сократе он говорил то же самое: «Моя пьеса *Облака* выставляет на осмеяние его имя исключительно с тем, чтобы поколебать всю его секту и изобразить в одном персонаже многочисленные школы софистов, в которые я одновременно мечу, представив человека, который является их главой»[159] [Там же: 89–90]. Тем самым, традиционные обвинения в преследованиях Еврипида и Сократа у Лемерсье автоматически снимались, т.к. были продиктованы ошибками критиков, не понявших истинного характера сатиры Аристофана. Такая трактовка была принципиально новой и оригинальной (при этом, заметим, — близкой к логике отрицания «личностей» у Мольера и Шаховского-Загоскина).

Характерно также, что Лемерсье более остальных подчеркивал общественный пафос комедий Аристофана. В диалоге с последним удивленный Лагарп отказывался понимать, каким образом «комедия была преобразована в инструмент государственного управления» [Там же: 90]. Более того, полагая, что «значение жанра измеряется его пользой», Лемерсье даже отдавал предпочтение пьесам Аристофана, позволяющим «очистить целое государство от разврата», перед новыми комедиями, «исправляющими личные пороки и семейные причуды»[160] [Там же: I, 26]. Единственным автором нового времени, следовавшим той же цели, критик считал Мольера.

Для нашей работы крайне значимо, что, в отличие от Шлегеля, Лемерсье подходил к античному материалу как драматург-практик. Его «Аналитический курс» предваряли попытки «возродить» на современной сцене «подлинную» античную трагедию (*Agamemnon*, 1797) и комедию (*Plaute, ou la Comédie Latine*, 1808) на основе доступных автору исторических све-

---

[158] “Mes parodies du tragique Euripide ne détruisent point l’admiration générale qu’il inspire aux Athéniens; mais elle font blâmer ses defaults dangereux à ses imitateurs, et maintiennent l’élévation et la simplicité d’un art qu’Eschyle et Sophocle n’ont pas altéré comme lui”.

[159] “Ma pièce des Nuées n’expose son nom au ridicule que pour ébranler sa secte toute entière, et designer en un seul personnage les nombreuses écoles de sophistes que j’atteins a-la-fois dans l’homme qui en est le chef”.

[160] “S’il est vrais que l’importance d’un genre se mesure à son utilité, celui qui sert a purger l’état tout entier de sa corruption est plus recommandable que celui qui corrige les defaults prives et les travers domestiques”.

дений [Гуковский 1965: 250; Michiels: 33–34]. Потому вполне закономерно, что защищать от несправедливого суждения Лагарпа «аллегорическую сатиру» Аристофана Лемерсье в своем «Курсе» предоставил самому древнему комедиографу — не только в диалоге с автором «Лицея», но и в форме драматического монолога:

> судите сами, по нескольким строфам, некогда напечатанным, где я заставил говорить тень этого автора, который отвечает на мои упреки в оскорблении Сократа и Еврипида в его комедии Облака и который напоминает мне, как он высмеял злоупотребления демократии в комедии под названием Всадники[161].

«J'eus tort, et j'en conviens, quand par un lâche affront
«Du génie insulté je fis pâlir le front,
«Et même, avant la mort, payant ces barbaries,
«Je passai plus d'un tour sous le fouet des furies:
«Mais Athènes m'a vu justement applaudi,
«Quand, chaussant au théâtre un brodequin hardi,
«J'osai représenter, sous des traits de démence,
«Le peuple, sot vieillard, dont on berne l'enfance;
«Ses grossiers appétits, et ses goûts hébétés,
«Et les plats qu'on lui sert par la ruse apprêtés;
«Sa maison, triste emblème, où ses chefs les plus braves,
«Chevaliers dégradés, gémissaient en esclaves.
«Le charcutier, rival du noble corroyeur,
«Y briguait le haut rang de son seul pourvoyeur.
«Là, leur orgueil sans fard, leur bruyante éloquence,
«Qu'appuyaient les poumons et la rude insolence,
«Des suprêmes emplois se disputant le prix,
«Citaient en leur faveur leurs titres au mépris.
«Toujours à s'enrichir l'injustice assidue,
«Toujours en plein marché la liberté vendue,
«Témoignaient que, soumis à ses fiers serviteurs,
«Dès que le peuple est roi, le peuple a des flatteurs.
«Rajeuni tout à-coup, il chassait leur séquelle;
«Et d'autres le dupaient, comédie éternelle.
«Voilà comme autrefois ma Thalie en courroux
«Aux frippons redoutés fit redouter ses coups.
<…>
«A l'exemple des Grecs produis la raillerie
«Sous les traits plus vivants de quelque allégorie,
«Ce peintre, qui d'Alceste a tracé les vertus,
«Ton Molière immortel admire mon Plutus.
«Conduis dans la maison de sa belle Thalie
«Ce dieu que je fis voir à la Grèce avilie,

[161] "...jugez en, vous-mêmes, sur quelques vers, jadis imprimés, où j'ai fait parler l'ombre de cet auteur, qui répond à mes reproches d'avoir outragé Socrate et Euripide, dans sa comédie des Nuées, et qui me rappelle comment il railla les abus de la démocratie, dans la comédie intitulée les Chevaliers".

«Ce dieu dont l'équité, l'honneur, n'obtiennent rien,
«Qu'aveugla Jupiter, jaloux des gens de bien;
«Et qui depuis, sans choix prodiguant les richesses,
«Aux coquins empressés fait toutes ses largesses;
«Qui pare aux yeux du monde un manant anobli,
«Met aux bras de Nais Philonide vieilli,
«Engraisse un délateur, suppôt de l'injustice,
«Se rend maître des lois, achète la milice;
«Et toujours encensé par la cupidité,
«Devient de tous les Grecs la seule déité [Lemercier 1817: I, 125–127][162].

Обратим внимание, что Аристофан «советует»[163] самому Лемерсье следовать Мольеру, что, очевидно, должно было подчеркнуть связь творчества автора «Аналитического курса» с античной традицией. К тому же ведет и вывод, завершающий стихотворный текст: «Как видно, эта аллегорическая основа может применяться не только к тому или иному обстоятельству, но

[162] [Я признаю, что был неправ, когда подлым оскорблением / заставил побледнеть лик уязвленного гения. / И, расплачиваясь за эти варварства, / я еще до смерти прошел не один раз под кнутом фурий: / Однако Афины видели, как мне аплодировали по праву, / Когда, выводя на сцену дерзкие комедии, / Я посмел представить, под чертами слабоумия, / Народ, этого глупого смешного старика, впавшего в детство, / Его грубые желания и его тупоумные вкусы, / И поданные ему блюда, приправленные хитростью, / Его дом, грустный символ, где его самые храбрейшие вожди, / Опустившиеся всадники, рабски стонали. / Колбасник, соперник благородного кожевника, / Домогался высокого ранга его единственного поставщика. / Там их гордость без прикрас, их шумное красноречие, / Которые поддерживала силой легких и грубая наглость, / Торгуя цену высших должностей, / Перечисляли в свою поддержку титулы. / Несправедливость, всегда усердная к наживе, / Свобода, всегда продаваемая посреди рынка, / Свидетельствовали, что, подчиняясь своим гордым слугам, / Как только народ становится королем, у него появляются льстецы. / Внезапно помолодев, он гонялся за их шайкой, / А другие его обманывали, вечная комедия. / Вот так когда-то моя разгневанная Талия / Заставила опасных плутов бояться своих ударов. <…> / По примеру греков сочини насмешку / В виде, более оживленном, какой-нибудь аллегории, / Это живописец, который изобразил добродетели Альцеста, / Твой бессмертный Мольер восхищается моим Плутусом. / Отведи в дом его прекрасной Талии / Этого бога, которого я показал униженной Греции, / Этого бога, чья справедливость и честь никак не вознаграждаются, / Которого ослепил Юпитер, ревнивый к порядочным людям, / И который с тех пор, без разбора расточая богатства, / Делает щедрые дары услужливым мошенникам, / Который наряжает на глазах всего света деревенщину во дворянстве, / Отдает в объятья Наис постаревшего Филонида, / Откармливает доносчика, пособника несправедливости, / Делается хозяином законов, покупает ополчение, / И все еще превозносимый алчностью / Становится среди всех греков единственным божеством.]

[163] "L'Athénien, continuant à me donner des conseils" [Афинянин продолжает давать мне советы].

ко всем эпохам, и суть вещей, которые осуждает Аристофан, не более изменчива, чем человеческие свойства, запечатленные Менандром»[164] [Lemercier 1817: I, 127]. Показательно, что Лемерсье в 1810-е гг. попытался применить принципы «аллегорической сатиры в диалогах» для описания событий недавнего прошлого. В 1814–1815 гг. он сочиняет продолжение своей «инфернальной» поэмы-комедии «Панхипокрисиада», 17-ая песня которой является «аллюзией на демагогию и революционный деспотизм». Автор подражал Аристофану[165], изображая в диалогах аллегорические фигуры: народ — Lutessote, старик Dynastiarque — «карикатура королевской власти», сестры Féodalie и Inquisitine, девица Démagogueule и проч. [Lemercier 1832: XVIII]. Оправдание Аристофана, таким образом, было для Лемерсье не только восстановлением исторической справедливости, но и своеобразным комментариям к собственным творческим поискам 1810-х гг.

Для нас это обстоятельство тем важнее, что в период работы над «Предисловием к *Полубарским затеям*» — текста, как мы выше показали, во многом написанного под влиянием «Аналитического курса» Лемерсье, — Шаховской задумывает новаторскую по форме комедию *Аристофан, или Представление комедии «Всадники»*. Ее целью, несомненно, было оправдание «отца комедии», а также самого Шаховского — «новейшего Аристофана».

Знаменательно, в связи с процитированным выше монологом из «Аналитического курса» Лемерсье, что наиболее ранний отрывок пьесы Шаховского о греческом комедиографе также представляет собой программный монолог Аристофана, обращенный к потомкам. 9 августа 1820 г. Шаховской записал в альбом П. И. Кеппена с пояснением «Аристофан. Ком: Дейс: 2, Явл: 3» следующие стихи:

Хочу бессмертия, его душою жажду,
О нем богов прошу:
Пусть от философов и от Клеонов стражду,
Пусть нищего суму в чужой стране ношу,
Пусть голодом умру, но жив останусь славой…
И комики других народов и веков
Почерпнут из моих стихов
Искусство мудрое — полезным быть забавой [Кеппен: 78].

И. В. Александрова, первой обнаружившая данный текст, замечала, что эта «часть монолога без изменений вошла именно в 3 явление второго дейст-

---

[164] “On voit que ce fonds allégorique n’est pas seulement applicable à telle ou telle circonstance, mais à tous les siècles, et le caractère des choses que critique Aristophane n’est pas plus changeant que celui des homes dans les portraits de Ménandre”.

[165] Возможно, на Лемерсье оказали воздействие аналогичные попытки некоторых немецких авторов: Гете, Тика, Рюкерта, фон Платена [Holtermann: 122–131] — чьи искания упоминались, в частности, в книге Ж. де Сталь «О Германии» [Stael: 205–206, 256–257].

вия, а закрепленная во фрагменте фабульная ситуация получила развитие в пьесе» [Александрова: 46]. Судя по точному указанию Шаховского на местоположение монолога, как минимум подробный план комедии должен был быть готов уже в августе 1820 г. Стоит отметить, что 3-е явление 2-го действия — это диалог Аристофана с возлюбленной, который, по сути, представляет собой именно такой план, кратко излагающий фабулу и основную проблематику комедии.

Аристофан планирует осмеять демагога, «кожевника» Клеона, хитростью захватившего власть, в своей новой комедии *Всадники*, которая должна ввести его «в храм бессмертия» и, в случае успеха, повлиять на решение Алкинои выйти за него замуж [Шаховской 1828: 54–68].

Стремясь точно следовать в своей комедии историческим источникам, Шаховской заставляет Аристофана произносить вольно переведенные отрывки из первого полухория интермедии *Всадников*. Переложение было сделано с французского прозаического перевода, опубликованного в популярном «Театре греков» Брюмуа [Аристофан 1828: 56–58; Brumoy: XII, 243–246]. Кроме того, в этом явлении герои обсуждают план комедиографа «вывести на сцену философов» — т.е. написать *Облака.* Алкиноя в ответ на это предупреждает Аристофана: «Не забудь, / Что философия непримирима в злобе; / Покоя от нее тебе не будет в гробе: / Учители ее вселят в учеников». Несомненно, речь шла о негативной репутации Аристофана как губителя Сократа. Позднее в комментариях к изданию комедии Шаховской пояснял:

> Плутарх и позднейшие философы, выдающие себя за последователей Сократова учения, старались уверять, что Аристофанова комедия Облака была причиною смерти сего мудреца, забывая, или не хотя помнить, что Облака появились на сцене слишком за 20 лет до осуждения Сократова; но этого еще не довольно: Аристофан, уважаемый в жизни от своих современников, по смерти не избавился и других нападок от тех, которых и название не существовало в его время. Французские, писатели прошлого столетия, судя Афины по Парижу, нашли, что первый Греческий комик был буфон дурного тона, что комедии его наполнены непристойными изречениями [Шаховской 1828: 165–166].

Под «французскими писателями прошлого столетия» драматург подразумевал Вольтера, чье известное выражение, будто Аристофан «не мог бы быть допущен у нас представлять свои фарсы на ярмарке Сен-Лоран»[166], цитировалось и опровергалось неоднократно. Характерно, что в том же комментарии автор давал и указание на противоположную традицию, по нашему мнению, намекая на Лемерсье: «Нынешние Французские критики начинают отдавать справедливость нравственным комедиям Аристофана,

[166] “Ce poète comique, qui n’est ni comique ni poète, n’aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire Saint-Laurent; il me paraît beaucoup plus bas et plus méprisable que Plutarque ne le dépeint” [Voltaire 1829: XXVII, 178].

которого даром и умом не редко пользовался сам Мольер» [Шаховской 1828: 166].

Шаховской и сам вставал в ряды защитников Аристофана. Он вкладывает в уста Алкинои пересказ основных свидетельств современников драматурга в его пользу:

1) «мудрым уваженьем / Великий царь почтил твои труды / И гражданином звал отечеству полезным» — в комментарии пояснялось: «Артаксеркс сказал Спартанским послам, что Аристофан самый полезный Афинам Гражданин. *Фукид.* и *Brumoy*» [Там же: 59].
2) Алкиноя передавала слова Платона «Что для себя жилищем / Хариты выбрали Аристофана грудь» — в комментарии: «Точные слова Платона. См. Предисловие к Арист. комед. Облака, пер. И. М. Муравьева» [Там же: 60].

Однако самой главной для русского «новейшего Аристофана» в рассматриваемом диалоге была тема творчества, с определенно автобиографическим подтекстом. Как справедливо полагал Гозенпуд, образ Аристофана является «идеализированным автопортретом» автора *Урока кокеткам*, а монологи главного героя носят «программный характер» и отражают «эстетические принципы» Шаховского [Гозенпуд 1961: 59–60; Мещеряков: 35]. В этом явлении уже достаточно ясно из-под «маски» Аристофана начинает показываться Шаховской. Ответом на записанный в альбоме Кеппена отрывок монолога Аристофана была реплика Алкинои: «Так! мало для тебя одних венцов Ленейских; / Души твоей небесный жар / Воспламенит умы в странах Иперборейских» [Шаховской 1828: 61]. Упоминание «стран Иперборейских» (т.е. России) более чем явно отсылает к творчеству «новейшего Аристофана».

Для той же цели, по нашему мнению, Шаховской использует традиционный мотив «театра в театре», восходящий к Мольеру, а здесь, еще в большей мере — к комедии Лемерсье *Плавт, или Латинская комедия*. В этой пьесе, которую сам автор называл «подражанием античности» [Lemercier 1808: 24], был выведен Плавт, наблюдающий за окружающими персонажами и сочиняющий по ходу действия свою комедию [Там же] — аналогичным образом, что и Эрастов в *Уроке волокитам* Шаховского-Загоскина (см. выше). Та же тема появляется и в *Аристофане* — Алкиноя высмеивает ревность своего влюбленного поэта:

Да, ты, право, мне смешон,
И должен согласиться,
Что часто комик сам в комедию годится.
Ах! если б я, как ты, умела сочинять!
Аристофан
Ты вывела б меня на сцену?
Алкиноя
И с успехом [Шаховской 1828: 65–66].

Шаховской здесь подчеркивает тесную связь театрального пространства и «реальности»: Алкиноя грозится вывести в комедии Аристофана, который пишет комедию против Клеона и сам выходит на сцену представлять своего врага. В свою очередь, Шаховской («новейший Аристофан») изображает в своей пьесе идеализированный портрет Аристофана исторического — своего «крестника», как писал Загоскин[167] — т.е. частично себя.

В уста герою автор вкладывал свои идеи о «высокой» комедии, повторяя в пьесе то, что было высказано в «Предисловии к *Полубарским затеям*». Аристофан говорит, что «без высокой цели, / Комедия была бы только шутовство», казнит позором «пороки в глубине сердец» и радует сердца «веселой мудростью» [Шаховской 1828: 5, 25, 132], т.е. воплощает идеал комедиографа, как его понимал Шаховской. Русский «новейший Аристофан» создавал металитературную комедию — пьесу о самом себе. «Античность — по мнению Тынянова — в 20-х годах <…> была легкой, никого не обманывающей маской современных тем» [Тынянов 1977: 102].

В издании комедии 1828 г. послание «Л. О. Дюровой», предваряющее текст, значительно усиливает соотнесенность героя с его создателем. Шаховской пишет актрисе и ученице от своего имени, причем тем же размером, которым написаны в комедии реплики центральных героев и, в частности, монологи Аристофана — вольным ямбом, с максимальной длиной строки в 6 стоп. Автор называет себя в третьем лице — «Поэтом», а в связи с комедией вводит античную тему, используя при этом достаточно редкое наименование Аполлона «Фивом», которое широко применяется в *Аристофане*. Лирический герой послания повторяет традиционный топос, что истинный поэт «творением своим в потомстве будет жив» [Шаховской 1828: XII], однако лексическое сходство этого высказывания с репликами героя комедии («Но верь, стихи мои со мною не утонут, / И в них Аристофан бессмертно будет жить» [Там же: 16]) устанавливает явную соотнесенность между русским и древнегреческим комедиографом.

Основной конфликт комедии — борьба Аристофана против «клеонцев» за постановку комедии *Всадники* — с одной стороны, был исторически достоверен, с другой же, содержал проекцию на полемику 1815 г. Среди врагов комедиографа были, несомненно, литературно-полемические фигуры — трагик, трусливый комик и говорящий с «умильным приятством» льстец.

Сниженным двойником Аристофана является «дурной» комик Антимах, по чьей инициативе, были запрещены «личности» в комедии. Он также упоминался в комедии *Ахаряне*, где хор ругает богача Антимаха, который не справился с обязанностью хорега и не накормил хористов, однако у Брюмуа он не связывался с Клеоном [Brumoy: XI, 431–432; XVI, p. XXI].

---

[167] Загоскин спрашивал Шаховского о постановке *Аристофана* в Москве осенью 1826 г.: «правда ли что ставите вашего крестника — и надеетесь ли вы что он будет разыгран так как <…> вам бы хотелось?» [Загоскин 1826: 1].

У Шаховского Антимах — в первую очередь, трусливый драматург, боящийся выводить на сцену «личности». Его позиция такова: «Ругательством быть милым не хочу / И колкость личную комедией мягчу» [Шаховской 1828: 8]. Лесть и прислужничество Клеону дают Антимаху богатство, в то время как правдивость и нетерпимость Аристофана к порочным осуждают его на бедность.

Следуя поэтике аналогий, которой пользуется в комедии Шаховской, можно предположить, что драматург целил в своего коллегу, пишущего в жанре «благородной комедии». Антимах говорит: «Улыбку — хохота считаю я пристойней» [Там же]. Такая характеристика давалась в русской критике именно этому роду комедий. Катенин в статье «О театре» писал: «Благородство обычаев и речей редко допускает в ней <комедии дворянской[168]. — *Д. И.*> громкий хохот» [Катенин 1981: 168]. Вполне вероятно, что Шаховской метил в самого яркого представителя этого жанра — Хмельницкого, о котором он резко отзывался в 1822 г. [Приложение]. В качестве отсылки к пьесам последнего, вероятно, был выбран и размер, которым говорит Антимах. В комментариях к отдельному изданию *Аристофана* Шаховской писал, что «Антимаха заставил почти всегда умничать Александрийским стихом» [Шаховской 1828: 33], т.е. тем размером, которым писал и переводил Хмельницкий. Это также должно было подчеркивать связь комедиографа с французской традицией, на которую всегда указывали при упоминании автора *Воздушных замков*. Сам Шаховской, начиная с комедии *Не любо — не слушай, а лгать не мешай* (1818) перешел на вольный ямб.

По нашему мнению, в случае с Антимахом наиболее наглядно проявляется истинный характер полиметрической композиции *Аристофана*[169]. Шаховской, по его словам, «старался приноровить размер стихов к их <героев> характерам и состояниям» [Там же][170], но выбор конкретного размера, надо полагать, делался также с учетом полемического характера персонажа. Однако неочевидность таких проекций не превращала их в «личности». Для зрителей Антимах был обобщенным образом комедиографа — основателя «средней комедии, представляющей настоящие приключения

---

[168] Термин, использованный Катениным [Катенин 1981: 168].

[169] Традиционно французские авторы описывали размер хоров в комедиях Аристофана как «анапест» [Brumoy: XII, 91–92].

[170] В. А. Бочкарев указал на сходный опыт использования полиметрии Б. М. Федоровым в драме *Русские витязи при князе Владимире* [Бочкарев: 526]. Стоит, однако, заметить, что Шаховской вряд ли мог обратить внимание на эту пьесу. Для Федорова его «Героическое представление» с хорами было «первым опытом в Российской поэзии». Пьеса не увидела рампы, а была лишь напечатана в 1814 г. Молодой автор подбирал в ней различные стихотворные размеры, не для характеристики персонажей, а «смотря по различным страстям и положениям Действующих лиц» [Федоров Б.] — т.е. в аналогичной функции, что и в операх.

и характеры под выдуманными именами», как пояснял Шаховской [Шаховской 1828: 161].

Кроме того, автор *Аристофана* воспользовался фигурой Антимаха для «обезвреживания» одной из самых устойчивых составляющих своего полемического образа — эпитета «холодный» и различных его вариаций [Арзамас: I, 247; II, 144]. Аристофан, характеризуя своего противника, называет его «стишков холодных сочинителем» и «ледяным комедии мягчителем»[171], который мучит зрителей «скукой» и отучает «от смеха» [Шаховской 1828: 9]. Тем самым Шаховской использовал мотивы своего полемического образа для создания отрицательного персонажа, враждебного по отношению к герою-протагонисту драматурга.

Аристофан и Антимах противопоставлены также по характеру их отношений с властью — Клеоном. Последний не раз называет Аристофана «шутом» и грозит «отшутить» смертью, если тот не побоится осмеять его в комедии. Отрицательный герой становится носителем «арзамасского» дискурса, который Шаховской таким способом дискредитирует. При этом автор вводит точную отсылку к прозванию «Шутовской» и способу его образования — Клеон хвастает: «По шутовству его мы дали шах и мат» [Там же: 90]. Однако в финале шутом предстает Клеон, появляющийся перед народом, прикрывшись одними виноградными листьями. Кроме того, в *Аристофане* слово «шут» употребляется и в положительном смысле. «Народным шутом», ругаясь, называет Аристофана Ксантиппа [Там же: 40], это раскрывает заветную мысль Шаховского: автор комедии должен смешить и одновременно открывать глаза народу на пороки и злоупотребления. Шаховской стремился «обезвредить» свою полемическую кличку, переосмысляя фигуру шута (см. подробно: [Проскурин 1995; Иванов 2004b]).

Рядом с Антимахом автор помещает второго бездарного поэта — трагика Феогнея, также заимствованного из *Ахарян*. Необходимо отметить, что и его пьесы характеризуются автором как «холодные» — Феогней «всех трагедией знобит» [Шаховской 1828: 35], что восходит к тексту источника[172]. Этот герой принадлежит к тому же типу поэтов, ищущих покровителей, что и Антимах. В отличие от последнего, трагик не заявляет прямо своей эстетической программы (он лишь мельком упомянут в источнике [Brumoy: XVI, 409]). Шаховской создает более сложную комбинацию из сценического образа Феогнея и внесценического образа Еврипида.

---

[171] В комментариях Шаховского к тексту Антимах был также назван «холодным» [Шаховской 1828: 33], хотя у Брюмуа такой характеристики его пьес не встречается.

[172] “...si la force du froid n’eût glacé tout les fleuves, pendant que Théognis disputait ici le prix de la tragédie” [Brumoy: XII, 51]. […если сила холода не заморозила бы все реки, пока Феогнис состязался здесь за приз в трагедии.] См. также в *Празднике Цереры*: “le froid Théognis” [Там же: XIV, 277].

Первый предстает в *Аристофане* эпигоном Еврипида, ревностно хранящим его память от нападок Аристофана:

> А кто в Еврипиде и пылкость любви,
> И дух философский, и мягкость стихов,
> Кощунствуя предал в насмешку глупцов:
> Того, как злодея, я требую крови [Шаховской 1828: 34].

Показательно, что память Еврипида защищают «клеонцы», видя в комедии Аристофана «стыд» и «позор» трагику. Образ последнего занимает в отношениях двух враждующих лагерей то место, которое занимала фигура Озерова в русской «войне на Парнасе». Как отмечал Тынянов в связи с *Аристофаном* и статьями Катенина, нападки архаистов «на “жеманного” Еврипида являются более нападками на Озерова, чем на Еврипида» [Тынянов 1977: 97].

При такой проекции становится понятно, почему Шаховской дал обширное примечание к приведенному выше описанию Феогнеем трагедий Еврипида. Драматург акцентировал внимание читателя на тех особенностях поэтической системы Еврипида-Озерова, которые Аристофан-Шаховской считал недостатками. В этих суждениях проявляется идейная связь драматурга с критикой *Фингала* Озерова, которую высказывали в 1820 г. Катенин и Жандр [Катенин 1981: 177–180]. В комедии Аристофан критикует «дух философский», т.е., поясняет Шаховской, «расхоложение театрального действия натянутыми философскими изречениями». Однако драматург указывает, что Аристофан, прежде всего, упрекал Еврипида в «унижении» жанра трагедии, посвященной «великим действиям, высокой нравственности и промыслу богов», тогда как трагик изображал страсти смертных, стремясь внешними эффектами «разжалобить зрителей». Кроме того, Аристофан, по мнению Шаховского, не прощал Еврипиду «роль Федры, принуждающей зрителей сострадать преступной страсти и невольно соучаствовать пороку» [Шаховской 1828: 164]. В программном монологе Аристофана «разнеженному Еврипиду» автор противопоставлял пару древних трагиков — Эсхила и Софокла. В упомянутом выше комментарии Шаховской сравнивал их с Еврипидом и отмечал, что «Эсхилл и Софокл возносили людей до богов, и сливали, так сказать, небо с землею», т.е. писали героические трагедии, чего не делал Еврипид [Там же]. Подобная оппозиция восходила к традиционным противопоставлениям «Корнель — Расин», что в русском контексте 1800-х гг. соответствовало паре «Сумароков — Озеров» (см. подробно: [Иванов 2005а]).

«Озеровский миф», как и в текстах «арзамасцев», в комедии был на первом плане. Для его «обезвреживания» Шаховской на место преследуемого «гения» ставит Аристофана. Поэту в комедии угрожает смерть от рук врагов. Клеон хочет его «утопить», как это было сделано с комедиографом Евполием (Eupolis) [Brumoy: XI, 339; Шаховской 1828: 48]. Хотя основная опасность для героя исходит от «клеонцев», Алкиноя боится, что их побе-

де может способствовать забывчивость народа. Героиня предупреждает возлюбленного:

Так, завтра весь народ бранить Клеона будет,
А послезавтра все забудет,
Послушает льстецов, —
И в терние тебе преобразятся розы.
А над Клеоном смех слез будет стоить мне [Шаховской 1828: 25].

Мотив «терний», в которые зависть превращает венок поэта, явно отсылает к посланию Жуковского, сильнее всех ударившему в 1815 г. по Шаховскому и ставшему центральным для «озеровского мифа»:

Увы! «Димитрия» творец
Не отличил простых сердец
От хитрых, полных вероломства.
Зачем он свой сплетать венец
Давал завистникам с друзьями?
Пусть Дружба нежными перстами
Из лавров сей венец свила —
В них Зависть терния вплела;
И торжествует: растерзали
Их иглы славное чело —
Простым сердцам смертельно зло:
Певец угаснул от печали [Жуковский 1956: 149].

Завистниками и интриганами в комедии являются «клеонцы», а не Аристофан. Шаховской подчеркивает, что его герой победил «не постыдным заговором, / Не прихотью друзей, / Но дара силою одною» [Шаховской 1828: 133]. Сторонники же «казнодара» Клеона организуют клаку и плетут интриги с целью провалить постановку *Всадников*. Они же, как «арзамасцы» — Шаховского, обвиняют Аристофана в зависти:

Он Антимахову завидует богатству,
Хавесову уму,
В речах Евгалия умильному приятству,
И Феогнеевым трагическим стихам;
А Ипперболову… чему?.. не знаю сам [Там же: 34].

Но эти обвинения — лишь предлог для преследования поэта. «Клеонцы» сами завидуют ему. Аристофан в финале обращается ко всем комедиографам, объясняет необходимость осмеивать порочных и говорит о должности поэта: «Для истины свои все выгоды забудь; / Без злобы и вражды ищи бессмертной славы, / И, зависти назло, венца достоин будь» [Там же: 158]. Тем самым «арзамасский» образ «завистника» и «врага талантов» Шаховской возвращает своим оппонентам.

В приведенном выше отрывке присутствует еще один мотив, ранее входивший в полемический образ драматурга, — мотив «венца». В «арзамасских» текстах он появился после того, как в доме Бакунина Шаховской

был увенчан лавровым венком. Гимн Дашкова «Венчание Шутовского» прочно закрепил этот мотив в полемической традиции. Шаховской в *Аристофане* вновь придал ему «высокое» значение. Аристофан увенчан после премьеры его новой комедии *Всадники*. Однако драматург не просто награждает своего героя «венцом лавровым», но и подчеркивает символическое значение этой награды. Аристофан говорит: «Так мало мне Ленейского венца — / Хочу бессмертия, его душою жажду» [Шаховской 1828: 61]. Клеону «мил» его золотой венец, «омытый в крови» и вытребованный под угрозой казни «от граждан Митилены» [Там же: 53]. Аристофан же ради Алкинои «все забыть готов, / И славу и венцы» [Там же: 141], что доказывает на деле, убегая после представления к возлюбленной без венца.

Финал комедии, на наш взгляд, в некотором роде является переосмыслением последней строфы гимна Дашкова:

Потом к Макару и к Ежовой
Герой бежит:
«Вот орден мой — венок лавровый:
Пусть буду бит,
Зато увенчан красотой!..» [Арзамас: I, 241]

Аристофан прибегает к Алкиное и слуге-наперснику Созию, чтобы быть увенчанным своей невестой:

Аристофан *(Алкиное)*
Увенчанный твоей рукою
Могу ли я сказать,
Что в счастии меня сравняла ты с богами?
Алкиноя *(возлагая венец)*
Соглашаюсь наконец
Зеленый твой венец
Украсить брачными цветами [Шаховской 1828: 158–159].

Венец Аристофана не превращается в «тернии», порок в лице Клеона наказан, а честный и смелый комедиограф награжден народом.

Создавая комедию, где центральный конфликт проецировался на «войну на Парнасе», а главный герой являлся alter ego Шаховского, драматург использовал характерные знаковые мотивы и образы, устанавливавшие связь с полемикой между «архаистами — новаторами».

Произведения, которые пишут противники Аристофана, характеризуются «мягкостью» слога, что явно указывало на сходную со школой Карамзина стилистическую установку. Сюда же можно добавить позицию «клеонцев» в полемике с Аристофаном. Феогней говорит: «Ах, пусть он меня повсеместно ругает: / Поэт не способен на личную месть» [Там же: 34]. К нему присоединяются также Антимах и Евгалий. Позиция Клеона аналогична: «Уж я не говорю ни слова о себе: / Пускай меня злословит, / Пусть лает на меня, — я презираю лай» [Там же: 33]. Шаховской, однако, вскрывает лицемерие «клеонцев». Каждый из них добавляет свое «но»

и под предлогом защиты «порядочных граждан» требует «крови» поэта [Шаховской 1828: 34]. Автор, на наш взгляд, метил здесь в молодых карамзинистов. До 1815 г. будущие «арзамасцы» следовали за своим учителем в стремлении избегать «личностей» в полемике [Киселева 1990: 21]. В статье «О критике» Жуковский писал о необходимости быть «совершенно» беспристрастным при разборе произведения и о недопустимости превращения литературного спора в «сражение» [Жуковский 1985: 218], но именно он принял активное участие в нападении на Шаховского и в создании ему репутации губителя Озерова. Именно он призывал: «Потомство грозное, отмщенья!..» [Арзамас: II, 252] (ср. восклицание Клеона: «Народ! отмщай аристократам злым» [Шаховской 1828: 150]). Как отмечала Л. Н. Киселева, в 1815 г. аналогично измененилась и полемическая позиция Дашкова [Киселева 1990: 22].

Следует обратить внимание, что в своей комедии Шаховской вновь возвращается к образу молодого сентиментального «чувственника». Оратор Евгалий[173] не только принадлежит лагерю противников Аристофана по языковой («умильное приятство» в речах) и полемической позиции, но наделяется чертами, восходящими к традиции изображения подобных персонажей в сатирической литературе. Герой лицемерно заявляет, что к насмешкам Аристофана относится легко: «Я заплакал — и простил» [Шаховской 1828: 35]. Такая готовность плакать явно отсылает к сатирическим образам сентименталистов (*Новый Стерн*). Кроме того, Евгалий говорит штампами: «Солнце скрылось, — меркнет свет!» [Там же: 115]. На наш взгляд, характер персонажа подкрепляется стихотворным размером, выбранным Шаховским для его реплик. Речь героя передана 4-стопным хореем — размером «салонной чувствительной песни» (напр., «Стонет сизый голубочек…»), «высокого романса» и баллады [Гаспаров: 120–121]. Вероятно, значение имело и то обстоятельство, что Шаховской уже применял его в полемических целях — 4-стопным хореем была написана пародия на балладу Жуковского «Ахилл», которую читал в комедии *Урок кокеткам* чувствительный поэт Фиалкин. Напомним, что в 1815 г. драматурга не устраивала сентиментальная трактовка античной темы Жуковским. Шаховской в *Аристофане* не делает, как автор баллады, по выражению Батюшкова, из античного героя Фингала [Батюшков: II, 325], а стремится точно следовать историческим источникам. Шаховской, по нашему мнению, подходил к разработке античной темы с новых позиций, имея в виду негативный, с его точки зрения, опыт карамзинистов.

Анализ текста комедии позволяет говорить о явном полемическом характере *Аристофана*. Шаховской пишет комедию аналогий, соотнося своих героев с действующими лицами исторической «войны на Парнасе» 1815 г. Для реабилитации себя и Аристофана драматург создает идеализи-

---

[173] Характерно, что этот персонаж никак не комментируется автором, а в использованных Шаховским источниках обнаружить его нам не удалось.

рованный образ древнего автора, который борется с заговором «клеветников». Общая расстановка сил в комедии передает положение 1815 г., только на место себя, гонимого «арзамасцами», Шаховской ставит Аристофана, а на место своих оппонентов — «клеонцев». Мотивы, составляющие негативный образ драматурга, либо переосмысляются в положительном ключе, либо связываются с отрицательными персонажами комедии, т.е. «возвращаются» оппонентам «новейшего Аристофана».

Несмотря на тезис о необходимости «личностей» в комедиях, высказанный устами Аристофана [Шаховской 1828: 158], Шаховской не делает своих «афинян Периклова века» слишком похожими на русских современников. Лишь внимательное рассмотрение всех деталей комедии, сопоставление героя с автором и знание контекста давали возможность увидеть за историческим антуражем эту проекцию.

Очистить свою репутацию и утвердить авторитет древнегреческого комедиографа — «восстановить униженное, безнравственным шутовством, достоинство комического поэта» [Там же: V] — такую задачу, по нашему мнению, ставил перед собой Шаховской, как в «Предисловии к *Полубарским затеям*», так и в *Аристофане*. Для ее решения необходимо было популяризировать новую концепцию творчества Аристофана, к этому времени уже сформулированную А. Шлегелем и Лемерсье, но еще не принятую русской публикой[174].

Серьезностью цели — убедить аудиторию в честности и благородстве древнего комедиографа (а, значит, и своих) — объясняется то, с каким вниманием Шаховской относился к этому замыслу. С полным основанием можно говорить, что 1820-е гг. в творчестве Шаховского прошли под знаком *Аристофана*. Работа над пьесой заняла у автора более шести лет — как минимум с 1820 г. и до конца 1826 г.[175] Ее завершающим этапом стала

---

[174] Эксплуатируя негативный образ «новейшего Аристофана», «арзамасцы» на рубеже 1810–20-х гг. все же стали отдавать должное исторической ценности «древней» комедии, следуя в этом за Лагарпом [Арзамас: II, 103]. Одновременно с ними в комментариях к своему переводу аристофановых *Облаков*, выполненному в 1819–1821 гг., Муравьев-Апостол частично оправдывал комедиографа, ссылаясь на «23 года», протекшие от представления комедии до суда над Сократом [Аристофан 1821: VII–VIII], но замечал, вслед за Лагарпом, что «если А<ристофа>н не был причиной смерти Сократа, то, по крайней мере, много к тому споспешествовал, направлением умов легкомысленных афинян к превратному заключению о мудрейшем из сограждан своих» [Там же: 269]. Причиной того, что Аристофан высмеял добродетельного философа, он называл «зависть и месть против Эврипида, коего Сократ, преимущественно перед всеми трагиками любил» [Там же: IX].

[175] Летом 1821 г. Н. И. Греч в списке «еще не представленных» пьес Шаховского упомянул «Аристофана» — «Ком. в 3 д., в разномерных стихах» [Греч 1822: 319–320]. В январе 1823 г. на заседании Российской Академии Шаховской читал две сцены из нее. Судя по свидетельствам современников, это были, как

подготовка уникального издания, которое Шаховской сопроводил в прямом смысле этого слова «научным» аппаратом: концептуальным предисловием, многочисленными постраничными комментариями (более сотни — на 160 стр. текста) и обширными затекстовыми примечаниями (объемом в 10 стр.), свидетельствующими о серьезной работе с источниками[176]. Стремясь «познакомить с *афинским бытом*» русских зрителей, представить на сцене «живую картину» Афин и характеров афинян [Аристофан 1828: III–IV], драматург, по сути, создавал первую в русской литературе историческую комедию в «древних нравах», где место отсылок к современной действительности заняли ссылки и цитаты из источников.

минимум, 3-е явление (разговор Аристофана с Алкиноей и Созием [ОЗ: 1823. № 33, 161] и 9-е явление (появление Ксантиппы [RE: 1824. XXI, 219; СО: 1823. № 3, 140] второго действия. Я. Н. Толстой в своем отчете подробнейшим образом пересказывал сюжет *Аристофана*, из чего можно заключить, что Шаховской познакомил слушателей с общим ходом пьесы (вплоть до финала) и, возможно, с некоторыми отрывками, позволяющими судить о концепции драматурга [RE: 1824. XXI, 218–219]. Впервые текст был частично опубликован в начале 1824 г. в «Полярной звезде» и «Мнемозине» [Шаховской 1961: 786]. В следующем 1825 г. пьеса была, наконец, завершена: 13 августа она прошла театральную цензуру, а 19 ноября состоялась премьера комедии на петербургской сцене. Комментированное издание *Аристофана* Шаховской, по-видимому, готовил осенью 1826 г. — между московской премьерой (10 сентября), упомянутой в «Предисловии», и цензурным разрешением, полученным 20 декабря [Шаховской 1828: II].

[176] Подобный необычный формат издания вызвал даже упрек со стороны Катенина. 27 марта 1828 г. он писал в Москву А. С. Пушкину: «Встречаешься ли ты с Шаховским? что он делает? каков тебе кажется его “Аристофан”? по мне, в нем точно есть много вещей умных и хороших; но зачем наш князь пускается в педантство? право, совестно за него» [Переписка Пушкина: 219]. Речь шла, несомненно, об издании комедии, только что поступившем в продажу (в конце января 1828 г. [МВ: 1828. № 2, 267–268]), а не о спектакле, т.к. в осенне-зимний сезон 1827–1828 гг. *Аристофан* в Москве не ставился [ИРДТ: III, 222].

ГЛАВА V

ИСТОРИЯ И НРАВЫ: ДВА ИСТОЧНИКА КОМЕДИЙ ШАХОВСКОГО 1820-х гг.

§ 1. Историческая комедия *Аристофан*

Определение, которое дал Шаховской своей пьесе, — «историческая комедия» — с точки зрения «нормативной поэтики» XVIII в. было оксюмороном: считалось, что комедия должна быть «зеркалом» современности, а изображать исторические происшествия положено трагедии [Рогов 1992: 13]. В критике эта оппозиция особенно долго сохраняла свою силу. Жоффруа в 1808 г., рецензируя *Плавта* Лемерсье, писал, что «варварские нравы римлян времен второй Пунической войны» не подходят для комедии [Geoffroy 1819: IV, 61][177]. Спустя 20 лет критик «Московского Телеграфа» (далее — МТ) резко отрицательно отзывался об *Аристофане* на том же основании. По его мнению, античность, являясь в трагедии «обильным рудником для фантазии», «решительно» не может «служить» материалом для комедии, т.к. современные зрители «чужды <…> обычаев и того что почиталось <…> смешным» у греков [МТ: 1830. № 9, 124–126].

Более одобрительно критикой воспринимались пьесы из недавно прошедшей истории, но и здесь сторонники дидактизма в комедии — такие как Жоффруа или президент Французской Академии герцог д'Ажели — требовали не развлекать зрителей пороками их предков, а указывать на пороки современников [D'Agely: 501]. Однако постепенно, достаточно маргинальные в 1800–1810-е гг., пьесы этого рода отвоевывали себе право гражданства. Примечательно, что в том же 1828 г., когда был напечатан *Аристофан* Шаховского, Лемерсье в Париже издал целое собрание своих «Исторических комедий».

Начиная с 1790-х гг., как отмечали исследователи, французские драматурги стали ощущать ограниченность и исчерпанность набора традиционных «характеров», на которых держалась комедия «в современных нравах» [Рогов 1992: 12]. Лемерсье в предисловии к своему собранию писал,

---

[177] Чистым экспериментом была прозаическая комедия в трех действиях Кейлава *Замиренные Афины* (*Athènes pacifiée*, изд. 1796), «извлеченная из 11 пьес Аристофана» [Cailhava 1796: I] и написанная в период революционных войн как пьеса «политическая» [Там же: IV]. Автор компоновал свой текст из отрывков комедий греческого драматурга (главным образом, из *Лизистраты*), приноравливая их к современным событиям. Кроме того, он выводил на сцену самого Аристофана, который в диалоге с Меркурием пояснял фабулу своих пьес и их значимость для общества. Однако на театре *Афины* никогда не ставились [César; Annuaire: 79, 123, 128, 129].

что после *Женитьбы Фигаро* литераторы «уверяли, что все будущие сочинения будут непременно возвращаться к тем же формам, и больше нельзя будет создать ничего нового без уродливых отклонений от строгих правил искусства»[178] [Lemercier 1828: II]. Второй причиной кризиса в «современной комедии», по словам Дюваля, были «политические перипетии» рубежа веков — когда изображать «нравы сего дня автор более не смел» [Duval 1822: I, XX]. Решением обеих проблем стало обращение к историческому материалу и сближение комедии с такими смешанными жанрами, как «героическая драма» и «трагикомедия» [Lemercier 1828: III]. И Лемерсье, и Дюваль в 1820-е гг. приписывали каждый себе честь создания нового рода комедии, однако предпочтение одного другому дела не меняет — к 1820-м гг. «легкие» исторические пьесы прочно закрепились в репертуаре французских театров.

Образцы для подражания их авторы находили различные — от мольеровского *Дон Жуана* [Там же] до комедии Колле *Выезд на охоту Генриха IV* (*Partie de Chasse de Henry IV*) [Duval 1813: 492], однако сам подход к материалу был общим — за основу бралось занимательное происшествие из биографии исторического деятеля, добавлялась любовная интрига и вводились некоторые черты эпохи.

Подобный способ обработки исторического материала несколько ранее опробовал в своих драмах Мерсье. В отличие от остальных, он предпочитал выводить на сцену в качестве главных героев известных литераторов прошлого, т.к. их «драматизированные портреты» публика могла сопоставлять с идеями, вынесенными из чтения их же сочинений [Fellows: 4]. Этот тип «исторических» пьес был сразу оценен современниками Мерсье, т.к. позволял использовать в качестве материала тексты изображаемых авторов. На рубеже веков во Франции «исторические»/«анекдотические» комедии из жизни французских литераторов XVII–XVIII вв. стали достаточно популярным, хотя еще не до конца признанным критикой жанром [Там же: 131–135].

На русской сцене еще до 1810-х гг. «историю» продолжали воссоздавать только в трагедиях и драмах. Первыми «историческими» опытами в «легком» роде были две оперы-водевиля Шаховского — *Казак-стихотворец* (1812) и *Ломоносов, или Рекрут-стихотворец*. Предание об известности в народе украинского поэта-казака Семена Климовского [Карамзин: 164] или анекдот о том, как Ломоносов, возвращаясь в Россию из Марбурга, сбежал от прусских вербовщиков [Шишков: X, 305–306] — т.е. исторический материал — был лишь предлогом для исполнения на сцене псевдо-украинских песен или патриотических стихов Ломоносова [Шаховской 1815d; Шаховской 1816]. Остальное же содержание пьес составляли

[178] “On assurait que tous les ouvrages futures rentreraient nécessairement dans les mêmes moules, et qu’on ne saurait plus rien créer de nouveau sans s’écarter défectueusement des règles étroites de l’art”.

традиционные комические ситуации, в которые попадали не менее традиционные персонажи — полностью вымышленные добродетельные герои, влюбленные простолюдины и комические злодеи. На одного центрального героя, названного известным именем, приходилось множество условных пронских и трумфов. С таким же «историзмом» драматург подошел и к созданию «анекдотической оперы» на сюжет из Смутного времени — *Иван Суссанин* (1815). Как указала Л. Н. Киселева, «очевидно, что Шаховской не имел никаких дополнительных сведений, помимо словаря Щекатова», и достаточно вольно трактовал «исторический сюжет» [Киселева 1997: 285–286]. Жанр «легкой» музыкальной пьесы не требовал от автора никаких дополнительных исторических разысканий.

Усиленно работать в «легком» историческом жанре Шаховской начинает именно в 1820-е гг., параллельно сочиняя *Аристофана*. К тому времени новый жанр уже обрел свое законное место и даже получил некоторое теоретическое обоснование.

В 1813 г. во Французскую Академию, наконец, был принят Дюваль. В своей речи он произнес панегирик «исторической комедии». По его словам, яркие «комические оттенки», которые стоило бы «осмеивать», почти исчезли в современном обществе [Duval 1813: 491]. Чтобы добиться «приятного разнообразия и еще расширить необъятные владения комедии»[179], Дюваль призвал Академиков обратиться к жанру «комедии исторической», в которой можно сочетать одновременно черты «комедии интриги», «характеров» и «нравов». При этом драматург требовал, чтобы авторы, выводя известных деятелей прошлого, сохраняли их «физиономии, очерченные историком», и «верно изображали нравы времен, в которых жили герои»[180] [Там же: 491–492]. Требование верности исторической, традиционное для трагедии, стало теперь применяться и к комедии.

Стоит отметить, что в своем «Курсе» А. Шлегель приветствовал Лемерсье как создателя «исторических» пьес нового формата. О его комедии *Ришелье, или День одураченных* (*Richelieu, ou la Journée des Dupes*, 1800) немецкий критик с восхищением писал, что у Лемерсье «картина поразительно правдива, как в изображении фактов, так и духа эпохи»[181] [Schlegel: II, 312]. Позднее, в 1828 г., сам Лемерсье сообщал о той же пьесе:

> Любой, кто внимательно прочитает Хроники и Мемуары времен правления Людовика XIII, заметит, что общий план пьесы основан на совершенно досто-

---

179 “Offrir une agréable variété, et étendre encore l’immense domaine de la comédie”.

180 “Ce genre de comédie que l’on a nommé depuis historique, et qu’il ne m’appartient pas de classer, pourrait se composer à la fois de la comédie d’intrigue, de la comédie de caractère, parce quelle offre des personnages connus, et qu’il faut leur conserver la physionomie tracée par l’historien; de la comédie de mœurs, parce qu’il faut être fidèle aux mœurs du temps où vivaient les personnages”.

181 “Son tableau est d’une vérité frapponte, soit pour la peinture des faits, soit pour celle de l’esprit du temps”.

верных фактах. Я ничего не изменил, ничего не добавил: мой труд ограничился необходимостью правильно выбрать материалы и театрально расположить их [Lemercier 1828: VI][182].

По нашему мнению, свою экспериментальную комедию *Аристофан* Шаховской задумывал и писал под влиянием идей Лемерсье. Непосредственным жанровым образцом для него, на наш взгляд, послужил упомянутый выше *Плавт* — вторая после трагедии *Агамемнон* (1797) попытка французского автора воссоздать античность на современной сцене, «перенести» зрителей «на один момент в Рим» [Lemercier 1808: 24–25]. Лемерсье стремился «изобразить, каким был Плавт, обстоятельства его жизни, мнения древних о его таланте» [Там же: 11], обыгрывал сюжет *Скупого* и выводил на сцену римского драматурга, который помогает влюбленным обмануть скупого дядюшку. Пьеса в трех действиях была написана вольным ямбом[183]. Как и Шаховской, французский автор вставлял в текст отрывки из пьес Плавта, отмечая их кавычками [Там же: 55]. Кроме того, Плавт назван в тексте «отцом комедии» [Там же: 31], и в его уста Лемерсье вкладывает монологи о сущности этого жанра для римлян [Там же: 45, 69–70]. Предварял пьесу написанный вольным ямбом «Пролог», в котором автор, подражая *Амфитриону,* выводил на сцену Меркурия и заставлял его спорить с Талией о достоинствах Мольера и Плавта. По признанию самого драматурга, в обрисовке нравов он «подражал» Мольеру, на авторитет которого и ссылался, отвечая в предисловии своим критикам [Там же: 12–16] — главным образом Жоффруа, осуждавшему «дурной жанр» исторических и эпизодических комедий [Des Granges: 431, 440]. Даже если допустить, что на саму пьесу Шаховской в свое время мог не обратить внимания[184], то процитированные в «Аналитическом курсе» Лемерсье отрывки из «Пролога» [Lemercier 1817: II, 34–36] он должен был знать. Само появление в *Аристофане* фигуры слуги Созия отсылает не только к традиции греческого комедиографа, но и к *Амфитрионам* Плавта и Мольера. На эту параллель обратил внимание Толстой, сравнивший *Аристофана* «с Амфитрионом

---

[182] “Quiconque aura bien lu les Chroniques et les Mémoires de règne de Louis XIII, remarquera que le plan total de cette pièce est fondé sur les faits les plus exacts. Je n’y ai rien altéré, rien ajouté: mon effort s’est borné à bien choisir les matériaux, et à disposer le tout théâtralement”.

[183] Заметим, что начало пьесы Шаховского — диалог Аристофана с Алкиноей и вся первая часть комедии до 7-го явления 2-го действия (появления «клеонцев») — написаны вольным ямбом, за исключением анапестических отрывков, переведенных из комедий Аристофана [Шаховской 1828: 6–33].

[184] Шаховской, в отличие от Лемерсье, не ценил римскую комедию. В «Предисловии к *Полубарским затеям*» он писал, что почитает «излишним говорить о Римских Комиках, потому что они не создали своего рода: <…> веселость и характеры Плавтовы, доставшиеся по наследству Мольеру, исчезают в множестве сокровищ, произведенных и приобретенных сим великим творцом новейших Комедий» [Шаховской 1820а: 16].

Плавта, которого великий Мольер перенес на европейскую сцену»[185] [RE: 1824. XXI, 218].

Характерно, что позднее — в конце 1820-х гг. — идеи Лемерсье об «исторической комедии» активно обсуждались в близком Шаховскому кругу московских театралов. В № 4 «Московского вестника» (далее — МВ) за 1828 г. было напечатано известие о выходе «Исторических комедий» Лемерсье. Но еще более показательно, что в 1827 г. М. П. Погодин писал:

> Комедия наша всегда останется бездушна и безцветна, если Комики будут только списывать с портретов и то поверхностно, не раскрывая сами таины той жизни, которую они переносят на сцену. Если наше однообразное общество, столь бедное явлениями и столь безцветное, не представляет Комику богатых материалов, то да обратится он к общему источнику искусства, в котором все художники черпали, — к Истории. Если она есть сцена жизни человеческой; то в ней также много смешнаго, как и трагическаго.

Это рассуждение было снабжено следующей сноской: «Надеемся, что вскоре один из наших Комиков проложит сию новую дорогу в искусстве, и представит публике Историческую комедию» [МВ: 1827. № 17, 71]. Речь, несомненно, шла об издании *Аристофана* Шаховского, вышедшем в следующем 1828 г.

По нашему мнению, именно в контексте идей Лемерсье следует рассматривать возникновение у Шаховского замысла написать «серьезную» историческую комедию на материале пьес Аристофана и с привлечением в качестве дополнительных источников исторических сочинений. Его выбор пал на многотомный «Театр греков» Брюмуа, на роман «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции» Бартелеми [Barthelemy] (с «Приложением» к нему [Fêtes et Courtisanes]) и на «Афинские письма» [Lettres athéniennes] анонимных английских авторов.

На рубеже 1810–1820-х гг., когда был задуман *Аристофан*, на фоне острого интереса к судьбе современной Греции, а через нее — к античной, эти сочинения считались основными источниками достоверных сведений о древней Греции и литературе эпохи Перикла. Во Франции с 1819 по 1826 гг. ежегодно переиздают «Путешествие молодого Анахарсиса» (см. каталог la Bibliothèque nationale de France), как сочинение образцовое и актуальное для изучения античности [RE: 1819. II, 496–499]. В 1820 г., после более чем тридцатилетнего перерыва, начинают переиздавать второе, дополненное издание «Театра Греков» Брюмуа. В России к 1816 г. Каченовский закончил перевод «Афинских писем» [Афинские письма], что также придало этому сочинению актуальный статус. Ссылка на единственный русский перевод комедии Аристофана *Облака*, выполненный Муравьевым-Апостолом в 1819–1821 гг. [Аристофан 1821], также нашла свое место в примечаниях к пьесе Шаховского.

---

[185] “Cette pièce est d’un genre tout-à-fait nouveau, et peut être rangée à côté de l’Amphytrion de Plaute, que le grand Molière a transporté sur la scène européenne”.

В отличие от ранних исторических опытов, Шаховской в *Аристофане* не ограничился более или менее правдоподобной обрисовкой одного лишь главного героя, а стремился максимально точно воссоздать «живую картину» древних Афин [Шаховской 1828: IV]. Двигаясь в этом направлении, Шаховской уменьшил количество вымышленных персонажей и сюжетных линий, а если и вводил их, то подробно обосновывал каждое такое отступление от исторической «правды». Так, о необходимой по законам жанра любовной линии Шаховской писал: «Чтобы удвоить участие к успеху аристофановой комедии, я принужден был: выдумать, или списать с Аспазии лицо Алкинои, воспламенить ее страстью, которой образец нашел в письмах Гликерии к комическому поэту Менандру[186], и по нашему обычаю заставил любовь спасать гения» [Там же: VIII].

Понимая, что современные зрители — «не афиняне» [Там же: VII], Шаховской разрабатывал характеры своих героев с опорой на традиционные и привычные комедийные амплуа: поэту и его возлюбленной противостояли торгаш, вышедший «в знать», взяточник-судья, льстец и бездарные поэты. При этом имена героев были почерпнуты из исторических источников (см. выше), что должно было подтвердить достоверность всей картины «афинских нравов». Шаховской воспроизводил композицию *Мизантропа*, описанную им в «Предисловии к *Полубарским затеям*»: центральный положительный герой изображался в окружении порочных. Драматург писал «комедию характера и нравов» в античном антураже, стремясь продемонстрировать, что «афиняне Периклова века, также были смешны, суетны, ничтожны, и также жертвовали невежеству, как и другие люди» [Там же: IV].

Необходимо также обратить внимание на то, каким образом Шаховской представил «происшествие», положенное в основу пьесы, — т.е. анекдот о премьере аристофановой комедии *Всадники*, не раз описанный историками литературы (см., напр.: [Лагарп: 250; Schlegel: I, 321–322; Lemercier 1817: II, 27]). Брюмуа так излагал эти события:

> Аристофан, чтобы разоблачить этого низкого человека, имел смелость написать на этот сюжет комедию, не боясь его влияния. Но он был вынужден сам играть роль Клеона; и он вышел на сцену впервые, т.к. ни один из актеров не осмелился играть этого персонажа и стать объектом мести такого опасного человека. Он испачкал себе лицо <отходами виноделания> за отсутствием маски, т.к. не мог найти ни одного мастера достаточно смелого, чтобы сделать маску, похожую на Клеона [Brumoy: XII, 170][187].

---

[186] См. эту переписку: [Fêtes et Courtisanes: IV, 80–90].

[187] “Aristophane pour démasquer cet homme vil, eut la hardiesse d’en faire un sujet de comédie, sans redouter son crédit. Mais il fut obligé de jouer lui-même le rôle de Cléon; & il monta sur le théâtre pour la première fois, aucun des comédiens n’ayant osé faire ce personnage, ni s’exposer à la vengeance d’un homme si redouté. Il se barbouilla le visage de lie faute de masque, n’ayant trouvé aucun ouvrier assez hardi pour faire un masque ressemblant à Cléon”.

Сам спектакль Шаховской, однако, не воспроизвел на сцене. Как о решающей битве в трагедиях, зрители узнавали о нем лишь из реплик героев. По сути, комедиограф строил свой текст **вокруг** этого исторического события, что давало ему полную свободу в разработке сюжета: первые два акта — подготовка *Всадников* и борьба поэта за право их представить, последний — триумф Аристофана. Отсутствие драматического действия как такового заставило Шаховского строить всю пьесу на обширных диалогах и монологах, и, кроме того, ввести вымышленную развязку: Алкиноя спаивает Клеона, запирает его и похищает одежду, чем разрушает планы противников Аристофана сорвать представление *Всадников*. Оправдывая свою «вольность», Шаховской ссылался на Фукидида, доказавшего «влюбчивость и винолюбие Клеона» [Шаховской 1828: VIII], и на пример Шекспира, «признанного вернейшим оживотворителем истории», который пользовался «неоспоримым правом всех сценических поэтов: заменять историческую точность вероподобием извлеченным из обстоятельств главного содержания и характеров пьесы» [Там же: 170].

Ю. Н. Тынянов очень точно охарактеризовал комедию *Аристофан* — как «компромисс между требованиями и привычками зрителей и конкретным материалом изучения» [Тынянов 1977: 115]. Однако, судя по «научному» аппарату, которым сопроводил Шаховской отдельное издание свой комедии, целью драматурга было максимально точно воспроизводить источники. Для этого Шаховской с аккуратностью педанта включал в свои комментарии выписки из Брюмуа и, следуя за описанием в «Путешествии молодого Анахарсиса», воспроизводил на сцене облик Афин [Шаховской 1828: 1]. Тщательно воссоздавая ушедшую эпоху на основе доступных источников, Шаховской, на наш взгляд, полностью выполнил требование исторической достоверности.

Предпринятый драматургом жанровый эксперимент — «совершенно в новом роде», как полагал Толстой [RE: 1824. XXI, 218] — оказался удачен. Несмотря на сомнения критиков в точности изображенных Шаховским «древних нравов», успех комедии был очевиден. О. М. Сомов писал:

> Предубежденные в пользу комедии успехом ея в представлении, хорошим ея планом, участием, которое сочинитель ея умел возбудить и поддержать, связав судьбу Аристофана с представлением его комедии: *Всадники*, наконец многими истинно-комическими сценами, хорошо обрисованным характером Ксантиппы и проч. и проч., мы пропускаем мимо *комедию в древнем роде* и любуемся Аристофаном, как прекрасным произведением новаго театра [Сомов 1828: 72].

Игра намеками и аналогиями, понятными лишь небольшой части аудитории, знакомой с литературно-полемической ситуацией середины 1810-х гг., видимо, была ясна только самому близкому кругу друзей автора, таких как Загоскин. Сложная сценическая судьба комедии еще больше затруднила прочтение этих подтекстов. Уже второе представление *Аристофана* не

состоялось, т.к. 27 ноября 1825 г. был объявлен траур по Александру I, после чего все театры закрылись на год. Последовавшие за тем события сделали полемику 1815–1816 гг., с текстами которой взаимодействовал Шаховской, уже неактуальной для зрителей *Аристофана*. Представления комедии возобновились в Петербурге и Москве с сентября 1826 г.

Опыт в жанре «исторической комедии», несомненно, повлиял на творческую практику Шаховского этого периода. Хотя в теории Шаховской убеждал Загоскина, что «главное в нашем искусстве» — это «разговоры и даже характеры, верно взятые не со сцены или из романов; но с природы и из общества» [Приложение], однако, взглянув на список его сочинений, нетрудно заметить, что именно с 1820 г. (когда он приступает к работе над *Аристофаном*) значительное место начинают занимать «анекдотические» комедии и водевили, а также драматические «переделки» исторических романов и поэм [Шаховской 1961: 820–822].

§ 2. «Русские нравы» в «пространном поприще Шекспировом»: *Батюшкина дочка*

В 1822 г., в предисловии к своему собранию сочинений, парижский знакомый Шаховского — Дюваль — среди возможных источников для комедии называл иностранные исторические романы [Duval 1822: XXI]. Такая практика была узаконена еще в XVIII в. — Кейлава, например, советовал: «Пользуйтесь Гиспанцами: они плодовиты в интригах; читайте Англинские романы: характеры описаны в них яркими красками; словом, не презирайте ни чем» [ДВ: II, 43; Cailhava 1786: I, 2]. В контексте общеевропейской моды на исторические романы В. Скотта в начале 1820-х гг. драматические адаптации становятся особенно популярным жанром.

Шаховской вместе с Катениным в 1820 г. первыми (опередив даже французских коллег — см.: [Partridge: 225; Гозенпуд 1966: 42–43]) переделывают для сцены «Айвенго», превратив роман в «Романтическую Комедию». Пьеса была поставлена 21 января 1821 г. с невероятным размахом: за стихотворным прологом *Пир Иоанна Безземельного*, сочиненным Катениным, представлялась прозаическая комедия в 5 действиях «с большим спектаклем, Ристалищем, Сражениями, Дивертиссементом, Песнями, Балладами и Хорами» [Шаховской 1821с: 1]. Не останавливаясь на этой адаптации (ее подробный анализ см.: [Гозенпуд 1966; Киселева 2003]), отметим лишь, вслед за исследователями, что Шаховской пытался на материале романа Скотта создать историческую «романтическую» драму, формально следующую Шекспиру. Об этом говорит уже именование далеко не комической пьесы «комедией», что отсылало к поэтике английского автора и к традиции подражания ему в таких пьесах, как, например, *Christophe Colomb* (1800) Лемерсье (см.: [Schlegel: II, 311–312; Lacroix: 226]).

Как отмечал А. А. Долинин, для современников связь романов «шотландского барда» с драматургией и, прежде всего, с пьесами Шекспира была очевидна [Долинин: 212–213]. По сути, можно говорить о плотном взаимодействии в это время литературного и сценического рядов — романист использовал драматургию в качестве материала, а драматурги его же романы превращали в «исторические» пьесы[188].

В своих драматических «переделках» начала 1820-х гг. Шаховской, по нашему мнению, использовал те же методы обращения с материалом, что и в нравоописательных и исторических комедиях, добавились лишь новые образцы для подражания — важнейшим из которых стал теперь, помимо Мольера, Шекспир.

В оригинальном виде Шекспир на русской сцене появился только в 1830-е гг. До этого, как вспоминал актер Каратыгин: «С гениальным Шекспиром обращались <…> без церемонии, и чопорные французские переводчики воображали, что изящный вкус публики и сценические условия требовали непременно их услужливой редакции» [Каратыгин: 174]. Каратыгин здесь имел в виду, прежде всего, Дюси, чьи популярные переделки *Отелло*, *Короля Лира* и *Гамлета*, в свою очередь, послужили основой для русских переделок 1800-х гг. Вельяминова, Гнедича и Висковатова. *Ромео и Джульетта* также была известна в интерпретации Мерсье (подробнее об этом см.: [Заборов: 70–128; Булгаков]). Однако если трагедии Шекспира хотя и в искаженном виде, но все же присутствовали в русском репертуаре первой четверти XIX в., то комедии ни в каком виде на сцену не допускались. Единственное подражание *Виндзорским проказницам* (*The Merry Wives of Windsor*) принадлежало перу Екатерины II, комедия которой *Вот каково иметь корзину и белье* представлялась несколько раз в 1786–88 гг. [ИРДТ: I, 442] и более не возобновлялась. Попытка Вырубова в 1810 г. сочинить «подражание Шекспиру» — комедию *Лондонские нравы, или Англичане большого света* — оказалась провальной: пьеса упала после второго представления [Там же: II, 488]. Более удачны были переводы французских опытов приноровления «шекспировского» наследия к требованиям современного театра — такие, как упоминавшаяся выше комедия Дюваля *Влюбленный Шекспир*, однако и в ней были использованы отрывки из трагедий, но не комедий Шекспира. Впрочем, стоит заметить, что аналогичная ситуация характерна и для французского репертуара этого периода [César]. Причины неактуальности комедий Шекспира — тема для отдельного исследования. Как писал Шаховской, в XVIII веке «Лопе де Вега, Кальдерон

[188] На связь «светского» романа со «светской» же комедией обращал внимание О. А. Проскурин [Проскурин 1999], однако вопрос о том, связаны ли идеи Шаховского об «исторической комедии» с первыми историческими романами Загоскина, требует отдельного исследования.

и Шекспир были также далеки от понятия и формы тогдашних театров, как Аристофан, Теренций и Плавт» [Шаховской 1840d: 1].

В 1810–1820-х гг. стараниями ранних «романтиков» — Шатобриана, братьев Шлегелей, де Сталь, Лемерсье и др. — начался активный процесс популяризации Шекспира. Еще более его славе способствовали романы Скотта и вышедшее в 1821 г. новое издание переводов его пьес на французский подготовленное Ф. Гизо и А. Пишо [Shakspeare; Lacroix: XXIV, 267–271].

Свое первое знакомство с Шекспиром Шаховской в позднейших мемуарах относил к поездке в Париж в 1802–1803 гг. [Шаховской 1840c: 66]. Однако, по замечанию К. Ю. Рогова, главным образом это знакомство шло через переделки Дюси [Рогов 1990: 81]. Добавим, что и для остальных парижских знакомых Шаховского — таких, как комедиографы Этьенн, Дюваль, Пикар — был характерен интерес к английскому автору [Partridge: 23; Lacroix: 229–234].

По сути, в конце 1800-х гг. Шекспир в ближайшем окружении Шаховского воспринимался вполне в духе Вольтера и Лагарпа (см.: [Michiels: 321]). В статье, посвященной непосредственно английскому драматургу, Д. И. Языков хвалил «Гамлетов монолог» и называл Шекспира «великим гением», однако с вольтеровской оговоркой: «В трагических его пьесах, кои впрочем уродливы, есть столь прекрасные явления, столь великие и ужасные места, что их всегда играли с величайшим успехом» [ДВ: I, 175]. Таким образом, ценными считались не оригинальные пьесы Шекспира, а извлечения из них. Характерен и финальный пассаж статьи Языкова:

> творения <Шекспира>, в сравнении с другими гораздо правильнейшими и обработаннейшими, суть то же, что древнее величественное готическое здание, в сравнении с новейшим строением правильной архитектуры. Последнее гораздо приятнее; но в первом есть что-то величественное; оно заключает в себе довольно материала для построения многих других зданий [Там же: 176].

Логика вполне прозрачна: пьесы Шекспира в их исходном виде не могут быть представлены на сцене, зато самые удачные их места могут быть успешно адаптированы для современного театра. Показательно, что Шаховской ставил *Леара* Гнедича даже выше оригинальной трагедии Шекспира за более обоснованный ход действия и за отсутствие ненужных подробностей [Там же: 33–37].

Первым серьезным опытом переделки Шекспира для самого Шаховского стало волшебно-романтическое зрелище *Буря* (*The Tempest*). В осенне-зимний сезон 1821–1822 гг. она выдержала 11 представлений, однако успех оказался непрочным, и очень скоро *Буря* исчезла из репертуара [ИРДТ: II, 458]. Исследователи довольно много внимания уделяли этой переделке, справедливо ставя ее в ряд с адаптациями романов Скотта и поэм А. С. Пушкина, которыми в первой половине 1820-х гг. Шаховской наводнил сцену.

По мнению А. С. Булгакова, «эта переделка довольно близка к английскому оригиналу: основная сюжетная линия в ней сохранена, сохранен общий стиль пьесы <…>; отступления не идут далее сжатия всего текста <…> и исключения некоторых второстепенных персонажей» [Булгаков: 79]. Т.е. русский драматург следовал традиции 1800-х гг. — избавлял Шекспира от «ненужных» подробностей.

В следующий раз Шаховской обратился к Шекспиру в 1825 г.: 8 октября была представлена его одноактная прозаическая комедия *Фальстаф*, «взятая» из хроники *Генрих IV*, а 29 октября состоялась премьера комедии *Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень*. Обе пьесы прошли театральную цензуру в один день — 24 сентября [Шаховской 1825a: 1; Шаховской 1825b], из чего следует, что писались они практически одновременно. Тем не менее, принципиальные различия в методах обработки материала были налицо.

Если *Буря* в интерпретации Шаховского приняла форму волшебной оперы «с машинами и балетом», то *Фальстаф* был написан в жанре исторической комедии, на основе шекспировской хроники. П. Р. Заборов указывал, что «текстуальных заимствований из Шекспира в этой пьесе было не слишком много, но самый образ сэра Джона Фальстафа в основном соответствовал шекспировскому» [Заборов: 99]. Остальные персонажи комедии также явно восходили к второстепенным героям хроники[189]. Кроме того, не будет слишком смелым предположение, что, задумывая комедию о Фальстафе, Шаховской должен был учитывать известную связь «фальстафовских» сцен *Генриха IV* с комедией *Виндзорские проказницы*.

Существовало предание, что Елизавете Английской так понравился характер Фальстафа в хронике, что «она пожелала увидеть его влюбленным»[190] [Schlegel: III, 110–111; Shakspeare: X, 365]. Наше предположение об ориентации Шаховского на *Виндзорских проказниц* подкрепляется высокой оценкой комедии в «Предисловии к *Полубарским затеям*» [Шаховской 1820a: 21]. Сочиняя *Фальстафа*, Шаховской шел параллельно с Шекспиром — он извлек из *Генриха IV* образ трусливого рыцаря и его собутыльников, рассказ Фальстафа о его мнимой победе над «храбрым Перси» и т.д., но заставил своего комического героя, вслед за его двойником из *Виндзорских проказниц*, неудачно ухаживать ради денег за богатой вдовой [Шаховской 1825a]. Можно даже сказать, что русский комедиограф,

---

[189] Возможно, Шаховской в какой-то мере ориентировался на историческую комедию Дюваля *Молодость Генриха V* (*La jeunesse de Henry V*), переведенную в 1812 г. И. И. Валберхом, а в 1822 г. республикованную в собрании сочинений французского автора. В ней Дюваль «облагородил» шекспировскую историю о кутежах молодого Генриха, заменив фигуру Фальстафа образом графа Рочестера — наперсника наследника престола [Duval 1822: VI, 93], который дает Генриху «урок» благонравия, вполне во французской манере.

[190] “Elisabeth, qui admiroit beaucoup Falstaff, et desiroit qu’on le lui fit voir amoureux”.

вслед за Шекспиром, выполнил просьбу Елизаветы Английской, изобразив любовные похождения сэра Фальстафа. Комедия имела успех у публики и продержалась на сцене до конца 1830-х гг. [ИРДТ: III, 327].

Однако наиболее удачной среди «шекспировских пьес» Шаховского была *Батюшкина дочка* — опыт переделки на «современные русские нравы» *Укрощения строптивой* (*The Taming of the Shrew*). Эта комедия оказалась одной из самых долговечных пьес Шаховского на русской сцене. С незначительными перерывами она ставилась до 1837 г., а после — периодически вплоть до 1873 г. Показательно, что в 1894 г. она снова была возобновлена и представлена чаще, чем когда-либо — 5 раз за сезон [Там же: III, 224; VI, 443]. Последний раз *Батюшкина дочка* увидела рампу 24 января 1896 г. [Там же: VI, 443] в составе памятного спектакля, посвященного 50-летию со дня смерти Шаховского.

Тем не менее, в исследованиях творчества драматурга и в обширной литературе о рецепции Шекспира в России *Батюшкина дочка* была упомянута только однажды Заборовым, который указал, что ее «сюжетная основа <…> в какой-то мере несомненно связана с “Укрощением строптивой”» [Заборов: 118]. Замечание бесспорное.

В афише пьеса Шаховского значилась как «подражание Шекспиру» [Арапов 1861: 379], и, действительно, в *Батюшкиной дочке* автор сохраняет основную сюжетную коллизию образца (далее цитируем по: [Шаховской 1825b]). У вдовы графини Брезинской есть две дочери на выданье — младшая (добрая Лиза) и старшая (избалованная отцом Любовь Осиповна). Покойному мужу графиня пообещала не выдавать младшую до тех пор, пока не найдется жених для старшей. Однако из-за вспыльчивого характера последней их дом посещают только двое возможных претендентов — моряк Рагдаев, влюбленный в старшую сестру, и его друг князь Сицкий — поклонник младшей. За «тройную плату» к девицам приходят учителя, а также парикмахер-француз — все они, как и члены семьи, «терпят» от бешеного нрава Любови Осиповны. Ее исправлением занят Рагдаев, Сицкий же и горничная Маша ему помогают.

Кроме сюжетной схемы, Шаховской в своей комедии использует некоторые мотивы, только лишь намеченные у Шекспира, адаптируя их к современной театральной традиции. Так, редкие упоминания морского прошлого Петручио дают основание русскому автору сделать Рагдаева честным «моряком» — образ, часто встречающийся в его комедиях от *Ссоры* до *Не любо — не слушай*. Псевдо-учителей Шекспира русский автор заменяет на галерею традиционных учителей-иностранцев: итальянца-музыканта, немца-художника и англичанина. Если шекспировская Катарина разбивает лютню, то Любовь Осиповна из-за своей горячности ломает клавесин. Ряд таких пересечений, обусловленных подражанием Шекспиру, можно еще продолжить. Перейдем к принципиальным отличиям *Батюшкиной дочки* от образца.

Гизо, комментируя укрощение Катарины в пьесе Шекспира, писал: «Вообще, все сцены между ней и Петручио занимательны и не лишены поэзии, хотя выдумки Петручио подчас грубоваты, и это несовместимо с утонченностью наших современных нравов»[191] [Shakspeare: XI, 165]. Не имея возможности представить в современном антураже и перед современными зрителями историю о том, как муж сумел самыми грубыми методами добиться перевоспитания жены, Шаховской переосмыслил методы, которые Рагдаев применял к героине. Средством для исправления избалованной и бешеной Любови Осиповны становится литература и, в еще большей степени, театр.

По сути, Шаховской иллюстрировал *Батюшкиной дочкой* свои идеи о функции комедии. Он считал, что «обязанность Сочинителя Комедий начинается там, где умолкает власть законов. Вредные обычаи, закоренелые предразсудки, буйныя страсти, безразсудныя нововведения, невежество, чванство, и подлость, неподлежащия гражданской *казни*, выводятся им пред народное судилище и казнятся осмеянием» [Шаховской 1820а: 11–12]. Стремясь исправить «буйные страсти» героини, Рагдаев, в отличие от льстящего Катарине Петручио, избирает тактику говорить Любови Осиповне «такия истины, за которые другова не хотели бы в дом принять». Подобная позиция, с одной стороны, генетически восходит к *Мизантропу* Мольера, а с другой — к требованию смело «уличать в глаза» порок, которое Шаховской предъявлял ко всем комедиографам и которое выполнял Аристофан в одноименной комедии (см. выше). В этом контексте крайне значимо, что Рагдаев подводит Любовь Осиповну к зеркалу, чтобы показать, «как вспыльчивость вредит Ангельской красоте», которою ее одарило «небо». Очевидная здесь связь с пониманием комедии как «зеркала света» подчеркивает «литературный» метод Рагдаева.

Вначале он пытается воздействовать на возлюбленную примером из романа Скотта «Пират». Героиня узнает себя в колдунье, о которой в романе говорится: «все это переменится, все это исправится, исключая <…> строптивый характер злой бабы, могущей и буре добавить суровости»[192] [Scott: 79–80]. Любовь Осиповна рассказывает, как парикмахер делал ей прическу:

> Вообразите, Лиза, я читала Корсера, Роман Валтер-Скотта; а этот скот изволил умничать над моей головой; я невзглянула ниразa в зеркало, так характер Моряка меня занял; но эта полусумасшедшая полуколдунья Норна меня взбесила: я бросила книгу, взглянула на себя, — и показалась себе ужаснее самой Норны.

---

[191] “En général, toutes les scènes entre elle <Catherine> et Petruchio sont divertissantes, et ne manquent pas de poésie, quoique les invitations de Petruchio aient quelquefois une espèce de grossièreté qui répugne à l’élégance de nos mœurs modernes”.

[192] “tout cela changera, tout cela s’amendera, excepté, <…> l’humeur acariâtre d’une méchante femelle, capable d’ajouter à la rigueur de la tempête”.

Т.е. «зеркала» в прямом и переносном смысле здесь соединяются. Однако Шаховской в своей комедии демонстрирует, что литература имеет меньшее влияние на нравы, чем театр, который воздействует даже на «тех, кто ничего не хочет читать» [Аристофан 1828: III]. Героиня комедии бросает роман Скотта, не вняв «уроку».

Потерпев первое поражение, Рагдаев в следующий раз ведет Брезинскую в театр на представление «очень нравоучительного» балета, сделанного по известной опере «Со всем прибором Сатана». Имелась в виду волшебная опера на музыку Солье, переведенная Ф. Ф. Кокошкиным — *Со всем прибором сатана, или Сумбурщица жена*. В ней фигурировала вспыльчивая и злая графиня Флоридор, от тиранства которой страдают все окружающие. Ей противопоставлена добрая жена сапожника Марина. В наказание за графинино негостеприимство волшебник меняет женщин местами. Графиня превращается в жену сапожника, и тот, на правах супруга, собирается ее поколотить за непослушание. Превращенная графиня находит защиту у доброй Марины, после чего раскаивается в своем поведении. Волшебник возвращает всех по местам, а Марина и ее муж получают от графини награду [Кокошкин]. На петербургском театре в 1825 г. эта опера была представлена незадолго до премьеры *Батюшкиной дочки* [ИРДТ: II, 522], что, несомненно, делало ее актуальной для зрителей. Тем не менее, Шаховской не ограничился только лишь упоминанием.

Второе действие *Батюшкиной дочки* являло собой оригинальный балет в 3-х частях с антрактами сочинения Огюста и Дидло на музыку Кавоса [Обозрение 1893–1894: 178]:

> декорация представляла продолжение спектакльной залы с ложами и, отделенную вторым занавесом, сцену, на которой по связи с комедией и был представлен означенный балет; пред началом онаго, и в антрактах, ход пиесы непрерывался; действующие <лица комедии> помещались в устроенных для того ложах на передней сцене [Арапов 1861: 379].

Создавалась довольно сложная пространственная композиция: зрители смотрели комедию, герои которой смотрели балет (см. иллюстрацию: [Обозрение 1893–1894: 179]). Благодаря этому, с одной стороны, более естественно удалось сочетать в одном представлении комедию и балет. Последний был необходим, т.к. *Батюшкина дочка* сочинялась Шаховским вместе с Дидло для бенефиса двух балерин — Телешовой и Азаревичевой [Арапов 1861: 379]. С другой — удвоение сценического пространства позволило Шаховскому проиллюстрировать на сцене свои идеи о нравоучительной функции театра.

Следует отметить, что игра с пространством этим не ограничивалась: Шаховской ввел прямую отсылку к внетеатральной реальности — актрису, игравшую главную героиню, звали Любовь Осиповна Дюр. Ее персонаж Любовь Осиповна Брезинская (напомним, титулом графиня) увидела в балете, как «злая» графиня Флоридор была исправлена уроком, который ей

дал волшебник. Эффект оказался еще большим, т.к. зрители балета обращали внимание на сходство двух «бешеных» графинь: в продолжении спектакля одну громко называли «оригиналом», другую — «портретом». Любовь Осиповна не могла покинуть театр и была пристыжена, т.к. все на нее «пальцами показывают». Немец Глюкман, один из зрителей балета, передает мысль автора: «на то сделан Театр, чтоб рисовать много Картин жизни Шеловек... Глупам наук, умным смех; а вам забав».

«Сцена на сцене» имела место в прологе *Укрощения строптивой*: слуги и сам Лорд обманывают простолюдина Слая — объявляют его знатным господином и дают в его честь итальянскую пьесу. А. Шлегель особенно обращал внимание на такую оригинальную композицию, сообщая, что шекспировская «идея поместить на сцену зрителей, которая добавила веселости пьесе, была не раз остроумно использована другими английскими авторами»[193] [Schlegel: III, 12]. Кроме того, ситуация, когда герою пьесы раскрывают глаза спектаклем на сходный сюжет, могла также восходить к известной сцене из *Гамлета*. Ни до, ни после *Батюшкиной дочки* драматург не использовал столь новаторскую композицию сценического пространства: в его комедиях, подобных *Аристофану*, о представлении пьес зрители только узнавали по рассказам или по звуковому оформлению. На наш взгляд, стремясь подражать Шекспиру, Шаховской в *Батюшкиной дочке* позволил себе смелый сценический эксперимент.

Впрочем, финалу *Укрощения строптивой* он не последовал. Шаховскому должна была быть известна негативная рецензия Жоффруа на комедию Этьенна *Вспыльчивая молодая жена* (*La Jeune Femme Colère*, 1804), сюжет для которой автор позаимствовал из поучительной повести Жанлис *Муж воспитатель* (*Le mari instituteur*), и которая, в свою очередь, была навеяна *Укрощением строптивой* [Patridge: 56]. В пьесе и повести молодой муж исправлял свою вспыльчивую супругу по методу Петручио — т.е. демонстрируя еще большую вспыльчивость, пугая ее и лишая всего необходимого [Etienne: 219–276]. Скептически настроенный Жоффруа указывал, что такое исправление невозможно, т.к. «вспыльчивость есть недостаток комплекции и темперамента», который проявляется и может быть исправлен только в раннем детстве, поэтому-то перевоспитывать супругу после женитьбы «слишком поздно». К тому же, как замечал критик, «в нашей традиции скорее жена управляет мужем, а не муж женой»[194] (цит. по: [Там же: 283–284]).

---

[193] “L’idée de mettre en scène des spectateurs qui ajoutent à la gaîté de la pièce, a été employée avec beaucoup d’esprit par d’autres poètes anglais”.

[194] “La colère est un vice de complexion et de tempérament sur lequel la réflexion a peu de prise; c’est particulièrement dans la première enfance qu’il faut réprimer: <…> dans nos mœurs, le mari est plutôt gouverné par sa femme, que la femme par le mari”.

Шаховской, вероятно, знал как пьесу Этьенна[195], так и рецензию на нее знаменитого критика. Видимо, поэтому в финале *Батюшкиной дочки* нет идеальной перевоспитанной шекспировской жены. В 3-ем действии комедии происходит объяснение героини с Рагдаевым — оба признаются во взаимной приязни, а Любовь Осиповна обещает встать на путь исправления и просит родных простить «все <ее> вспыльчивости, все огорчения». Князь Сицкий соединяется с добродетельной Лизой, и все благодарят «любовь», которая «все сделала», но, как замечает напоследок Маша, «с помощью давишняго балета». Этой последней фразой Шаховской подчеркнул основную тему своей пьесы — исправительный эффект театра.

Однако, как и в случае с *Аристофаном*, осень 1825 г. не была удачным временем для премьер Шаховского. После первого представления *Батюшкина дочка* в Петербурге больше не ставилась. В Москве, где она была возобновлена в 1826 г., не было «диделотовских» танцовщиц и сохранять балет в полном объеме (продолжительностью 2 часа) не было необходимости. После 4 представлений, «комедия-балет» была сокращена до «комедии» — и с 1828 г. давалась уже без 2-го акта[196], из-за чего, как писал Аксаков, «для зрителя, не видавшего балета, связь пиесы была прервана и конец вышел темен» [Аксаков 1955: III, 440].

Период, начавшийся с увольнения в 1818 г. и завершившейся осенью 1825 г., как мы стремились показать, стал для Шаховского крайне плодотворным в плане освоения новых идей и применения их на практике. Заимствуя и переосмысляя опыт современных французских авторов, ориентируясь на самые актуальные литературные тенденции эпохи, Шаховской продолжал решать собственные художественные задачи: создавать «комедию нравов» (национальных и исторических), реабилитировать своего «крестника» Аристофана, знакомить зрителей с лучшими достижениями европейской литературы. Следуя собственным целям и переосмысляя традицию, драматург, как он сам писал, осуществил переход «из высокопарной и холодной Французской школы, в пространное поприще Шекспирово, как <некоторые> называют; Романтизма» [Шаховской 1829b].

В дальнейшем Шаховской продолжит применять творческие разработки начала 1820-х гг. уже в условиях нового царствования и нового литературного контекста.

---

[195] Комедия была в 1805 г. переделана для петербургского Эрмитажного театра в оперу на либретто Клапареда и музыку Боальдьё [Wild, Charlton: 291].

[196] Новаторская сценическая композиция Шаховского была воссоздана лишь значительно позднее — в 1890-е гг. [Обозрение 1893–1894: 179].

ГЛАВА VI

«МОСКОВСКИЙ» ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ШАХОВСКОГО (1826–1830)

§ 1. Шаховской в контексте споров о «народной драме»

Служебная карьера Шаховского в последние годы царствования Александра I снова пошла в гору, чему способствовала поддержка директора театров Майкова и петербургского генерал-губернатора графа М. А. Милорадовича. В феврале 1824 г. драматург, «по известной его опытности в театральном деле», был назначен в новообразованный театральный комитет [Зотов 1846: 30], как значилось в Высочайшем повелении, «для объяснения в нем дел членам» (цит. по: [Ярцев: III, 3]). Во многом его стараниями[197] к маю 1825 г. было подготовлен новый свод «Постановлений и правил внутренняго управления Императорскою Театральною Дирекциею» [Там же: 3–4]. Согласно этому новому штату, все основные полномочия сосредотачивались в комитете, а, учитывая влияние Шаховского, поддерживаемого Милорадовичем (старшим членом комитета)[198] — по большей части, в руках самого драматурга [Арапов 1861: 365–366; Вольф: 1–2].

Впрочем, такое положение сохранилось недолго. Майков, утративший свои прежние директорские полномочия, подал прошение об отставке, которое было удовлетворено 31 августа. По его рекомендации должность директора занял Н. Ф. Остолопов. Однако из-за отсутствия последнего Майкову пришлось продолжать исполнять свои обязанности вплоть до октября 1825 г. [Погожев: I, 353–354]. Показательно, что в сентябре по Москве начали ходить слухи о назначении Шаховского вместо Остолопова [РА: 1901. № 6, 209–210], что в сложившейся запутанной ситуации вряд ли способствовало мирному разделению власти между директором и комитетом.

Окончательное смещение Майкова в октябре 1825 г., видимо, оказалось не в пользу Шаховского. В итоге, 24 ноября он взял 3-месячный отпуск для поездки в Москву [Журнал комитета министров 1825], вероятно, вынужденный, т.к. в разгар театрального сезона драматург вряд ли изначально собирался покидать Петербург[199].

---

[197] Шаховской писал Загоскину о новых правилах театрального устройства как о своем собственном сочинении: «Я в них изложил все что приобрел опытностью, и что только мог изложить» [Раут: 305]. См. также: [Зотов 1846: 30].

[198] Остальные члены комитета: шталмейстер князь В. В. Долгоруков, граф П. И. Кутайсов, обер-прокурор Сената А. А. Столыпин [Погожев: I, 351; Зотов 1846: 30].

[199] 19 ноября состоялась успешная премьера *Аристофана*, сложность сценической обстановки которого, по нашему мнению, требовала участия Шаховского в подготовке дальнейших спектаклей.

Так или иначе, больше на службу Шаховской вернуться не смог. В его отсутствие произошли события, кардинально изменившие расстановку сил в театральной администрации. В ночь на 15 декабря умер раненный на Сенатской площади Милорадович. Заступивший на его место новый глава комитета В. В. Долгоруков 23 января 1826 г. принял решение уволить Шаховского [Ярцев: III, 4]. Как полагал Зотов, свою роль в этом сыграл и князь Тюфякин — родственник Долгорукова и давний неприятель драматурга [Зотов 1896: LXV, 46]. В итоге Шаховской был вынужден обосноваться в Москве вплоть до конца 1829 г.,[200] когда после очередной перестановки комитет был упразднен, а директором Императорских театров назначен более дружественно настроенный С. С. Гагарин [Погожев: III, 53, 79–81].

С конца июля и до октября 1826 г. в Москве проходили торжества, приуроченные к коронации Николая I [ОЗ: 1827. XXVII, 280; XXXI–XXXII]. Имея придворный чин камер-юнкера, Шаховской, несомненно, принимал в них участие[201] и, кроме того, должно быть, помогал своим «приятелям» из московской дирекции (Кокошкину, Загоскину, А. И. Писареву, А. Н. Верстовскому) в постановке праздничных спектаклей[202]. Театральный сезон начался 9 сентября представлением на Большом театре оперы *Новый помещик*, переведенной с французского Писаревым, и балета *Сандрилиона*. Спектакль посетила императорская фамилия [Там же: XXXII, 221]. На следующий день состоялась успешная премьера комедии Шаховского *Аристофан*, которую сам автор тщательно готовил с середины августа [Загоскин 1826: 1; Каратыгин: 150; Аксаков 1955: III, 62–67].

С этого времени драматург активно включается в театральную жизнь Москвы: руководит актерами, участвует в постановке пьес (часто собственных [Аксаков 1955: III, 76–79]), однако нового практически не сочиняет. Главным образом, Шаховской пишет и переводит для бенефисов петербургских актеров и лишь после столичной премьеры отдает эти пьесы на

---

[200] На то, что Шаховской уехал из Петербурга осенью 1825 г., указывает его упоминание в рассказе о своем возвращении в декабре 1829 г. «четырех прошедших лет» [Шаховской 1830с: 150]. Очевидно, в Москве он жил в доме своего родственника М. М. Бакунина [Там же: 153], где доживал потом и свои последние годы.

[201] Через него Б. И. Ион (Gottlib John) доктор права и переводчик на немецкий водевиля Шаховского *Ломоносов* [Губкина: 74], передал просьбу Шишкову «поднести Государю Императору» сочиненную им «на Коронацию Латынскую оду в Горациевом роде» [Шаховской — Шишкову: 75].

[202] Драматург должен был участвовать в подготовке спектакля 13 сентября для нижних чинов гвардии, когда были даны *Полубарские затеи* и *Казак-стихотворец* и присутствовала «Царская фамилия» [ОЗ: 1827. XXXII, 228–229]. Как передавал Аксаков, он «слышал, что обе пиесы были назначены самим государем» [Аксаков 1955: III, 86].

московскую сцену[203]. Показательно также, что в Москву ненадолго приезжает и его гражданская жена Ежова, «чтобы сыграть несколько раз в пользу московской дирекции и потом получить бенефис, как это обыкновенно водилось» [Аксаков 1955: III, 79]. Связь с петербургской сценой, таким образом, не прерывалась и после увольнения Шаховского.

Тем не менее, приблизительно с 1827 г. в творчестве драматурга начинают отчетливо доминировать проблемы, в большей степени обусловленные московским контекстом. Одной из важнейших среди них становится вопрос о «народной драме» из русской истории и о «национальной» специфике русского театра вообще. Осенью 1826 г. в кругу будущих издателей МВ, с которыми вскоре сближаются Шаховской и другие сотрудники дирекции[204], А. С. Пушкин читает *Бориса Годунова*, а А. С. Хомяков — *Ермака* [Вацуро 1982: 328; Лотман Л.: 174, 203–204]. Обе эти трагедии были известны Шаховскому, но несценичная, по общему мнению современников, пьеса Пушкина (см.: [Лотман Л.: 198–199, 209]), как и подражание Шиллеру у Хомякова, были восприняты драматургом-практиком всего лишь в качестве залога, что «Театр наш скоро обрусеет» [ТА: 132–133; Шаховской 1842а: 4]. Решить проблему создания «национального» театра Шаховской пытается по-своему.

Во-первых, в 1827 г. он принимается писать собственную трагедию на сюжет из истории Смутного времени — *Смольяне в 1611 году* [Аксаков 1955: III, 75]. Закончив первую редакцию пьесы спустя два года, автор дал ей подзаголовок «драматическая хроника» [Шаховской 2005: 143], тем самым указав на традицию «трагедии народной, Шекспировой», противопоставляемую в это время французской «придворной драме» [Пушкин 1978: 148]. Однако религиозная тематика, по мнению Л. Н. Киселевой, органически переплетающаяся в *Смольянах* с национальной [Киселева 2005: 27] (добавим к этому — в сочетании с хорами), явно указывала на иное понимание способов достижения искомой цели.

Если Пушкин, рассуждая о *Марфе Посаднице* Погодина, сомневался в самой возможности создания русской «народной трагедии» и видел для этого «непреодолимые преграды» [Пушкин 1978: 149–150], то для архаиста Шаховского она уже существовала в прошлом. В «Театральном альманахе на 1830 год» драматург поместил свое «Описание трагедии: Кающийся грешник», в комментарии к которому заявлял:

---

[203] Напр., исключительно в Петербурге идет водевиль *Запорожские казаки*, а, очевидно, переведенная для осеннего бенефиса Ежовой 11 ноября 1826 г. комедия *Бенефициант*, ставится в Москве лишь в мае 1827 г. [ИРДТ: III, 258, 224].

[204] О близких контактах с редакцией МВ говорят многочисленные публикации текстов Шаховского на страницах журнала на протяжении всего его существования. Кроме того, в письме Аксакову от 25 декабря 1830 г. драматург называл «М. П.» (Погодина) «наш друг» [Шаховской 1830с: 155].

> Сия нравственная Драма <…> не доказывает ли, что и до переобразования России Петром Великим, были при Дворе нашем художники, которые могли выполнить мысли автора в зрелище, требующем соучастия всех искусств, и что древний Театр, очень известный нашим духовным писателям, был первым образцом нашего. Жаль, что потом, занесенные к нам из Франции предрассудки, отвратили наших драматических сочинителей от древних творцов и заставили раболепствовать новым подражателям и даже исказителям их [ТА: 130–131].

По мнению Шаховского, автор этой мистерии (как предполагали, митрополит Димитрий Ростовский), «зная хорошо Греческий Театр, почерпнул главную идею из Эвменид Эсхиловых и применил многия изречения его к новым понятиям» [Там же: 126]. Таким образом, русская «национальная трагедия», с точки зрения драматурга, изначально была создана как подражание античным образцам — т.е. содержала зерно «истинной» традиции. Очевидно, Шаховской здесь развивал собственные идеи конца 1810-х гг. В той же мере, что и в предыдущий период, он видел путь к достижению оригинальности в приближении к «древним»:

> Изучая Греков, вникая в идеи, дух и цель их Трагиков, мы бы кажется скорее успели сотворить собственно нашу Трагедию, которая еще, должно признаться, не вовсе существует. Наши Трагики силятся передразнивать то Французов, то Немцев, хотя чрезвычайный успех Эдипа Озерова показал уже нам, что народ некогда образованный Греками и сохранивший их письмена, обороты речи, даже некоторые обычаи, удобнее других может приблизиться к источнику из коего прямо истекло первое его просвещение [Там же: 131].

Тезис о русских как законных наследниках древних греков незадолго до этого Шаховской уже высказывал в статье «Нечто о театральной Музыке», опубликованной на страницах альманаха «Русская Талия на 1825 год» [Шаховской 1825c: 109]. В ней драматург ставил упомянутого выше *Эдипа в Афинах* Озерова наравне с переводами религиозных трагедий «с хорами» — *Гофолии* (*Athalie*) и *Эсфири* (*Esther*) Расина, «священныя и Греческия содержания» которых близки «народному духу» русских [Там же: 110]. Сам Шаховской еще в 1810 г., подражая *Гофолии*, написал патриотическую трагедию *Дебора* и теперь в *Смольянах*, как замечала Киселева, он продолжил эту же линию религиозной трагедии уже на новом этапе [Киселева 2005: 24–25].

Однако сочинение собственной «национальной» трагедии не было единственным решением проблемы, предложенным драматургом. Исходя из убеждения, что традиция античной драмы, продолженная в мистериях митрополита Ростовского, была нарушена «занесенными из Франции предрассудками», Шаховской активно начинает искать доказательства существования «народного» русского театра в до-сумароковский период. Видимо, в конце 1820-х он принимается за работу над его историей.

Одним из центральных сюжетов этого труда была биография Ф. Г. Волкова [Иванов 2006b], чье имя связывалось с основанием русского

театра, и кто, по сведениям Шаховского, выступал хранителем национальной традиции, «собрав и переписав все духовные трагедии приписанные Димитрию митрополиту Ростовскому» [ТА: 125]. Плодом этого интереса стала первая оригинальная комедия Шаховского московского периода — *Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра*.

§ 2. Федор Волков: от истории к преданию

Исторические предания[205] о возникновении национальной литературы, музыки или театра, не столь четко сформулированные, как предания о «начале» государства, в отличие от последних, редко становятся объектами исследования. Однако, по нашему мнению, они в той же мере, что и «государственные», являются порождением определенной эпохи и демонстрируют отношение их создателей к эпохе предшествующей. Одно из таких преданий — история основания в середине XVIII в. купцом Ф. Г. Волковым общедоступного театра в Ярославле — оказалось наиболее востребованным в контексте 1820-х гг., т.к. отвечало общему стремлению к «народности» и доказывало факт «просвещения», органично воспринятого русскими.

Несомненно, главным катализатором для обращения к этой теме стало известное высказывание А. Шлегеля, что «среди народов современной Европы, есть только два, Англичане и Испанцы (ибо немецкий театр существует только в надеждах), которые имели театр народный (national) и оригинальный»[206] [Schlegel: II, 321]. Это провокативное утверждение во многом подтолкнуло русских драматургов к поиску собственных национальных «корней».

Полноценной истории русского театра к началу 1820-х гг. написано не было. На протяжении предшествующего периода главными источниками сведений о возникновении театра в Ярославле являлись «Краткое известие о театральных в России представлениях, от начала их до 1768 года...» Я. Штелина[207] и статьи в «Опыте исторического словаря о российских писателях...» Н. И. Новикова (1772). Последующие авторы, как правило, лишь пересказывали эти источники[208] [Болховитинов: 93–99; Остолопов: 275; Греч 1822: 156–157].

---

[205] Под «преданием» мы понимаем жанр исторических текстов, в котором история «корректируется» с мифопоэтической точки зрения [Левинтон].

[206] “Parmi les peuple de l’Europe moderne, il n’y en a que deux, les Anglais et les Espagnols (car le théâtre allemand n’existe encore qu’en espérance), qui aient un théâtre national et original”.

[207] Перевод книги: *Stälin, Jacob, von.* Zur Geschichte des Theaters in Rußland… Riga und Mietau, 1769.

[208] Какие-то материалы и факты, вероятно, сообщал современникам И. А. Дмитревский. Однако В. Н. Всеволодский-Гернгросс так описывал характер данных сведений: «Дмитревской мог по старости лет, или в порыве увлечения, отдава-

Необходимо отметить, что в 1821 г. произошло событие, актуализировавшее именно ярославский сюжет. 27 октября 1821 г. умер последний живой свидетель тех событий —— И. А. Дмитревский. По инициативе его сына, обратившегося к Российской Академии, начался сбор средств на памятник покойному [ОЗ: 1822. XI, 249; Соревнователь: 113–114]. С этой целью 10 июля 1822 г. на петербургской сцене был дан бенефис, состоявший из драмы А. Леблана *Альберт I, или Торжествующая добродетель*, в переводе Дмитревского, и пролога *Новости на Парнасе, или Торжество муз*, сочинения Шаховского. Если первую часть своей пьесы «колкий» драматург наполнил «резкими остротами» в адрес своих литературных противников[209] [ОЗ: 1822. XI, 250–251], то вторая была полностью посвящена восхвалению умершего. Куплеты в его честь декламировали ведущие актрисы русской труппы, изображавшие муз. Характерно, что, наряду с традиционными похвалами, Шаховской причислил к важнейшим заслугам актера перед историей создание ярославского театра. Клио вторит своим сестрам:

Дмитревской столько же, как вам любезен мне.
С Феспиcовых времян, театров учрежденья
В Европе не были ль зарею просвещенья?
Не он ли ж с Волковым в приволжской стороне
В Храм Талии и Мельпомены
Кожевный превратил Амбар? [Шаховской 1822а: 44–44 об.].

Последний образ крайне важен. Ранее ни в одном печатном источнике, в том числе и в собственных статьях Шаховского, «кожевенный амбар» не фигурировал. Сам драматург в 1808 г. повторял за предшественниками, что Волков «завел в доме вотчима своего небольшой театр» [ДВ: I, 67].

О наличии у семьи Волкова вместо указанных Новиковым «селитряных и серных заводов» [Новиков: 205] завода «кожевенного» сообщал П. И. Сумароков [Сумароков: 301]. Его рукопись по истории «театра у греков, римлян и россиян» послужила материалом для статьи «О российском театре, от начала его основания до конца царствования Екатерины II», поме-

---

ясь воспоминаниям, путать даты, лица, события и даже выдавать себя за очевидца разных эпизодов, безусловно происходивших не при нем, приходится с одной стороны ко всему тому, что он говорит, относиться с большой осторожностью, а с другой — винить по всех апокрифах, сообщенных “с его слов” <…> его же самого» [Всеволодский 1923: 37]. Показательно, что, публикуя статьи по истории русского театра в ДВ, Шаховской не воспользовался сведениями от Дмитревского, которыми намеревался «снабдить» журнал Жихарев [Жихарев: II, 320], а пересказал статьи Новикова/Болховитинова [ДВ: I, 67–69; Болховитинов: 93–99; Новиков: 205–208], что свидетельствует о большем доверии к печатным источникам, чем к рассказам очевидца, на которого позднее Шаховской и другие часто ссылались [Шаховской 1840е: 4].

[209] Главным образом, против Хмельницкого и журналистов СО [СО: 1822. № 33, 322–325].

щенной в «Отечественных записках» в декабре 1822 г. Как уведомлял издатель, приводимые в статье «сведения» были заимствованы Сумароковым «из бумаг знаменитого дяди <…> Александра Петровича» и проверены Дмитревским [Сумароков: 289]. Из этого следует, что рукопись была готова до 1821 г. Новые факты о ярославском периоде деятельности Волкова, несомненно, должны были привлечь внимание Шаховского, интересовавшегося всем, что касалось до русского театра. Можно предположить, что драматург познакомился с текстом П. Сумарокова до написания своего пролога — либо напрямую (т.к. знал автора еще с начала 1800-х гг. [Жихарев: II, 231]), либо при посредстве издателя «Отечественных записок» П. П. Свиньина, чей журнал в это время поддерживал Шаховского в полемике [Всеволодский 1923: 264]. Косвенно наше предположение подтверждает и словоупотребление. В приведенном выше монологе Клио называет помещение для волковского театра «кожевенным амбаром», как было сказано и у П. Сумарокова [Сумароков: 302]. В дальнейшем же Шаховской неизменно называл это строение «сараем» [Шаховской 1827b: 1, 3, 5, 19; Шаховской 1840f: 1, 2, 4; Шаховской 1840e: 4]. Так или иначе, но честь изобретения одной из самых устойчивых деталей предания о ярославском театре — легендарного «кожевенного сарая» — судя по всему, следует приписать не Шаховскому, а П. Сумарокову.

Спектакль в память Дмитревского совпал с настоящим бумом публикаций о начальной эпохе истории русского театра [Остолопов; Соревнователь; Сумароков; Малиновский], который завершила в конце 1824 г. статья Н. И. Греча «Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия», помещенная в «Русской Талии» наряду с жизнеописаниями Дмитревского и Волкова. Биография последнего, по замечанию Всеволодского-Гернгросса, была с незначительными дополнениями «заимствована у Сумарокова» [Всеволодский 1953: 12] — добавим, как и биография Дмитревского [Греч 1825: 42–43].

Все вышеперечисленные тексты, появившиеся в первой половине 1820-х гг., не представляли собой чего-либо принципиально нового в сравнении со статьями Новикова и Штелина. Их авторы, как правило, продолжали повторять одни и те же факты, не выстраивая никаких исторических концепций. Всеволодский-Гернгросс несколько упрощал картину, полагая, будто, исходя из «дворянской» позиции, историки и журналисты считали, что «русский театр начался со спектаклей в Шляхетном кадетском корпусе», а создателем его был А. П. Сумароков [Всеволодский 1953: 11]. Путаницу создает неоднозначность употребления в начале XIX в. слова «театр». С одной стороны, это — коллектив актеров и здание для публичных спектаклей, а с другой — собрание пьес (см. известную серию «Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений»). В первом значении «создателем русского театра» все авторы, начиная с Новикова и заканчивая Гречем, называли Волкова, во втором — А. Сумарокова [Новиков: 206–207; Сумароков: 289, 297, 300; Греч 1825:

16, 19, 37]. Исключительное предпочтение поначалу не отдавалось ни кадетскому, ни ярославскому театрам. Однако серьезным смещением этой традиции стала анекдотическая комедия-водевиль *Ф. Г. Волков*, написанная Шаховским в 1827 г.[210]

Действие пьесы разворачивается в Ярославле в день именин купца Полушкина[211]. Чтобы порадовать своего отчима, его пасынок Федор Волков, вместе с братьями и друзьями, готовит в «кожевенном сарае» сюрприз — спектакль, который должен стать «началом» русского театра. Помешать им пытается подьячий Фаддей Михеич, считающий театр «чертовщиной и бесовщиной» [Шаховской 1827b: 15]. Он также старается не допустить участия в спектакле своей воспитанницы — Груши — возлюбленной Дмитревского. Однако благодаря приверженности всего ярославского общества к просвещению представление удается, а новоиспеченные актеры побеждают невежественного подьячего.

Необходимо отметить, что комедийный конфликт Волкова с Михеичем у Шаховского вышел за рамки обычной сюжетной коллизии и превратился в символическое воплощение вечной борьбы творческого гения с невежеством (аналогичный конфликту *Аристофана*). Волков восклицает:

> Ах! В состоянии ли понимать и чувствовать Михеич и все Михеичи в свете благородство этого славного искусства? Не достоин ли тот общего уважения и любви, кто своим лицом, своим голосом, своей душою, представляет живо очам зрителей величайших людей в свете, и одушевленный гением поэта, проникает в сердца, воспламеняет души, просвещает рассудок и увлекает воображение в чудесное царство поэзии? [Там же: 34 об.]

«Любимые» мысли, которые Шаховской в течение предыдущих 10 лет повторял в статьях и пьесах, вложенные в уста Волкова, только подчеркивали универсальность ситуации[212].

---

[210] Пьеса была опубликована в 1840 г. в журнале «Репертуар русского театра» с серьезными сокращениями [Шаховской 1840f]. Так, полностью была опущена «Интермедия изображающая старинное угощение народа и нищей братии» [Шаховской 1827b: 1], «служащая антрактом между 1-м и 2-м Действиями, составленная из хоров, хороводов, песен и плясок» [Там же: 19], не были опубликованы многие куплеты и половина пасторали, игравшей значительную роль в развязке. Сокращения были сделаны не ранее 25 января 1829 г. [Аксаков 1955: III, 460], однако кому они принадлежали, нам не известно. В связи с этим ниже мы будем цитировать полный текст пьесы по цензурной рукописи [Шаховской 1827b], совпадающей с беловым автографом [Шаховской 1827a].

[211] Фамилия отчима Волкова упоминалась уже у Новикова [Новиков: 205], однако в тексте пьесы первоначально фигурировал ошибочный вариант «Копейкин», исправленный уже в автографе [Шаховской 1827a: 1–1 об., 9 об.].

[212] См., напр., слова Клио в *Новостях на Парнасе*:

Начнемте торжество, о сестры, в честь искусства
Которое без помощи чужой,

Сам сюжет противоборства актера с подьячим был уже использован драматургом ранее в водевиле *Актер на родине, или Прерванная свадьба* (1820), взятом «с Французскаго» и приноровленном «к месту и нравам» [СО: 1820. № 8, 80]. Его действие также разворачивалось в недавнем прошлом — в 1780 г. [Шаховской 1822b: 5], а центральным персонажем был актер Я. Д. Шумский, умерший в 1812 г. соратник Волкова и Дмитревского по ярославскому театру [Сумароков: 304]. Герой водевиля приезжает в отпуск в Малороссию (отсюда смешение украинского с русским, как в *Казаке-стихотворце*), где застает расстроившуюся свадьбу родственников из-за того, что будущие свекор и теща поссорились за участок земли. Им обоим грозит разорение, т.к. конфликтом пытается воспользоваться подьячий (тема, восходящая к комедии *Ссора, или Два соседа*). Шумский разыгрывает сцены из *Сутяг* Расина и *Скапиновых обманов* Мольера, в которых рисует пугающую картину судебного произвола, чем заставляет спорящих помириться, тем самым разрушая планы подьячего.

Последний еще в большей степени укоренен в комедийной традиции — он говорит характерными канцеляризмами («по титуле приступим к пунктуации» [Шаховской 1822b: 37]) и носит имя Агей Прохорыч Цапцалкин. В финале Шумский предлагает ему даже сыграть «на Театре Подьячего», на что получает такой ответ: «На Театре? Боже упаси от этой чертовщины!» [Там же: 71].

Аналогичный диалог Шаховской помещает и в комедию *Ф. Г. Волков*, где подьячему Фаддею Михеичу, считающему театр за «чертовщину», актеры в шутку предлагают взойти на сцену и «воскресить у нас Мольера» [Шаховской 1827b: 41–42 об.]. Уже само появление подьячего, как мы видим, позволяло автору связать свою новую анекдотическую пьесу с русской и французской комедийной традициями — от Мольера и *Ябеды* Капниста до собственных пьес 1810–1820-х гг. Этим он, однако, не ограничился.

Любовная линия потребовала от автора нескольких явных анахронизмов. Во-первых, Шаховской воспользовался сведениями о позднейшей

Без кисти, без резца, пленяет ум и чувства
И властвует душой,
Пускай невежество с презрением щитает
Его и легким и пустым,
И им прельщенное того не постигает
Чем действует оно над ним.
Но мудрости в очах, оно щитаться в праве
Со всем изящным на равне
И не его ль явил во всей красе и славе
Дмитревской Русской стороне [Шаховской 1822a: 44].

Ср. также стихотворное посвящение Дюровой, предпосланное изданию *Аристофана*, которое Шаховской готовил осенью 1826 г.: «А ты, мое дитя, искусством тем гордись, / Что силою, от Фива данной власти, / Без кисти и резца, / Животворит мечты, живописует страсти» [Шаховской 1828: XIV].

женитьбе Дмитревского на актрисе императорского театра Аграфене Михайловне Мусиной-Пушкиной [Сумароков: 310; Греч 1825: 22] — перенес ее в Ярославль, назвал уменьшительно «Грушей» и дал ей характер невинной мольеровской Агнесы, угнетаемой злым опекуном. В ходе пьесы Михеич «запер ее в комнату и не велел даже подходить к окошку» [Шаховской 1827b: 22], чтобы оградить от свиданий с возлюбленным и от походов в театр.

Во-вторых, объяснения между актерами-любовниками, как правило, в комедиях происходили при помощи репетируемых или играемых пьес — так выясняли отношения герои *Полубарских затей* Шаховского и *Благородного театра* (1827) Загоскина. Очевидно, желая применить ту же комическую пружину, драматург приписал Волкову перевод «с немецкого» пасторали «Евмон и Берфа»[213], роли влюбленных в которой играли Дмитревский и Груша, одетые «французскими пастушками» [Там же: 37]. Эта вымышленная пастораль позволила ввести любовное объяснение героев в форме водевильных куплетов, а также представить самый удачный, по мнению Аксакова, эпизод — появление в волковском театре Михеича [Аксаков 1955: III, 459]. По всей видимости, зная, что у Волкова женские роли исполняли мужчины [Греч 1825: 19], Шаховской шел на такую «вольность» ради сценичности финала.

В соответствии с законами жанра анекдотической/исторической комедии Шаховской в *Ф. Г. Волкове* «оживлял» исторический материал традиционными комедийными мотивами. При этом драматург явно стремился в максимальном объеме воспроизвести исторические сведения о ярославском театре. Если во французской традиции комедии из жизни известных сочинителей ставились с целью представить «философские и литературные теории» героев или же курьезные случаи из их частной жизни [Kadler: 124–125], то Шаховской, первым в России обратившийся к этому жанру, столкнулся с аудиторией, которой нужно было еще объяснять, о ком идет речь. Так, в отзыве на его «анекдотическую» пьесу *Ломоносов* рецензент сетовал, что «едва ли половина зрителей знает Ломоносова, едва ли сотая доля читала его стихи» [СО: 1815. № 3, 124]. Ситуация не сильно изменилась и впоследствии. В. Г. Белинский в 1838 г. писал: «многие не знают <…> имени» Волкова, «хорошо зная, какого цвета сертук носит г. де Бальзак» [Белинский: 524]. Это обстоятельство объясняет ту дотош-

[213] Название никому ранее не известной пасторали Шаховской, очевидно, нашел в записках А. Ф. Малиновского, где среди «публичных игрищ», которые в эпоху Анны Иоанновны представляли «студенты Московской Академии и приказные служители, на святках и масленице», упоминалась пьеса «Евдон и Берфа» [Малиновский: 185]. О не-историческом характере этой пасторали свидетельствует также варьирование имени пастушка в автографе: от «Евмон» на титульном листе, до «Евдон», и до полной замены имени на «Дамон» или «Давмон» [Шаховской 1827a: 6 об., 33].

ность, с которой в комедии Шаховского «основатель» русского театра рассказывает своим соратникам свою же биографию:

> После покойного батюшки я с братьями остался без всякого призора; но Иван Трофимыч, женясь на матушке, отдал меня одного — затем, что я один был тогда на возрасте — к соседу Михеичу учиться грамоте, а потом отправил в Петербург на контору к немецкому купцу, с которым он вел торг. Там-то я обучился по-немецки, и не много по-французски, — и хозяин мой, который любил меня, как сына, взял однажды в немецкий охотничий театр [Шаховской 1827b: 4].

Необходимо, однако, отметить, что трактовка известных фактов у Шаховского была в значительной степени самостоятельной.

Традиционное уподобление прогресса в искусстве движению от «младенчества» к «зрелости» требовало назвать дату рождения, место и отца «ребенка». Впервые эта метафорика при описании деятельности Волкова была использована в биографической статье о нем, появившейся в № 3 «Журнала драматического» за 1811 г. Автор ее, скрывшийся за литерой «С.» (возможно П. Сумароков), писал о комнатном театре Волкова:

> сей театр все еще не мог называться в полном смысле театром; но лучше сказать, это была одна детская забава, которая не взирая на свою маловажность, в последствии подала повод к основанию и настоящаго Российскаго театра. Таким образом *Волков* умел дать почувствовать пользу своего ребячества и по справедливости должен почесться первым основателем и отцем Руской Талии и Мельпомены, которыя до времен его были в совершенном младенчестве и единственно от него только могли получить свое начальное и главное образование [ЖД: № 3, 228].

В остальных источниках как А. Сумароков, так и Волков именовались «основателями», «образователями», в редких случаях «творцами» театра [Новиков: 206–207; ДВ: I, 53, 67–68; Соревнователь: 103; Сумароков: 289, 297; Греч 1825: 16, 19, 37]. Шаховской же воспользовался этой метафорой и закрепил ее в своей комедии. Автор *Ф. Г. Волкова, или Дня рождения русского театра* точно обозначил дату — именины Полушкина, место — Ярославль и, соответственно, отца — Волкова. Проблема «отцовства» в пределах текста была полностью снята, благодаря некоторой авторской «вольности».

Образцом, на который ориентировался исторический Волков в своих театральных начинаниях, его биографы считали то петербургский немецкий [Штелин: 92; Сумароков: 301], то итальянский театры [Новиков: 205–206; ДВ: I, 67; ЖД: № 3, 227–228]. Никаких сведений о посещениях ярославским купцом кадетского театра не было. Это, однако, не смущало Шаховского. Волков идеально подходил под его концепцию русского человека, которая звучала так:

Народ российский переимчив;
Он сметлив, силен и смышлен,
И все чужое увеличив,
В свое преобращает он [Шаховской 1827b: 5 об.] [214].

В итоге, «отец русского театра» сообщал, что он побывал и в «немецком охотничем театре», и в «придворном итальянском театре», и «в Кадетском корпусе» на представлении *Семиры* А. Сумарокова [Там же: 4–5]. Рассказывая о последнем спектакле, Волков объяснял:

> И вдруг, оттого, что кадет Бекетов, а не я, играл Оскольда, что у нас в России нет еще русского театра, что мы еще равнодушны к своему и восхищаемся только иностранным, — мне сделалось так горько, так зло, что я ходил долго, как полоумный, — и решился, хотя бы мне это жизни стоило, в стыд обеим столицам, завесть у нас в Ярославле первый русский театр <…> и то искусство, которое я перенял у немцев и итальянцев, также, как и все, чему мы научаемся от других, удивит наших учителей [Там же: 5–5 об.].

Таким образом, в комедии Шаховского кадетский театр оказался помещен среди других источников вдохновения Волкова и совершенно не претендовал на честь именоваться «первым русским театром».

Шаховскому было известно, что, вернувшись в Ярославль, Волков сначала давал спектакли «в доме» (или в «сарае») Полушкина, а после выстроил «небольшое театральное здание» на средства «ярославских жителей» [ДВ: I, 67]. Выбор драматурга, однако, пал не на этот, вполне комфортабельный театр, а на вышеупомянутый «кожевенный сарай». Во-первых, такое решение позволяло оформить сцену в «национальном» духе. По поднятию занавеса зритель видел:

> задний двор Полушкина на берегу Волги; на правой стороне, в третьей кулисе, кожевный сарай: половина его на сцене, другая в кулисах; широкие ворота прямо на сцену; у сарая стоит пустая телега; скамейки, маленькие стулья деревянные и болван, на котором поправляют парики; на левой стороне забор; подле забора отдельно куст и чан или обрез, довольно большой. На берегу лодка; впереди сцены гусли; на левой стороне в глубине театра, амбар между кулис [Шаховской 1827b: 2].

---

[214] Ср. в *Актере на родине* куплеты Шумского: «народ Руской на все боек: как понатореет над чужим и свое заведет.

На чужой манер не давно
Войска, пушки, корабли,
Будто вышли из земли,
И учителей бьют славно!
Так! народ, в котором есть
Ум, досужство, сила, воля,
Для всего откроет поле,
Что ему послужит в честь» [Шаховской 1822b: 55].

Во-вторых, сам «сарай», уже узаконенный статьями П. Сумарокова и Греча, в сочетании с метафорикой «рождения» попадал в парадигму таких же мифологических объектов. Волков перед спектаклем подбадривает своих соратников примерами:

> Потешная Петрова рота
> Родила войска — страх врагов,
> И ботик маленький Петров —
> Отец бесчисленного флота [Шаховской 1827b: 5 об.].

Очевидная параллель между петровскими и волковскими начинаниями была воспринята публикой. Белинский в рецензии на комедию Шаховского писал, что в Ярославле «на берегу Волги выстроился небольшой деревянный театр — дедушка нынешних колоссальных и великолепных театров, как утлый ботик Брандта был дедушкою нынешнего громадного флота России» [Белинский: 518]. Подобное сравнение придавало совершенно иной статус театру Волкова, связывая его с реформаторскими проектами Петра I.

Характерно, что связь эта в комедии Шаховского подчеркивалась не раз. Защищая своего сына от нападок Михеича, мать Волкова ссылается на то, что «при отце нашем, первом Императоре, представляли комедии не только в Кремле, но и в царевниных теремах и в Ростовской семинарии» [Шаховской 1827b: 13 об.]. В таком контексте крайне значимо, что для первого спектакля Волков выбирает «старинную пьесу Эсфирь, которая была играна в теремах Царевны Софьи Алексеевны» [Там же: 6 об.]. П. Сумароков и Греч, из статей которых автор почерпнул название игранной ярославцами пьесы [Сумароков: 302; Греч 1825: 19], писали о совсем других комедиях, представленных при дворе Софьи, и никак не соотносили волковскую *Эсфирь* с традиционно упоминавшейся пьесой о том, «как Артаксеркс велел повесить Амана», игранной в 1676/1679 г. при Алексее Михайловиче [ДВ: I, 50; Греч 1825: 6]. Шаховской в *Ф. Г. Волкове* смешал эти сведения[215], в результате чего получил принципиально значимую для него линию преемственности: *Эсфирь* Расина была играна русскими еще

[215] Очевидно, ради сценического эффекта Шаховской пошел на еще большую вольность. В *Ф. Г. Волкове* герои распределяли роли: Эсфири, Артаксеркса, Мардохея, Амана; в пьесе также участвовал хор «Иудейских дев» [Шаховской 1827b: 20 об.–21, 24 об.], а при начале 3-его действия на сцене была слышна «музыка и окончание хора из Эсфири» [Там же: 32 об.] — определенно, *Эсфири* Расина. Музыкальное сопровождение к ее русскому переводу, выполненному Катениным, в 1816 г. сочинил О. А. Козловский (также в свое время написавший музыку хоров к *Деборе* Шаховского). Факт использования музыки из расиновской трагедии в комедии косвенно подтверждает путаница в статье Ф. Кони, который в 1840 г., рассказывая о спектакле Волкова, написал: «Давали трагедию Расина Эсфирь, в 1647 году переведенную на русский язык» [Кони: 88].

в допетровские времена, представлялась при малолетнем Петре I и позднее стала первой пьесой «родившегося» в Ярославле «национального» театра.

Следует отметить, что в комедии Шаховского верным продолжателем петровских начинаний является не только сам Волков, но и Полушкин. Главный герой характеризует его так: «Вотчим мой грамотей и не прочь от нового: он завел здесь небывалую фабрику, выписал мастеров немцев» [Шаховской 1827b: 6 об.]. Одновременно с этим Полушкин — «настоящий Христианин» [Там же: 20] и устраивает на свои именины угощение «нищей братьи», «как встарь водилось на Руси» [Там же: 18 об.] Оба персонажа — купцы Волков и Полушкин — очевидным образом должны были иллюстрировать собой авторский тезис о «переимчивости» российского народа, который при этом не теряет своей связи с «исконной» национальной культурой. В этом смысле Волков и Полушкин в трактовке драматурга оказываются продолжателями дела Петра I.

В 1829 г. Шаховской написал поэму «Москва и Париж в 1812 и 1814 годах»[216], в обширных примечаниях к которой подробно останавливался на деяниях Петра. Сравнение с этим текстом позволяет увидеть концептуальный характер образа Волкова.

Если герой комедии должен преодолевать сопротивление невежественного подьячего и предрассудки Полушкина, желая создать «первый» русский театр, то аналогичным образом «Петр затеплил Просвещение и вводил Художества там, где еще закоренелые предрассудки считали их грехом и развратом» [Шаховской 1830a: 29].

Если Волков для осуществления своего замысла заводит знакомства в итальянском театре, где «перенял все, что можно было», потом привез из Петербурга «все, что на первый случай необходимо» и обучил своих соратников [Шаховской 1827b: 3, 5 об.], то и Петр «обязан Себе Самому, даже воспитанием Своим, прищепляясь <...> ко всему, от чего мог приобресть познания. <...> в то же время учил Свое Отечество всему, что для него было необходимо, и показывал Своим примером» [Шаховской 1830a: 29–30]. Перенимая все полезное у иностранцев, герой комедии остается «истинно русским», также как царь-реформатор:

> Петр Великий в чужих землях был всегда Русским, и видел везде выгоды Своего Отечества. Не говоря уже о искусствах и ремеслах, которые Царственный Путешественник отовсюду пересылал в Россию, Он брал дань Своей родине даже и с самых произведений Природы: Голландия, по велению Его, обогатила скотоводством Архангельск и Холмогоры. Франция оплодотворила берега Дона своим славным виноградом; <…> Германия, Голландия и Англия доставили России многие семена питательных растений [Там же: 30].

---

[216] Поэма была закончена не позднее 30 мая 1829 г., когда автор отослал рукопись в письме Жуковскому и просил преподнести ее «великому князю наследнику» Александру Николаевичу [Ежегодник: 106–108].

В таком контексте становится понятно, что именно могло заставить Шаховского позднее в 1833 г. написать два объемных письма молодому дипломату Э. П. Мещерскому. По нашему мнению, более всего его должно было задеть утверждение, что «высшая цель» Николая I противоположна цели Петра. Мещерский писал: «Петр сделал нас Европейцами; Николай сделает нас обратно Русскими» [Mestcherski: 104]. Для Шаховского это утверждение было более чем спорно, т.к., вероятно, вызывало ассоциацию с «философами прошлаго века», а именно с Руссо и его известным выражением, будто Петр «хотел сначала создать немцев, англичан, когда надо было начать с того, чтобы создавать русских» [Руссо: 91]. Большую часть своего письма Мещерскому Шаховской посвятил именно опровержению теории, «будто Петр Великий <…>, ускоря естественный ход просвещения, истребил древнюю народность Русских, стер их родовой характер и составил их России безобразную и непрочную смесь Европейства с Азиатством» [Шаховской 1833a: 36]. В своей комедии о «русском гении» Волкове и в комментариях к поэме «Москва и Париж» Шаховской стремился доказать обратное — неизменность характера русских и благотворное действие Петра I, ускорившего естественное движение к народному «просвещению».

Показательно, что в 1833 г. в письме Мещерскому Шаховской приравнивал по значению пьесы, игранные при дворе Софьи, и виденное Петром в детстве «учение по Европейскому образцу регулярных полков». И то, и другое автор считал «неизгладимыми впечатлениями», которые были «очерком того великаго творения, к которому он был предназначен» [Там же: 38]. Еще позднее в «Летописи русского театра», переходя к описанию начинаний Волкова и А. Сумарокова, Шаховской утверждал: «Самый русский театр, появившийся при Петре Великом, скрылся до счастливаго царствования его народолюбивой Дщери» [Шаховской 1840e: 3].

Связывая историю театра как индикатора «просвещения народа» и «благосостояния Государства» [Греч 1822: II–III] с опытами царевны Софьи и начинаниями Петра I, Шаховской явно включался в процесс создания идеологии нового царствования, примиряющей допетровскую и постпетровскую Россию (см.: [Живов 1999: 62]).

Художественное осмысление исторических сведений о Волкове, которое предпринял в своей комедии драматург, поначалу (несмотря на зрительский успех [ИРДТ: III, 327]), не сильно изменило представление его современников о ярославском театре. Биография Волкова продолжала воспроизводиться по статьям Новикова, митр. Евгения и Греча. Однако в начале 1837 г. вышел 11-ый том «Энциклопедического лексикона» типографии А. Плюшара, в котором Шаховской анонимно опубликовал биографическую статью о Волкове [Иванов 2006b], во многом воспроизведя в ней свои художественные домыслы из одноименной комедии.

Сведения о посещении Волковым кадетского театра, распределение ролей в *Эсфири*, пастораль *Эвмон и Берфа*, восхищенные восклицания По-

лушкина и другие подробности благодаря этой статье получили статус исторических фактов. На наш взгляд, не последнюю роль в их закреплении сыграла анонимность статьи в «Лексиконе». Белинский, публикуя в «Московском наблюдателе» разгромную рецензию на последнее представление комедии Шаховского, тут же аккуратно воспроизводил текст словарной статьи [Белинский: 516–522]. В этом изводе предание о Волкове повторялось еще в 1861 г. Араповым [Арапов 1861: 50]. Наиболее же влиятельной оказалась христианская метафорика «рождения» русского театра в «сарае». В своей статье о Дмитревском, касаясь ярославского эпизода, Ф. Кони писал: «Сарай этот имел великое значение для России: он был колыбелью, в которой впервые залепетало русское искусство» [Кони: 88].

Своей трактовкой истории Волкова автор *Дня рождения русского театра* опровергал мнение, будто «драма никогда не была у нас потребностию народною», а «вялые и холодные произведения» А. Сумарокова «не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» [Пушкин 1978: 149]. Развитие русского театра, с точки зрения Шаховского, шло естественным путем, вслед за общим ходом просвещения. Итогом этих размышлений драматурга в конце жизни стал замысел «особого сочинения» под названием «Исторический обзор нашего просвещения», [Шаховской 1843: 296], частью которого была история театра и драматургии [Иванов 2008].

§ 3. Полемика с «Московским Телеграфом»

Комедия *Ф. Г. Волков*, как и предыдущие пьесы драматурга, первоначально была представлена в Петербурге 19 декабря 1827 г. и лишь 9 января 1828 г. — в Москве [ИРДТ: III, 327]. Однако первая рецензия на нее появилась еще позднее — в № 5 журнала «Галатея» за 1829 г. Статья принадлежала перу близкого Шаховскому Аксакова и представляла собой обзор спектакля, игранного на московской сцене 25 января 1829 г.

Рецензент в самых восторженных тонах описывал этот «прекрасный, русский, народный водевиль», в котором автор изобразил «борьбу невежества и просвещения»: с одной стороны — Волкова и его «сотрудников», зародивших «зерно театрального искусства в России», и, с другой — Фаддея Михеича — «заклятого врага просвещения», сильного «единомыслием толпы, закоренелостью предрассудков» [Аксаков 1955: III, 458–459].

Однако Аксаков не ограничивался похвалами своему коллеге и другу, а вступался за него в полемике с МТ:

> Каким жаром любви к драматическому искусству, еще сильнейшей любви ко всему отечественному, проникнут, согрет этот превосходный водевиль! <…> Не заслуживает ли писатель общественной благодарности, доставляя сердцу и уму столь высокое наслаждение, воспламеняя в душе зрителей чувства народной гордости и стремления к просвещению? И о сочинителе-то «Волкова», «Пустодомов», «Аристофана» какой-нибудь *Михеич* нашего века с безнаказан-

ною наглостию смеет сказать, что он «не имеет самобытного таланта, что он имеет относительное достоинство, как *кривой в земле слепых*, что он выбирает без вкуса, переводит дурно, пишет плохо!..». Но не уйти со временем Михеичу от водевиля! <…> его мнимая ученость, его литературное самозванство, его минутные успехи — истинно комическое явление нашего времени [Аксаков 1955: III, 459].

Сопроводив свою цитату точной ссылкой на ноябрьский № 22 МТ за 1828 г., Аксаков не оставил читателям места для сомнений, что «*Михеичем* нашего века» был окрещен именно Н. А. Полевой — издатель журнала и давний враг партии Кокошкина. В обзоре книги Свиньина «Достопримечательности С. Петербурга» журналист позволил себе не согласиться с характеристикой Шаховского как «первоклассного из современных наших комиков», а дал собственную негативную оценку его творчества, пересказанную в общих чертах Аксаковым [МТ: 1828. № 22, 205–206].

Это выступление Полевого было, в свою очередь, вызвано полемическими выпадами в его адрес, содержащимися в пьесе Шаховского *Меркурий на часах, или Парнасская застава*, представленной в Москве в мае 1828 г. [ИРДТ: III, 276]. До сего момента драматург не участвовал открыто в полемике с МТ, которую вели члены кружка Кокошкина — теперь же осуждение и осмеяние Полевого стало надолго одной из центральных тем его пьес.

В конце 1825 г., когда Шаховской приехал в Москву, журнальная «война» была уже в самом разгаре[217]. Писарев, начавший нападать на Вяземского и Полевого еще со страниц ВЕ, в марте 1826 г. выпустил брошюру «Анти-Телеграф, или Отражение несправедливых нападений г-на Полевого» (см.: [Орлов: 184–186, 209]). Тогда же в «Драматическом альбоме для любителей театра и музыки на 1826 год», где были опубликованы отрывки из пьес Загоскина, Шаховского и других дружественных издателям авторов, Писарев (с явной адресацией) сетовал на засилье в русской журналистике «мещан», «злонамеренных рецензентов-самоучек», которые превращают литературу «в ремесло, а республику писателей в цех или гильдию торгашей» (цит. по: [МТ: 1826. VII, 274]).

---

[217] В течение 1825 г., пока драматург находился в Петербурге, на страницах МТ его пьесы оценивались положительно: «*Новый Стерн* Кн. Шаховскаго отучил от вздыхательнаго, <…> *Транжирин* верно образумил у нас не одного *мещанина во дворянстве*» [МТ: 1825. II, 76]; «остроумной» была названа комедия «*Ты и Вы», Вольтерово послание*; «хорошее» ожидалось от комедии *Аристофан*; «забавно писанными» полагали *Ворожею, или Танцы духов* и комедию *Тетушка, или Она не так глупа*; в основном положительную оценку заслужили также переделки поэм Пушкина — *Финн* и *Керим-Гирей* [Там же: № 2, 150–151, 168]. Тем не менее, статья Шаховского «Нечто о театральной музыке» в альманахе «Русская Талия» вызвала неприятие Вяземского и Полевого за «неосновательность и односторонность», в особенности же — за излишний патриотизм [Там же: 165].

Полевой ответил ругательной рецензией, в которой досталось не только издателю альманаха, но и его сотрудникам. Журналист негативно оценил перевод Кокошкиным комедии *Урок старикам* (*L'école des vieillards*) К. Делавиня [МТ: 1826. VII, 278–281], а говоря о пьесах Шаховского *Чванство Транжирина* и *Феникс, или Утро журналиста*, возмущался: «зачем печатать в Альманахе, как будто из чего нибудь изящнаго, отрывки из подобных произведений?»[218]. В связи с этим Полевой сочувственно приводил цитату из СО за 1823 г., где было сказано, что «из двух или трех усыпительных фарсов, появившихся в 1822 г., самый действенный: "Чванство Транжирина"» (цит. по: [Там же: 283]).

Тем не менее, наряду с осуждением «фарсов» Шаховского[219], издатель МТ продолжал еще какое-то время положительно оценивать его «романтические» переделки из поэм Пушкина — *Финна* и *Керим-Гирея* [Там же: 1825. № 1, 167; 1826. VII, 281]. Вероятно, это обстоятельство способствовало тому, что, несмотря на близкие общения с Писаревым и другими сотрудниками московской театральной дирекции, Шаховской до 1828 г. оставался в стороне от журнальной «войны» с МТ.

Причин его открытого нападения на Полевого в *Меркурии на часах* было несколько. С одной стороны — иронические замечания последнего на похвалы драматургу в статье Бахтина «Взгляд на Историю Славянскаго языка и постепенный ход просвещения и Литтературы в Росии»[220]. Она была напечатана в «Этнографическом атласе» Бальби в Париже в 1826 г. Осенью 1827 г. на страницах своего МТ Полевой возмущался, что Бахтин почитал Шаховского и Катенина гениями и «надеждой нашей Литтературы» в царствование Александра I: «Князь Шаховской означил у Автора эпоху в Русской Литтературе, и после того шесть раз является он и *везде первый*» [Там же: 1827. XVII, 122]. Завершая свой разбор, Полевой делал вывод, что статья «в Атласе Г-на Бальби, исполнена погрешностей и дает

---

[218] Для понимания такой оценки следует отметить, что герою последней пьесы — продажному журналисту Грифьяку — в 1825 г. на страницах ВЕ был уподоблен сам издатель МТ [ВЕ: 1825. № 21, 29].

[219] В рецензии на парижское издание «Шедевров русского театра» [Théatre russe], где был опубликован перевод *Казака-стихотвореца*, Полевой указывал, что драматург «совершенно обезображивает в своих пьесах Малороссийское наречие», и хотя остальные его комедии — «более подражания нежели сочинения», все же рецензент оговаривал, что «из пьес Князя Шаховскаго можно было выбрать что нибудь лучше *Казака стихотворца*» [МТ: 1826. № 9, 51–52].

[220] "Coup-d'œil sur l'histoire de la langue slave et sur la marche progressive de la civilisation et de la littérature en Russie, rédigé par M. N. N." (см. о Шаховском: [Balbi: 346–355]).

совершенно превратное понятие о Литтературе Русской» [МТ: 1827. XVII, 124]. Шаховскому эта рецензия была, несомненно, известна[221].

С другой стороны, в январе 1828 г. в отзыве о «Драматическом Альманахе» А. Иванова издатель МТ давал обещание в будущем «поговорить подробно о сочинениях и переводах» Шаховского и тут же расхваливал его давнего недруга — Хмельницкого, называя его «сочинителем лучших водевилей», с куплетами которого «далеко не сравняются куплеты ни одного из его соперников» [Там же: 1828. № 2, 244]. Учитывая устойчивую славу Шаховского как создателя русского водевиля [Théatre russe: 421], которую ранее считал заслуженной и МТ [МТ: 1826. IX, 51], такое высказывание Полевого, несомненно, было воспринято драматургом как явно полемическое принижение его заслуг.

Отношения между лагерями еще более обострились с 1827 г.,[222] что совпало с появлением МВ Погодина, создавшего конкуренцию изданию Полевого и занявшего в полемике сторону партии Кокошкина. В феврале 1828 г. издатель МТ жаловался в письме А. Я. Булгакову на цензуру, «самовольно» позволившую Погодину и Шаликову в своих журналах писать о театре, в то время, как его статью «обрезала» близкая цензору Аксакову «партия театральных писачек, которой, — как сообщал Полевой, — признаюсь, не щажу я в моем журнале» [Полевой: 498]. Поводом для очередного столкновения стала, вероятно, смерть Писарева 15 марта 1828 г.

В № 6 МВ появился некролог молодому драматургу, написанный его другом Аксаковым. Автор высоко оценил пьесы Писарева и скорбел о том, сколько еще мог бы написать умерший:

> Высокая комедия была бы его достойным поприщем <…> Глубокий, проницательный ум, чуждый оков пристрастия и предрассудков литературных; строгий, верный вкус; <…> едкая, убийственная острота; любовь к справедливости, ненависть к пороку… все заставляло ожидать от него комедий аристофановских [Аксаков 1955: III, 405].

Всем было известно, что «убийственная острота» водевилей Писарева была направлена прежде всего против Полевого (см.: [Там же: 64]). Показательно, что Аксаков описывал покойного драматурга как продолжателя традиции Аристофана и, очевидно, в той же мере — «новейшего Аристофана» — Шаховского.

Вслед за тем, 19 апреля 1828 г. *Меркурий на часах* прошел театральную цензуру и в мае был сыгран на московской сцене [Шаховской 1961: 797]. Как справедливо указал А. А. Гозенпуд, в новом дивертисменте Шаховской

---

[221] Очевидно, имея в виду эту статью, Шаховской упоминал, что Полевой «гневался за благосклонныя» о нем «суждения, которыя сам же выписывал и переводил» [Шаховской 1829с: 270].

[222] Полевой, в ответ на высказывания В. Головина о «прелести “Аристофана”, этого бессмертного творения нашего Мольера» и о достоинствах пьес Загоскина и Писарева, указывал на «сомнительный вкус» хвалителя [МТ: 1827. XVI, 350].

использовал ту же форму, что и за шесть лет до того в *Новостях на Парнасе* — разница заключалась лишь в том, что теперь вместо СО («недельного» журнала [Шаховской 1822а: 15]) Меркурий не пускал на Парнас Журнал, в котором легко узнавался МТ и его издатель[223] [Шаховской 1961: 797]. Хваля «немногих вестников» (т.е. МВ), Шаховской обвинял Полевого в «неграмотной тупости», намеренной «лжи» и «клевете», в «ругательных разборах» на потеху «глупцам» всего, «достойного хвалы» [Там же: 705–707]. Подобные упреки в адрес журналистов были вполне традиционны и уже не раз использовались Шаховским в полемиках предшествующего периода (см.: *Новости на Парнасе, Ворожея, Феникс*[224]), личный же намек содержала последняя реплика, произнесенная Журналом: «И с некоторых пор / Я волю взял, и над народом целым / Ругаться» [Там же: 707]. Вероятно, что речь здесь шла о появившейся вскоре «Истории русского народа» Полевого (см.: [Орлов: 239–240]).

В то же время стоит заметить, что обвинение в ругательстве «над целым народом» (русским, несомненно) могло быть вызвано не только слухами о скором выходе «Истории», но также репутацией издателя МТ и общими идеологическими установками журнала, воспринимаемыми его противниками как антирусские. Характерно, что в 1829 г. Шаховской выступил на страницах «Галатеи» в защиту Аксакова[225], на которого напал Полевой за статью о *Ф. Г. Волкове* [МТ: 1829. № 2, 279–282]. Драматург подробно разбирал «клеветы» журналиста, чтобы отвратить «молодых людей» от привычки

> судить об отечественной Словесности по Телеграфу, котораго Издатель берется решительно доказать <Не помню, в котором нумере Телеграфа 1828 года. — *Примечание автора*>, что в течении последних десяти лет, даже во Французской Литературе, сделано больше, чем с самаго начала в нашей Словесности, и хотя решительно ничего не доказывает, грозится однакоже уничтожить одним махом всех наших знаменитых сочинителей от Ломоносова до Пушкина [Шаховской 1829с: 272].

Шаховской имел в виду возражение Полевого на мнение Сомова [Сомов 1827: 4] о том, что «несоразмерность Русской Литтературы с другими

---

[223] Шаховской в 1829 г., по сути, признал полемический характер своего дивертисмента: «Поистине, я низачто не могу досадовать на Г-на Полеваго, чувствуя, что сам навлек на себя справедливый гнев его. Сочинитель *Парнасской Заставы*, дерзнувший вывести на сцену ничтожество полуграматных Журналистов, необходимо должен быть ненавистен Издателю Московскаго Телеграфа» [Шаховской 1829с: 267].

[224] Показательно, что *Ворожею* и *Феникса* Шаховской ставит осенью 1826 г. на московской сцене [Аксаков 1955: III, 77; ИРДТ: III, 232, 328].

[225] Ранее в № 9 «Галатеи» Аксаков поместил «Ответ Г-ну Н. Полевому на его выходку во 2-м нумере “Московского Телеграфа”» [Аксаков 1955: III, 470–471].

не так велика, как думают вообще и говорят» [МТ: 1828. № 1, 128]. Разбирая «Северные цветы на 1828 год», журналист МТ обещал доказать,

> что вся Русская Литтература, сначала ея, доныне, не сравнится с тем, что в Англии, или в Германии и — даже во Франции, на которую теперь в моде нападать, является в десять лет. Жалуясь на пристрастие Руских к иноземному и полагая это одной из главных причин слабости нашей литтературы, Автор должен был перевернут вопрос и на другую сторону: не от слабости-ли отечественной литтературы и происходит это пристрастие? [Там же]

Сам ответ Сомову был, видимо, спровоцирован его пожеланием издателю МТ «лучше обработаннаго слога» и «умеренности суждений» [Там же], а также похвалами конкуренту — МВ [Сомов 1827: 19–25]. Важно отметить, что Полевой добровольно брал под свою защиту тех «невежественных» русских читателей, которые «даже хвалятся своим незнанием отечественнаго языка и словесности его» [Там же: 8]. Оценка Полевым состояния русской литературы давала все основания враждебной ему партии назвать московского журналиста «космополитом» и «клеветником» России.

После процитированного выше письма Шаховского в «Галатее» появилось другое «Письмо к издателю», за подписью «Алексей Асанов» (автором его был все тот же Аксаков [Масанов: I, 111]), якобы опровергающее законность сравнения издателя МТ с невежественным «Михеичем» — «врагом просвещения»:

> кто более Г-на Полеваго хлопочет и говорит о просвещении? Не он ли в каждой книжке Журнала старается доказывать, что мы варвары, в отношении к просвещению, и что мы должны по стопам его стремиться к тому *обширному объему*, достигнуть того *высшаго взгляда*, который, заставляя нас презирать все отечественное в Литературе, научает удивляться всему чужеземному: ибо для человека в высшей степени просвещеннаго — нет отечества: он принадлежит Вселенной, он Космополит [Галатея: № 12, 49].

Дальнейшее сопоставление Полевого с героем *Ф. Г. Волкова* выявляло закрепившиеся к тому моменту черты полемического образа журналиста — хвастливого «самоучки», нападающего на признанные дарования и присвоившего себе «диктаторские права в Словесности» [Там же]. Те же мотивы были повторены во втором письме Асанова-Аксакова другу «в деревню», опубликованном в № 18 «Галатеи». Оценивая с точки зрения провинциала московского журналиста, автор удивлялся отсутствию у него «всякого стыда и совести», называл Полевого «каррикатурой Европейскаго просвещения», упрекал в пристрастии к иностранному и ненависти ко всему, «чем может гордиться наше отечество». Издатель МТ, по словам Асанова-Аксакова, «объявил себя торжественно гонителем всех национальных дарований». Для подтверждения своего мнения он советовал другу пере-

читать «первый год Телеграфа»[226], а также, видимо, намекал на отзыв об «Этнографическом атласе» Бальби: «Заговорят ли в иностранных журналах с похвалою о Русской Словесности; Г. Полевой тотчас сочиняет статейку, в которой силится доказать, что иностранцы ошибаются, называя нас людьми» [Галатея: № 18, 126–127].

В этом контексте становится понятно, кого имел в виду Шаховской, писавший М. С. Воронцову 6 февраля 1829 г. по поводу своих новых патриотических сочинений:

> Два различные чувствования, бросили меня в Пиндарство: первые стихи мои, были мне внушены <…> надеждою на грудь русскую, и любовь к Славной родине; а вторые вырвало из меня в негодовании, против тех бездушников, которые не имея, ни доброй воли, ни нравственной силы, чтобы быть полезными сынами своего отечества, величают свое ничтожество, *гражданством целаго мира*, и уничтожают врожденное чувство, любви к родимой-стороне, подчиняя его формам правления. Я не знаю успел ли я, отразить, моими стихами, всю силу моего презрения к ним, и завистливого почтения к тем, которые в Царствах и республиках <…> жертвовали всем отечеству, без великих своекорыстных расщетов, и потому только, что любили Его как мать родную [Шаховской 1829b].

Очевидно, что речь шла о стихотворении «Любовь к отечеству», опубликованном в первой части МВ за 1829 г. Характерно, что оба «различных чувствования» были представлены автором в одном тексте:

<…>
О как завидна ваша доля
Душой отечества сыны.
Тот сорвал лавры битвы с поля;
Тот сверг ярем с своей страны;
Тот правдою иль вышним даром, —
Сей собрал честь с своих трудов,
И земли ту тягчил недаром,
Где прах лежит его отцев.

А вы граждане всей вселенной,
Своекорыстные умы!
Язык ваш, желчью напоенный,
Опаснее самой чумы.
Бегите, души ледяныя,
Далеко родины святой,

[226] Очевидно, имелось в виду возражение на концептуальную статью Шаховского в «Русской Талии на 1825 год». Полевой (которого в то время еще направлял Вяземский) в своей рецензии писал: «Хорошо хвалить свое, ожидать успехов отечественной литературы, стараться свергнуть иго французских мнений; но кто поверит автору, что “ни французы, ни британцы, ни южные европейцы не могут уже произвести ничего <…> близкого к самородным творениям свежих (?) народов”. Это и не справедливо, и обидно!» [МТ: 1825. № 2, 165].

Всем чуждые, везде чужие,
Скитайтесь по земле чужой.

***

О братья Русские, на битву!..
Еще к победам Царь зовет.
Эллады внемлет он молитву,
И веры стон в нем сердце жжет.
Он в бой готов за все святое, —
За вашу честь, за Христиан,
Так кончить славно начатое
Вы хлябью риньтесь чрез Балкан [Шаховской 1829a: 192].

Показательно, что тему русско-турецкой войны (1828–1829 гг.) и восстания православных греков[227] Шаховской связывает с проблематикой любви/нелюбви к отечеству. С одной стороны, такое сочетание, по нашему мнению, объясняется контекстом журнальной полемики, а с другой — обращением к патриотическому дискурсу эпохи Отечественной войны в поэме «Москва и Париж», которую Шаховской в это время заканчивает [Шаховской 1829b]. Отметим, что само название процитированного стихотворения уже отсылает к «Рассуждению о любви к отечеству» Шишкова, прочитанному в БЛРС в 1812 г. и помещенному в его «Собрании сочинений и переводов» в 4-ый том, который вышел из печати в 1825 г.[228] Текст этот был, несомненно, знаком «беседчику» Шаховскому[229]. Жесткое осуждение «граждан света» [Шишков: IV, 148], перечень образцовых патриотов и общая христианская проблематика «Рассуждения» Шишкова диктовали аналогичную трактовку этой темы, но уже применительно к новым обстоятельствам[230]. В той же мере влияние его манифестов эпохи 1812 г., со всей

---

227 В октябрьском номере «Атенея» за 1829 г. Шаховской опубликовал оду в разностопных стихах схожего содержания «На мир с Турцией» [Шаховской 1829d: 84–85].

228 Вероятно, с чтением этого собрания следует связывать также сочинение Шаховским в 1828 г. драматической поэмы «Олинд и Софрония, или Осаждение Иерусалима» по 2-ой песне «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо [Шаховской 1961: 823]. Ее прозаический перевод вышел в 1826 г. в составе 8-го тома «Собрания сочинений» Шишкова [Шишков: VIII, 28–57].

229 К сожалению, не сохранилось его «Рассуждение о рассуждении г. Карамзина о любви к отечеству», прочитанное на заседании Российской Академии 8 февраля 1819 г. [Сухомлинов: 67].

230 Шаховской дает перечень современных греков-патриотов «Сульет», «Эпириц», «Идриот» и исторических героев, среди которых «равный» «Римскому Камиллу» Петр I. Характерно, что автор уподобляет Отечество — матери: «не любить» отечество — «все тоже, / Что не любить родную мать» [Шаховской 1829a: 190–191]. Ср. у Шишкова: «Какой изверг не любит матери своей? Но Отечество меньше ли нам, чем мать?» Среди примеров у Шишкова названы равные друг другу античные и русские патриоты: «Спартанка» — Пожарский,

их эсхатологической метафорикой и антифилософским пафосом, заметно в поэме Шаховского «Москва и Париж» [Шаховской 1830a: 49–51], написанной весной 1829 г.[231]

Следует отметить, что в близком драматургу кругу фигура Шишкова и его тексты 1812 г. становятся в это время достаточно актуальны. Видимо, этот интерес диктовался общей ориентацией данной группы литераторов на архаистские «русофильские» идеи и, с другой стороны, подогревался выходом его «Собрания сочинений». Так, М. Г. Альтшуллер отмечал влияние манифестов Шишкова на стилистику речей Минина в «Юрии Милославском» Загоскина [Альтшуллер 1996: 73] и обращал внимание на появление в «Рославлеве» эпизодического персонажа («моряк, бешеный патриот, добрый и честный человек»), который, по справедливому замечанию исследователя, был явно спроецирован на Шишкова [Там же: 87].

Вероятно, ориентация на архаистские идеи 1800–1810-х гг. осознавалась и оппонентами Шаховского в конце 1820-х гг., что актуализировало в полемике этого периода «арзамасские» обвинения и мотивы. Так, отвечая на первую статью Аксакова о *Ф. Г. Волкове*, Полевой привел строчку из «Опасного соседа» В. Пушкина: «Прямой талант везде защитников найдет», подчеркивая, что «этим стихом всегда звучат похвалы творениям князя Шаховского» [МТ: 1829. XXV, 280]. Отсылку к «арзамасскому» контексту он подкреплял упоминанием того, как Шаховской «поступил нещадно с *Китайским Сиротой* и насмешил своей *Дебборой*» [Там же: 281].

Видимо, именно использование издателем МТ «арзамасских» обвинений 10-летней давности заставило Шаховского написать процитированное выше «Письмо к издателю “Галатеи”». Показательно, что на утверждение Полевого, будто у драматурга не было раньше «защитников», он возразил следующее: «В. А. Озеров вступился за моего *Нового Стерна*, в опровержение всеми забытого предшественника “Московского Телеграфа”» [Шаховской 1829c: 268]. Оперируя фактами начала века, Шаховской начал писать, подчеркивая свой возраст и былую славу: «Моя “Деббора”, может быть, только теперь насмешит кого-нибудь, служа бесстыдству, а видевшие ее представление верно помнят, что публика обеих наших столиц благоволила рукоплесканиями и честью вызова» [Там же: 269]. Кроме пожилых зрителей, драматург обращался к «давнишним членам Императорской Российской Академии». Он объяснял, что «выступил при старости», держась «старинного изречения: правду говорить — добрым людям дру-

---

Минин; Фемистокл и «наш Фемистокл» — Ф. Н. Романов; Эпаминонд — Голицын, Регул — Гермоген [Шишков: IV, 149–159].

[231] Шаховской упоминал ее в том же письме Воронцову: «В эту минуту, я оставил, чтобы писать к вам; начатую тут мною, Маленькую Лирическую поэму, в разномерных стихах: в ней мне хочется представить, пиитическими картинами, Взятие Москвы и противуположенное, вшествие ваше в Париж, увенчанное Светло-Восхищенным молебством» [Шаховской 1829b].

жить» [Шаховской 1829c: 271]. Очевидно, подобный ретроспективный взгляд Шаховского на свое творчество провоцировал и современников воспринимать его как сочинителя, это творчество уже завершающего.

Событием 1829 г. стал выход в конце марта авантюрного романа Ф. В. Булгарина «Иван Выжигин». В Москве за его распространение и рекламу взялся Полевой. Журнальный альянс МТ, «Северной пчелы» (далее — СП) и СО был закреплен еще весной 1828 г. [Орлов: 238]. Проявлялся он во взаимной поддержке и в распространении дружественных изданий в обеих столицах[232]. С выходом «Выжигина» Полевой принялся расхваливать роман в своем журнале: «Вот истинный подарок русской публике!» — восклицал он [МТ: 1829. № 7, 344]. Необходимо отметить, что издатель МТ уподобил произведение Булгарина «драме, основанной на характерах», причем качество их описания он оценивал очень высоко: «многие русские портреты и характеры, выставленные в Выжигине, знакомы всем: это они, они, наши милые соотечественники!» [Там же: 345].

Именно претензия на нравоописательность и представление в качестве «русских портретов» выжиг и разбойников, по нашему мнению, должна была вызвать резкое неприятие книги Булгарина в кругу Шаховского и Загоскина, стремившихся в своих сочинениях изображать наряду с комическими, также и сугубо идеализированные характеры русских. Выразил это неудовольствие Аксаков. В № 9 «Атенея» он указал на «бесхарактерность» главного героя [Аксаков 1955: III, 478] и на другие недостатки «Выжигина». Резкость рецензии, на наш взгляд, была обусловлена похвалами враждебного Аксакову МТ и «неприличной» саморекламой в СП. На яростную атаку со стороны московских журналов (ВЕ, «Атенея», «Галатеи» [Там же: 748]) автор романа и его сотрудники отвечали так же резко [СП: 1829. № 122].

Однако к творчеству самого Шаховского в СП относились до поры до времени без особой вражды. Если рецензии на его пьесы в МТ были, как правило, отрицательными, то петербургские театральные критики были к ним более благосклонны. Так, М. Яковлев в отзыве на альманах «Букет» писал: «Комедии *Светский случай*, Н. И. Х., и *Тетушка*, кн. А. А. Шаховского, суть лучшие цветки в *Букете*» [Там же: № 51]. Полевой же в рецензии на этот альманах называл комедию драматурга «скучной и незанимательной»: «Это один из листиков венка первой степени, надеваемого на автора “Аристофана” некоторыми критиками» [МТ: 1829. № 9, 129]. Но с осени 1829 г. мнение издателей СП резко изменилось.

Шаховской прислал к бенефису Ежовой новый водевиль — *Еще Меркурий, или Романный маскарад*, премьера которого состоялась 28 октября

[232] Известие об этом, на наш взгляд, может объяснять упоминание СП в письме Воронцову еще до открытых нападок Булгарина на пьесы драматурга: «Северные пчелы, жужжат изо всех сил о живых и мертвых» [Шаховской 1829b].

в Петербурге. Достаточно простая композиция пьесы (перед двумя главными героями проходят и представляются остальные, одетые разными романами) позволяла автору высказать свое мнение о многих образцах романного жанра. Один из персонажей — «русский учитель» Шумлин — был наряжен Иваном Выжигиным. Шаховской дал неоднозначную характеристику произведению Булгарина. С одной стороны, герой поет: «Я вмиг схватил финансовый успех, / Но авторский дается поупорней» [Шаховской 1961: 730]. С другой же, персонаж, непосредственно выражающий мнение Шаховского, смягчал эту характеристику:

Он, может быть,
Ни дурен, ни хорош, но мы благодарить
Должны того, кто ставит просвещенье
Причиной общего добра.
В нем слог хорош, народ заманивает в чтенье,
И нравится [Там же: 731].

Однако на фоне огромного финансового успеха и восторгов от «Выжигина» такая неоднозначность была справедливо воспринята Булгариным как критика.

Пятого ноября в № 133 СП появилась разгромная рецензия на спектакль, подписанная «Пантелеймон Виршин». Гозенпуд не сомневался, что автором статьи был Булгарин [Там же: 800]. Кроме того, исследователь справедливо отмечал, что «содержание пьесы было намеренно извращено» рецензентом [Там же: 799]. По нашему мнению, наиболее взволновали автора «Выжигина» прозвучавшие в водевиле обещания новых романов, которые могут составить конкуренцию булгаринскому. Граф Одашев пел:

Пойдут романы наши в ход.
Я слышал, что уж их и много
Покажется на будущий же год,
И что один едва уж не в печати [Там же: 731].

Видимо, не имея сведений о романе Загоскина «Русские в 1612 году», Булгарин решил, что Шаховской «стал сочинять роман». Угроза конкуренции подтолкнула издателя СП написать очень злую критику, значительно превосходящую по количеству брани все предыдущие критики на Шаховского.

Важно отметить, что рецензент вновь обратился к старому полемическому образу драматурга. Пьеса была названа «замерзлой», скучной, «без ходу и завязки». Булгарин писал: «Дарование свое употреблял он <Шаховской> всегда, подобно Аристофану, как орудие, для нападения на современные таланты. Пример — “Липецкие воды” и “Новый Стерн”» [СП: 1829. № 133]. Здесь же возник и «озеровский сюжет» в новой огласовке: «Как прежде он унижал Озерова, чтоб пустить в ход свою тяжелую Дебору, так ныне унижает всех романистов, чтоб приготовить публику к принятию нового своего чадища» [Там же]. Далее, описывая «шиканье» зрителей, Булгарин восклицал: «Жаль, что Озеров не дожил до этого зрелища!».

Рецензент воспользовался приемом Вяземского и так же, как автор «Письма с Липецких вод», сравнил Шаховского с Эдипом, сидящем на камне «(в трагедии Озерова)», подчеркивая устаревшие понятия драматурга. Автор рецензии указывал на его преклонный возраст и принадлежность сочинителя *Урока кокеткам* к ушедшей эпохе. Такую трактовку, как мы выше замечали, Шаховской задавал сам. Отсюда постоянное соотнесение в рецензии «прежде» и «ныне». Булгарин объясняет старостью «испарившееся воображение автора», а также дает совет: «Вам перестать писать пора, / Всех не бранить, / Но тихо жить» [СП: 1829. № 133].

На тот же образ старика работает отождествление взглядов драматурга со взглядами отрицательной героини водевиля — пожилой княгини Борской. Булгарин искажал смысл пьесы, указывая на то, что «князь Шаховской говорит устами своей княгини Борской». На этом основании журналист заявлял: «Образованный мир читает Вальтера Скотта, Байрона, а князь Шаховской еще восхищается Дюкредюменилем и мисс Радклиф!» Все это создавало портрет драматурга-старика, навсегда отставшего от современного литературного процесса.

Полемический образ, созданный «арзамасцами», Булгарин в своей статье трансформирует. Вместо мотивов клаки появляется мотив пустого зала, где «едва дюжины две сострадательных любителей театра собрались посмотреть новых произведений бенефисного героя». Зависть заменяется обвинениями в саморекламе. Все творчество Шаховского характеризуется «количеством, а не качеством». Показательно, что в 1829 г. сохраняются самые основные составляющие полемического образа Шаховского: прозвание «новейший Аристофан», «озеровский миф», «холодность» пьес.

Как мы видим, с осени 1829 г. автор *Романного маскарада* становится врагом уже для всего журнального альянса Булгарина, Греча, Полевого. Это обстоятельство привело к тому, что в декабре 1829 г. Шаховской, вернувшись в Петербург, сблизился с кругом «Литературной газеты». Как сообщал он в письме Аксакову, на вечере у Жуковского, где были Крылов, А. С. Пушкин и Гнедич, они все осудили «Выжигина», «мерзости» Булгарина против Шаховского[233] и «еще более» восстание журналиста «на Карамзина» [Шаховской 1830b: 151]. Романам издателя СП они противопоставили сочинения Загоскина («Русские в 1612 году»), близкими друзьями которого были Гнедич и Шаховской. Последний пообещал Пушкину участвовать в «Литературной газете» и прислал в № 4 отрывок из своей новой

[233] Видимо, тот же Аксаков выступил в ноябре 1829 г. с опровержением на страницах «Галатеи». Он назвал статью в СП «бранью», уверял Булгарина, что Шаховской «не писал и не пишет никакого Романа», и указал на искажения смысла пьесы: «Мнение о Вальтере-Скотте, приписываемое Кн. Шаховскому, принадлежит каррикатурному лицу Водевиля, как представителю невежества, и напоминает отчасти суждение о знаменитом Романисте, напечатанное некогда в Сыне Отечества» [Галатея: № 47, 57].

пьесы *Смольяне в 1611 году*. На этом его участие в «Литературной газете» закончилось, однако факт публикации и общее тактическое сближение с кругом Пушкина стали широко известны[234].

Своеобразным завершением «московского периода» в творчестве Шаховского можно назвать полемику вокруг его поэмы «Москва и Париж», вышедшей из печати в начале 1830 г. уже в Петербурге.

По общему мнению современников, это была явная неудача. Даже дружественно настроенный к драматургу Сомов писал:

> Доброе намерение не всегда увенчавается <sic!> хорошим успехом. Ветеран наших драматических поэтов, Князь А. А. Шаховской, хотел прославить подвиги Руских в незабвенную войну 1812–14 годов; но лиро-эпическая попытка сия была весьма неудачна [Сомов 1831: 47].

Сомов недоумевал по поводу использования полиметрии в поэме[235] и заключал: «Произведение сие не вплетает ни одного даже бледного листочка в венок поэта» [Там же: 47–48].

Значительно резче отозвался Полевой, назвавший поэму «такой нелепостью, какие являются редко»[236]. Издатель МТ, вполне оправдывая обвинения в «космополитизме», напал на пристрастную «любовь к родине» [Шаховской 1830а: 3] у Шаховского[237]:

---

[234] Булгарин писал об этом круге: «У наших доморощенных Вальтер Скоттов, Гете, Байронов, Джонсонов и Аристофанов главный порок в “Выжигине” тот, что он продается, а не тлеет на полках вместе с их доморощенными творениями» (цит. по: [Гозенпуд 1961: 65]).

[235] Такое неприятие полиметрии, на наш взгляд, подтверждает версию Гозенпуда [Гозенпуд 1961: 62], что именно Сомову принадлежал неоднозначный отзыв на публикацию отрывков комедии *Аристофан* в 1824 г.: «Из стихотворений Мнемозины заслуживают особенное внимание: *Отрывки из комедии Аристофан*. В них много ума, много аттической соли, но для чего сии беспрестанно меняемые стихотворные меры, особливо там, где, по-видимому, стихи написаны не для пения?» [СО: 1824. № 15, 37].

[236] См. также оценку поэмы «ниже» *Александриды* П. Свечина (1827) в СП: [СП: 1830. № 46].

[237] Аналогичное неприятие патриотического дискурса эпохи наполеоновских войн Полевой демонстрировал ранее в рецензии на перевод «Писем Павла к своему семейству» (“Paul’s Letters to his Kinsfolk”, 1816) Скотта, напечатанный в московской театральной типографии в 1827 г. Успех этих писем из Франции Полевой объяснял военными обстоятельствами, когда с восторгом принималось «все написанное с патриотическою нетерпимостью (intolélance), в насмешливом тоне». Издатель МТ осуждал Скотта за то, что в этом сочинении он писал о событиях 1815 г. «не как политик и философ», «космополит», «Историк», а как «как заезжий помещик Абботсфортский <…>, который воюя с неприятелем, хочет бить его чем ни попало, и дедовским копьем и кухонным сковородником». Полевого возмущало, что, поддавшись «духу неприязни», автор «ви-

Москва и Париж есть нелепость, недостойная разбора, ибо 1-е: в ней видна какая-то мужицкая, грубая, безотчетная ненависть к Французам и вождю их в 1812-м году, чему доказательством служат, еще более чем стихи, примечания Князя Шаховскаго к сей книжечке. 2-е, ненависть сия облечена в такие грубыя формы, и, при разсказе о безсмертных подвигах наших земляков, соединена с такою детскою хвастливостью <…>, что автором сего сочинения мы почли-бы какого нибудь слагателя Суздальских стихов, если-бы имя Князя Шаховскаго не было объявлено. 3-е, стихи в сем безобразном создании так дурны, что мы, имея даже не высокое понятие о стихотворном даровании Князя Шаховскаго, не предполагали сего писателя столь дурным стихотворцем [МТ: 1830. № 8, 507–508].

Рецензент напал как раз на те особенности поэмы, которые были наиболее принципиальны для ее автора.

Выбранная для описания событий Отечественной войны полиметрическая форма должна была, по мысли Шаховского, продемонстрировать «сведущим словесникам», что «разностопное стихосложение» является «красивым свойством нашего рифмическаго языка» [Шаховской 1830а: 4], которое, как полагал автор, роднило его с древнегреческим[238] и давало русским преимущество перед другими народами на пути к сближению с древним искусством [Шаховской 1825с: 107–109]. С той же целью Шаховской выбирает для изображения в поэме «событие, производящее священный ужас, умиление и благоговение перед Всеправящим Промыслом, сообразно с целью Греческих Поэтов» [Шаховской 1830а: 3]. Шаховской заранее оправдывал недостатки своего сочинения его целью — он писал, что «решился излить мои чувства, и оживить в памяти моих соотечественников торжество их веры и славу России» [Там же: 3–4].

Его анти-французская риторика, восходившая к патриотическим текстам Шишкова, была направлена, прежде всего, против «софистов прошлаго века», чьи «умствования» привели к ужасам «богоотступной» революции[239] и воцарению Наполеона [Там же: 49–51]. Снабдив свой поэтиче-

---

дел во Французских солдатах разбойников, в Наполеоне почти атамана какой-нибудь шайки» — т.е. выражал известную «неприязнь Джона Булля к его заморским соседям» [МТ: 1827. XV, 253–256].

238 См.: «Мы имеем особые напевы для свадебных, подблюдных, хороводных, ямских, заунывных, плясовых и так называемых цыганских песен, в которых находим множество разных стопосложений, всегда приличных тому действию и чувству, которое они изображают, и подходящих под стихотворныя Греческия правила» [Шаховской 1825с: 108]. См. также опыт характеристической полиметрии в *Аристофане* [Шаховской 1828: 33].

239 См. в примечаниях к изданию *Аристофана*: «Просвещенные откровением, мы знаем, что одной человеческой мудрости недостаточно для искоренения религиозных заблуждений, без вреда обществу, которое связывается, крепится и долгоденствует верою, в какую бы наружность она ни была облечена; и, кажется, Аристофан и Софокл предчувствовали сию истину. Вдохновенный дар, или душевный взор поэта не один раз прозревал вдали то, чего и по самом со-

ский текст примечаниями, повествующими о личном участии автора в описываемых событиях [Шаховской 1830а: 5–8, 23], Шаховской пытался убедить читателей в правдивости литературного сочинения — он надеялся, что «участники великаго дела», прочтя его стихи, «скажут с удовольствием: Это правда!» [Там же: 3–4].

О значении для Шаховского идей, воплощенных в поэме «Москва и Париж», говорит его реакция на высказывание о ней Аксакова — друга и главного защитника драматурга в полемике с Полевым.

В мае 1830 г. на страницах № 11 МВ Аксаков поместил статью в опровержение нападок на «нашего первого комика» со стороны МТ и СП [Аксаков 1955: III, 522]. В ней он старался оправдать «лирические дурные стихи», которые «пишет иногда» Шаховской. Он подчеркивал, что сам факт, как и «уродливые драматические произведения» «великого» Державина, не свидетельствует, будто Шаховской — «плохой драматик» [Там же: 524]. Позднее Аксаков вспоминал, что в этом пассаже он «выразился слишком резко», чем вызвал недовольство своего «короткого приятеля» [Там же: 750].

Несмотря на это, статья «О заслугах князя Шаховского в драматической словесности» не только защищала достоинство драматурга, но фактически впервые подводила итоги его творчества. Аксаков, не перечисляя всего, написанного Шаховским за «двадцать пять лет», отмечал четыре пьесы, «утвердившие его славу» «в течение последних десяти лет»: *Пустодомы*, *Финн*, *Керим-Гирей* и *Аристофан*. Они были достойны наибольшей похвалы, по мнению автора статьи, за «прекрасные стихи», «разговорный язык» и «сцены изящной красоты». Кроме того, среди других «замечательных пиес» были названы *Езоп у Ксанфа*, *Ф. Г. Волков* и *Евфратский пеликан* [Там же: 521].

Аксаков стремился оправдать Шаховского, утверждая, что, несмотря на наличие у него «слабых» пьес, даже «своими падениями» он «указал путь к надежным успехам будущему драматику» [Там же: 522]. Важно отметить, что автор статьи в этом явно ориентировался на собственные высказывания драматурга о целях его творчества[240]. Аксаков писал: «Он перепробовал все роды драматической словесности, заимствовал содержание пиес из театров всех образованных наций, примеривал их на русский вкус и лад» [Там же]. Само пристрастие к «великолепному спектаклю» объяс-

---

бытии не совсем постигает обыкновенный ум. Приверженный к вере, престолу и отечеству Жильберт, обличая Софистов прошлого столетия, предсказывал также, как Аристофан, едкими и сильными стихами ужас богоотступной революции: Проповедники Филантропии бесчеловечно погубили молодого поэта, и хотели истребить саму память о нем» [Шаховской 1828: 168].

[240] См. его письмо В. Ф. Одоевскому 1823 г.: «Я хочу моими опытами открыть дорогу людям, имеющим больше моего дарования, для обогащения нашей драматической литературы, и даже к созданию своего собственнаго театра на обширном и прочном фундаменте» [Шаховской 1823: 807].

няется в статье стремлением к «соединению на нашей сцене всех изящных искусств» [Аксаков 1955: III, 523–524].

Очевидно, Аксаков применял для этого описания идеи самого Шаховского, в 1824 г. выражавшего так свои заветные чаяния:

> Я с восторгом мечтая о будущем, надеюсь хотя в старости моей, насладиться в любезном мне зрелище пиитическими красотами всех времен и народов, слитыми в единый состав Руским гением, и не отчаяваюсь дожить до того, когда Музыка, соединенная с Стихотворством, составит целое высокое творение, принадлежащее исключительно нашему Театру [Шаховской 1825с: 112].

В той же мере творческой концепции Шаховского соответствовали утверждение о влиянии «театра на ход образования и нравственности», а также похвалы «пламенной любви ко всему народному, русскому», которая отражается во всех его пьесах [Аксаков 1955: III, 524].

Статья Аксакова, по сути, ставила точку в творческой биографии драматурга, и, как мы видим, делалось это, исходя из оценки самого Шаховского. Цели, которые в статьях предыдущего периода он ставил для будущих поколений более талантливых писателей, в изложении Аксакова оказались практически достигнуты уже самим Шаховским.

Однако такой итог не означал окончания творческой деятельности драматурга. Полемика не прекращалась, актеры не переставали просить пьесы на бенефисы, а он продолжал писать.

ГЛАВА VII

«ВЕТЕРАН РУССКОЙ СЦЕНЫ»: ПОСЛЕДНИЕ КОМЕДИИ ШАХОВСКОГО

§ 1. Между нравоописательной прозой и драмой: «Русский Декамерон»

Поздний период творчества Шаховского, как часто бывает с поздними периодами творчества вообще, практически не изучен. С одной стороны, объективная сложность заключается в том, что мы располагаем крайне скудными сведениями о биографии драматурга в 1830–1840-е гг.[241] С другой — невнимание исследователей к этому периоду можно объяснить тем, что Шаховской перестает быть активным участником театральной жизни — никак не влияет на репертуарную политику и мало пишет для сцены[242].

Следует отметить, что он сам в это время пытается отойти от драматургии. После малоудачных опытов патриотической поэзии[243] Шаховской обращается к исторической прозе. В самом конце 1830 г. он сообщал Аксакову, что закончил «первый том» своего романа (по форме «совершенно Вальтер Скотта»), вдохновленного примером Загоскина:

> В должности предисловия будет письмо и посвящение мое Михаилу Николаевичу, как проложителю новаго пути, по которому я, не хотя иметь дела с театром, принужден был пуститься, чтобы не отстать от грамоты и выпустил из себя авторский бред, давящий мою голову и сердце [Шаховской 1830c: 153–154].

Видимо, речь шла о романе «Жизнь Александра Пронского», отрывки из которого уже в конце жизни автор опубликовал в «Москвитянине» под названием «Ломоносов и Сумароков» [Шаховской 1844]. Завершен он, очевидно, не был[244]. Следует отметить, что все прозаические замыслы Шаховского имели явный драматический генезис. В романе он обращался

---

[241] В связи с тем, что А. А. Гозенпуд лишь бегло охарактеризовал этот период [Гозенпуд 1961: 68–72], по сей день актуальными продолжают оставаться материалы А. А. Ярцева к биографии Шаховского [Ярцев].

[242] После 1832 г. и до смерти в 1846-ом им написаны около 10 пьес — см.: [Шаховской 1961: 824–825].

[243] Публиковать свои стихотворения Шаховской начинает только спустя 10 лет после выхода поэмы «Москва и Париж» [Шаховской 1840a: 42, 44; Шаховской 1840g: 12–13; Шаховской 1840c: 67, 77–78]. См. также не опубликованные при жизни автора: [Шаховской 1896: 510–512].

[244] Возможно, выход в 1832 г. романа Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян», и в 1835 г. — «Ледяного дома» И. И. Лажечникова, разрабатывающих близкие сюжеты, заставили Шаховского отказаться от завершения своего замысла.

к фигуре «возвышенного поэта» М. В. Ломоносова [Шаховской 1844], как и в своем раннем «анекдотическом водевиле» 1814 г., а в единственной опубликованной позднее исторической повести «Маруся, Малороссийская Сафо» [Шаховской 1839][245] разрабатывал образ казачки-поэтессы с явной ориентацией на фигуру казака-стихотворца Климовского.

Возможно, в какой-то мере вернуться к драматургии Шаховского сподвиг успех его адаптации для сцены романа Загоскина «Юрий Милославский». Премьера этого «романтического представления в 5 сутках» с эпилогом *Праздник столетия на Волге* состоялась в бенефис Ежовой 13 октября 1830 г. [ИРДТ: III, 337]. Успех был полный и, как сообщал Шаховской Аксакову, пьесу «дали пять раз, меньше чем в месяц», а «Катерина Ивановна собрала больше пяти тысяч, что, по притеснениям бенефисов, удивительно, и никто еще нынче столько не собирал» [Шаховской 1830с: 154]. Вскоре началось польское восстание и *Юрий Милославский* с его темой русско-польского противостояния пришелся как нельзя кстати. Спектакль посетил Николай I и «изъявил директору свое удовольствие». Зрительский успех также был несомненен: «Чувство русское при всех отечественных воспоминаниях, а особливо при питье Милославскаго за законнаго русскаго царя и за гибель изменников, обнаружилось во всей силе. Ура, браво и даже и фора гремели больше 10 минут, и Каратыгин должен был повторить» [Там же: 154–155].

С выходом второго романа Загоскина «Росславлев, или Русские в 1812 году» Шаховской попытался повторить успех. В преддверии юбилея Отечественной войны в очередной бенефис 11 мая 1832 г. была представлена его «романтическая драма» *Росславлев* также с эпилогом *26 Августа, или Угадай не скажу*. Пьеса, в отличие от предыдущей, успеха не имела [ИРДТ: III, 307]. Характерно, что и в ней Шаховской разделил повествование на «романтические» «пять суток», события которых, происходили в разных местах и в разное время, что должно было создать единую картину эпохи [Телескоп: 1831. № 1, 36; МТ: 1832. № 13, 122–126]. По сути, называя деление на акты «сутками», автор не вносил ничего принципиально нового[246], а лишь подчеркивал разделение событий во времени, что должно было, по нашему мнению, указывать на «романтический» характер пьес — на отход от классического единства времени.

---

[245] Вероятно, писалась она позднее — в 1836 г. На это указывает просьба Шаховского в записке от 20 фев. книгопродавцу И. Т. Лисенкову «прислать Малороссийских песен Максимовича и других», т.к. они ему «очень нужны» [Шаховской Ф. 1106: 4].

[246] Сходным образом Шаховской разделяет по времени и месту акты в своей переделке «Айвенго» Скотта: 1) сцена в замке Седрика; 2) рыцарский турнир; 3) хижина Тука; 4) лесной лагерь после осады замка; 5) суд тамплиеров [Шаховской 1821с].

Можно предполагать, что удачные переводы романов Загоскина на язык драматургии повлияли на отказ Шаховского от воплощения другого прозаического замысла — цикла новелл «Русский Декамерон». Жанр нравоописательных исторических повестей в начале 1830-х гг. был наиболее востребован и популярен. Как правило, цикл таких рассказов заключался в отдельную повествовательную рамку, предполагавшую наличие рассказчиков и слушателей, вынужденных совместно проводить время в изоляции. После эпидемии холеры и снятия карантинов такая композиция была достаточно распространена (см.: «Русский Декамерон 1831 года» В. К. Кюхельбекера и «Вечер на Хопре» Загоскина). Видимо, ту же форму изначально предполагал использовать и Шаховской [Гозенпуд 1961: 66–67]. Однако в итоге, он драматизировал свою прозу, как до и после романы Скотта, Загоскина, поэмы и повести А. Пушкина [Киселева 2000; Kiseleva].

Первой пьесой, содержание которой было взято из «Русского Декамерона», по утверждению А. А. Гозенпуда [Гозенпуд 1961: 67], была «романтическая драма в двух частях, в пяти сутках» *Двумужница, или Зачем пойдешь, то и найдешь*. Успех пьесы, представленной впервые 24 октября 1832 г. [ИРДТ: III, 242], во многом определил ее авантюрный сюжет, под стать сюжетам романных инсценировок Шаховского. В первой части «*Сваха в бедах*, народный быт в двух сутках» разбойник Башлык, переодевшись ряженым, похищает приглянувшуюся ему дочь купца Усова Груню перед самой ее свадьбой. Во вторые «сутки» действие переносится на богомолье, где брошенная разбойником Груня сопровождает слепого нищего[247], замаливает свои грехи и вновь встречает отца. События второй части «*Волжский разбойник*, Русская быль в трех сутках» происходят спустя 5 лет. После известия о гибели Башлыка героиня выходит замуж за купца Романа, однако разбойник возвращается и вновь увозит ее, угрожая смертью сына. Финальные «сутки» представляют в шиллеровском ключе «разбойничий притон» и штурм его «воинской командой».

Следует отметить, что в *Двумужнице* Шаховской предпринимает очередную попытку написать «народную драму». С этой целью он, стремясь продемонстрировать удобство «разностопного» стихосложения на русском языке, перемежает прозаический текст «протяжными, плясовыми, хороводными, подблюдными и разбойничьими песнями». На этот раз опыт удался, и многие песенные стилизаций Шаховского со временем утратили связь с пьесой и стали народными — в особенности песня «Вверх по Волге с Нижня города» [Шаховской 1836: 30–31]. Другим способом добиться

[247] Здесь следует обратить внимание на прямую отсылку к *Эдипу в Афинах* Озерова — единственную трагедию, которую Шаховской называл «народной» (см. выше): красавица Груня (Агриппина) на богомолье сопровождает слепца Саватия, скитающегося «за тяжкия грехи» [Шаховской 1836: 45–46], как Антигона — слепца Эдипа. См. также сетования Усова на неблагодарность детей — т.е. Груни — в разговоре с Саватием: [Там же: 44, 48–51].

«народности» стало насыщение пьесы подробностями быта, обрядов и точное описание купеческих нравов XVIII в. В итоге проблема «народной» драмы, волновавшая литераторов 1820-х гг., была, наконец, удачно разрешена. Как писал о *Двумужнице* рецензент СП[248]:

> Пословицы и поговорки, игры и потехи — все это русское, все в духе народном. Посему она может справедливо назваться первым образцом истинно русской народной драмы, в которой, не отступая от правдоподобия, представлен быт и развита жизнь русских людей простого звания (цит. по: [Гозенпуд 1961: 67]).

Следует отметить, что в *Двумужнице* Шаховской развивал уже сделанное им в *Ф. Г. Волкове*. К водевилю о ярославском купце-актере восходят образы главных героев новой драмы и многие мотивы, подробнее разработанные в *Двумужнице*:

1) отец героини — просвещенный купец Гаврило Нилыч Усов, о котором сказано, что он «хлеб ижно за море отправляет, и сидел два года в городских головах» [Шаховской 1836: 11], — явно соотносится с «фабрикантом» Иваном Трофимовичем Полушкиным — отцом Волкова, который торгует с немецкими купцами (см. выше);

2) дочь Усова носит имя Груня, как и воспитанница Михеича — Груша;

3) ее крестная Мавра Арефьевна имеет прямой прототип — крестную Груши Марфу Романовну;

4) добродетельный муж Груни — Роман Петрович Бобер — «из Ярославля купеческий сын» [Там же: 12];

5) события в *Двумужнице* разворачиваются также на Волге — в Кинешме, а герои неоднократно упоминают Ярославль и Кострому [Там же: 5, 12] — основные топосы биографии Волкова [Шаховской Ф. 336; Шаховской 1837: 353];

6) купец Усов на новоселье устраивает пир для «нищей братии», так же, как Полушкин — на свои именины.

Все вышеперечисленные сближения, как мы видим, касаются сугубо положительных героев-купцов, их места и образа жизни, что позволяет с полной уверенностью говорить о единстве цели Шаховского — изобразить нравы русских купцов, не утративших своих национальных традиций, но благодаря реформам Петра I сумевшим упрочить свой торг.

Такая трактовка серьезно отличалась от предшествующей традиции изображения представителей 3-его сословия в качестве комических «полубояр» и «откупщиков». По нашему мнению, это изменение в оценке купцов у Шаховского было связано, как с общей идеологией всесословного единства, насаждаемой Николаем I [Уортман: 369], так и с конкретным законопроектом о введении звания «почетного гражданина».

Одной из важнейших целей нового закона «о состояниях», работа над которым началась с 1827 г., было укрепление сословных рамок и поддер-

---

[248] По предположению Гозенпуда — В. Ф. Одоевский [Гозенпуд 1961: 67].

жание купечества как основы экономического развития государства. В журнале «Комитета 6 декабря» говорилось, что от стремления достигнуть дворянского звания «ныне всеобщаго, среднее состояние лишается непрестанно лучших своих членов; дарования отличныя не обращены к истинному их назначению; дух полезной для Государства предприимчивости упадает, а, между тем, число потребителей и мелкопоместных владельцев умножается» [РИО: 159]. Выход законодатели видели в придании наследственного характера званию «гражданина», которое бы способствовало «развитию и усовершенствованию торговой и художественной промышленности». Права, дарованные этому званию, «переходя от отца к сыну неизменно», сделали бы его почетным, благодаря чему «образованное купечество» сохраняло бы «оныя себе и потомству своему, независимо от всяких неудач по торговым оборотам и от платежа гильдейских пошлин» [Там же]. Закон вступил в силу в 1832 г.

Шаховской положительно оценивал эту инициативу, полагая, что тем самым укрепились русские «купеческие дома», которые ранее

> не устаивали до третьяго поколения их основателей оттого, что небыло еще родоваго купечества, и личное, зависящее от удачи в торге, лишало наших богатых купцов смелости не только к обширным предприятиям, оживляющим Европейскую коммерцию, но даже к оставлению детей своих в непрочном торговом быте [Шаховской 1843: 296–297].

В таком контексте образы добродетельных ярославских и костромских купцов, торгующих с иностранцами и противопоставленных разбойнику «татарской породы» Башлыку [Шаховской 1836: 16], получали у Шаховского актуальное идеологическое значение и соотносились с законодательными инициативами правительства.

Другими отсылками к современности в *Двумужнице* были выпады против литературных врагов Шаховского. Гозенпуд обратил внимание на фигуру одного из разбойников — Ваньки Выжиги — жадного до денег настолько, что он «расталкивает нищих» ради «пятака» и пытается обокрасть слепого Саватия [Там же: 54, 60]. Помимо имени и биографии, отсылающих к роману Булгарина «Иван Выжигин», в пьесе, как заметил исследователь, этого героя поучает старый разбойник с характерным именем Фаддей Дятел [Гозенпуд 1961: 68].

Помимо такой совершенно очевидной проекции, следует обратить также внимание на переодевания Выжиги. Впервые этот персонаж появляется на богомолье «в нищенском платье, с деревяжкою» (т.е. деревянной ногой), которая оказывается фальшивой — он «хватает пятак, и взявши под мышку деревяжку» убегает [Шаховской 1836: 54]. Вскоре он возвращается на промысел «с подвязанной головой и глазом, притворяется сухоруким» и произносит следующую тираду: «Прошла мода глядеть в оба, пришла пора глядеть в полтара. На хромой ноге мало выходил, что-то выручит кривая рука» [Там же: 59].

Описывая таким образом промысел Выжиги, автор *Двумужницы* прямо отсылал к журнальной полемике 1819–1820 гг. вокруг писем т.н. «безрукого инвалида» «В. Кл-нова», выступившего с критикой русского театра, и лично Шаховского, на страницах СО [Мордовченко: 243–245; Балакин: 53–56]. Защищаясь от обвинений в пристрастности к французскому театру и непатриотизме, аноним в ходе полемики объявил, что потерял правую руку «на бородинском поле», а левый глаз «на высоте Монмартра» (цит. по: [Мордовченко: 244]). Шаховской, как указала И. В. Александрова, ответил своему неизвестному критику в комедии-водевиле *Ворожея*, представленной летом 1820 г. Исследовательница замечала, что в числе персонажей комедии был выведен «бездарный сочинитель Клюнов», который, желая скрыть свою личность от ворожеи, является «с завязанным глазом и подвязанной рукой», уверяя, что «ранен в руку бомбою и в глаз пулею» [Шаховской 1820b; Александрова: 96].

Александрова, вслед за Б. В. Томашевским, предположила, что Шаховской под именем «Клюнова» вывел Зотова [Александрова: 97–98]. Стоит однако заметить, что характеристика, которую этому герою дают положительные персонажи *Ворожеи*, указывает, что Клюнов — не драматург, а журналист: «Бумагу он чертит пером, / И думает, что сочиняет. / <…> Все знает по заглавью книги» и далее:

> Как сам собой он ничего,
> То все у всех перенимая,
> Не скажет слова своего,
> И даже глупость в нем чужая [Шаховской 1820b].

В 1822 г. в дивертисменте *Новости на Парнасе* аналогичную характеристику Шаховской дал «еженедельному» Журналу[249] — несомненно, СО Греча [Шаховской 1822c: 322–326]. В таком случае, появление в *Двумужнице* обновленного «безрукого инвалида» Выжиги в контексте с отсылкой к роману Булгарина может означать одно — Шаховской метил во второго члена «журнального триумвирата» — Греча, и в свое время именно его драматург считал автором статей «В. Кл-нова». Полемика с журналистами «торгового направления», как мы видим, проявлялась у Шаховского даже в пьесах, напрямую не связанных с литературной проблематикой.

Эти враждебные выпады не помешали успеху *Двумужницы*, который был, по нашему мнению, обусловлен яркой сценичностью (представлялись игры, хороводы, и финальное сражение разбойников с солдатами [Шаховской 1836: 8, 148, 196]) и увлекательностью сюжета. В итоге, драма оказалась одной из самых репертуарных среди сочиненных Шаховским пьес и не сходила со сцены вплоть до 1879 г. [ИРДТ: V, 440].

---

[249] «Он все и ничего; / Он все в себя вмещает, / Но в нем все не его. <…> / И только тем живет, / Что от других щечится» [Шаховской 1822a: 14–15].

Не столь значительный успех ждал вторую пьесу, взятую Шаховским из «Русского Декамерона» и во многом варьирующую мотивы предыдущей. Под пером драматурга прозаическая новелла превратилась в историческую комедию *Суженый не ряженый, или Святки в 1737 году*, названную в афише «старинная бывальщина», также «в 5 сутках» [Шаховской 1833b]. Пьеса была одобрена цензурой 30 октября 1833 г. и 13 ноября представлена на петербургской сцене [ИРДТ: III, 318]. Сообщая о литературных событиях истекшего 1833 года, Греч писал Я. Н. Толстому:

> Шаховской, попрежнему, усердно и пламенно трудится для Русскаго Театра; но нынешния его произведения не могут сравниться с прежними. <…> Он написал несколько повестей, заимствованных из русскаго быта в начале и в средине XVIII века, и намерен издать их под названием Русскаго Декамерона [Греч 1834: 175].

Издание однако не появилось. Свою новеллу Шаховской вполне удачно переработал в привычную для себя драматическую форму, воспринятую современниками в контексте модного французского жанра «Исторических»/«Современных сцен» (*Scènes Contemporaines*)[250]. Как писал о них в 1831 г. Н. И. Надеждин: современные драматурги, стремясь выразить «дух века» соединили «*Драму* с *Историей*», освободив первую «от театральных условий» [Телескоп: 1831. № 1, 36–37]. В рецензии, опубликованной в «Библиотеке для чтения», о пьесе Шаховского говорилось следующее:

> *Суженый неряженый*, бенефисное сочинение почтеннаго ветерана нашей драматургии, Кн. А. А. Шаховскаго, было, кажется, предназначено познакомить нас с особенным родом драматических сюжетов, которым пресловутый Ансело наделяет Парижскую публику, — с картинами так называемых «времен Регентства» [Библиотека: 1834. I, 3].

Несмотря на такое восприятие, пьеса Шаховского более всего имела сходства с жанром традиционной исторической комедией. Сюжет *Суженого* строился вокруг соперничества за руку богатой княжны Марии, дочери генерала Юрия Борисовича Троекурова, между ее бедным и честным возлюбленным Владимиром Ахметовым и петербургским хлыщом графом Чуфарским, желающим поправить женитьбой свои финансовые дела. Т.к. княжна — «батюшкина дочка» и «из нея силой ничего не сделаешь» [Шаховской 1833b: 74], то жена князя, стремясь выдать ее за графа, пытается вместе со свахой подстроить его появление во время святочного гадания о суженом (сходно действует сваха Кузминична в *Двумужнице* [Шаховской 1836: 35–36]). Но из-за того, что слуга Ермил невовремя напивается

---

[250] «Это не иное что, как легкие драматические очерки, в коих несметные отливы и переливы народной физиономии представляются в лицах. Оне не имеют излишних притязаний на художественную отделку и не блестят собственно эстетическим достоинством: но заимствуют всю прелесть свою от естественности и верности изложения» [Телескоп: 1831. № 1, 199–200].

и опаздывает, на месте графа оказывается Ахметов, который и получает руку княжны [Шаховской 1833b: 107–109 об.].

Шаховской оперирует традиционными комическими амплуа и речевыми масками. Среди второстепенных персонажей появляется мольеровский доктор Иоган Иоганыч Мортиус, губящий своих больных и говорящий как традиционный немец русской комедии. Характерно, что свои неудачи он объясняет непригодностью европейской медицины к русскому организму: «виновата руска натура она болен и здоров не поправил медицина» [Там же: 76 об.–77]. Мортиуса высмеивает княжеский шут «карло» Тютрюм — герой, аналогичный шуту Митяю из комедии Шаховского *Не любо — не слушай*. Не менее традиционна и сваха, написанная, очевидно, для амплуа Ежовой, так же, как и сваха Кузминишна [Шаховской 1836: 4].

По сути, драматург использовал структуру традиционной комедии, лишь заменяя отсылки к современности — отсылками ко времени царствования Анны Иоанновны, что было отражением его представлений о единой сущности комического жанра и об изменчивости нравов при неизменности человеческой природы. Резонер князь Троекуров оспаривает мнение своей жены, будто «в нынешнем свете больше ума», говоря, что «люди-то все теже, да дурь-то в них другая» и даже после Петра I «ум-то заразум <sic!> заходит» [Шаховской 1833b: 84–84 об.].

В комедии эта концепция автора находит отражения в языке героев. В начале 1830-х Шаховского и других его единомышленников «славянофильской» ориентации заботил вопрос, почему Петр I «обезображивал наш прекрасный язык иностранными словами, называл Русские города, чины и присутственныя места иностранными именами, и употреблял иногда такия Европейския выражения, коих настоящаго отечества не можно отыскать» [Шаховской 1843: 287]. Сам драматург в 1833 г. полагал, что Петр I таким способом, подавая пример подданным, защищал иностранных наставников от «поругания» со стороны русских учеников, «не пропускающих случая перевернуть в шуты каждаго Немца, т.е. всякаго Европейца, худо выговаривающаго по-Русски» [Там же: 287]. Однако в *Суженом* подобный «обезображенный» язык становится эквивалентом языка комического щеголя — им говорит граф Чуфарский. Негативный характер его столичного наречия подчеркивается тем, что герой — близок ко двору Анны Иоанновны и Бирона, где «Немецкий язык безобразил Русскую речь своими исковерканными выражениями» [Шаховской 1842: 7]. О современных событиях Чуфарский рассказывает следующим образом:

> я не рискуя сделать индискрецию, могу вас информировать, что по Консельвенции викторий наших Армей под Командою Генерал Фельмаршалов Графов фон Миниха и Ласси и Дипломатических нотаций наших Министериальных персон, в том числи и дяди моего, под Канцлера, наконец амбициозность Версальскаго Кабинета акордировала преференцию России [без диспутной титуляции нашей великой Государыни Императрициею и реконосировала ратификацию Государство] Ее в качестве Империи [Шаховской 1833b: 12].

Поклоннику всего иностранного[251] Чуфарскому противопоставлены положительные герои, говорящие правильным языком и хранящие национальные традиции. Помимо его соперника Ахметова, это еще и князь Троекуров, осуждающий «пустоделье», перенимаемое у иностранцев, и сомневающийся, что русские «стали просвещеннее» [Шаховской 1833b: 84 об.].

Характерно, что в его уста Шаховской вкладывает рассуждение о европейской одежде: «Эх! батюшка Петр Алексеевич за все тебе слава, за все спасибо, а что на Немецкой манер отдал на съеденье рускому морозу руки наших жен и дочерей, так уж это мне не по сердцу, да и то сказать, без новаго платья не отъучить бы ему нас от прежней дури» [Там же: 81 об.]. Далее Троекуров сетовал, что богатое модное платье затмило истинные достоинства: «Эх! Батюшка Петр Алексеевич, у тебя был бы человек а платье будет, ты и в грязи видел золото; куда был зорок, и умел все сноровить. Другое время, другой обычай» [Там же: 83 об.].

С одной стороны, вполне в духе архаистской риторики 1800–1810-х гг. осуждая вред, наносимый здоровью русских женщин европейскими модами[252], Шаховской, с другой стороны, оправдывал Петра I, исходя из тезиса о «действии одежды над духом народным» и о всегдашней общности «одежд современных и сближенных просвещением народов» [Шаховской 1833a: 41]. Такая позиция драматурга вполне соответствовала идеологическим устремлениям русского двора, с одной стороны инициировавшего культ Петра I, а с другой пытавшегося ввести «национальное платье» в качестве придворной формы женской одежды [Уортман: 386; Россия под надзором: 114, 123].

В *Суженом* концепция Шаховского о благотворном воздействии петровских реформ, не уничтоживших «народность» русских, а ускоривших ход просвещения в России[253], не только прямо выражена в репликах Троекурова, но так же, как в *Ф. Г. Волкове* и *Двумужнице*, иллюстрируется в форме интермедий, представляющих «народный» быт. Княжна Мария, как и Груня, гадает «в Васильев вечер». В «Людской избе» тем же заняты

---

[251] Его костюм состоит из «золотаго кафтана», «белаго плюмажа» и «красных каблуков» [Шаховской 1833b: 83 об.] — что с 1820-х гг. стало указанием на французские моды эпохи «классицизма» — ср. из письма Шаховского 1823 г.: «я ищу для нашего театра <…> не столь условнаго, как драматическия подражания, принесенныя к нам с пудрою, шитыми кафтанами и красными каблуками из Парижа» [Шаховской 1823: 807].

[252] См. в *Уроке кокеткам*: «Да как не занемочь? / В постеле целый день и всю на балах ночь, / С открытою спиной, с раскрытыми плечами, / Чуть в платье, вся ажур, в гирляндочках из роз, / Какой-то Флорою в крещенский наш мороз / Изволит разъезжать» [Шаховской 1961: 138].

[253] В пьесе также появляются упоминания зарождающейся русской словесности: перевод Тредиаковского «Езда в остров любви» и песня «Марбурскаго Студента Михаила Ломоносова» «Ночною темнотою / Покрылись небеса» [Шаховской 1833b: 70–70 об.].

сенные девушки, а сцена, когда «скороход играет на балалайке, Форейтор в парадной ливрее на рожке», позволяет автору ввести «свадебные песни» и святочные обряды [Шаховской 1833b: 101], определяющие основную тему *Суженого*. Вся интермедия, несомненно, восходит к первой части *Двумужницы*, где также происходит гадание с выниманием кольца и исполнением «подблюдных» песен [Шаховской 1836: 35–38].

Сценическая составляющая в обеих пьесах, переделанных автором из новелл «Русского Декамерона», оказывалась крайне важным элементом композиции. Шаховской продолжал ориентироваться на театральное воплощение своих замыслов, что, по нашему мнению, привело к отказу от завершения прозаического цикла новелл и, возможно, помешало закончить исторический роман в духе Скотта. Шаховской оставался, прежде всего, драматургом-практиком.

§ 2. Возвращение к Мольеру: *Европейство Транжирина*, *Врачебное новодурье*

Одной из характерных особенностей последнего периода творчества Шаховского было обращение к собственным текстам предшествующей эпохи и приспособление уже опробованных художественных методов к новым обстоятельствам.

Так, в начале 1832 г. драматург завершает свой нравоописательный сиквел о русском «полубоярине-откупщике» комедией *Бедовый маскарад, или Европейство Транжирина*, использовав в ней развязку из своей «Комической поэмы: Разхищенныя шубы» [Шаховской 1832a]. Однако прежде чем переходить непосредственно к анализу этой последней пьесы из жизни «полубоярина» Транжирина, обратимся к предыдущим частям[254].

Комедии с «продолжением»/«следствием» не были редкостью в репертуаре этой эпохи. Из наиболее вероятных для Шаховского европейских образцов рубежа XVIII–XIX вв. следует назвать осовремененные «продолжения» комедий Мольера — такие как *Филинт Мольера* (*Philinte de Moliere*) Фабра Д'Эглантина и *Алцест в деревне* (*Alceste à la campagne*) Демутье [Жихарев: II, 293]. Из российских сочинений — т.н. «потомство Недоросля»: *Митрофанушка в отставке* Городчанинова, *Сговор Кутейкина* Плавильщикова и анонимные *Митрофанушкины имянины* [ЖД: № 11, 206–209]. В отличие от пьес, подобных четырем *Днепровским русалкам*, размножавшимся на волне коммерческого успеха, названные комедии писались с более концептуальными целями. Классические персонажи в них

[254] Комедия была представлена в конце января 1832 г., когда *Полубарские затеи* шли постоянно. Вторая комедия — *Чванство Транжирина* — последний раз в Петербурге представлялась 31 августа 1830 г., а в Москве продолжала идти до конца 1830-х [ИРДТ: III, 296–297, 332].

позволяли авторам оттенить и продемонстрировать те изменения, которые произошли в нравах современного общества по сравнению с эпохой Мольера или Фонвизина.

Шаховской начинает писать подобного рода «продолжения» с конца 1810-х гг.[255]: в 1819 г. — водевиль *Пурсоньяк Фалалей Скотинин, или Рохус Пумперникель в новом виде* (совмещение французской традиции с русской); в начале 1820 г. — *Какаду, или Следствие Урока кокеткам*, где, как мы отмечали выше, герои *Урока кокеткам* приспосабливались к изменившимся нравам общества. Вскоре нашлись и подражатели.

Постоянный зрительский успех *Полубарских затей, или Домашнего театра* в конце 1810-х способствовал появлению нескольких подобных пьес. В 1817 г. актер Колобухин сочинил бенефисную поделку *Имянины Транжирина, или Сюрприз самому себе*, упавшую сразу после премьеры [ИРДТ: III, 479; Колобухин]. Вслед за ним Загоскин — верный ученик Шаховского — принялся за сочинения сиквела о подобном же «мещанине во дворянстве». Второй комедией в его карьере стал *Г-н Богатонов, или Провинциал в столице* (1817), а спустя 4 года на московской сцене был представлен его *Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе* (1821).

Вскоре и сам Шаховской обратился к описанию дальнейшей судьбы своего «мещанина». Трехактная пьеса *Чванство Транжирина или Следствие Полубарских затей* была представлена осенью 1822 г. [Шаховской 1822d]. Новый опыт был уже не столь удачен, как предыдущий. Автор сохранил в общих чертах характер главного героя и его домочадцев, но изменил «странность» Транжирина — теперь осуждалось его вполне журденовское стремление к «большому свету» и новейшая страсть к иностранным безделушкам. Следуя совету графа Ольгина ехать смотреть трагедии в столицу (см. выше) и убегая от долгов, Транжирин переехал сначала в Петербург, где, по словам верного слуги Авдула, «размытарил чортову пропасть <…> на обеды <…> в бусурманских растирациях, да на всякую заморскую дрянь», а после, накупив посуды, на «десяти подводах» притащился в Москву [Там же: 2 об.–3]. Там бывший откупщик возомнил себя петербуржцем и стал избегать людей нечиновных, в том числе своей мещанской родни. Его сестра после смерти мужа пытается попасть к Транжирину, но это ей удается лишь после того, как она прикинулась княгиней.

Как и в другой комедии того времени — *Пустодомы* — Шаховской демонстрирует разорение героя из-за страсти к иностранным вещам, которой пользуются всевозможные проходимцы [Гозенпуд 1961: 44–45, 781–782].

---

[255] Здесь, на наш взгляд, следует упомянуть стихотворную комедию *Не любо — не слушай* — первый опыт Шаховского в разностопном ямбе, очевидным образом, развивающий традицию *Лгуна* (*Le Menteur*) П. Корнеля и, в большей степени, его продолжений — комедии Колле *Le Menteur* (*comédie en cinq actes, nouvellement mise en vers libres* [Collé 1772]) и популярной комедии Андриё *Следствие Лгуна* (*La Suite du Menteur*, 1808) [Andrieux: I, 207–354].

В *Чванстве Транжирина* это «всесветный прислужник» «ловкой малой» Ермий Юдич Фарафошкин («отставной Юнкер», выдающий себя за француза [Шаховской 1822d: 9]) и «дельцы», торгующие заграничными товарами — продавец картин Чертофоли и лошадник Девельзон [Там же: 1 об., 36 об.–37].

По нашему мнению, эта тема появилась у Шаховского в контексте споров о новом таможенном тарифе, вводившем ранее невиданные послабления на импорт с 1820 г. [Лодыженский: 199]. К. Н. Лодыженский писал, что «тариф 1819 года нанес чрезвычайно сильный удар мануфактурной промышленности России не столько умеренностью пошлин, установленных им, сколько той резкостью, с которой его изданием Россия перешла от строго запретительной системы к системе, допускавшей большую свободу внешней торговле». В итоге, как замечал исследователь, введение нового тарифа породило с одной стороны необычайный спрос на ранее запрещенные иностранные товары, а с другой — вызвало панику у русских производителей и закрытие многих мануфактур [Там же: 197–198]. Очень быстро, уже в 1821 г., правительство осознало допущенную ошибку, к тому же европейские партнеры по Священному союзу не открыли своих рынков для российских товаров, как было условлено на Венском конгрессе. Проблема обсуждалась в печати и вскоре (в 1822 г.) был введен новый тариф, возвращавший запреты 1816 г. [Там же: 199–201].

Шаховской, несомненно, знавший об этих проблемах, уже в *Пустодомах* высмеивал страсть своих соотечественников к иностранным товарам и экономическому прожектерству [Шаховской 1961: 406]. Обе эти темы появились и в *Чванстве Транжирина*. С героя «стали взыскивать по долгам», и он «принялся за Экономию» — «вымещает на своих то; что с него дерут чужие» [Шаховской 1822d: 3–3 об.]. В итоге актеры его домашнего театра «спились и разбежались», а остальных Транжирин продал поодиночке — как жалуется крестьянин Авдул: «растасовал по свойски; да недива мужеск пол, — а то и Дамских особ»[256] [Там же: 3 об.–4].

Исходя из своего понимания мольеровского *Мещанина во дворянстве* как «комедии нравов» (см. выше), драматург при помощи образа полубоярина-откупщика создавал каждый раз новую картину быта и нравов эпохи. В комедии 1822 года Транжирин, как и мольеровский Журден, перенимал новые привычки и моды своих «благородных» современников вплоть до мелочей: он заводит «кабинетец» (ср. кабинет Радугина в *Пустодомах*), где книги стоят для антуража[257], в табак он кладет «жасминцов», прыскает

---

[256] Ср. о театре Познякова в известном монологе Чацкого [Грибоедов: I, 48].

[257] Он хвастает графу: «Развеуж таки мы не смекаем чем убрать кабинетец: не хвастовски скажу что у нас книжки все на подбор, одна к одной, в алом переплете и в золотом обрезе <…> С полки не трогаю… У меня, как у сватушки нашего Модеста Юрьича; на книги сквозь стекло гляди сколько хочешь, а ру-

платок «Ладилавандом», рассылает и принимает визитные билеты [Шаховской 1822d: 4 об.–5, 7 об.–9]. Его домочадцы сочиняют меню для обеда, где перечисляются модные блюда и вина (от «суп а ля крокодил» до шампанского «Фронтиньяк или Эрмитаж»), что позволяет автору ввести комические сцены между Фарафошкиным и педантом Чупкевичем [Там же: 64–69 об.]. Кроме того, Транжирин мечтает получить придворный чин «камер-юнкера» или «камер-пажа» и пытается говорить по-французски [Там же: 33 об.]. Герой вновь хочет организовать торжественную встречу «благородных» гостей с песнями, танцами и «сурпризом»[258], но его наставник в этикете граф Ольгин, который «забавляется» невежеством мещанина[259] (аналог мольеровского графа Доранта), говорит, что встречи не в моде и нужно изобразить удивление от прихода гостей. В финале являются переодетые «высокопревосходительствами» Кибирова с дочерью и все открывается. В момент узнавания Транжирин падает в механические кресла и подает случайно сигнал к празднику. Комедию вновь завершает дивертисмент.

Большинство мотивов, использованных в *Полубарских затеях* и *Чванстве Транжирина* естественным образом появляются и в их продолжении — *Европействе Транжирина*.

Сюжет здесь снова был лишь рамкой, заключающей в себя картину современных нравов. Транжирин, вняв увещеваниям родственников, «смекнул что фигли мигли и всякие бонтонные балентрясины, ныньче не в ходу и чтоб от других неотстать» решил «за ум приняться» — с помощью «умных людей» он «набрался Европейскаго духа» [Шаховской 1832a: 12, 24–24 об.]. Устами резонера Рославлева Шаховской так характеризует эволюцию своего героя и свой нравоописательный метод:

кам воли не давай». Граф поясняет: «Да у Сватушки еще лучше вашего: у него за стеклом одне спинки переплетов» [Шаховской 1822d: 71].

258 Репетиции этой встречи составляют 2 дивертисмента: после 1-го действия — танцы тирольцев; после 2-го — цыган, финал — общий праздник. Шаховской здесь повторяет композицию *Мещанина во дворянстве*, где после каждого действия давался характерный балет.

259 Так же, как светские «умники» других комедий Шаховского (напр., другой граф Ольгин — из *Следствия Урока кокеткам*) он произносит речь, характеризуя исправившиеся «нравы» московского общества: «наши вестовщики повторяют одно и тоже, — редко, — услышим какую нибудь великолепную глупость; тетушки и кумушки ударились в смиренство, побраниваются тишком, и ни как не доведешь чтоб порядочно сцепились; хваты, обрили усы и нестучат шпорами; франты начинают по людски одеваться; лгуны изолгались, шуты вышутились, большое собрание опустело, в Англинском, только карты да карты <…>. Словом все лезут в порядочные люди; а кто их просит, дурачили бы себя всяк на свой манер, оно и им и другим веселей» [Шаховской 1822d: 13].

> Транжирин свихнулся с Руской полубарской ноги <*Полубарские затеи*. — *Д. И.*>, споткнулся на придворных <*Чванство*. — *Д. И.*> и также ковыляет по своему на какой-то Европейской манер. <…> Новые декорации, а главное новое действующее лицо все тоже, что барилось в своем холопском Театре и разсыпалось мелким бесом в обеих столицах. <…> Транжирин рожден быть глиняным слепком с кукол своего века, на нем как на лубке отпечатались совершенные странности картинками Каменнаго моста [Шаховской 1832а: 4 об., 6–6 об.].

Теперь герой, следуя моде, заставил кабинет бюстами «Вольтеров и других Французских писателей», разлюбил русские песни, начал считать, что русские ничего не смыслят «против иностранца», что Россия — не европейская страна и даже перестал верить в бога [Там же: 1, 11–12, 16–16 об., 18].

Эта тема в начале 1830-х гг. была одной из наиболее злободневных. Комедия, направленная на осуждение «европейства», характерным образом появилась в контексте формирования идеологии «официальной народности» [Зорин 2004: 339–372], попыток дать отпор в печати «клеветникам России», возмущенным подавлением польского восстания [На взятие Варшавы; Mestcherski], и незадолго до закрытия нового журнала И. В. Киреевского «Европеец»[260]. Шаховской, вхожий в дом своего бывшего сослуживца графа А. Х. Бенкендорфа [Шаховской 1830с: 150], был явно в курсе всех этих событий, непосредственное участие в которых принимал шеф жандармов [Россия под надзором: 100–114].

Судя по цензурному разрешению, комедия была закончена к середине января 1832 г. Одновременно с этим в Москве 12 января на торжественном собрании университета Максимович произнес речь «О русском просвещении», в которой осуждал моду на «европейство»:

> Быть *Европейцами* — сделалось почти господствующею страстию Русских; слово *Европейский* сделалось самым лестным, можно сказать, модным титлом для Русских. Сие блестящее стремление принесло ту пользу России, что просвещение навсегда сделалось ея потребностию. Но стремление сие, обратившись в страсть, сделалось односторонним: *Европейским* стали почитать *иностранное* и забыли *своенародное* [Телескоп: 1832. № 2, 174].

Шаховской, несомненно, разделял эту точку зрения. В 1833 г. он упоминал критиков России, «хлопочущих об Европействе, заменившем либерализм, филантропию и прочия слова, которые всякой может толковать по-своему» [Шаховской 1843: 292]. Однако в комедии Транжирин, несмотря на свое новое чудачество, остается русским человеком. На маскараде, слыша «голос Руской пляски», он «зажимает себе уши», но «не утерпливает чтобы не поддергивать плечем, небить такту ногою» и не вскрикивать «Лихо, по Утешински!» [Шаховской 1832а: 70–70 об.]. Его страсть к «европейству» и презрение ко всему русскому — напускные, и вызваны влиянием

[260] Распоряжение Бенкендорфа о закрытии журнала датируется 7 февраля 1832 г. [Фризман: 436].

проходимцев — «всякой сволочи», которую Транжирин принимает за просвещенных иностранцев [Там же: 1 об.].

Главным среди них является Ксенофонт Панкрациус — «учоной Секретарь, Университетской мастер политической экономии натуральных и всяких правил» [Там же: 9 об.]. Образ подобного «ученого» педанта, который «кружит голову» русскому помещику, Шаховской использовал в *Пустодомах*. Однако там по ходу пьесы приживал князя Радугина Инквартус не раз перечил герою и пытался ограничить учеными доводами его прожектерство [Шаховской 1961: 361, 367, 369 и далее], кроме того, факты, что он «родом с Эзеля, но в Галле просвещался» «тридцать лет» — сомнению не подвергались [Там же: 417–418].

Иначе решен драматургом образ Панкрациуса. По ходу пьесы выясняется, что он на самом деле русский — Панкратий Хохренков, сын «целовальников» [Шаховской 1832а: 33 об.]. Подлаживаясь под чудачества Транжирина, он только играет роль педанта-иностранца: 1) использует речевую маску немца; 2) толкует мещанину «новые новости»[261] «по своему»; 3) отстаивает в споре европейские мнения об отсталости России [Там же: 3, 6 об., 9 об., 18 об.–21 об.]. По ходу пьесы Шаховской постепенно вводит детали и отсылки, позволяющие зрителю увидеть содержащуюся в этом образе «личность». В финальных куплетах адресация проясняется — Панкрациус поет[262]:

Легколь судить самим собою,
Так почему же в час благой
Не пожужжать в ушко пчелою
Не с телеграфить толк чужой [Там же: 123 об.–124].

В таком контексте остальные детали образа Панкрациуса становятся понятны — мишенью сатиры вновь были журналисты «торгового направления», прежде всего, МТ.

---

[261] Несомненно, значимым для архаиста Шаховского было противопоставление Панкрациусу положительного героя — Всеволода, который, несмотря на свою молодость, «читал старые книги», благодаря чему сохранил «любовь к отечеству» [Шаховской 1832а: 6 об.].

[262] Этот куплет, как и остальные куплеты негативных персонажей, в рукописи зачеркнуты карандашом, однако один из них, доктора Каратая, был процитирован в рецензии на премьеру [СП: 1832. № 28] — из чего следует, что 27 января со сцены пелись все написанные Шаховским куплеты.

Имя героя — Ксенофонт указывало на К. А. Полевого[263], брата Н. А. Полевого, к 1832 г. ставшего фактически негласным соредактором журнала [Ларионова: 28]. На образ журналиста работают постоянные упоминания в речи героя «газет»: он пересказывает «новости», хотя судит «о Немецких газетах по Руским»; планирует поместить «статейку в газеты, чтоб совсем овладеть Транжириным» [Шаховской 1832а: 49 об., 40 об.]. Принимаясь спорить с патриотом Адашевым о просвещении России, Панкрациус храбрится, как Журнал в *Парнасской заставе*: «да смелей, по журнальному, объявляй торжественно, а там говори он что хочет» [Там же: 18 об.] Ср.: «бог владеет смелым, / Всклеплю и сделаю ругательный разбор. / Кто станет проверять?» [Шаховской 1961: 707]. Характерно, что герой комедии морщится «от Университетов» — чем вызывает вопрос: «уж небыло ли у вас с которым нибудь, какой неприятности?» [Шаховской 1832а: 20 об.]. Очевидно, речь шла об известном скандале с профессором и журналистом М. Т. Каченовским, попытавшимся в 1829 г. представить полемическую статью МТ против него как оскорбление всему «ученому сословию» Московского университета [Полевой К.: 259–260]. О сочувствии единомышленников Шаховского к этой неудавшейся попытке закрыть враждебный журнал говорит упоминание Аксаковым-Асановым в 1829 г. «ученаго Профессора и Члена Российской Академии», которому Полевой запрещает «судить о Русской Словесности» [Галатея: № 12, 50].

Следует, однако, отметить, что нападает Шаховской не столько на «личности» журналистов («целовальников сын» и постоянный мотив пьянства Панкрациуса — явно намекали на водочные заводы Полевых), сколько на «космополитическую» направленность МТ[264] и уничижительные, с точки зрения драматурга, высказывания его издателей о России. На наш взгляд, непосредственным поводом к написанию *Европейства Транжирина* стала полемика между МТ и «Молвой», возникшая в мае 1831 г. по поводу отчета Погодина в № 20 о московской промышленной ярмарке.

---

[263] См. его упоминание в письме А. С. Хомякова Киреевскому, незадолго до закрытия «Европейца»: «За имя твоего новорожденного хочется тебя жестоко побранить. Зачем было украсть его у Ксенофонта Полевого, который все твердит: будем же европейцами. Я хочу написать статью “Не будем же европейцами” — и пришлю ее для помещения в твой журнал. Всегда любил Россию, но, посетив гнилую Европу, я обожаю свое отечество. Европа перед нами дрожит, как листок; скоро, надеюсь, будет нам поклоняться» (цит. по: [Фризман: 456]).

[264] Об этом см. выше. Заметим, что Панкрациус, как пытается объяснить Транжирин, — «человек всесветной, не из одной нации а из двух <…> по языку то <…> Немец, а по земле то Француз, или по языку Француз, а по земле Немец» — но не «швейцарец» [Шаховской 1832а: 10]. Видимо, намек на гердеровское представление о немецкой нации, как нации космополитов [МТ: 1828. № 6, 138]. См. также рассуждение Максимовича о том, что «идея *космополитизма*, столько свойственная некоторым другим народам, совершенно чужда Русскому» [Телескоп: 1832. № 2, 179].

Н. Полевого оскорбил тон, которым Погодин описывал воображаемую картину, как бы обрадовался Петр I и как бы он «расцеловал» своих «бородачей», если бы посетил современную выставку русских товаров (цит. по: [МТ: 1831. № 9, 148]). Статьи-опровержения появились в № 7 и 9 МТ. В них журналист назвал отчет Погодина «нелепостью» и «дерзостью», оскорбившей фабрикантов и «память Великаго Монарха» своим патетическим восклицанием «Знай наших!» [Там же: 148–151]. В № 27 «Молвы» была помещена ответная статья, в которой Полевого упрекали в издевательствах «над патриотическими чувствами Г-на Погодина» (цит. по: [Там же: 151]). Остроту «личной» полемики выразил наиболее полно обзор ее, представленный в № 9 МТ, в заключении которого Полевой писал: «я могу хладнокровно презирать ругательства и брани самого Издателя Молвы, Г-на Погодина, и всей их собратии» [Там же: 152]. Упоминание «собратии», на наш взгляд, не могло быть пропущено близким к издателям «Молвы» и «Телескопа» Шаховским, тем более, что колкости в его адрес не переставали мелькать на страницах МТ [Там же: № 3, 411].

Характерно, что тема московской промышленной выставки обсуждается героями *Европейства Транжирина* сразу после следующей речи патриота Адашева: «чернильныя шмели, особая статья от истиннаго просвещения; — Крик сверчков под печкою не заглушит соловьиной песни под чистым небом и трутни непомешают пчелам делать их сот» [Шаховской 1832а: 21 об.]. Далее Адашев доказывал Транжирину, полагавшему, что весь его гардероб «с Корабля»:

> у нас ни ты и никто ныньче почти не носит выписнова, сами иностранцы видевшие выставку наших изделий отдают большую справедливость. <…> говорят и пишут, прочти что о наших товарах разхваченных на Лейпцигские ярмарки стоит в немецких газетах [Там же: 22].

Транжирин этому до конца не верит, т.к. о том ничего не знает Панкрациус, но костюм Адашева, принятый им за английский, оказывается действительно русского производства [Там же: 22 об.–23].

Очевидно, Шаховской здесь опровергал мнение Полевого, будто «в немногих вещах Русское от Иностраннаго отличить не возможно» [МТ: 1831. № 7, 425]. Кроме того, этой сценой драматург доказывал несправедливость упреков со стороны Полевого в излишнем хвастовстве журналистов «Молвы», якобы писавших (как издевался МТ), что «после Петербургской Выставки несколько иностранцев хотели с досады удавить Русских производителей, а Гумбольдт едва пришел в себя от изумления, при взгляде на Русския изделия. Проклятое <...> хвастовство!» [Там же]. Упоминая «немецкие газеты», автор мог иметь в виду перевод отчета Погодина о московской выставке, напечатанный в санкт-петербургской немецкоязычной газете “Der Russische Merkur” [Там же: № 9, 151].

Заключала эту сцену речь Адашева, выражавшая точку зрения автора:

я отдаю охотно справедливость, в чем должно и Англичанам и всем иностранцам, советую у них учиться многому, перенимать что полезно, а необезъянить никому, и не могу вытерпеть чтобы неученый враль или просто невежда, топтал в грязь все наше [Шаховской 1832а: 21 об.].

Следует отметить, что этот полемический пафос через год после премьеры *Европейства Транжирина*, Шаховской попытается применить в борьбе, инициированной правительством, против теперь уже французских «клеветников России». Его письма Мещерскому автору — “Lettres d’un Russe” [Шаховской 1833а; Шаховской 1843], во многом были повторением тех идей, которые вместе с издателями «Телескопа» и «московскими театралами» Шаховской отстаивал в полемике с МТ, начиная с конца 1820-х гг.

С другой стороны, «личности» против конкретных журналистов выполняли традиционную в нравоописательных комедиях Шаховского функцию отсылки к современности. Если мотивы и темы, связанные с фигурой Панкрациуса, составляли идейное содержание комедии, то функцию развития сюжета драматург возложил на традиционную пару комических мошенников (видимо, восходящую к алчным слугам из *Пустодомов*[265]) — вдову легкого поведения Юлию и ее союзника — в прошлом брадобрея, а теперь фальшивого магнетизера — Каратая.

В пьесе они сговариваются вместе одурачить Транжирина и женить его на Юлии, чтобы добраться до его денег. С этой целью она изображает припадки и якобы под гипнозом признается Транжирину, что вылечить ее может только он своей любовью [Шаховской 1832а: 29 об.–30]. Здесь Шаховской явно следовал развязке комедии Мольера *Любовь доктор* (*L’amour médecin*), где дочь Сганареля Люсинда притворяется больной и «вылечивается» браком с Клитандром, явившимся под видом доктора [Мольер: II, 186–190].

По сути, можно говорить о наличии в *Европействе Транжирина* двух финалов. Первый (промежуточный) обусловлен «европейством» героя и повторяет ирои-комическую поэму Шаховского «Расхищенные шубы». В уездном городе Транжирин заводит клуб наподобие Английского[266], а в честь открытия устраивает маскарад. Его нововведение на «немецкий» манер — бирки на одежду — вызывает в памяти родственников и доброжелателей развязку «Расхищенных шуб», которую они решают «представить в лицах», перепутав номерки в гардеробе. Начинается путаница с шу-

---

[265] К фигуре горничной Маши, «взятой из модной лавки» и пытающейся нажиться на «пустодомстве» княгини, отсылает высказывание бывшей горничной Юлии о маске, с которой кокетничает Транжирин, будто та — «из магазина у Кузнецкаго моста» [Шаховской 1832а: 86 об.].

[266] Общение в московском «Англинском Клубе» с «умными людьми» было для Транжирина первым источником, из которого он «набрался нанешняго духа» [Шаховской 1832а: 24]. Москва и Английский клуб считались в это время рассадником оппозиционных и либеральных идей в России [Frankland: 249, 269].

бами, и вся затея Транжирина терпит фиаско — гости в панике сбивают его с ног [Шаховской 1832а: 97 об.].

Второй финал (окончательный) — представляет фальшивый магнетический сеанс, который, как убеждает Каратай, должен провести сам Транжирин над Юлией и узнать нужное ей лекарство — т.е. согласиться на женитьбу. Эти планы мошенников подслушивают родственники героя и разоблачают сговор [Там же: 114 об.].

Такое насильственное совмещение развязки «Расхищенных шуб» и комедии Мольера *Любовь доктор*, на наш взгляд, определило неудачу комедии — пьеса была представлена лишь дважды, после чего не возобновлялась[267] [ИРДТ: III, 224]. Тем не менее, *Европейство Транжирина* является самым серьезным театральным сочинением Шаховского этого периода, в котором автор в полной мере воплотил свои идеи об общественно-политической функции «аристофановской» комедии.

Развитием этих идей стала последняя комедия Шаховского *Любовь-лекарь, или Врачебное новодурье* — финальный опыт переделки «на русские нравы нынешнего времени» одноименной комедии Мольера [Шаховской 1961: 825]. Сохранившийся автограф на бумаге с водяными знаками «1835» [Шаховской 1835], а также наличие в ОР СПбГТБ писарской копии с авторской правкой[268] свидетельствуют, что драматург готовил свою пьесу к постановке на столичной сцене. Судя по имеющимся источникам, из Петербурга в свое новоприобретенное харьковское именье Шаховской уезжал приблизительно в 1838–1839 гг.[269] [Ярцев: III, 41–42]. Возможно, смерть в 1837 г. Ежовой (в комедии роль свахи Коргиной, вероятнее всего, писалась для нее), либо конфликт с Дирекцией помешали Шаховскому увидеть свою последнюю комедию на сцене. В итоге написанная в 1835–1838 гг. комедия *Врачебное новодурье* была поставлена уже после смерти автора в 1849 г.[270]

Переделки пьес на «русские нравы» были одной из узаконенных драматических практик для пополнения репертуара, начиная со «склонений»

---

[267] Пьеса была разругана в СП, враждебной Шаховскому, что не позволяет полностью доверять заключению рецензента, будто «Эта Комедия — *Бедовый маскарад* для того, кто имел несчастие слушать в нем, битых три часа, умничание его Автора, глупости Транжирина и нахальное объяснение в любви Ухоловой» [СП: 1832. № 28].

[268] ОР и РК СПбГТБ, шифр I–III–3–105.

[269] И. И. Панаев, посетивший Шаховского в 1838 г. (Ежова «умерла за год перед этим»), вспоминал: «Репертуар Шаховскаго начинал в это время забываться; пиесы его появлялись на сцене изредка, что приводило автора повидимому в раздражение. Он никак не думал, что время его прошло, а приписывал это интригам против него Театральной Дирекции» [Панаев: 174–175].

[270] Для постановки использовался другой театральный список комедии, имеющий цензурное разрешение (рукопись ОР и РК СПбГТБ, шифр I–III–3–104).

В. И. Лукина [Топоров; Евстратов: 80–140]. Однако одна лишь замена иностранных имен и топонимов осуждалась уже с конца XVIII в. за «недостаток в русских обычаях». Критики требовали не только подражать «красотам», но и соотносить содержание с отечественными «законами» и «нравами» [Плавильщиков: 555–556]. Той же позиции придерживался и Шаховской. Как передает Аксаков в своих воспоминаниях, драматург в 1816 г. резко осудил перевод-переделку Кокошкиным *Мизантропа*: «Переделать совсем, как говорится, на лусские <sic!> нравы храбрости у него не хватило, а все-таки Альсеста перекроил в Крутона, и Палату какую-то приплел и лусскую песню, и вышел <…> совершенный сумбур» [Аксаков 1955: III, 34]. Сам Шаховской начинает активно «переделывать» иностранные пьесы после 1815 г., как правило, сохраняя сюжет и персонажную структуру, но наполняя свой текст отсылками к русской действительности и театральной традиции. Рассмотренный ранее водевиль *Актер на родине, или Прерванная свадьба* вполне показателен. Сюжетный каркас французского образца *La Noce interrompue, ou le Comédien en voyage* [Magasin encyclopédique: 186] Шаховской наполняет конкретикой: условный актер становится историческим актером придворного театра Шумским, действие переносится в Малороссию, подъячий заменяет Прокурора, но при этом сохраняется главная пружина пьесы — воздействие «уроков» Мольера и Расина. Заметим, что среди этих многочисленных переделок на «русские нравы» рубежа 1810–1820-х гг. был также водевиль Шаховского *Адвокат, или Любовь-живописец*, адаптировавший к русской действительности комедию Мольера *Сицилиец, или Любовь-живописец* (*Le Sicilien, ou L'Amour peintre*).

Тот факт, что для своей последней переделки Шаховской выбрал комедию-балет *Любовь доктор*, достаточно показателен[271]. Было широко известно, что Мольер вывел под именами четырех докторов действительных придворных врачей Людовика XIV [Cailhava 1802: 132; Bret: IV, 8–9], что давало основание критикам сопоставлять пьесу Мольера с *Облаками* Аристофана. Более того, само сценическое воплощение комедии подсказывало такие аналогии. Геннекин в своем компилятивном «Курсе» писал об изображении врачей на первом представлении комедии:

> Нельзя забывать что, дабы сделать шутки еще более приятными всему двору, актеры, игравшие эти роли, представляли их в масках, которые Мольер изготовил специально и которые идеально передавали облик этих господ: это была поистине комедия Аристофана [Hennequin: III, 156][272].

---

[271] Отметим, что в 1822 г. его парижский знакомый Андриё также ставил эту комедию Мольера в «подновленном» (arrangé) виде [Histoire critique: 191].

[272] "Il ne faut pas oublier que, pour rendre la plaisanterie plus agréable a toute la cour, les acteurs charges de ces rôles, les représentèrent avec des masques que Molière avoit fait faire exprès, et qui imitoient parfaitement la figure de ces messieurs: c'étoit véritablement la comédie d'Aristophane".

Брет, комментатор собрания сочинений Мольера, которым пользовался Шаховской [Шаховской 1820а: 19], возводил изображение врачей в комедии *Любовь доктор* к Аристофану и Плавту: «свобода осмеивать врачей является столь же древней как искусство театра» [Bret: IV, 10]. Подобная трактовка, несомненно, была значима для Шаховского, в контексте его идей о единстве комедии на протяжении веков.

Следуя за Мольером, русский драматург ставил целью во *Врачебном новодурье* осмеять не «личности» медиков, а новейшие учения, которые он полагал ложными. В финале «излечившаяся» героиня поет: «В наш век, для комиков пригодной, / Вшел в моду, новодурья дух / И новодур системой модной, / Для пробы, всех морит как мух» [Шаховской 1835: 32]. После эпидемии холеры 1830 г. эта проблема стала особенно актуальна в России. С этого времени в «Журнале министерства внутренних дел» начинают публиковаться статьи о новых методах лечения — от «магнетизма» до «гомеопатии» [Молва: 1832. № 71, 284; № 72, 287]. С 1833 г. начинает выходить газета К. И. Грум-Гржимайло «Друг здравия», задачей которой было «распространять между образованными и просвещенными людьми современныя медицинския сведения, доступныя понятию всех любителей наук», и противодействовать модным системам[273], из-за которых «заблуждения, предубеждения как врачей, так и не-врачей, сделались источником весьма многих бед для человечества» [Краевский: 86].

Шаховской мог знать и сатирическое обозрение новых книг по гомеопатии за май 1836 г., появившееся на страницах «Библиотеки для чтения»[274] рядом с рецензией на идейно-близкую драматургу комедию Загоскина *Недовольные*. Автор отзыва возмущался модой на «аллопатов» и «гомеопатов», которые друг с другом спорят и учат, «как рукой снимать порошинками и крупинками, лихорадки, горячки, женския и детския болезни и все, что вам угодно» [Библиотека: 1836. XVI, 90]. Характерно, что высмеивая эти новейшие «шарлатанства», журналист прибегал к мольеровским образам дерущихся лекарей: «аллопат уверяет меня, что гомеопатия решительное сумасбродство, а гомеопат клянется, что аллопатия совершенное шарлатанство; когда один предлагает мне крупинку меньше маковаго зернушка, а другой подчивает меня ведром микстуры»[275] [Там же]. Характерно, что за этим следовала прямая отсылка к Мольеру, который открыл «лекарство, гораздо лучше воды и воздуха, — *не лечиться вовсе*»:

---

[273] «**Гомеопатия**, гидропатия, изопатия, **электропатия**, **искусственный и животный магнетизм**, частныя **методы лечения Леруà**, Присница, Лемольта, теории Разари, Бруссѐ, маршала Галля и т.д., сделались предметами не только разсуждений, но и изследования просвещенных людей» [Краевский: 86].

[274] С «Библиотекой для чтения» Шаховской в это время сотрудничал (см.: [Шаховской 1834]).

[275] Ср. куплет магнетизера из комедии Шаховского: «Сюда сюда, со мной на суд / Гомеопаты, алопаты, / Что ваши дозы в целый пуд / И капли тысячныя краты?» [Шаховской 1835: 20 об.].

Молиер терпеть не мог лекарей, и самым злым образом смеялся над ними в своих комедиях. Однажды король Людовик XIV, хворая чем-то, увидел Молиера прездороваго, и спросил у него: «Скажи, Молиер, что ты делаешь, когда бываешь болен?» — Лечусь, государь. — «Как?» — Призываю лекаря; он прописывает мне лекарства; я их не принимаю, и выздоравливаю [Библиотека: 1836. XVI, 93].

Во *Врачебном новодурье* Шаховской именно в таком ключе, вслед за Мольером, изображал лекарей, посещающих якобы впавшую в сумасшествие от любви дочь откупщика Потапа Кузьмича Сганарева (ср.: Sganarelle). Так же, как у Мольера, они представляют четыре различные методы. В дополнение Шаховской вводит фигуру магнетизера (у Мольера пятым доктором переодевается любовник). Но если во французском источнике разница между врачами, главным образом, в речевой манере (Бахис — «заикается», Макротон — «говорит растягивая» [Cailhava 1802: 132]), то, стремясь усилить контраст, Шаховской делает своих героев представителями не только различных медицинских сект, но и различных народов, каждому из которых свойственны свои бытовые особенности:

1) Англичанин «физикус» Фома Фомич Мортен — сторонник «електрицизма и гольванизма» — ездит в «Англинской карете», время узнает по «Нортону», пьет «порт веин из Англинскаго погреба», болезнь героини видит «в мозговых органах»;
2) Француз Пюргон «доктор методы Леруа» на московских улицах «в два месяца сломал <…> купе, дезоближан и кабриолет», время сверяет по «Брегету», хвалит «ресторацию», где «повар прямо из Парижа», болезнь — «в желудке»;
3) Поляк «Гомеопат» Антон Патрикеевич Гробич ездит в «Петербургской каретке» и «Варшавской кочке», время узнает «по городским часам», пьет «кофей не хуже Варшавскаго Веска-кава», болезнь видит «в нервной Системе»;
4) Русский «славный хирург» Пимен Иванович Есперской передвигается по Москве «на дрожках» и «извощичьих лошадях», время сверяет «по Гошпитальным» часам, чтобы удивить иностранцев подчует их «Шампанским виов Клико», причину болезни видит «в крови» [Шаховской 1835: 8–10 об.].

Все эти сведения персонажи сообщают во время врачебного консилиума, где, как и мольеровские врачи, обсуждают все, кроме болезни героини (Действ. 2, явл. 3). Подробные описания методик, упоминания московских улиц, по которым (как по парижским у Мольера) проезжает каждый из них, в зависимости от клиентуры[276], в сочетании с обсуждением двух «хо-

[276] Русский врач Есперский лечит «кого ни попало»: «с девичьего поля в Хомовники, на Крымской брод, через Экиманку к Калужским воротам, в Нескучное, за Донской, от туда, по всему Замоскворечью на Каменный мост, через Китай Город, в Сыромятники, на разгуляй да мимо острога по бутыркам в Сущево». Пюргон же полощет «знатныя Желудки от грязи <…> Французской кухни»: «Э! ма фуа! И я очень замучал себя, на бульвар, на Тверской на Пречистой

лерных» годов[277], принесших обогащение врачам, создают точную историческую картину, столь ценимую Шаховским у Мольера и Аристофана.

Предлагаемые методы пугают Сганарева, и он обращается к последнему врачу — немцу-магнетизеру Морфериусу. Ранее тему магнетизма Шаховской разрабатывал в комической опере *Лекарь-самоучка, или Животный магнетизм* (1818), а позднее, как мы указывали — в комедии *Европейство Транжирина*. В новой пьесе автор также использует сюжет о фальшивом гипнотическом сеансе (с подробным описанием метода), в ходе которого «больная» от любви называет свое лекарство — соединение с возлюбленным. Шаховской дополняет комедию музыкальными интермедиями (перед началом 1–2-го действий танцуют и поют «тирольцы», «цыгане», исполняются «русские песни»), к которым примыкают танцы, устраиваемые Варинькой — дочерью Сганарева — перед сеансом магнетизера (сцена аналогична финалу комедии *Своя семья*).

Героиня демонстрирует, что якобы окончательно сошла с ума и начинает бессвязные восклицания: «Что? разве вы не знаете: я Нина, бедная Нина»; «Разве вы не знаете, что бедная Нина сошла с ума, от любви к Линдору... Ах! Как это жалко... неправда ли очень жалко...»; «А!.. кто это?.. он... Линдор, вот жилет, который я ему вышила, ах это ты, это ты... чтож ты молчишь... скажи ты ли здесь с своей Ниной, скажи...» [Шаховской 1835: 18–18 об.]. Далее она поет куплеты, обращаясь к Линдору, и заставляет всех танцевать «русскую», никого не узнает, в том числе и Сганарева.

Очевидно, Шаховской здесь использовал традиционный для него прием — вкрапление «чужого» иножанрового текста в собственный. Варинька явно цитирует известную комическую оперу *Нина, или От любви сумасшедшая* (*Nina, o sia la pazza per amore*), переведенную с итальянского, видимо, И. А. Дмитревским в 1796 г. Опера ставилась в Петербурге до осени 1819 г.[278] [ИРДТ: II, 500] и, несомненно, была знакома драматургу. Сюжет ее восходил к французской комедии *Nina, ou La Folle par Amour* Марсолье (Marsollier) и Далайрака (Dalayrac), где Нина сходит с ума после получения ложного известия о гибели возлюбленного на дуэли. Ее сумасшествие — в постоянном ожидании его возвращения в то место, где она получила записку с этим известием. Нина не узнает никого — даже своего

на Махавой и еще две три знатной улиц. Хоть в ваших бутырки, разгуляй, Сыромятник е цетера, ни когда не бывал» [Шаховской 1835: 9–9 об.].

[277] Шаховской не упускает возможность похвалить меры правительства, также как в *Европействе Транжирина* [Шаховской 1832: 51 об.–52]. Есперский возражает иностранным коллегам в споре о двух годах эпидемии: «А по моему оба хуже. И они только пригодились к доказательству иностранцам, что наша Академия дала России просвещенных врачей, которых умные открытия помогли и чужим краям: хотя правду сказать и между нас не без греха было» [Шаховской 1835: 9 об.].

[278] Кроме того, в репертуаре существовал балет с тем же названием [Арапов 1850: LXXXII].

отца. В финале жених снова появляется, его разговор и поцелуй возвращают Нине рассудок, и герои соединяются [Annales dramatiques: VII, 26–27]. Именно по этой канве Шаховской завершает свою комедию: Сганарев, услышав от дочери во время магнетического сеанса, что ее может вылечить только Любим, в страхе, что соседи узнают о ее сумасшествии, соединяет руки влюбленных, и Варинька пробуждается [Шаховской 1835: 22]. Пьесу вновь завершали водевильные куплеты, в исполнении всех действующих лиц. С одной стороны, Шаховской в них акцентировал свою ориентацию на мольеровский текст (о Пюргоне пелось: «Уж вас Мольер, давно в Париже / Раскрасил кистью мастерской» [Там же: 23]), а с другой — подчеркивал отличия современной медицины от времен Мольера: «Врачи не знали при Мольере, / Что мне открылося в наш век / И лекарь мудрый, в полной мере, / Почтенной славной человек» [Там же].

Нарочитая традиционность жанра «склонения на русские нравы», использование Шаховским практически в оригинальном виде мольеровских образов и ситуаций являлись способом предоставить зрителю возможность увидеть изменения в нравах и прогресс «просвещения» по сравнению с XVII в. Мысль автора о «единстве» комедии на протяжении веков, его исходная ориентация на Мольера, стремление к точности в бытовых подробностях, патриотизм и развлекательность — все эти составляющие свидетельствуют о неизменности нравоописательного метода Шаховского.

Последний период биографии драматурга, обычно мало привлекающий внимание, на наш взгляд, является крайне значимым для характеристики основных тенденций творчества Шаховского. Его прозаические опыты, в итоге адаптированные для сцены, подтверждают наблюдения исследователей о тесной связи русской исторической прозы рубежа 1820–30-х гг. с драматическими жанрами. Несмотря на незавершенность «Русского Декамерона», на том же материале Шаховскому удается, наконец, решить проблему русской «народной драмы», соединив в *Двумужнице* бытовые и фольклорные элементы с уже сложившейся традицией «романтической» драмы. Однако говорить о том, что сам Шаховской в это время становится т.н. «романтиком», нельзя.

Он писал в 1833 г.: «для меня все роды хороши, когда ими хорошо пользуются; я радуюсь искусственным творениям классицизма и романтизма; а больше еще радовался бы, если бы из них составился, укоренился и распространился руссицизм» [Шаховской 1833а: 44]. При таком подходе неудивительно, что, наряду с «романтическими» адаптациями сочинений Загоскина, Пушкина и др., в 1830-е гг. для описания современных явлений Шаховской продолжает обращаться к традиции Мольера, а также к уже сформированной его собственными пьесами традиции русской «комедии нравов». Менялись формы и их наполнение, но установка Шаховского «заимствовать» отовсюду «все лучшее» для создания национального русского театра оставалась неизменной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Создание полноценной творческой биографии Шаховского, отвечающей современным научным требованиям, в первую очередь ставит перед исследователем проблему выбора среди обширного наследия драматурга тех сочинений и идей, которые отражают главные тенденции его художественной системы. В нашей работе мы попытались наметить один из путей к решению этой проблемы — рассмотреть развитие центрального для Шаховского жанра комедии на протяжении активного периода деятельности драматурга с 1800-х до середины 1830-х гг. Предпринятый нами анализ более 15 пьес автора в контексте современных ему драматических теорий и практик, а также с точки зрения общественной и литературной проблематики позволил выделить ряд особенностей этой системы.

На протяжении всей первой трети XIX в. Шаховской оставался единственным в России профессиональным драматургом, режиссером и теоретиком, по своим служебным обязанностям тесно связанным с практической стороной театральной жизни и финансово зависящим от своего творчества. Такой необычный статус Шаховского определял и его особые отношения со словесными и собственно театральными рядами. Как писатель он должен был ориентироваться на меняющийся литературный тренд, как драматург-практик был обязан учитывать законы сцены и вкусы современного зрителя. Коммерческий успех пьес, в основном определявшийся их сценичностью и занимательностью, был для него в той же мере значим, что и решение задач литературного характера — прежде всего, создание «оригинальной» русской драматургии, сравнимой с европейскими образцами.

Изначальный выбор Шаховским жанра комедии, целью которой было развлекать зрителей и одновременно исправлять их пороки, в этом смысле достаточно показателен. Именно ей в эстетиках рубежа XVIII–XIX вв. отводилась функция «зеркала» современности, в то время как трагедия должна была описывать «высокие» исторические сюжеты. Кроме того, к началу века комедия стала рассматриваться как наиболее «национальный» род драматургии, главным источником которому служат нравы народа. Хотя проблема создания комедии в «русских нравах» была сформулирована еще в 1780-е гг., но в 1800-е гг. она встала значительно острее в связи с усилившейся конкуренцией между русской и французской труппами за внимание «благородного» зрителя. Нужны были современные комедии, соответствующие новым эстетическим требованиям и разрабатывающие актуальные местные темы.

Первые опыты Шаховского 1800-х гг. отвечали именно этим запросам. Под воздействием французских «неоклассицистических» идей и современного французского репертуара комедиограф определил основной метод своего творчества как «подражание» лучшим европейским образцам, в со-

четании со злободневными отсылками к российской действительности. Его наиболее успешные комедии этого периода — *Новый Стерн; Полубарские затеи; Ссора, или Два соседа*, — варьируя жанровые модели пьес Мольера и его современных последователей, поднимали специфически российские проблемы: в них автор осуждал излишнее пристрастие к «сентиментальной» литературе, увлечение крепостными театрами, страсть к тяжбам и псовой охоте. Приспособление иностранных образцов для описания «оригинальных» нравов россиян в этих комедиях шло через введение литературных цитат, «личных» намеков, бытовых деталей и речевых масок — своеобразных «цитат из действительности». Осуждение бездарных эпигонов Карамзина в *Новом Стерне*, отсылки в *Полубарских затеях* к идущим на сцене русским трагедиям, использование в комедии *Два соседа* сюжета одноименной басни Хемницера придавали этим пьесам требуемый «русский» колорит и злободневность звучания. Соотнесение с традицией таких комедий Мольера, как *Смешные жеманницы*, *Мещанин во дворянстве* и *Докучные*, с точки зрения зрителей, лишь сообщало большую убедительность изображенным в них «национальным» характерам.

То же стремление к созданию русской нравоописательной комедии по мольеровскому образцу в полной мере отразилось и в самой известной пьесе Шаховского — комедии в стихах *Урок кокеткам*. Анализ текста комедии, а также ее рукописи, предпринятый нами в третьей главе работы, позволил выявить методы, избранные автором для достижения этой цели. Не ограничиваясь литературно-полемической составляющей пьесы, мы рассмотрели соединение элементов авторитетной французской традиции (*Мизантропа* Мольера, *Исправленной кокетки* де Ла Ну) с русскими «оригинальными» типами «чудаков» из сатиры Шаховского и комедии Княжнина. Памфлетный же характер образа сентиментального «балладника» Фиалкина, наряду с другими «личными» выпадами против враждебных автору литераторов, на наш взгляд, использовались в функции злободневных отсылок к современности.

Характерно, что в «войне на Парнасе» 1815 г. для драматурга была также актуальна и мольеровская полемическая тактика. *Урок кокеткам* и последующий за ним *Урок волокитам* Загоскина, написанный, как нам удалось доказать, в соавторстве с Шаховским, точно проецировались на *Урок женам* Мольера и *Критику Урока женам*. По форме эта комедия представляла собой своеобразный «комментарий» к *Уроку кокеткам*, призванный подчеркнуть «реальность» изображенных в первой пьесе «нравов». При таком полемическом «ответе», на место традиционно осуждаемых «завистников» Мольера оказывались поставлены «арзамасцы». С одной стороны, этим Шаховской защищался от нападения, а с другой — еще раз подчеркивал свой титул «русского Мольера». При этом внешне он старался выдерживать позицию «над схваткой», скрыв свое участие в написании *Урока волокитам*, что ему и его соавтору практически удалось.

Последовавший за полемикой с «арзамасцами» период рубежа 1810–1820-х гг. характеризуется активными поисками драматургом новых идей и форм. В это время Шаховской вынашивает замысел собрания своих сочинений, где бы каждую пьесу сопровождало концептуальное предисловие, а все вместе они составили бы «Теорию драматического искусства». Однако по финансовым причинам этот проект осуществлен не был. Тем не менее, его опубликованные части — «Предисловие к *Полубарским затеям*», статья «Нечто о театральной музыке» и отдельное издание комедии *Аристофан* дают представление о воззрениях автора на проблемы жанра комедии и «национального театра» в целом.

Особый интерес для реконструкции теории комедии у Шаховского представляет текст «Предисловия». Оригинальное прочтение мольеровского *Мизантропа* как «комедии нравов», где фигура главного героя позволяет вывести на сцену пороки всего общества, как нам удалось установить, было подсказано русскому автору «Аналитическим курсом» Лемерсье. Подобная композиция была использована Шаховским в комедии *Аристофан* и, как замечали исследователи, видимо, также повлияла на замысел *Горя от ума* Грибоедова.

Все опубликованные части общего теоретического замысла Шаховского были связаны с идеей обращения к «древним» как «чистому» источнику традиции, противопоставленной французскому влиянию. В этом смысле концепция единства нравоописательной комедии от Аристофана до Фонвизина, представление о русских как наследниках древних греков и стремление к синтезу всех искусств, необходимому для достижения «оригинальности» русского театра, оказались созвучны с идеями «романтиков» — главным образом, А. Шлегеля и Лемерсье. К сочинениям этих авторов Шаховской активно обращается, желая реабилитировать Аристофана и себя самого как «новейшего Аристофана» (прозвание, полученное им в полемике 1815 г.).

С этой же целью, по примеру Лемерсье, он принимается за сочинение «исторической комедии» *Аристофан*, работа над которой охватывает более 6 лет. Новое восприятие истории как богатого источника для жанра «комедии нравов», теперь не столько «исправляющего», сколько «изображающего» странности современников, было связано с новыми французскими идеями, а также с популярностью исторических романов Скотта и через него — наследия Шекспира. Под влиянием этих идей Шаховской, сохраняя свои творческие методы, теперь начинает находить иные источники материала для комедий и смежных с ней жанров — в литературе (драматические адаптации романов, пьес, поэм) и в истории (*Аристофан*, *«Ты и Вы»* и проч.). С новыми эстетическими веяниями приходят и новые образцы для подражания — Аристофан, Шекспир, Скотт; задача же описания «нравов» (современных или исторических) продолжает оставаться для драматурга первостепенной.

В этом контексте характерен опыт Шаховского по переложению на «русские нравы» комедии Шекспира *Укрощение строптивой*. Вполне

в духе 1800-х гг. комедиограф приспосабливал сюжетную канву образца к современным театральным условиям. Способом «исправления» строптивой героини теперь становится театр. Шаховской вместе с балетмейстером Дидло создают новаторскую сценическую композицию: в состав комедии входит «нравоучительный балет», который на сцене смотрят герои самой комедии. Подобный эксперимент с пространством сцены-зала, помимо яркого зрелищного эффекта, давал возможность подчеркнуть нравоучительную функцию театра и его воздействие на зрителей.

Переехав в Москву в конце 1825 г., Шаховской развивает в своих комедиях тенденции, намеченные в предыдущий период: готовит комментированное издание *Аристофана*, включается в обсуждение проблемы «народной драмы» и сочиняет историческую комедию *Ф. Г. Волков*. Принимая участие в коронационных торжествах Николая I, он стремится также включиться в идеологическое строительство нового царствования. Концепция «русского гения», использующего все лучшие достижения европейской цивилизации, но сохраняющего собственный «национальный» характер, нашла свое отражение в комедии о Волкове и в интерпретации Шаховским фигуры Петра I. Кроме того, сближение драматурга с патриотически-настроенным кружком «московских театралов» и позднее — «Московского вестника» определяет на все последующее время противостояние Шаховского с журналом «Московский телеграф».

Нравоописательные комедии последнего, наименее изученного, периода творчества Шаховского мы рассмотрели в седьмой главе. Драматург, уже с 1826 г. отстраненный от театрального управления, предпринимает попытки, вслед за Загоскиным, обратиться к исторической прозе. Слишком тесная связь этих опытов с драматургией Шаховского, как мы полагаем, не позволила автору закончить свой «вальтерскоттовский» роман «Жизнь Александра Пронского», но, при этом, позволила без труда адаптировать новеллы «Русского Декамерона» в форму драмы *Двумужница* и исторической комедии *Суженый не ряженый.* Оба эти текста представляют наглядный материал для иллюстрации инструментария Шаховского-комедиографа: подчеркивая в подзаголовке этих пьес их «романтический» характер, автор продолжал оперировать традиционными мотивами, образами и сценическими эффектами, меняя только нравы изображаемой эпохи. Однако в случае *Двумужницы* эта техника, в удачном сочетании с бытовыми и фольклорными элементами, позволила, наконец, решить проблему создания русской «народной драмы».

Более традиционными были написанные в этот же период комедии на современные темы: *Европейство Транжирина* и *Врачебное новодурье*. В первой из них Шаховской, для опровержения внутренних и внешних «клеветников России», применяет форму «продолжения» комедий о Транжирине, используя образ, восходящий изначально к мольеровскому Журдену, в качестве наглядной иллюстрации меняющихся нравов. Полубоярин-откупщик, разорившийся со своим домашним театром (*Полубарские*

затеи), впоследствии подражавший «высшему обществу» в страсти к иностранным безделушкам (*Чванство Транжирина*), на новом этапе следует моде на «космополитизм» и европейское «просвещение». Подобная форма позволяла Шаховскому наглядно продемонстрировать изменения в «нравах» русского общества. В качестве отсылок к современности здесь были помещены «личные» выпады в адрес враждебных автору журналистов «торгового направления».

Последняя комедия Шаховского *Врачебное новодурье* — переделанная на «русские нравы» комедия Мольера *Любовь доктор* — была написана приблизительно в 1835–1838 гг., однако не увидела сцены при жизни автора. Тем не менее, она ясно отражает нравоописательную технику комедиографа: использование классической формы комедии Мольера в сочетании с отсылками к русской действительности — бытовыми и литературными деталями. При изменении форм и образцов для «подражания» нравоописательный метод и установка Шаховского на «заимствование» всего лучшего для создания национального русского театра оставались неизменными.

Последние годы жизни Шаховской полностью отошел от театра. Своеобразным эпилогом к его творческой карьере можно назвать серии статей «Летопись русского театра» и «Обзор русской драматической словесности», публиковавшиеся в начале 1840-х гг. на страницах театральных журналов. Знаменательно, что, описав историю возникновения театра в России, историю русской трагедии и форм театрального управления, Шаховской так и не успел высказаться о комедии, лишь кратко охарактеризовав комедийный репертуар от Д. И. Фонвизина до В. В. Капниста [Шаховской 1840d: 2–5]. Собственные заслуги в становлении русской комедии он скромно предоставил оценивать потомкам.

По сегодняшний день, однако, влияние, оказанное Шаховским на последующее развитие русской драматургии, практически не изучено, несмотря на то, что отдельные его пьесы продолжали ставиться вплоть до конца XIX в. Традиционно упоминают лишь воздействие его идей и комедий на творчество младших современников (Загоскина, Катенина, Грибоедова, Жандра, Хмельницкого, Одоевского [Слонимский 1946; Мещеряков: 30–32; Рогов 1992: 192]), а также влияние *Двумужницы* и *Ф. Г. Волкова* на раннюю «купеческую» драму А. Н. Островского [Гозенпуд 1961: 67–68; Кашин]. Вопрос этот потребует подробного исследования в дальнейшем. Однако уже сейчас можно указать, что закрепление мифологии «рождения» русского театра в Ярославле [Иванов 2006d: 180–181] и популярность жанра исторической комедии на русской сцене в 1830–40-е гг., несомненно, должны быть поставлены в заслугу Шаховскому-комедиографу. Его эксперименты со стихом, пространством сцены, композицией спектакля, иножанровыми элементами — его попытки создания синтетического театрального жанра, нуждаются в дальнейшем серьезном изучении как значительная часть истории русского театра «золотого века».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Письмо А. А. Шаховского М. Н. Загоскину. СПб., 29 июля 1822 г.

С каким сердечным удовольствием я прочитал, любезный Михаил Николаевич, твое письмо и потом твою Комедию об этом верно тебе скажет Иван Иванович Дмитриев ибо я его в тот же день видел и говорил ему о моих чувствах и мыслях: он кажется тебя любит и отдает справедливость твоему дарованию что меня очень порадовало. Оставя старыя истории и проказы Грибоедова[279], в которых я никогда не мог брать участья, и о которых мы уже объяснились с тобою в Москве; я хочу помнить только старую нашу приязнь[280] и тебя прошу о том же. В доказательство, что моя искренность не изменилась; (а ты знаешь, что искренность оселок дружбы) я тебе скажу вообще мнение мое о твоей маленькой Комедии[281]. Я радуюсь, находя в ней содержание, разговоры и даже характеры, верно взятые не со сцены или из романов; но с природы и из общества, а это, по моему, главное в нашем искусстве. Диалог довольно хорош, но в других твоих комедиях некоторые сцены ведены с большею живостью и разговор естественнее: непривычка писать стихами, и проклятыя рифмы, разжидили диалектику твою и то не много, и гораздо менее нежели я ожидал от сочинителя, который высиживает наизмор стихотворного гения, стал писать ямбами; которых перед этим не мог склеивать[282]. Должен также отдать справедливость, что несмотря на некоторые мелкие натяжки и вставочки, довольно редкия, стихи гладки, разговорны, и отдельно есть и сильные и хорошие. Словом судя по первому опыту и еще больше по стихам напечатанным в журналах[283], тебе бог Парнаса, позволил кажется писать его

---

[279] Речь идет о конфликте между Грибоедовым с Загоскиным осенью 1817 г. после публикации последним критической рецензии на комедию *Молодые супруги* в СН. Грибоедов ответил стихотворным памфлетом «Лубочный театр», о чем писал Катенину в письме от 19 октября: «Дурак Загоскин в журнале своем намарал на меня ахинею. <…> я сперва, как прочел, — рассмеялся, но после чем больше думал, тем больше злился. Наконец не вытерпел, написал сам фасесию и пустил по рукам» [Грибоедов: III, 14].

[280] См. об этом Главу III данной работы.

[281] *Урок холостым, или Наследники* (1822) — Загоскин в письме от 14 июня 1822 г. просил Н. И. Гнедича раздать экземпляры ее своим приятелям в Петербурге [Загоскин 1987: II, 711], в числе которых должен был быть и Шаховской.

[282] Из письма Загоскина Гнедичу от 10 февраля 1821 г. следует, что до этого времени драматург не писал стихов: «Здесь, от нечего делать, принялся я опять за просодию и наконец на этих днях написал первые мои стихи» [Загоскин 1987: II, 696].

[283] Имеются в виду публикации стихотворений Загоскина «Послание к Н. И. Гнедичу», «Авторская клятва», «Выбор жены», опубликованные в журнале «Со-

языком. Начало благо конец потребит, говорит апостол[284], и я с нетерпением ожидаю не конца а продолжения. Пиши, пиши, и еще больше замечай людей и обществ, и не ленись поправлять и поправлять: а я надеюсь что ты будешь иметь и успехи и врагов; одни без других не бывают, но будь уверен что первые переживут других, если ты будешь их основывать не на приноровках ко времени: т.е. к глупости современников, а на истине верности рисунка, и на яркости, на гармонии Красок в картинах, которыя ты списываешь с природы, и общества. Вот тебе дружеский совет стараго служиваго Театра, котораго знания уж разрешитили как решето, <нрзб> невежество <нрзб> В нашем ремесле, не довольно еще иметь дарование, и даже познания но нужно терпение, смелость и самое упрямство. Трудно противу рожна прати, опять говорит Апостол[285], который везде говорит дело; а какой рожен крепче и упрямее рожна невежества, зависти, глупости, и мелкого самолюбия, которое не может ничего терпеть что его оскорбляет. Арзамасские Гуси, разлетелись, гоготание из замолкло, многие даже отреклись от прежняго промысла[286]; на месте их появились нырки и Шипуны, которыя ныряя по болотам возмутили против меня, зеленых квакушек и <нрзб> из всей мочи, пока не перелопаются с надсады. Хмельницкий, котораго ты знаешь и понимаешь, с стаей кобельков, омочивающих углы Театральной школы, приклепает на меня за добро которое я ему делал и делаю нашему Театру, наставляя на путь истинный молодыя дарования[287]; Благонамеренный[288] и левый угол партера, превратились в поприще его мерзостей: глупцы, пишущие кричащие, и шипящие под знаменами водевильнаго похабства, хотят убить не Комедии мои, а бенефисные поделки, которыя сами собою скоро перемрут; и я об них плакать не буду[289].

ревнователь просвещения и благотворения» в 1821 г. (№ 6–8) [Загоскин 1987: II, 781].

284 Видимо, перефраз цитаты: «Конец дела лучше начала его» (Екклесиаст: 7, 8).

285 Слова Христа к апостолу Павлу (Деяния: 9, 5; 26, 14).

286 Шаховской в начале 1820-х гг. мирится с Жуковским [Гозенпуд 1961: 54].

287 Конфликт имел явно внутритеатральный характер. После прихода нового директора театров Майкова, Шаховской восстановил свою власть и стал продвигать своих учеников, преследуя ушедших от него А. М. Колосову и В. Каратыгина [Каратыгин: 101].

288 Арапов писал Закоскину 7 июля 1822 г.: «Шаховской жалуется теперь на журналы, которые беспрестанно его атакуют, и никак не может забыть тех чувствительных ударов, которые получил прошедшей зимою» [РС: 1902. CXI, 616].

289 Текст приводится с сохранением авторской пунктуации по автографу: Письма (3) М. Н. Загоскину от Шаховского, 1822–1830 / РНБ ОР. Ф. 291. Ед. хр. 150. Сверено по копии А. Ф. Бычкова — ПФА РАН. Ф. 764. Оп. 1. Ед. хр. 132.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Аксаков 1886: *Аксаков С. Т.* Биография М. Н. Загоскина // Аксаков С. Т. Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1886. Т. 3.

Аксаков 1955: *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955–1956.

Ансело: *Ансело Ф.* Шесть месяцев в России / Вступит. ст., пер. с фр., коммент. Н. М. Сперанской. М., 2001.

Арапов 1850: *Арапов П. Н.* Очерк постепеннаго хода и усовершенствования русскаго театра // Драматический альбом с портретами русских артистов и снимками с рукописей / Изд. П. Н. Арапова, А. Роппольта. М., 1850.

Арапов 1861: *Арапов П. Н.* Летопись русскаго театра. СПб., 1861.

Арзамас: Арзамас: Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы: Сб.: В 2 кн. М., 1994.

Аристофан 1821: *Аристофан* Облака / Пер. И. М. Муравьева-Апостола. СПб., 1821.

Афинские письма: Афинские письма или Переписка одного Агента, находящегося по тайным препоручениям от Царя Персидского в Афинах в продолжение Пелопонезской войны: В 6 т. / Пер. с фр. М. Т. Каченовским. М., 1804–1816.

Батюшков: *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989.

Белинский: *Белинский В. Г.* Петровский театр // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2.

Библиотека: Библиотека для чтения.

Болховитинов: *Болховитинов Евгений, митр.* Ф. Г. Волков // Словарь русских светских писателей соотечественников и чужестранцев, писавших в России: В 2 т. М., 1845. Т. 1.

ВЕ: Вестник Европы.

Вигель: *Вигель Ф. Ф.* Записки: В 2 кн. М., 2003.

Вольтер: *Вольтер.* Эстетика. Статьи. Письма. М., 1974.

Вольф: *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1.

Вяземский: *Вяземский П. А.* Соч.: В 2 т. М., 1982.

Галатея: Галатея. 1829.

Георгиевский: *Георгиевский П.* Руководство к изучению российской словесности, содержащее общие понятия об Изящных Искусствах, теорию Красноречия, Пиитику и краткую Историю Литературы: В 4 ч. СПб., 1836. Ч. 4: История Литературы.

Голиков: *Голиков И. И.* Деяния Петра Великаго, мудраго преобразителя России, собранныя из достоверных источников и расположенныя по годам: В 15 т. / Изд. 2-ое. М., 1837–1841.

Горчаков: Лицейские письма Горчакова А. М. 1814–1818 // Красный архив. М., 1936. Т. 79.

Греч 1822: *Греч Н.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.

Греч 1825: *Греч Н. И.* Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетья // Русская Талия... на 1825 год. СПб., 1825.

Греч 1834: *Греч Н. И.* Письмо в Париж к Я. Н. Толстому // Библиотека для чтения. 1834. Т. 1.

Грибоедов: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995–2006.
Дашков: *Д. Д.* Июня 25 *Новый Стерн*, комедия // ВЕ. 1812. № 13 (июль).
ДВ: Драматический вестник. 1808.
Декабристы: Декабристы: эстетика и критика. М., 1991.
Державин: *Державин Г. Р.* Соч.: В 9 т. / С прим. Я. Грота. СПб., 1864–1883.
Дмитриев: *Дмитриев И. И.* Соч. М., 1986.
Дмитриев М.: *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти // Дмитриев М. А. Московские элегии. М., 1985.
Дюваль: *Дюваль А.* Влюбленный Шекспир. Комедия в одном действии в прозе / Пер. Д. Языкова. СПб., 1807.
Ежегодник: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год: Сб. научных трудов. Л., 1984.
ЖД: Журнал драматический. 1811. Ч. 1–3.
Жихарев: *Жихарев С. П.* С. П. Жихарев: В 2 т. Л., 1989.
ЖРС: *2.–9.* Письмо к издателю // Журнал российской словесности. 1805. № 7.
Жуковский 1956: *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1956.
Жуковский 1985: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
Жуковский 1999: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.
Журнал Комитета министров 1816: Журнал Комитета Министров. 6 майя 1816 г. Об увольнении его <Шаховского> от должности с награждением пенсионом. Всеподданнейшая записка директора Императорских театров обер-камергера А. Л. Нарышкина со сведениями о заслугах А. А. Шаховского как драматурга; прошение А. А. Шаховского А. Л. Нарышкину; формулярный список о службе А. А. Шаховского на 1816 г.; список пьес А. А. Шаховского, поставленных с 28 мая 1814 по 21 февраля 1816 с показанием числа спектакля и суммы сборов; письма А. Л. Нарышкина В. Р. Марченко / РГИА. Ф. 1263. Оп. 1. Ед. хр. 103. Л. 203–211.
Журнал Комитета министров 1825: К Журналу Комитета Министров 24 ноября 1825. О разрешении ему <Шаховскому> отпуска в Москву на 3 месяца. Представление петербургского военного генерал-губернатора / РГИА. Ф. 1263. Оп. 1. Ед. хр. 423. Л. 1136–1137.
Загоскин 1815: <*Загоскин М. Н.*> Комедия против Комедии, или Урок Волокитам. Комедия в 3-х действиях / Рукопись, б. п., ценз. разр. № 77 от 23 октября 1815 г. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–XXI–2–71.
Загоскин 1826: *Загоскин М. Н.* Письмо кн. А. А. Шаховскому (без подписи) от М. Н. Загоскина. 1826 г., авг. 16, Москва / ИРЛИ РАН ОР. Ф. 105. Оп. 1. Ед. хр. 5.
Загоскин 1902: Из переписки М. Н. Загоскина // Русская старина. 1902. Т. 111.
Загоскин 1987: *Загоскин М. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1987.
Зотов 1846: *Зотов Р.* Князь А. А. Шаховской // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1846. № 4.
Зотов 1896: *Зотов Р. М.* Записки // Исторический вестник. 1896. Ч. 64–66.
Ирои-комическая поэма: Ирои-комическая поэма. Л., 1933.
Карамзин: *Карамзин Н. М.* Пантеон российских авторов // Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2.
Каратыгин: *Каратыгин П. А.* Записки. Л., 1970.
Катенин 1965: *Катенин П. А.* Избр. произведения. М.; Л., 1965.
Катенин 1981: *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981.

Кеппен: Альбом П. И. Кеппена / ИРЛИ РАН ОР. Ед. хр. 10102.
Княжнин: *Княжнин Я. Б.* Избр. произведения. Л., 1961.
Кокошкин: <*Кокошкин Ф. Ф.*> Со всем прибором сатана, или Сумбурщица жена. Комическая опера, в трех действиях. Вольной перевод, музыка Г-на Салье // Писарская рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–XV–4–94.
Колобухин: <*Колобухин*> Имянины Транжирина, или Сюрприз самому себе. Комедия в одном действии // Писарская рук. 1817 г. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–IV–1–40.
Кони: *Кони Ф.* Иван Афанасьевич Дмитревский, славнейший русский актер // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 1.
Краевский: Отечественныя записки, учено-литературный журнал, изд. А. Краевским. 1844. Т. 37.
Крылов: *Крылов И. А.* Полн. собр. драматических соч. СПб., 2001.
Лагарп: *Лагарп И. Ф.* Ликей или Круг словесности древней и новой / Пер. П. Соколов. СПб., 1811. Т. 2.
Максимович: Малороссийския песни, изданныя М. Максимовичем. М., 1827.
Малиновский: Историческое известие о Российском Театре (Из Исторических Записок А. М.) // Северный архив. 1822. № 21.
МВ: Московский вестник.
Молва: Молва.
Мольер: *Мольер.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1985.
МТ: Московский телеграф.
На взятие Варшавы: На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина. СПб, 1831.
Новиков: *Новиков Н. И.* Биография Волкова // Ф. Г. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953.
Обозрение 1893–1894: Обозрение деятельности императорских сцен: сезон 1893–1894 // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894. СПб., 1895.
ОЗ: Отечественныя записки, издаваемыя Павлом Свиньиным.
Остолопов: *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Т. 3.
Панаев: *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. Часть первая. 1830–1839 // Современник. 1861. № 1.
Переписка Пушкина: Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, И. Б. Мушиной, М. А. Турьян. М., 1982. Т. 2.
Письмовник: Письмовник, Содержащий в себе Науку Российскаго языка со многим присовокуплением разнаго учебнаго и полезнозабавнаго вещесловия / Изд. 8-е, Н. Курганова. СПб., 1809.
Плавильщиков: *Плавильщиков П. А.* Театр // Плавильщиков П. А. Собр. драматических соч. СПб., 2002.
Полевой: *Полевой Н. А.* Избр. произведения и письма. Л., 1986.
Полевой К.: *Полевой К. А.* Записки о жизни и сочинения Н. А. Полевого // Николай Полевой: материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Под ред. В. Орлова. Л., 1934.
Полежаев: *Полежаев А. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1939.
Псовой охотник 1785: Псовой охотник, Содержащий в себе: о свойствах, названии и должности онаго; о высворке борзых и наездке гончих собак… Изданной любителем Псовой охоты Г. Б. М., 1785.

Псовой охотник 1810: Псовой охотник, или основательное и полное наставление о заведении всякаго рода охотничьих собак: В 2 ч. М., 1810.
Пушкин 1978: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 7 (1978): Критика и публицистика.
Пушкин 2008: *Пушкин А. С.* Соч.: Комментированное издание / Под ред. Д. М. Бетеа. Вып. 2: Борис Годунов. М., 2008.
Пушкин В.: *Пушкин В. Л.* Стихи. Проза. Письма. М., 1989.
РА: Русский архив.
Распе: Не любо, не слушай, а лгать не мешай. Напечатано сызнова, с прибавками и в лицах: В 2 т. / Изд. 4-ое. [Вольный перевод книги Распе Приключения барона Мюнхгаузена, с дополнениями.] СПб., 1811.
Раут: Письма, записки и стихи к М. Н. Загоскину // Раут. 1854. Кн. 3.
РИО: Журналы Комитета, учрежденнаго Высочайшим рескриптом 6 Декабря 1826 года // Сб. Императорскаго Русскаго историческаго общества. СПб., 1891. Т. 74.
Россия под надзором: Россия под надзором: Отчеты III отделения 1827–1869 гг. М., 2006.
РП: Русский пустынник.
РС: Русская старина.
Руссо: *Руссо Ж.-Ж.* Об общественном договоре, или Принципы политического Права // Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. Трактаты. М., 1998.
СВ: Северный вестник.
СН: Северный наблюдатель. 1817.
СО: Сын отечества, исторический, политический и литературный журнал.
Сомов 1827: *Сомов О.* Обзор Российской Словесности за 1827 год // Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827.
Сомов 1828: *Сомов О.* Обзор Российской Словесности за 1828 год // Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828.
Сомов 1831: *Сомов О.* Обозрение Российской Словесности за вторую половину 1829 и за первую 1830 года // Северные цветы на 1831 год. СПб., 1830.
Соревнователь: Известие о жизни Ивана Афанасьевича Дмитревскаго // Соревнователь Просвещения и Благотворения. Труды ВОЛРС. 1822. Ч. 17.
СП: Северная пчела.
Списки сочинений: Списки драматических сочинений кн. Шаховского А. А. б. д. / ГАРФ. Ф. 1106. Оп. 1. Ед. хр. 20.
Стихотворная комедия: Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2 т. // Сост. А. А. Гозенпуда. Л., 1990.
Сумароков: <*Сумароков П. И.*> О российском театре, от начала оного до конца царствования Екатерины II // Отечественные записки. 1822. № 32 (декабрь).
Сушков: *Сушков Н. В.* Обзор к потомству с книгами и рукописями // Раут. 1854. Кн. 3.
ТА: Театральный альманах на 1830 год. СПб., 1830.
Телескоп: Телескоп, журнал современного просвещения.
Тургенев I: Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 1.
Федоров Б.: *Федоров Б.* Руские витязи при князе Владимире. Героич. Представление в трех Действ. В стихах, с хорами. СПб., 1814.
Федоров В.: *Федоров В. М.* Лиза или следствие гордости и обольщения. URL: http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/lib/fedorov_fedorov_01.zip (15.04.2009).

Фонвизин: *Фонвизин Д.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1.
Хемницер: *Хемницер И. И.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1963.
Шаховской — Бакуниной: *Шаховской А. А.* Письмо П: М: Б: / Автограф. ИРЛИ РАН ОР. Ф. 335. Ед. хр. 5.
Шаховской — Шишкову: *Шаховской А. А.* Письмо А. С. Шишкову. 21 авг. <1826> / Автограф. РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 6091.
Шаховской Ф. 105: Шаховской А. А., Кн. Стихотворение «В день заложения Храма Спасителя в Москве» (с дарственной надписью автора М. Н. Загоскину): Отд. оттиск. 1839, сент. 10 / ИРЛИ РАН ОР. Ф. 105. Оп. 1. Ед. хр. 41.
Шаховской Ф. 335: *Шаховской А. А.* Отрывки его работы по истории русского театра / Автограф. ИРЛИ РАН ОР. Ф. 335. Ед. хр. 4.
Шаховской Ф. 336: *Шаховской А. А.* Биография Ф. Г. Волкова, Основателя русского театра / Автограф. Беловая рук. с поправками. ИРЛИ РАН ОР. Ф. 336. Оп. 1. Ед. хр. 1.
Шаховской Ф. 452: *Шаховской А. А.* Письма (3) А. А. Майкову / Автограф. РНБ ОР. Ф. 452. Ед. хр. 444.
Шаховской Ф. 1106: Письма и расписка кн. Шаховского А. А. Лисенкову И. И. / РГАЛИ. Ф. 1006. Оп. 1. Ед. хр. 13.
Шаховской 1804: <*Шаховской А. А.*> Коварный. Комедия в пяти действиях в прозе / Авторизованная писарская рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр 1–II–6–5. Пагинация отсутствует.
Шаховской 1808: *Шаховской А. А.* Полубарские Затеи. Комедия в пяти Действиях с Интермедиями / Авторизованная писарская рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–20–4–46.
Шаховской 1815a: *Шаховской А. А.* Урок кокеткам, или Липецкия воды: комедия в пяти действиях в стихах / Авторизованная писарская рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–XV–3–86.
Шаховской 1815b: *Шаховской А. А.* Урок кокеткам, или Липецкия воды: комедия в пяти действиях в стихах. СПб., 1815.
Шаховской 1815c: *Шаховской А. А.* Крестьяне или Встреча незваных. Новая опера водевиль в двух действиях. СПб., 1815.
Шаховской 1815d: *Шаховской А. А.* Козак стихотворец, Анекдотическая опера водевиль в одном действии. СПб., 1815.
Шаховской 1816: *Шаховской А.* Ломоносов или Рекрут стихотворец. Опера-водевиль в трех действиях. СПб., 1816.
Шаховской 1820a: *Шаховской А.* Предисловие к Полубарским затеям // Сын отечества. 1820. № 13.
Шаховской 1820b: *Шаховской А. А.* Ворожея или Танцы Духов. Оригинальная Комедия-водевиль в одном Действии / Писарская рук. Ценз. разр. 16 июля 1820. СПбГТБ ОР и РК. Шифр 1–21–3–8. Пагинация отсутствует.
Шаховской 1821a: *Шаховской А. А.* Любовная почта. Комическая опера в одном действии. СПб., 1821.
Шаховской 1821b: *Шаховской А. А.* Ссора или Два соседа, комедия в одном действии. СПб., 1821.
Шаховской 1821c: *Шаховской А. А.* Иваной или Возвращение Ричарда Львинаго сердца. Романтическая Комедия в пяти Действиях. в Англинском роде, с большим спектаклем, Ристалищем, Сражениями, Дивертиссементом, Песнями, Балладами и Хорами; Взятая из сочинения Вальтера Скота. Представлена в пер-

вый раз в Санктпетербурге на болшом Театре генваря 21 дня 1821 года. В пользу актрисы Г: Валберховой / Ценз. рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–XV–4–38.
Шаховской 1822a: *Шаховской А. А.* Новости на Парнасе, или Торжество Муз. Пролог, в честь Дмитревского, в стихах, с пением, хорами, балетами и торжественным ходом. Для сооружения надгробного памятника Гну Дмитревскому / Писарская рук. Ценз. разр. 7 июля 1822 г. СПбГТБ ОР и РК. Шифр 1–20–2–15.
Шаховской 1822b: *Шаховской А. А.* Актер на родине или Прерванная свадьба, опера-водевиль в одном действии. СПб., 1822.
Шаховской 1822c: *Шаховской А.* Письмо К. Шаховскаго к… // Сын отечества. 1822. № 33.
Шаховской 1823: *Шаховской А. А.* В. Ф. Одоевскому // Русский архив. 1864. № 7–8.
Шаховской 1824a: *Шаховской А. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники» (отрывки) // Полярная звезда на 1824. СПб., 1824.
Шаховской 1824b: *Шаховской А. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники» (отрывки) // Мнемозина. М., 1824. Ч. 1.
Шаховской 1825a: *Шаховской А. А.* Фальстаф. Комедия в одном действии с пением и танцами, извлеченная из двух частей Генриха IV, исторической хроники Шекспира, и приноровленная к новейшему театру / Авторизованная ценз. рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–20–2–3.
Шаховской 1825b: *Шаховской А. А.* Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень. Комедия балет в трех действиях / Авторизованная ценз. рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр 1–21–2–88. Пагинация отсутствует.
Шаховской 1825c: *Шаховской А. А.* Нечто о театральной Музыке: Отрывок из теории Драматическаго Искуства // Русская Талия… на 1825 год. СПб., 1825.
Шаховской 1827a: *Шаховской А. А.* Федор Григорьевич Волков или День Рождения Русского Театра. Анекдотическая комедия водевиль в 3-х Действиях. с Хорами, танцами, Интермедиею, изображающею [представляющему] Старинное угощение народа и нищей братии и представлением на первом Русском Театре, сделанном в Кожевенном Сарае, Пасторали Евмон и Берфа. взятая из Истинного происшествия / Автограф. ИРЛИ РАН ОР. Ф. 335. Оп. 1. Ед. хр. 10.
Шаховской 1827b: *Шаховской А. А.* Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра. Анекдотическая комедия-водевиль в трех действиях... / Писарская рук. Ценз. разр. 9 окт. 1827 г. СПбГТБ ОР и РК. Шифр 1–5–3–96.
Шаховской 1828: *Шаховской А. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828.
Шаховской 1829a: *Шаховской А. А.* Любовь в отечеству // Московский вестник. Собрание соч. и перев. в стихах и прозе, издаваемое М. Погодиным на 1829 год. Ч. 1. [ценз. разр. 19 дек. 1828].
Шаховской 1829b: *Шаховской А. А.* Письмо кн. М. С. Воронцову от кн. А. А. Шаховского. 6 фев. 1829 г., Москва / Публ. Д. Иванова // Кириллица, или Небо в алмазах: Сб. к 40-летию Кирилла Рогова. URL: http://www.ruthenia.ru/document/539859.html (8.11.2006).
Шаховской 1829c: *Шаховской А. А.* Письмо к Издателю // Галатея. 1829. № 11.
Шаховской 1829d: *Шаховской А. А.* На мир с Турцией // Атеней. 1829. Октябрь. Ч. 4.
Шаховской 1830a: *Шаховской А. А.* Москва и Париж в 1812 и 1814 годах. Воспоминания в разностопных стихах. СПб., 1830.
Шаховской 1830b: *Шаховской А. А.* М. Н. Загоскину, 4 января 1830 г. // Литературное наследство: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1952. Т. 58.

Шаховской 1830c: *Шаховской А. А.* Два письма князя А. А. Шаховскаго к С. Т. Аксакову // Аксаков С. Т. Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1886. Т. 4.

Шаховской 1832a: *Шаховской А. А.* Бедовый Маскарад или Европейство Транжирина. Комедия в 4 Действиях, с дивертисментом, Катастрофа пьесы заимствована из Комической поэмы: Разхищенныя шубы / Авторизованная писарская рук. Ценз. разр. 18 янв. 1832 г. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–I–3–14.

Шаховской 1832b: *Шаховской А. А.* 26 Августа или Угадай не скажу. Шутка пословица, с шарадою в лицах, куплетами, романсом, песнями, танцами, плясками / Писарская рук. Ценз. разр. 28 Апреля 1832 г. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–1–3–95.

Шаховской 1833a: *Шаховской А. А.* Письмо князя А. А. Шаховского к князю Е. П. Мещерскому <20 авг. 1833 г.> // Русский архив. 1908. Т. 1.

Шаховской 1833b: *Шаховской А. А.* Суженой не ряженой или Святки в 1737-м Году. Старинная бывальщина в 5 сутках и с 4 междусуточными интермедиями / Авторизованная ценз. рук. СПбГТБ ОР и РК. Шифр I–I–1–115.

Шаховской 1834: *Шаховской А.* Три женитьбы вопреки рассудку. Листок из литературной летописи XIX века // Библиотека для чтения. 1834. Т. 7.

Шаховской 1835: *Шаховской А. А.* Любовь Лекарь или Врачебное Новодурье. Комедия водевиль в 3-х действиях с интермедиями и куплетами Мольерова театра переделанная на русские нравы нынешняго времени / Автограф без 1-го листа (первой Интермедии). Бумага с водяными знаками «1835». ИРЛИ РАН ОР. Ф. 335 (Шаховского). Оп. 2. Ед. хр. 3.

Шаховской 1836: *Шаховской А.* Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь. Романтическая драма в двух частях и пяти сутках, с принадлежащими к ней протяжными, плясовыми, хороводными, подблюдными и разбойничьими песнями, плясками, хороводными и святочными играми. СПб., 1836. [Ценз. разр. 20 дек. 1832 г.]

Шаховской 1837: <*Шаховской А. А.*> Волков, Федор Григорьевич // Энциклопедический лексикон / Тип. А. Плюшара. СПб., 1835–1838. Т. 11.

Шаховской 1839: *Шаховской А.* Маруся, Малороссийская Сафо // Сто русских литераторов. СПб., 1839. Т. 1.

Шаховской 1840a: *Шаховской А.* Вступление в мое наземное поприще (Письмо к П. М. Б.) // Маяк. 1840. Ч. 6.

Шаховской 1840b: *Шаховской А.* Вместо предисловия к редактору Пантеона // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5.

Шаховской 1840c: *Шаховской А.* Театр древних греков // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5.

Шаховской 1840d: *Шаховской А.* Летопись русского театра. Эпоха II // Репертуар русского и всех Европейских театров. 1840. № 11.

Шаховской 1840e: *Шаховской А.* Летопись русского театра: Вступление // Репертуар русского театра. 1840. № 6.

Шаховской 1840f: *Шаховской А.* Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра // Репертуар русского театра. 1840. № 6.

Шаховской 1840g: *Шаховской А.* Разсудок и сердце: Аполог // Маяк. 1840. Ч. 6.

Шаховской 1842a: *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия (Окончание) // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 3.

Шаховской 1842b: *Шаховской А. А.* Театральные воспоминания // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 5.
Шаховской 1842c: *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности. Вступление // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 1.
Шаховской 1842a: *Шаховской А. А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия // Репертуар русского и Пантеон всех Европейских театров. 1842. Кн. 2.
Шаховской 1843: *Шаховской А. А.* Письмо о Петре Великом. К К<нязю> Е<лиму> П<етровичу> М<ещерскому> (Петербург 1831 года) // Молодик на 1843 год. Харьков, 1843. Ч. 1.
Шаховской 1844: *Шаховской А. А.* Ломоносов и Сумароков (Неоконченный роман) // Маяк. 1844. Ч. 15.
Шаховской 1896: *Шаховской А. А.* Русская думка // Русский архив. 1896. Т. 5.
Шаховской 1937: *Шаховской А. А.* Два учителя или Asinus asinum fricat // Старый русский водевиль 1819–1849. М., 1937.
Шаховской 1961: *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
Шаховской 1999: *Шаховской А. А.* Ты и Вы. Послание Вольтера, или Шестьдесят лет антракта. Анекдотическая комедия в двух действиях // Русская литература. 1999. № 1.
Шаховской 2005: *Шаховской А. А.* Смольяне в 1611 году. Драмматическая хроника в четырех действиях в стихах // Театральное наследие / Санкт-Петербургская Театральная библиотека. СПб., 2005. Вып. 1 (4).
Шишков: *Шишков А. С.* Собр. соч. и переводов: В 16 т. СПб., 1818–1834.
Штелин: *Стелин Я. Я.* Краткое известие о театральных в России представлениях, от начала их до 1768 года, сочиненное на немецком языке // Санкт-Петербургский вестник. 1779. Ч. 4.
Щукинский сб.: Из записной книги неизвестного, 1852 года. Князь Шаховской и актеры // Щукинский сб. 1905. Вып. IV.
Эпиграмма: Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века): Сб. Л., 1988.

Andrieux: *Andrieux F.-G.-J.-S.* Œeuvres: 3 tt. Paris, 1818.
Annales dramatiques: Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres: 9 tt. (A–Z). Paris, 1808–1812.
Annuaire: Annuaire dramatique. Paris, 1815.
Aristophane: Théâtre d'Aristophane / Traduit en Français, parti en vers, partie en prose avec les Fragmens de Ménandre et de Philémon; par M. Poinsinet de Sivry. Paris, 1784.
Aristophanes: *Aristophanes.* The Clouds / Trans. J. White. London, 1759.
Balbi: *Balbi A.* Atlas ethnographique du globe, ou, Classification des peuples anciens et modernes d'apres leur langue. Partie historique et littéraire. Paris, 1826. T. 1.
Barthélemy: *Barthélemy J.-J.* Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quartrième siècle avant l'ère vulgaire: 4 tt. Paris, 1788.
Boileau: *Boileau N.* Œuvres poétiques (Suivies d'Œuvres en prose). Paris, 1926.
Bret: *Molière.* Œuvres: 7 tt. / Par Bret. Paris, 1805.
Brumoy: *Brumoy P.* Théâtre de Grecs, trad. par le P. Brumoy: 16 tt. / Ed. 2-nde, complète, revue, corrigée, et augmentée d'un choix de fragmens de poetes Grecs, tragiques et comiques, par M. Raoul-Rochette: Paris, 1826.
Cailhava 1786: *Cailhava.* De l'art de la comédie: 2 tt. Paris, 1786.

Cailhava 1796: *Cailhava.* Athènes pacifiée. Comédie en troi actes et en prose, tirée des onzes piéces d'Aristophane. Paris, An V. <1796>.
Cailhava 1802: *Cailhava.* Études sur Molière, ou, Observations sur la vie, les moeurs, les ouvrages de cet auteur, et sur la manière de jouer ses pièces: pour faire suite aux diverses éditions des oeuvres de Molière. Paris, An X–1802.
Collé 1772: *Collé Ch.* Le menteur: comédie en cinq actes, nouvellement mise en vers libres. Paris, 1772.
Collé 1807: *Collé Ch.* Journal historique, ou Mémoires critiques et littéraires, Sur les Ouvrages Dramatiques et sur les Evénemens le plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1772, inclusivement: 3 tt. Paris, 1807.
D'Agely: *Saint-Jean-d'Agely R.* Réponse de M. le comte Regnaud de Saint-Jean-d'Agely, présidant l'Académie, au discourse de M. Duval // Recueil des Discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de L'Académie Française. 1803–1819. Paris, 1847. 1-ère parti.
Diderot: *Diderot D.* Œuvres. Paris, 1798.
Duval 1813: *Duval A.* Discours de M. Duval, prononcé dans la séance publique du 15 avril 1813, en venant prendre séance a la place de M. Legouvé // Recueil des Discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de L'Académie Française. 1803–1819. Paris, 1847. 1-ère parti.
Duval 1820: *Duval A.* Réflexion sur l'art de la comédie. Paris, 1820.
Duval 1822: *Duval A.* Œuvres complètes: 9 tt. Paris, 1822–1823.
Etienne: *Etienne Ch. G.* Bibliothèque Dramatique, ou Répertoire Universel du Théâtre Français, avec des remarques, des notices, et l'examen de chaque pièce / Par Ch. Nodier et P. Lepeintre. Tome 1: Etienne. Paris, 1824.
Fêtes et Courtisanes: Fêtes et Courtisanes de la Grèce. Supplément aux Voyages d'Anacharsis et d'Antenor: 4 tt. Paris, 1821.
Florian: *Florian J.-P. C., de.* Fables. Paris, 1792.
Fortoul: *Fortoul H.* De l'art actuel // Revue encyclopédique. 1833. T. LIX (juillet–aout).
Frankland: *Frankland Ch. C.* Narrative of a visit to the courts of Russia and Sweden, in the years 1830 and 1831: 2 tt. London, 1832. T. 2.
Geoffroy 1800: *G***.* Lycée, ou Cours de Littérature ancienne et moderne, pas J. F. Laharpe // L'Année Littéraire. 1800. T. 1. № 2.
Geoffroy 1801: *Geoffroy.* Comparaison de Voltaire et de Racine // L'Année Littéraire. 1801. T. 6. № 31.
Geoffroy 1819: *Geoffroy.* Cours de littérature dramatique, ou recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy, précédé d'une notice historique sur sa vie: 5 tt. Paris, 1819–1820.
Gresset: *Gresset J.-B.-L.* Le méchant, comédie en cinq actes et en vers. Paris, 1788.
Hazlitt: *Hazlitt W.* The Spirit of the Age: or, Contemporary Portraits: 2 tt. Paris, 1825. T. 1.
Hennequin: *Hennequin P.* Cours de littérature ancienne et moderne contenant un traité complet de poétique: extrait des meilleurs critiques et commentateurs: 3 tt. Moscou, 1822.
Histoire critique: Histoire critique des théatres de Paris, pendant 1821: pièces nouvelles, reprises, débuts, rentrées, etc. Paris, 1822.
Journal des Savants: Journal des Savants. 1818 (Février).
La Harpe 1818: *La Harpe J. F.* Philosophie du dix-huitième siècle: Ouvrage posthume: 2 tt. / Nouvelle éd. Paris, 1818.

La Harpe 1825: *La Harpe J. F.* Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne: 14 tt. Paris, 1825.
La Noue: *La Noue J.-B. S., de.* La coquette corrigée: comédie en cinq actes et en vers. Paris, 1788.
Lemercier 1808: *Lemercier J.-L. N.* Plaute, ou la Comédie Latine. Paris, 1808.
Lemercier 1817: *Lemercier J.-L. N.* Cours analytique de littérature génerale: tel qu'il a été professé a l'Athénée de Paris: 3 tt. Paris, 1817.
Lemercier 1819: *Lemercier J.-L. N.* La Panhypocrisiade ou le spectacle infernal du seizième siècle: comédie épique. Paris, 1819.
Lemercier 1828: *Lemercier, J.-L. N.* Avant-propos // Lemercier. Comédies historiques. Paris, 1828.
Lemercier 1832: *Lemercier J.-L. N.* Suite de la Panhypocrisiade ou le spectacle infernal du dix-neuvième siècle. Paris, 1832.
L'esprit des journaux: L'esprit des journaux, nationaux et étrangers, Journal encyclopédique. Bruxelles, 1818 (Janvier). T. X.
Lettres athéniennes: Lettres athéniennes ou correspondance d'un agent du roi de Perse résidant à Athènes pendant la guerre de Péloponnèse: ou correspondance d'un agent du roi de Perse, résidant à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse / Ed. par P. Y. Hardwicke; trad. de l'anglois par M. Christophe: 4 tt. Paris, 1803.
Magasin encyclopédique: Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts. Paris, 1814. T. 4.
Mercier 1773: *Mercier L.-S.* Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam, 1773.
Mercier 1800: *Mercier L.-S.* Le nouveau Paris: 6 tt. Brunswick (Paris), 1800. T. 2.
Mestcherski: <*Mestcherski E.*> Lettres d'un Russe adressées à MM. les Rédacteurs de la Revue Européenne, ci-devant du Correspondant. Nice, 1832.
Molière: *Molière.* Œuvres: 13 tt. / Ed. par E. Despois, P. Mesnard. Paris, 1873–1900.
Morellet: <*Morellet*>. Préface de la Comédie Philosophes ou La Vision de Charles Palissot. Paris, 1760.
Palissot 1777: *Palissot de Montenoy C.* Œuvres: 7 tt. / Nouvelle éd. Liege, 1777. T. 6.
Palissot 1803: *Palissot de Montenoy C.* Mémoires pour servir l'histoire de notre littérature, depuis François I-er jusqu'a nos jours: 2 tt. Paris, 1803.
Picard 1812: *Picard L.-B.* Théâtre: 6 tt. Paris, 1812.
Picard 1821: *Picard L.-B.* Œuvres: 10 tt. Paris, 1821–1822.
Pichot: *Pichot A.* Essai sur la vie, le caractère et le génie de Lord Byron // Byron G. G. N. Oeuvres: 5 tt. / Trad. de A. Pichot, éd. par C. Nodier. Paris, 1830. T. 1.
Racine: *Racine J.* Œuvres: 7 tt. Paris, 1865.
RE: Revue Encyclopédique.
Répertoire: Répertoire de la littérature ancienne et moderne. Paris, 1824. T. 2
Schlegel: *Schlegel A. W.* Cours de littérature dramatique: 3 tt. / Trad. d'allemand par A. Necker de Saussure. Paris, 1814.
Schoell: *Schoell F.* Histoire de la Littérature Grecque profane, depuis son origine jusqu'a la prise de Constantinople par les turcs: suivie d'un précis de l'histoire de la transplantation de la littérature grecque en occident / Ed. 2-nde. Paris, 1824. T. 2.
Scott: *Scott W.* Le pirate // Walter Scott. Oeuvres complètes / Trad. de l'anglais par Defauconpret. Paris, 1830–1832. T. 15.
Shakspeare: *Shakspeare* Œuvres complètes: 13 tt. / Trad. de l'anglais par P. Letourneur. Nouvelle éd., revue et corrigée par F. Guizot et A. Pichot. Paris, 1821.

Stael: *Staël-Holstein G., de.* De l'Allemagne / 3-ème éd. Gèneve, 1814. T. 2.
Théatre russe: Chefs-d'œuvre du théâtre russe / Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. 18-éme livraison. Paris, 1823.
Voltaire 1829: *Voltaire.* Œuvres: 72 tt. / Ed. par M. Beuchot. Paris, 1829–1840.
Voltaire 1860: *Voltaire.* Lettres de Monsieur de Voltaire a M. Palissot, avec les réponses; a l'occasion de la Comédie des Philosophes. Genève, 1760.

Исследования

Александрова: *Александрова И. В.* Драматургия А. А. Шаховского. Симферополь, 1993.
Альтшуллер 1975: *Альтшуллер М. Г.* Крылов в литературных объединениях 1800–1810-х годов // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.
Альтшуллер 1984: *Альтшуллер М. Г.* Предтечи славянофильства в русской литературе. (Общество «Беседа любителей русского слова»). Ann Arbor (Michigan), 1984.
Альтшуллер 1996: *Альтшуллер М. Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996.
Альтшуллер 2007: *Альтшуллер М. Г.* «Беседа любителей русского слова»: У истоков русского славянофильства. М., 2007. Изд. 2-ое, доп.
Арзуманова: *Арзуманова М. А.* Перевод английской рецензии на «Письма русского путешественника» из бумаг А. С. Шишкова // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. Л., 1969.
Аронсон, Рейсер: *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. СПб., 2001.
Бабинцев: *Бабинцев С. М.* «Драматический вестник». (К 150-летию первого русского театрального журнала) // Книга. Исследования и материалы: Сб. М., 1959. Вып. 1.
Баженова: *Баженова Е. Н.* «Московские классики», или Кокошкинский кружок просвещенных театралов // Вестник МГУ. Серия 8: История. 2006. № 5.
Балакин: *Балакин А. Ю.* Шаховской — персонаж «Дома сумасшедших» А. Ф. Воейкова // «Липецкий потоп» и пути развития русской литературы. Липецк, 2006.
Берков: *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII в. Л., 1977.
Биржакова: *Биржакова Е. Э.* Пародирование элементов стиля сентиментализма в комедиографии конца XVIII – начала XIX в. (Крылов и Шаховской) // Литературный язык XVIII века. Проблемы стилистики. Л., 1982.
Бобров: *Бобров Е.* К истории «Арзамаса» («Видения» Морелле и Блудова) // Бобров Е. Литература и просвещение в России в XIX в. Казань, 1903. Т. 4.
Бонамур: *Бонамур Ж.* Грибоедов и французская литература / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. М., 1961.
Бочкарев: *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816–1825 гг.) // Ученые записки КГПИ. Куйбышев, 1968. Вып. 56.
Булгаков: *Булгаков А. С.* Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Л., 1934. Сб. 1.
Вацуро 1982: *Вацуро В. Э.* Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.

Вацуро 1989: *Вацуро В. Э.* Литературное движение начала века. Карамзин. Жуковский. Батюшков: [Русская литература XIX в.] // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1983. Т. 6.

Вацуро 1994: *Вацуро В. Э.* В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1.

Вацуро 2000a: *Вацуро В. Э.* И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.

Вацуро 2000b: *Вацуро В. Э.* Заметки к теме «Пушкин и “Арзамас”» // Новое литературное обозрение. 2000. № 42.

Велижев: *Велижев М. Б.* «Вестник Европы» в литературной и общественной жизни второй половины 1800-х гг. / Дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. М., 2004.

Велижев, Лавринович: *Велижев М., Лавринович М.* «Сусанинский миф»: становление канона // Новое литературное обозрение. 2003. № 63.

Веселова, Гуськова: *Веселова А. Ю., Гуськова Н. А.* Комедии Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003.

Виленчик: *Виленчик В. Я.* Ювенал Беневольский (Полемика: Загоскин, Корсаков — Грибоедов, Катенин. Лето 1817 г.) // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1989. Т. 48. № 6.

Вольперт: *Вольперт Л. И.* Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9.

Вольтер в России: Вольтер в России. Библиографический указатель 1735–1995. Русские писатели о Вольтере (Стихотворения, статьи, письма, воспоминания). М., 1995.

Всеволодский 1912: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912.

Всеволодский 1923: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* И. А. Дмитревской: Очерк из истории русского театра. Берлин, 1923.

Всеволодский 1953: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Ф. Г. Волков и русский театр его времени // Ф. Г. Волков и русский театр его времени: Сб. материалов. М., 1953.

Гаршин: *Гаршин Е.* Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1883. Т. 13. № 7.

Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000.

Гаспаров Б.: *Gasparov B.* Русская Греция, русский Рим // Christianity and the Eastern Slavs, II. (California Slavic Studies XVIII). Berkeley; Los Angeles; London, 1994.

Гозенпуд 1961: *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

Гозенпуд 1966: *Гозенпуд А. А.* Вальтер Скотт и романтические комедии А. А. Шаховского // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966.

Гозенпуд 1986: *Гозенпуд А. А.* Пушкин и русский театр десятых годов XIX века // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12.

Гроссман: *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах // Гроссман Л. П. Записки Д’Аршиака. Пушкин в театральных креслах. М., 1990.

Губкина: *Губкина Н. В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.

Гуковский 1965: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.

Гуковский 2001: *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.

Десницкий: *Десницкий В.* Из истории литературных обществ начала XIX века // Десницкий В. Избр. статьи по русской литературе XVIII–XIX вв. М.; Л., 1958.

Долинин: *Долинин А. А.* История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М., 1988.

Евреинов: *Евреинов Н. Н.* Крепостные актеры: Популярный исторический очерк. Л., 1925.

Евстратов: *Евстратов А. Г.* Екатерина II и русская придворная драматургия в 1760-е – начале 1770-х годов / Дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. М., 2009.

Егунов: *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков. М., 2001.

Живов 1997: *Живов В.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25.

Живов 1999: *Живов В.* Иван Сусанин и Петр Великий // Новое литературное обозрение. 1999. № 38.

Заборов: *Заборов П. Р.* От классицизма к романтизму // Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965.

Зайонц: *Зайонц Л. О.* «Пьянствующие» архаисты // Новое литературное обозрение. 1996. № 21.

Зорин 1977: *Зорин А. Л.* «Горе от ума» и русская комедиография 10–20-х годов XIX века // Филология. М., 1977. Вып. 5.

Зорин 1999: *Зорин А. Л.* Озеров Владислав Александрович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М., 1999. Т. 4.

Зорин 2004: *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2004.

Иванов 2003: *Иванов Д.* «Новый Стерн» А. А. Шаховского и традиция Я. Б. Княжнина (к проблеме интертекстуальных перекличек в русской драматургии нач. XIX в.) // Русская филология. 14. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2003.

Иванов 2004a: *Иванов Д.* Роль В. А. Жуковского в формировании полемического образа А. А. Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004.

Иванов 2004b: *Иванов Д.* Прозвание «Шутовской» в контексте литературной полемики 1810–1820-х гг. // Русская филология. 15. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2004.

Иванов 2005a: *Иванов Д.* О литературной репутации В. А. Озерова: «русский Расин» // Toronto Slavic Quarterly: University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. № 13 (Summer 2005). URL: http://www.utoronto.ca/tsq/13/ivanov13.shtml (06.03.2009).

Иванов 2005b: *Иванов Д.* В. А. Озеров и А. А. Шаховской: история взаимоотношений // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия) V. Тарту, 2005.

Иванов 2006a: *Иванов Д.* Материалы к собранию драматических сочинений А. А. Шаховского: придворная редакция «Урока кокеткам, или Липецких вод» // «Липецкий потоп» и пути развития русской литературы: Сб. науч. статей. Липецк, 2006.

Иванов 2006b: *Иванов Д. А.* «Биография Ф. Г. Волкова»: об одной неизвестной статье А. А. Шаховского // Основание национального театра и судьбы русской драматургии (К 250-летию создания театра в России). Материалы научной конференции. Санкт-Петербург, 28–30 сентября 2006 г. / Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук. СПб., 2006.

Иванов 2006c: *Иванов Д.* Почему ошибся Державин? Еще раз о комедии Шаховского «Новый Стерн» // Русская филология. 17. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2006.

Иванов 2006d: *Иванов Д.* Рождение исторического предания о Федоре Волкове // Humaniora: Litterae Russicae. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. X: «Век нынешний и век минувший»: Культурная рефлексия прошедшей эпохи: Сб.: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1.

Иванов 2007a: К проблеме публикации драматических текстов (замечания к изданию сочинений А. А. Шаховского) // Humaniora: Litterae Russicae. Пушкинские чтения в Тарту 4: Материалы международной научной конференции. Тарту, 2007.

Иванов 2007b: *Иванов Д.* Кто был автором «Комедии против комедии, или Урока волокитам» М. Н. Загоскина? // Новое литературное обозрение. № 86 (2007).

Иванов 2008: *Иванов Д.* Петр I в интерпретации Шаховского // И время и место: Историко-филологический сб. к шестидесятилетию А. Л. Осповата. М., 2008. (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 5).

Ильченко: *Ильченко С. Н.* Театральная деятельность А. А. Шаховского // Автореферат канд. дисс. (искусствоведение): ЛГИ театра, музыки и кинематографа им. Н. К. Черкасова. Л., 1989.

ИРДТ: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977.

Кашин: *Кашин Н. П.* «Комик XVII столетия» и комедия А. А. Шаховского «Ф. Г. Волков» // Труды Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина. 1939. № 4.

Киселева 1982: *Киселева Л. Н.* Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807–1812) / Дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. Тарту, 1982.

Киселева 1990: *Киселева Л. Н.* Проблема литературного авторитета в русской критике 1800–1810-х гг. // Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. II. Тарту, 1990.

Киселева 1994: *Киселева Л.* Начало русского «Архаизма» // Structure and Tradition in Russian Society. Slavica Helsingiensia. 14. Helsinki, 1994.

Киселева 1997: *Киселева Л. Н.* Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сб. 2. М., 1997.

Киселева 1999: *Киселева Л. Н.* Жизнь за царя (Слово — музыка — идеология в русском театре 1830-х годов) // Россия/Russia. № 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Москва; Venezia, 1999.

Киселева 2000: *Киселева Л. Н.* «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту. 2: Материалы международной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000.

Киселева 2001: *Киселева Л. Н.* Загадки драматургии Крылова // Крылов И. А. Полн. собр. драматических соч. СПб., 2001.

Киселева 2002: *Киселева Л. Н.* «Смольяне в 1611 году» А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // Тыняновский сборник. М., 2002. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы.

Киселева 2003: *Киселева Л.* Вальтер Скотт в интерпретации русских «архаистов» // Эткиндовские чтения I: Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинда (27–29 июня 2000). СПб., 2003.

Киселева 2005: *Киселева Л. Н.* «Смольяне в 1611 году» А. А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // Театральное наследие / Санкт-Петербургская Театральная библиотека. СПб., 2005. Вып. 1 (4).

Клейн: *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.

Клинчин: *Клинчин А. П.* Провинциальный театр // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 2.

Королева: *Королева Н.* Декабристы и театр. Л., 1975.

Круглый: *Круглый А. О.* М. Н. Загоскин. Биографический очерк // Загоскин М. Н. Соч. СПб., 1889. Т. 1.

Кубасов: *Кубасов И.* Театральные интриги в 1822 году (В. А. Каратыгин и П. А. Катенин) // Русская старина 1901. Т. 108 (ноябрь).

Кузовкина: *Кузовкина Т.* Феномен Булгарина: проблема литературной тактики / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2007.

Курганов: *Курганов Е.* Литературный анекдот пушкинской эпохи / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии // Slavica Helsingiensia. 15. Helsinki, 1995. URL: http://www.slav.helsinki.fi/publications/sh/sh15_index.html (24.04.2009).

Лапкина: *Лапкина Г. А.* У истоков русской театральной критики // Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII первая половина XIX века. Л., 1975.

Ларионова: *Ларионова Е. А.* Полевой, Ксенофонт Алексеевич // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М., 2007. Т. 5.

Левин: *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в. М., 1964.

Левинтон: *Левинтон Г. А.* Предания и мифы // URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/levinton4.htm (06.09.2005).

Лодыженский: *Лодыженский К. Н.* История русского таможенного тарифа. Челябинск, 2005.

Лотман Л.: *Лотман Л. М.* Литературный фон трагедии «Борис Годунов»; Проблема сценичности «Бориса Годунова»; Ранняя рецепция «Бориса Годунова» [при участии Т. Китаниной] // Пушкин А. С. Сочинения: Комментированное издание / Под ред. Д. М. Бетеа. М., 2008. Вып. 2: Борис Годунов.

Лотман 1992a: *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Лотман 1992b: *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Лотман 1992c: *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе русской культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Лотман 1992d: *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

Лотман 1993: *Лотман Ю. М.* Архаисты-просветители // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.

Лотман 1997: *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб., 1997.

Лямина: *Лямина Е. Э.* Архаисты и неноваторы; Приложение: Ликей, или Беседа любителей Российского слова: (Проект устава) // Новое литературное обозрение. 1997. № 27.

Майофис 1998: *Майофис М.* Рец. на кн.: Шаврыгин, С. М. Творчество А. А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800–1840-х гг. СПб., 1996 // Новое литературное обозрение. 1998. № 33.

Майофис 2003: *Майофис М.* «Рука времен», «божественный Платон» и гомеровская рифма в русской литературе первой половины XIX века: Комментарий к непрочитанной поэме Н. И. Гнедича // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.

Майофис 2008: *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.

Мальцева: *Мальцева Т. В.* Жанровые источники комедии А. А. Шаховского «Новый Стерн» // Жанры в историко-литературном процессе. СПб., 2000.

Масанов: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956–1960.

Медведева: *Медведева И.* Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964.

Мещеряков: *Мещеряков В. П.* А. С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие (XIX – начало XX в.) Л., 1983.

Мордовченко: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.

Мясоедова: *Мясоедова Н. Е.* Русская пьеса о Вольтере «Ты и вы»: (К вопросу об авторстве А. А. Шаховского) // Русская литература. 1999. № 1.

Нейман: *Нейман Б. В.* Комедии Я. Б. Княжнина // Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.; Л., 1940.

Немзер: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья…» // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. Свой подвиг совершив: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987.

Орлов: Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века: В 2 т. / Сост. В. Н. Орлов. М.; Л.: Academia, 1931. Т. 1 (1800–1840).

Осповат: *Осповат А. Л.* Из комментария к «Капитанской дочке»: лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. (Сер. «Материалы и исследования по истории русской культуры». Вып. 7.) URL: http://www.ruthenia.ru/document/530953.html (17.04.2009).

Патуйе: *Патуйе Ю.* Мольер в России / Пер. К. Памфиловой. Берлин, 1924.

Песков 1987: *Песков А.* Михаил Николаевич Загоскин // Загоскин М. Н. Соч.: В 2 т. М., 1987.

Песков 1989: *Песков А. М.* Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX в. М., 1989.

Песков 1992: *Песков А.* Загоскин, Михаил Николаевич // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2.

Печать: Русская периодическая печать (1702–1894): Справочник. М., 1959.

Пиксанов: *Пиксанов Н. К.* Грибоедов и Мольер (Переоценка традиции). М., 1922.

Погожев: *Погожев В. П.* Столетие организации Императорских Московских театров: Опыт историческаго обзора: Кн. 1–3. СПб., 1906–1908.

Потапов: *Потапов П. О.* Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В. А. Озерова // Записки Новороссийского ун-та. Историко-филологич. фак-та. Одесса, 1915. Вып. XI.

Прокофьева: *Прокофьева Н. Н.* Отечественная война 1812 г. и русская драматургия 1-ой четверти XIX в. // Отечественная война 1812 г. и русская литература XIX в. М., 1998.

Проскурин 1987: *Проскурин О. А.* «Победитель всех Гекторов халдейских» (К. Н. Батюшков в литературной борьбе начала XIX века) // Вопросы литературы. 1987. № 6.

Проскурин 1988: *Проскурин О. А.* «Малая проза» Михаила Загоскина // Загоскин М. Н. Избранное. М., 1988.

Проскурин 1995: *Проскурин О. А.* Имя в «Арзамасе»: (Материалы к истории пародической антропонимии) // Лотмановский сб. М., 1995. Т. 1.

Проскурин 1996: *Проскурин О.* Новый Арзамас — Новый Иерусалим // Новое литературное обозрение. 1996. № 19.

Проскурин 1999: *Проскурин О.* «Евгений Онегин» и русская стихотворная комедия // Russian Language Journal. 1999. Vol. 53. № 174–176.

Проскурин 2000: *Проскурин О.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.

Рейтблат: *Рейтблат А. И.* Видок Фиглярин: письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III отделение. М., 1998.

Рогов 1988: *Рогов К.* «Драматический вестник» и формирование позиции А. А. Шаховского // Тезисы докладов конференции по гум. и естест. наукам студенческого науч. общества. Русская филология. Тарту, 1988.

Рогов 1990: *Рогов К. Ю.* Из материалов к биографии и характеристике взглядов А. А. Шаховского // Пятые Тыняновские чтения: тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990.

Рогов 1992: *Рогов К. Ю.* Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России / Дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. М., 1992.

Рогов 1996: *Рогов К. Ю.* Шаховской // Русские писатели. XIX век: Биобиблиографический словарь. М., 1996. Т. 2.

Родина: *Родина Т.* Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961.

Сводный каталог: Сводный каталог сериальных изданий России (1801–1825). СПб., 2000–2006. Т. 1–3.

Серман: *Серман И.* Царская немилость (Судьба «Поликсены» В. Озерова) // Toronto Slavic Quaterly. 2005. № 12. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/12/serman12.shtml (06.04.2009).

Сидорова: *Сидорова Л. П.* Рукописные замечания современника на первом издании трагедии В.А. Озерова «Димитрий Донской» // Записки Отдела рукописей Библиотеки им. Ленина. М., 1956. Вып. 18.

Сиротинин: *Сиротинин А.* Князь А. А. Шаховской // Русский архив. 1896. № 4.

Слонимский 1936: *Слонимский А. Л.* Пушкин и комедия 1815–1820 гг. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 2.

Слонимский 1946: *Слонимский А.* «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов // А. С. Грибоедов (1795–1829): Сб. статей. М., 1946.

Смирнов-Сокольский: *Смирнов-Сокольский Н. П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. М., 1965.
Старикова 1996: *Старикова Л. М.* Ф. Г. Волков: от гипотезы к факту; от факта — к гипотезе. 1996. URL: http://www.ruscircus.ru/public/dmitriev5.shtml (15.05.2009).
Старикова 1997: *Старикова Л. М.* Театр в России XVIII в. Опыт документального исследования. М., 1997.
Стенник: *Стенник Ю. В.* Комедия 1800–1820-х годов // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.
Степанов: *Степанов Н. Л.* Комедия первой четверти XIX века (от Крылова до Грибоедова) // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941–1956. Т. 5. Ч. 1.
Степанова: *Степанова Л. А.* Два сюжета о Вольтере: (комедия А. А. Шаховского «Шестьдесят лет антракта» в эстетической рецепции А. С. Грибоедова) // Карамзинский сб.: Россия и Европа: диалог культур. Ульяновск, 2001.
Сухомлинов: *Сухомлинов М. И.* История Российской Академии. СПб., 1885. Т. 7.
Тодд: *Тодд III, У. М.* Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, этика // Новое литературное обозрение. 2002. № 58.
Томашевский 1956: *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1.
Томашевский 1960: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960.
Топоров: *Топоров В. Н.* «Склонение на русские нравы» с семиотической точки зрения (Об одном из источников фонвизинского «Недоросля») // Текст — культура — семиотика нарратива. Тарту, 1989 (Труды по знаковым системам. XXIII).
Тынянов 1969: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
Тынянов 1977: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Уортман: *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии: В 2 т. / Пер. с англ. С. В. Житомирской. М., 2004. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I.
Успенский, Лотман: *Успенский Б. А., Лотман Ю. М.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Успенский Б. А. Избранные труды: В 2 т. М., 1996. Т. 2.
Файбисович: *Файбисович В.* Алексей Николаевич Оленин: Опыт научной биографии. СПб., 2006.
Фомичев: *Фомичев С. А.* Драматургия Крылова начала XIX века // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.
Фрайман: *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов) / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2002.
Фризман: *Фризман Л. Г.* Иван Киреевский и его журнал «Европеец» // Европеец, журнал И. В. Киреевского. 1832. М., 1989.
Шаврыгин 1996: *Шаврыгин С. М.* Творчество А. А. Шаховского в историко-литературном процессе 1800–1840-х годов. СПб., 1996.
Шаврыгин 1998: *Шаврыгин С. М.* «Стихи покойному А. В. Н.» А. А. Шаховского и традиция античной эпитафики // Карамзинский сб. Ульяновск, 1998. Ч. 2.
Шаврыгин 1999: *Шаврыгин С. М.* Традиции высоких жанров XVIII века в поэзии А. А. Шаховского // Карамзинский сб.: Национальные традиции и европеизм в русской культуре. Ульяновск, 1999.

Шаврыгин 2001: *Шаврыгин С. М.* Формирование нового типа трагедии в творчестве Шаховского 1830-х годов: (Шаховской и Пушкин) // Карамзинский сб.: Россия и Европа: диалог культур. Ульяновск, 2001.

Щеблыкин: *Щеблыкин С. И.* Стихотворная комедия А. А. Шаховского в литературном движении 1810–1820-х годов. / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. М., 1986.

Эйхенбаум 2001а: *Эйхенбаум Б. М.* «Мой временник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб., 2001.

Эйхенбаум 2001б: *Эйхенбаум Б. М.* Литература и писатель // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2001.

Ярхо: *Ярхо В. Н.* Аристофан в русском литературоведении XIX–XX веков (Из истории классической филологии в России) // Известия Академии Наук СССР. ОЛЯ. М., 1954. Т. 13. Вып. 6.

Ярцев: *Ярцев А. А.* Князь Александр Александрович Шаховской (Опыт биографии) // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894–1895 гг.: Приложение. Кн. 2–3. СПб., 1896.

Allard: *Allard L.* La comédie de mœurs en France au dix-neuvième siècle: la vie, les théâtres, les auteurs. T. 1, De Picard à Scribe: (1795–1815) / Ed. 2-nde. Harvard University, 1923.

Asfour: *Asfour L.* Movement of Sensibility and Sentiment: Sterne in Eighteenth-Century France // The reception of Laurence Sterne in Europe / Ed. by P. J. de Voogd, J. Neubauer. London; NY., 2004.

Baumgarten: *Baumgarten C.* Die spätklassizistische russische Komödie zwischen 1805 und 1822. Studien zu Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij und Griboedov. München, 1998.

Canat: *Canat R.* La renaissance de la Grèce antique, 1820–1850. Paris, 1911.

Cassiday: *Cassiday J. A.* Of Dandies, Flirts, and Cockatoos: Shakhovskoi's Antitheatrical Lesson to Coquettes. The Russian Review 65, № 3 (July 2006).

César: César — Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution. URL: http://cesar.org.uk/cesar2/ (06.04.2009).

Comte: *Comte Ch.* Les stances libres dans Molière: étude sur les vers libres de Molière comparés à ceux de La Fontaine et aux stances de la versification lyrique // Extrait des Mémoires de la Société des Sciences morales, des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise. Année 1892. T. 17.

Descotes: *Descotes M.* Histoire de la critique dramatique en France. Etudes littéraires françaises. Paris, 1980.

Des Granges 1897: *Des Granges C. M.* Geoffroy, et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800–1814). Paris, 1897.

Des Granges 1904: *Des Granges C. M.* La comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de juillet (1815–1848). Paris, 1904.

Dufaï: *Dufaï A.* Le Théâtre sous l'Empire: Picard // Revue de Paris. 1842. T. 1.

Fellows: *Fellows O. E.* French Opinion of Moliere (1800–1850). Providence, Brown University, 1937.

Forestier: *Forestier G.* Note sur la présente édition // Racine J. Oeuvres complètes: I (Théâtre — Poésie) / Ed. par G. Forestier. Paris: Bibliothèque de la Pléiade 5, 1999.

Garde: *Garde P.* À propos du premier mouvement slavophile // Cahiers du Monde Russe. 1964. Vol. 5.

Holtermann: *Holtermann M.* Der deutsche Aristophanes: die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert. Hypomnemata, 155. Göttingen, 2004.
Joannidès: *Joannidès A.* La Comédie-Française de 1680 à 1900: dictionnaire général des pièces et des auteurs. Genève, 1970.
Jourdain: *Jourdain E. F.* Dramatic theory and practice in France, 1690–1808. Manchester, 1968.
Kadler: *Kadler E. H.* Literary figures in French Drama (1784–1834). The Hague, 1969.
Kiseleva: *Kiseleva L.* Pushkin in the Mirror of Shakhovskoi // Studies in slavic literature and poetics: Two hundred years of Pushkin. Vol. 1, 'Pushkin's secret': Russian writers reread and rewrite Pushkin. Amsterdam; NY., 2003.
Lacroix: *Lacroix A.* Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théatre français jusqu'a nos jours. Bruxelles, 1856.
Masseau: *Masseau D.* Les ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières. Paris, 2000.
Mazon: *Mazon A.* Deux Russes écrivains français. Paris, 1964.
Mazurek-Wita: *Mazurek-Wita H.* Anegdota sceniczna Aleksandra Szachowskiego "Kozak-wierszopis" // Rosyjska literatura popularna. Katowice, 1994.
Michiels: *Michiels A.* Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle: et de leurs origines dans les siècles antérieurs: 2 tt. / Ed. 4-ème. Paris, 1863. T. 2.
Partridge: *Partridge E.* The French Romantics' Knowledge of English Literature (1820–1848). NY., 1968.
Schlüter 1997: *Schlüter O.* Die Wirkungsästhetik von A. A. Šachovskojs arbeit für das Theater (Kommentar zu seinem Vorwort zur Komödie *Polubarskie zatei* und seinen "Theatererinnerungen") // Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino. Institut für Slavistik, Universität Potsdam. 1997. № 1.
Schlüter 2002: *Schlüter O.* A. A. Sachovskoj als Vaudevilleautor im Russland Aleksandrs I. Ein "homme de théâtre" zwischen Programmatik und Pragmatismus. Poetica — Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 69. Hamburg, 2002.
Schruba: *Schruba M.* Gore ot ženskogo uma: A. A. Šachovskojs Kokette vor dem Hintergrund der Figurentypologie der russischen Komödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts // Zeitschrift für Slawistik, 43(3), 1998.
Snell: *Snell B.* Aristophane et l'esthétique // Snell B. La découverte de l'esprit: La genèse de la pensée européenne chez les Grecs / trad. de l'allemand par M. Charrière, P. Escaig. Paris, 1994.
Souriau: *Souriau M.* Népomucène Lemercier et ses correspondants. Paris, 1908.
Stewart: *Stewart N.* From Imperial Court to Peasant's Cot: Sterne in Russia // The reception of Laurence Sterne in Europe / Ed. by P. J. de Voogd, J. Neubauer. London; NY., 2004.
Theatre: *Kennedy E., Netter M.-L., McGregor J. P., Olsen M. V.* Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory. Westport (Connecticut); London, 1996.
Tselebrovski: *Tselebrovski A. V.* The History of Russian vaudeville from 1800 to 1850: PhD dissertation. Lousiana State University, 2003.
Wild, Charlton: *Wild N., Charlton D.* Théâtre de l'Opéra-Comique Paris: répertoire 1762–1972. Liège, 2005.

KOKKUVÕTE

A. A. Šahhovskoi komöödiakirjanikuna: rahvusteatri teooria ja praktika

Aleksander Šahhovskoi (1777–1846) täisväärtusliku loomingubiograafia koostamine, mis vastaks tänapäeva rahvusvahelistele teadustöö nõuetele, kätkeb endas mitmeid raskusi. Põhiliseks raskuseks on valiku tegemine, peab valima tema surejoonelise pärandi teostest ja ideedest just selliseid, mis peegeldaksid tema kunstliku süsteemi peamisi arengusuundi. Šahhovskoi oli XIX sajandi esimese kolmandiku ainus elukutseline näitekirjanik. Ta oli seotud teatriga oma ameti poolest ja sõltus finantsiliselt oma näidendite edukusest. Seetõttu oli ta sunnitud olema tähelepanelik auditooriumi kiiresti muutuva maitse ja muutliku moega. Ühelt poolt teeb see asjaolu äärmiselt keeruliseks tema loomingu kava rekonstrueerimise, teiselt poolt on aga loomingu rekonstrueerimine vajalik, kuna arusaam tema loomingu arengusuundade ja kontseptsioonide muutustest aitab mõista ka teatri kui sellise arengut XIX esimese kolmandiku vältel.

Antud töö on katse leida kompromiss nende vastuoluliste nõuete vahel. Vaatluse all on Šahhovskoi jaoks keskse žanri ehk komöödia arengutee. Analüüsitav periood on Šahhovskoi jaoks üks aktiivsemaid: 1800test kuni 1830te aastateni. Antud analüüsis on käsitletud üle 12. näitemängu vastava ajastu draama teooriate ja traditsioonide kontekstis, kuhu kuulub ka ühiskondlik ja kirjanduslik problemaatika. Analüüs võimaldab periodiseerida Šahhovskoi loomingut ning selgitada välja iga loominguperioodi omapärad. Selleks, et vältida tüüpilisi retrospektiivseid moonutusi, põhineb Šahhovskoi loomingu analüüs näitekirjaniku enda nö sisemisel seiskohal. Just viimasel põhjusel on antud töö rõhk asetatud autori taktikalistele eesmärkidele läbi ajastu konteksti.

Doktoritöö esimene peatükk vaatleb Šahhovskoi 1800-ndate debüütteoseidtema ampluaad komöödiakirjanikuna kaasaegsete prantsuse ideede kontekstis. Tänu käesoleva töö spetsiifilisele fookusele sai defineeritud komöödiakirjaniku positsioon vaidluses "uuest" ja "vanast" silbist. Samuti järeldasin, et Abram Gozenpudi märkused komöödia *Novõi Stern* suhtes naeruväärtustasid moskva sentimentaliste Šalikovi ja V. Izmailovit. Selline näidendi suunitlus ei olnud vaenulik Dmitrievi ringkonnale ja tulevastele "Arzamassi" liikmetele. Tänu sellele sai *Novõi Stern* viimaste poolt positiivse tagasiside ning tingis asjaolu, et komöödia ei osutunud 1810. aastate kirjanduslikus poleemikas aktuaalseks.

Peale selle võimaldasid vaidlused komöödia üle teha kindlaks Šahhovskoi peamist joont — Moliére'i jäljendamist. Kirill Rogov on leidnud Moliére'i jäljendamisele kaks põhjust. Esimeseks toob ta prantsuse neoklassitsistliku teatri ideede suure mõju vene teatrile ja otseselt Šahhovskoi loomingule. Teiseks märgib Kirill Rogov ära Šahhovskoi püüdluse luua "originaalset" vene iseloomu kirjeldavat komöödiat, mis oleks oma ühiskondliku tähenduslikkusega võrreldav samaaegsete parimate Euroopa eeskujudega. Teises peatükis lähemalt vaadeldud

1800. aastate komöödiad (*Novõi Stern*, *Polubarskie zatei*, *Ssora ili Dva soseda*) esitasid Moliére'i (ja tema kaasaegsete järeltulijate näidendite) žanriliste mudelite variatsoone. Komöödiates on läbi töötatud vene olustikule iseloomulikud teemad. Välismaa näidiste kohandamine "originaalse" vene iseloomu kirjeldamise eesmärgil leidis aset läbi kirjanduslike tsitaatide, "isklike" vihjete ja omapäraste tsitaatide "reaalsusest". Näidetena võib tuua kirjandusliku poleemika komöödias *Novõi Stern*, viited teatris jooksvatele komöödiatele teoses *Polubarskije zatei*, samanimelise Hemnitseri valmi süžee osa ülekandmine komöödiasse *Dva soseda*. Kõik see lisas Šahhovskoi näidenditele vajaliku "vene" koloriidi ja kaasaegsuse tunde. Šahhovskoi komöödiate võrdlus Moliére'i komöödiate traditsiooniga (nt *Les Précieuses ridicules*, *Bourgeois Gentilhomme* ja *Les Fâcheux*) muutis vaatleja seisukohalt komöödia "rahvuslikud" tüübid veelgi veenvamaks.

Püüdlus luua luules vene iseloomu kirjeldavat komöödiat Moliére'i eeskuju järgi peegeldus ka Šahhovskoi tuntuimas komöödias *Urok koketkam*. See, kuidas autor on siin oma eesmärki saavutanud, on võimalik vaadelda väitekirja 3 peatükis, kus on esitatud komöödia teksti (sh käsikirja) analüüs. Vaadeldud ei ole ainult kirjanduse poleemikat, vaid ka autoriteetse prantsuse traditsiooni elementide (Moliére'i *Misanthrope*, de La Noue'i *La coquette corrigée*) seondamist vene "veidrikute" ning "originaalsete" tüüpidega Šahhovskoi satiiridest. Näiteks sentimentaalse "ballaadide laulja" Fialkini naeruvärtustav iseloom, ja ka teised "isiklikud" väljaastumised kirjanike vastu täidavad kaasajale viitamise funktsioone. Samamoodi nagu komöödias *Novõi Stern*, püüdis Šahhovskoi hukka mõista moodset kirjandusliku žanri, mis tema arvamusel ei vastanud "rahvusluse" nõuetele. Juhuslk ei ole ka see, et näitekirjaniku 1815. aasta "sõjas Parnassil" oli Moliére'ile iseloomulik poleemiline taktika. *Urok koketkam* ja sellele järgnenud Zagoskini *Urok volokitam* (mille puhul me saime tõestada Šahhovskoi kaasautorsust) oli täpne projektsioon Moliére'i komöödiatele *l'École des femmes* ja *La critique de l'École des femmes*. Niivõrd poleemilise "vastuse" puhul asendusid tavapäraselt süüdistatud Moliére'i "kadestajad" "Arzamassi" liikmetega. Ühelt poolt Šahhovskoi kaitses end rünnakute eest, teiselt poolt korduvalt rõhutas oma "vene Moliére'i" tiitlit (mis kinnistus lõplikult 1815 aastal). Väliselt üritas Šahhovskoi hoida üleolevat positsiooni, ilma et ta näitaks välja oma osalust komöödia *Urok volokitam* kirjutamises. Antud komöödia oli lisaks ka kommentaar komöödiale *Urok koketkam*, mille eesmärk oli rõhutada Šahhovskoi komöödias kujutletud kaasaegset "iseloomu".

Poleemikale "Arzamassi" liikmetega järgnes periood, millele on pühendatud väitekirja 4. ja 5. peatükk. Antud perioodile on iseloomulik uute ideede ja vormide otsing, millega tegeles näitekirjanik 1810-ndate ja 1820-ndate aastate piiril. Samal perioodil mõtleb Šahhovskoi oma kogutud teoste avaldamisest. Näitekirjanik nägi, et iga näidendi teksti kõrval on kontseptuaalne eessõna, ning koos võetuna moodustavad need tekstid "Draamakunsti teooriat". Kuid finantsilistel põhjustel jäi selle projekti reaalne teostamine ära. Samas "Draamakunsti teooria" avaldatud osad, "Predislovie k *Polubarskim zatejam*", artikkel "Netšto o teatralnoi muzyke" ja eraldi avaldatud komöödia *Aristofan* annavad ülevaate

Šahhovskoi nägemusest: "iseloomude komöödiast" ja "rahvuslikust teatrist". Kõiki neid tekste ühendas idee pöördumisest traditsioonilise "vanakreekale" "puhtale" allikale, millele vastandub prantsuse kultuur. Sellest vaatenurgast vaadates seondusid Šahhovskoi vaated venelastele kui vanakreeklaste pärijatele, Aristophanesi satiirilisele komöödiale ja kõigi kunstide sünteesile kui vajalikele aspektidele vene teatri "originaalsuse" loomiseks "romantikute" ideedega (peamiselt Schlegeli ja Lemercier'i omadega). Šahhovskoi pöördub aktiivselt mainitud autorite loomingu poole, kuna ta soovib taaselustada Aristophanest ja seega iseennast. 1815. aasta poleemika tulemusena saigi näitekirjanik endale hüüdnimeks "Uusim Aristophanes".

Sama eesmärgiga (sarnaselt Lemercier'ile) alustab Šahhovskoi ajaloolise komöödia *Aristofan* kirjutamise. Sellele pühendab ta 6 aastat tööd. Ajaloo uuem retseptsioon seisneb selles, et ajalugu on "iseloomude komöödia" rikas allikas. Nüüd on "iseloomude komöödia" funktsioon mitte "parandada" vaid "kujutleda" kaasagseid veidrusi. Kirjeldatud tendents oli seotud prantsuse draamakirjanike Lemercier'i ja Duvali, ning Skotti ajalooliste romaanide populaarsusega, mis ulatub välja Shakespeare'i pärandini. Nende ideede mõju all, Šahhovskoi, säilitades oma loomingulisi meetodeid, alustab komöödiatesse uute allikate otsimist. Näiteks, kirjandusest (*Falstaff*) ja ajaloost (*Aristofan*). Uute esteetiliste tendentsidega tulevad kasutusse ka uued järeltulemise eeskujud Aristophanes, Shakespeare, Skott. "Iseloomude" (olgu nad kas kaasaegsed või ajaloolised) kujutlemise eesmärk jääb näitekirjaniku jaoks endiselt tähtsaks. Seetõttu ei ole võimalik rääkida tema positsiooni eklektilisusest.

Peale Moskvasse kolimist 1825 aastal, arendab Šahhovskoi oma komöödias tendentse, mis algasid juba eelmisel perioodil. Ta tegeleb kommenteeritud *Aristofan* trüki ettevalmistamisega. Šahhovskoi lülitub "rahvusliku draama" probleemi arutlemisse, loob ajaloolise komöödia *F. G. Volkov*. Ta võtab osa keiser Nikolai I kroonimispidustustest ja püüab osaleda uue valitsemise ideoloogilises ülesehitamises. Sellele viitab erilise tähelepanu pööramine Peeter I kujule, püüd anda oma hinnang tema reformidele ja seeläbi lepitada omavahel kahte Venemaad: enne Peeter I valitsemist ja pärast seda. "Vene geeniuse" kontseptsioon, mis kasutab kõiki lääne tsivilisatsiooni saavutusi, kuid säilitab oma "rahvusliku" iseloomu, leidis väljundi komöödias Volkovist ja Šahhovskoi poolt loodud Peeter I kuju interpretatsioonis. Peale selle, näitekirjaniku lähenemine patriootiliselt meelistatud ringkonnaga "moskovskie teatralõ" (hiljem ajakirjaga "Moskovskij vestnik") määratleb Šahhovskoi vastasseisu ajakirjaga "Moskovskij telegraf", ja (al 1829. aastast) kõigi teiste kirjanikega, kes kuulusid "torgovoie napravlenie" juurde.

Iseloomu kirjeldavad komöödiad, mis pärinevad enamuuritud Šahhovskoi loomingu perioodist, on vaadeldud 7. peatükis. Näitekirjanik, kes on juba 1826 aastast kõrvaldatud teatri juhtimisest, üritab Zagoskini eeskuju järgi pöörduda ajaloolise proosa poole. Liiga lähedane seos nende kogemuste ja tema draamatükkide vahel takistas teda lõpetamast tema "valterskottlikut" romaani "Žizn Aleksandra Pronkskogo". Kuid just tänu sellele sai ta kohandada novellid

“Russkij Dekameron”, draama *Dvumužnitsa* ja ajaloolise komöödia *Suženyj ne rjaženyj* vormidega. Mõlemad tekstid illustreerivad komöödiakirjaniku Šahhovskoi loominguliste meetodite püsivust. Ta rõhutab alapealkirjades “romantilist” suunitlust, ja samaaegselt jätkab traditsiooniliste motiivide, kujundite ja lavaeffektide kasutamist, muutes ainult kujutletud ajastu “iseloome”. Veelgi rohkem vastasid traditsioonile antud perioodi komöödiad, mis käsitlesid kaasaja teemasid: *Evropeistvo Tranžirina* ja *Vratšebnoje novodurje*. Esimeses komöödias kasutab Šahhovskoi sisemiste ja väliste “Venemaa laimajate” vääraks tunnistamiseks komöödia “jätkamise” vormi (*Polubarskie zatei — Tšvanstvo Tranžirina — Evropeistvo Tranžirina*). Ta kasutab kujundit, mille võib esialgselt leida Moliére’il (Jourdain), selleks, et illustreerida iseloomude muutlikkust. “Poolmõisnik” ja ühtlasi ka maksurentnik, kes laostub oma koduse teatriga (*Polubarskie zatei*) ja jäljendab “kõrget seltskonda”, kirglikult armastades välismaa kaupu, järgib seejärel “kosmopolitismi” ja “euroopaliku valgustuslikkuse” tendentse. Taoline vorm võimaldas illustreerida “iseloomude” muutusi vene ühiskonnas.

Vratšebnoe novodurje on tegelikult venepäraseks kohandatud Moliére’i komöödia *L’amour médecin*. Tegu on Šahhovskoi viimase komöödiaga, mis ei olnud lavastatud tema eluajal. Sellegipoolest peegeldab teos selgelt autori tehnikat, kes ühelt poolt kasutab Moliére’i komöödia klassikalist vormi, teiselt poolt aga täidab selle hulgaliste viitamistega vene kaasajale. Formaalselt vaadeldes pöördub näitekirjanik tagasi Moliére’i eeskujule, rõhutades komöödia satiiriliku sisu püsivust muutuvate “iseloomude” taustal.

CURRICULUM VITAE

Дмитрий Иванов

Гражданство:	Эстония
Дата и место рождения:	22 февраля 1981, Таллин
Адрес:	Mahtra 20–54, 13811, Tallinn
Телефон:	+372 55 45 380
Адрес эл. почты:	dm.iwanow@gmail.com
Языки:	русский, эстонский, английский, французский

Образование

1988–1999	Таллинская Махтраская гимназия
1999–2003	Тартуский университет, *baccalaureus artium, cum laude* (русская и славянская филология)
2003–2005	Тартуский университет, *magister artium* (русская литература)
2005–2009	Тартуский университет, докторантура (русская литература)

Профессиональное совершенствование

2007	Оксфордский Университет, участие в Пушкинском Семинаре
2008	Институт русской литературы и языка (ИРЛИ РАН, Пушкинский дом), участие в семинарах Отдела по изучению русской литературы XVIII века

Научная деятельность

Область научных интересов: история литературы и культуры конца XVIII – первой половины XIX века, история русского и французского театра, творчество А. А. Шаховского, история идей.

Опубликовано 18 статей, из них 5 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Dmitri Ivanov

Kodakondsus:	Eesti
Sünniaeg ja koht:	22. veebruar 1981, Tallinn
Aadress:	Mahtra 20–54, 13811, Tallinn
Telefon:	+372 55 45 380
E-post:	dm.iwanow@gmail.com
Keelteoskus:	vene keel, eesti keel, inglise keel, prantsuse keel

Haridus

1988–1999	Tallinna Mahtra Gümnaasium
1999–2003	Tartu Ülikool, *baccalaureus artium, cum laude* (vene ja slaavi filoloogia)
2003–2005	Tartu Ülikool, *magister artium* (vene kirjandus)
2005–2009	Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjandus)

Täiendus

2007	osalemine Oxfordi Ülikoolis Puškini seminaril
2008	Venemaa Teaduste Akadeemia Vene kirjanduse instituudi (IRLI RAN, Puškinskij dom) XVIII saj Vene kirjanduse osakonna seminaridel osalemine

Teadustöö

Peamised uurimisvaldkonnad: XVIII sajandi – XIX sajandi alguse kirjanduse ja kultuuri ajalugu, vene ja prantsuse teatri ajalugu, A. A. Šahhovskoi looming, ideede ajalugu.

Kokku on ilmunud 18 publikatsiooni, neist 5 rahvusvahelistes väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **Д. Иванов.** О литературной репутации В. А. Озерова: «русский Расин» // Toronto Slavic Quarterly: University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. № 13. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/13/ivanov13.shtml (06.03.2005).
2. **Д. Иванов.** В. А. Озеров и А. А. Шаховской: история взаимоотношений // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия) V. Тарту, 2005. С. 37–64.
3. **Д. Иванов.** Рождение исторического предания о Федоре Волкове // Humaniora: Litterae Russicae. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. X: «Век нынешний и век минувший»: Культурная рефлексия прошедшей эпохи: Сб.: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1. С. 170–185.
4. **Д. Иванов.** «Биография Ф. Г. Волкова»: об одной неизвестной статье А. А. Шаховского // Основание национального театра и судьбы русской драматургии (К 250-летию создания театра в России). Материалы научной конференции. Санкт-Петербург, 28–30 сентября 2006 г. / Санкт-Петербургский научный центр Российской академии наук. СПб., 2006. С. 143–152.
5. **Д. Иванов.** Почему ошибся Державин? Еще раз о комедии Шаховского «Новый Стерн» // Русская филология. 17. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2006. С. 18–24.
6. **Д. Иванов.** Материалы к собранию драматических сочинений А. А. Шаховского: придворная редакция «Урока кокеткам, или Липецких вод» // «Липецкий потоп» и пути развития русской литературы: Сб. науч. статей. Липецк, 2006. С. 29–38.
7. **Д. Иванов.** Кто был автором «Комедии против комедии, или Урока волокитам» М. Н. Загоскина? // Новое литературное обозрение. № 86 (2007). С. 107–122.
8. **Д. Иванов.** К проблеме публикации драматических текстов (замечания к изданию сочинений А. А. Шаховского) // Humaniora: Litterae Russicae. Пушкинские чтения в Тарту 4: Материалы международной научной конференции. Тарту, 2007. С. 238–255.
9. **Д. Иванов.** О запрещении оперы-водевиля «Казак-стихотворец»: письмо А. А. Шаховского А. С. Шишкову // Humaniora: Litterae Russicae. Труды по русской и славянской филологии: К 85-летию П. С. Рейфмана. Литературоведение. (Новая серия) VI. Тарту, 2008. С. 54–62.
10. **Д. Иванов.** Из комментария к «Уроку кокеткам» Шаховского: три редакции // Русская филология. 19. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2008. С. 35–40.
11. **Д. Иванов.** Петр I в интерпретации Шаховского // И время и место: Историко-филологический сб. к шестидесятилетию А. Л. Осповата. М.:

Новое издательство, 2008 (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 5). С. 303–311.

12. **Д. Иванов.** К вопросу о творческой эволюции А. А. Шаховского: «историческая комедия» // Тыняновский сб. Вып. 13. Исследования. Материалы. М., 2009. С. 62–75.
13. **Д. Иванов.** Материалы к биографии А. А. Шаховского: письмо М. С. Воронцову // Литературный быт пушкинской поры. М.: Наука. (В печати).

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двуязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов v продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.