

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра русской литературы

СТАНОВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ А.А. ШАХОВСКОГО

Дмитрий Иванов

Диссертация на соискание
ученой степени *magistrum artium*
по русской литературе

Научный руководитель:
проф. Л.Н. КИСЕЛЕВА

Тарту 2005

Оглавление

<i>Введение</i>	3
<i>Глава 1. «Озеровский миф» и его роль в формировании литературной репутации Шаховского</i>	9
§ 1. «Русский Расин».....	9
§ 2. Озеров и Шаховской: история взаимоотношений.....	13
§ 3. Биография Озерова в интерпретации «Арзамаса».....	20
<i>Глава 2. «Русский Мольер»: о литературной стратегии Шаховского в 1800-е – 1810-е гг.</i>	29
§ 1. Дебюты: <i>Женская шутка; Коварный</i>	29
§ 2. <i>Новый Стерн</i> в контексте литературной полемики.....	34
§ 3. Формирование репутации Шаховского как «русского Мольера»: <i>Новый Стерн; Полубарские затеи</i>	43
§ 4. Ответ «арзамасцам»: <i>Урок кокеткам Шаховского и Урок волокитам М.Н. Загоскина</i>	55
<i>Глава 3. «Новейший Аристофан»: о литературной стратегии Шаховского конца 1810-х – 1820-х гг.</i>	65
§ 1. О репутации Аристофана в России первой четверти XIX в.	65
§ 2. Переосмысление негативной репутации: <i>Аристофан, или Представление комедии «Всадники»</i>	75
<i>Заключение</i>	98
<i>Список сокращений</i>	101
<i>Список использованной литературы</i>	102
<i>Resümee</i>	112

Введение

Полемика между сторонниками «старого» и «нового» слога, или «архаистами» и «новаторами» рассматривалась много раз и с самых разных точек зрения¹. Тем не менее, до сих пор не перестают быть актуальными исследования как этой полемики в целом, так и отдельных сюжетов, с нею связанных². Причина такого постоянного интереса к данной тематике заключается, на наш взгляд, не только в не утихающих спорах о языке, на что указывали Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский (см. [Успенский: 413]), но и в возможности на примере той полемики понять глубинные механизмы литературного процесса и разобраться в нюансах литературной ситуации «пушкинской поры».

Для биографии А.А. Шаховского участие в полемике о «старом» и «новом» слоге имело, во многом, решающее значение. Его памфлетные комедии, направленные против карамзинистов – *Новый Стерн* (1805) и *Урок кокеткам, или Липецкие воды* (1815) – принесли драматургу скандальную известность и, по сути, определили его место в истории русской литературы. В то же время эти комедии восстановили против Шаховского молодых карамзинистов, которые в 1810-е гг. постарались полностью дискредитировать имя комедиографа. Основной накал страстей пришелся на конец 1815 г., когда ответом на премьеру *Урока кокеткам* стало создание «Арзамасского общества безвестных людей». Его члены вынесли скрытую до того момента полемику с Шаховским на страницы журналов и распространили яркий полемический образ драматурга – «шутовского» трагика, «усыпительного» комика, «завистника», «губителя» В.А. Озерова, «гонителя» Н.М. Карамзина и В.А. Жуковского. По мнению Лотмана, нападки на моральные качества писателя в литературных спорах должны были доказывать ложность его текстов в глазах читателей [Лотман 1992а: 370] – т.е., в случае с пьесами Шаховского, такая «личностная» критика должна была обезвредить его выпады в адрес карамзинистов.

Комедиограф – сам талантливый полемист, стал жертвой одного из наиболее распространенных приемов ведения литературной войны 1800-х – 1810-х гг. В ходе полемики, как замечали многие исследователи, создавался «образ врага» (или в другой терминологии – «сатирическая маска»), подменявший реальный облик и позицию оппонента³. Однако данный процесс не был односторонним. Так, Лотман писал о Карамзине:

<...> его сторонники создают канон преклонения, а противники – памфлеты и пародии. И то, и другое легко превращается в застывшие маски <...> Именно в начале XIX века создаются те пародийные или апологетические маски, которые надолго заслоняют реальное лицо Карамзина. [Лотман 1997: 282-283]

Как следует из приведенной цитаты, Лотман считал такое явление результатом усилий обеих противоборствующих сторон. В то же время, очевидно, что все участники этого процесса развивали векторы, которые задавал сам автор своим творчеством и поведением. Относительно Карамзина исследователи замечали, что литературная и бытовая позиция, которую тот занял после возвращения из

¹ Назовем только несколько основополагающих работ: [Тынянов 1969; Мордовченко; Левин; Успенский; Альтшуллер 1984; Арзамас; Проскурин 1996]

² См. некоторые новейшие работы: [Проскурин 2000; Вацура 2000а; Курилкин, Майофис; Майофис; Вилицкий; Велижев].

³ См. [Зайонц 1986; Киселева 1990: 16-17; Проскурин 2000: 19]. Ср. также с понятием «пародической личности» у Ю.Н. Тынянова [Тынянов 1977: 303-308].

заграницы (см. [Лотман 1997: 183-191]), во многом определила его полемический образ (см. [Лотман 1997: 267; Киселева 1990: 16-17]).

Именно ситуация литературного спора, как подчеркивал Лотман, наиболее остро ставила «вопрос о биографии писателя» [Лотман 1992а: 370]. В зависимости от того или иного толкования биографических фактов закреплялась негативная или положительная репутация литератора. Какая из противоположных версий побеждала, зависело от силы воздействия на аудиторию и от выбранной полемистами тактики. Последняя, по замечаниям Л.Н. Киселевой, у обоих лагерей была, во многом, схожей – обвинения из литературных становились почти «уголовными», а спор с реальным оппонентом заменялся высмеиванием полемического образа врага [Киселева 1990: 22]. Наиболее частотными были взаимные упреки в бездарности и зависти, которые подхватывались и возвращались оппонентам сторицей (см. напр., [Вацура 2000а: 21-22, 43-44]). При этом модели и образцы для ведения полемики оба лагеря черпали из французской литературы – источника, актуального и авторитетного. К.Ю. Рогов даже предполагал, что столкновения в 1815 г. вокруг *Урока кокеткам* Шаховского заключались в «обоюдном разыгрывании классической “литературной войны”» по образцу полемики 1760 г. вокруг комедии Палиссо *Философы* (Palissot de Montenoy *Philosophes*) [Рогов 1992b: 12]. В какой мере это утверждение справедливо, мы рассмотрим ниже, однако значение французского «кода» для русских литературных споров начала XIX в., на наш взгляд, нельзя недооценивать.

Несмотря на то, что тактика «беседчиков» ничем принципиально не отличалась от тактики членов «Арзамаса», победу последнего, по-видимому, определила исходная ориентация общества на полемику и наличие в нем большого количества энергичных и талантливых полемистов. «Беседчики» проиграли литературную битву, что, с одной стороны, «отразилось на объеме изучения» их направления [Тынянов 1969: 25], а, с другой, привело к дальнейшему закреплению их негативных репутаций в мемуарах и исследовательской литературе.

Если А.С. Шишков и другие «беседчики» практически не участвовали в «войне на Парнасе» на основном ее этапе, то для Шаховского, чей *Урок кокеткам* спровоцировал столкновение в 1815 г., результатом поражения стала серьезно «подмоченная» репутация, по сути, определившая все дальнейшее восприятие творчества драматурга. Полемический миф, созданный «арзамасцами» в 1810-е гг., был столь влиятелен, что еще в 1896 г. А.А. Ярцев писал:

И до сих пор еще <...> слышатся отголоски шума, который в заинтересованных кружках возбуждали приписываемые Шаховскому неприязнь к Озерову и его столкновения с поклонниками и друзьями Карамзина и Жуковского. <...> И, отойдя на такое далекое расстояние от той эпохи, приходится <...> давать иную окраску картине, иную оценку фактам, в противоречие людям того времени.

[Ярцев: 103]

Задача, поставленная Ярцевым, – выяснить, насколько обвинения против Шаховского были обоснованы, – к настоящему моменту решена не полностью. Из работы в работу продолжают переходить реликты «арзамасской» полемической легенды. Так, выявленный А.А. Гозенпудом в *Новом Стерне* цитатный пласт из произведений П.И. Шаликова и В.В. Измайлова не мешает современным исследователям, опираясь на свидетельства мемуаристов, повторять, что Шаховской, высмеивая эпигонов карамзинизма, задевал и Карамзина (см. [Александрова: 89-90]). Уход из литературы Озерова продолжает трактоваться (хоть и с оговорками) как следствие невнимательности Шаховского к постановке

Поликсены (см. [Зорин 1999: 408]). Однако очевидно, что именно так интерпретировали события 1800-х гг. «арзамасцы», а в дальнейшем и все остальные недоброжелатели драматурга.

Устойчивость указанных трактовок, на наш взгляд, является следствием не только влиятельности «арзамасского» мифотворчества, но и привычного ретроспективного искажения. Действия Шаховского 1800-х гг. традиционно рассматриваются как действия убежденного шишковиста и будущего «беседчика», т.е. исходя из ситуации 1810-х гг. Отсюда *Новый Стерн* представляется почти сценическим воплощением идей Шишкова, а в конфликте вокруг трагедий Озерова Шаховской безоговорочно ставится на сторону критиков автора *Димитрия Донского* (см. [Альтшуллер 1984: 138; Вяземский: II, 308]). Однако сама «Беседа любителей русского слова»⁴ даже после официального открытия в 1811 г., как отмечал В.Э. Вацуро, не была едина в поддержке Шишкова [Вацуро 1994: 15].

Характерно, что, определяя позицию Шаховского, Тынянов колебался, причислить ли его к «старшим» или к «младшим» архаистам (см. [Тынянов 1969: 36, 58]). Рогов, обративший внимание на эти противоречия в классификации Тынянова, отмечал, что период наибольшего сближения Шаховского с Шишковым приходится на 1808-1812 гг. По мнению исследователя, драматург «несомненно» испытывал влияние идеолога «БЛРС», но это, однако, не отменяло различия их взглядов на те или иные проблемы [Рогов 1990: 89]. Таким образом, вопрос о единстве позиций Шаховского и Шишкова в 1800-е гг., очевидно, требует более подробного изучения, что, в свою очередь, позволит иначе взглянуть на начальный этап творчества драматурга.

Хотя негативная репутация писателя, на наш взгляд, оказалась достаточно серьезной помехой для создания его научной биографии, исследование того, как воспринимали Шаховского современники, поможет понять, с чем пришлось столкнуться драматургу в ситуации литературного спора – т.е. понять логику его ответных шагов. С одной стороны, создавая полемический образ автора *Урока кокеткам*, «арзамасцы» в 1810-е гг. отталкивались от сложившейся к этому времени репутации Шаховского, негативная составляющая которой была сформирована театральными конфликтами, а положительная – стараниями самого комедиографа и его единомышленников. С другой стороны, оппоненты Шаховского создавали миф о завистнике и губителе Озерова, опираясь на французские модели – прежде всего на легенду о Прудоне и Расине. Отделив собственную программу поведения Шаховского от навязанных ему «масок», мы сможем реконструировать «внутреннюю» точку зрения автора на его место в литературном процессе, что позволит увидеть цели и тактику Шаховского, а значит избежать рассмотрения творческого пути драматурга сквозь чуждые ему самому призмы.

Одной из задач нашей работы будет выявление поведенческих и творческих моделей, использованных Шаховским и его противниками. Как мы попытаемся показать, в функции таких моделей выступали отдельные сюжеты из истории французской литературы или биографические легенды писателей-классиков. Наименования типа «северный Расин», «наш Мольер», «русский Буало» и др., по замечанию Лотмана, определяли восприятие личности писателя современниками, его самооценку и, в итоге, образовывали «целостную программу личного поведения, которая в определенном отношении предсказывала характер будущих поступков и их восприятия» [Лотман 1992b: 259]. Исследователь, как мы видим, указывал на актуальность данного культурного механизма для

⁴ Далее «БЛРС» (см. Список сокращений – С. 101).

формирования обеих точек зрения на «литературную личность» – «внешней» и «внутренней». Такой характер этого явления делал его, на наш взгляд, одним из наиболее распространенных методов создания литературной репутации⁵.

Наше исследование можно условно разделить на две части. Первая (она же – первая глава) будет посвящена рассмотрению центральной составляющей негативного полемического образа Шаховского – т.н. «озеровскому мифу».

Озеров – самый успешный трагик 1800-х гг. – после постановки в мае 1809 г. своей очередной пьесы оставил литературную деятельность, переселился в деревню, где сошел с ума и умер в 1816 г. Причину этих событий современники видели в интригах Шаховского, который будто из зависти преследовал своего бывшего друга и помешал успеху его *Поликсены*. Этот «миф» закрепил за комедиографом репутацию «завистника», которая в ходе полемики всячески обыгрывалась «арзамасцами». В их текстах сюжет о Шаховском и Озерове получил характер романтического мифа о загубленном «завистью» «таланте». Влиятельность подобной трактовки была обусловлена также тем, что одно из первых собраний сочинений Озерова (1817) П.А. Вяземский сопроводил резко-полемической, «арзамасской» по характеру, статьей, где он прозрачно намекал на вину Шаховского. В дальнейшем эта статья перепечатывалась во всех собраниях произведений трагика вплоть до 1840-х гг., что делало версию «арзамасцев» чрезвычайно авторитетной. Позднейшие попытки реабилитировать Шаховского, предпринятые С.П. Жихаревым в «Воспоминаниях старого театрала» (1854) (см. [Жихарев: II, 367-369]), не изменили ситуации (см. [Арапов: 178-179; Вигель: I, 550-551; Вяземский: II, 299-301]). В XX в. исследователи, введя в научный оборот дополнительные материалы, тем не менее, не отказались от «арзамасской» версии, а лишь уменьшили степень участия Шаховского в неприятностях Озерова (см. [Потапов: 221; Медведева 1960: 54-55; Зорин 1999: 408]). Однако анализ переписки Озерова за 1808-1809 гг. свидетельствует об отсутствии какого-либо конфликта между драматургами. Последнее обстоятельство требует вновь поставить вопрос о полемическом и ретроспективном характере «озеровского мифа». Исследование репутации трагика, его эпистолярия, а также театрального контекста, в котором оказалась *Поликсена*, на наш взгляд, смогут восстановить реальную картину событий 1809 г.

Во второй части работы, состоящей из второй и третьей глав, мы попытаемся реконструировать «положительную» программу Шаховского, его взгляд на собственное место в литературной иерархии, а также его попытки освободиться от навязанной «арзамасцами» негативной репутации.

Начальный период творчества Шаховского (до 1812 г.), который, в основном, будет описан во второй главе, традиционно рассматривается исследователями в контексте борьбы шишковистов с карамзинистами. При этом никаких самостоятельных взглядов или целей у Шаховского, как правило, не предполагается (см. [Ирои-комическая поэма: 658; Биржакова: 168]). Однако Рогов показал, что в 1800-х гг. набор актуальных идей не ограничивался идеями Шишкова (см. [Рогов 1992а: 121-123]). Стремясь избежать описанного выше ретроспективного искажения, мы рассмотрим первые пьесы драматурга в более широком контексте, что позволит уточнить вопрос о 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.

⁵ Об актуальности данного механизма для русской литературы XVIII в. см.: [Лотман 1992b: 258; Осповат].

Первая попытка – комедия *Коварный* – была неудачной. Это показывает, что вхождение в литературу происходило не мгновенно и было для драматурга делом не легким. Тем не менее, первая комедия продемонстрировала, что Шаховской выбрал свой основной жанр. 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 и стратегии поведения, ориентированной, главным образом, на Мольера. В какой мере эта ориентация повлияла на творчество драматурга, его репутацию, а позднее в 1815 г. и на полемическую тактику – вот, главные вопросы, на которые мы попытаемся ответить во второй главе.

Последняя глава нашей работы будет посвящена анализу наиболее сложной «сатирической маски» Шаховского – образу «нового Аристофана». Созданный в полемике 1815 г., он вобрал в себя все центральные мотивы «арзамасских» памфлетов против Шаховского – обвинения в преследовании «таланта» из зависти, упреки в «фарсовом» и «личностном» характере комедий. В глазах современников автор *Урока кокеткам*, напавший на Жуковского и «погубивший» Озерова, сравнивался с античным комедиографом, который традиционно воспринимался как «убийца» Сократа и «гонитель» Еврипида. С одной стороны, нас будет интересовать бытование данной легенды в русской литературном контексте, а с другой – ее восприятие самим Шаховским.

Для творчества последнего в 1820-е гг. значение образа Аристофана достаточно велико. Все его упоминания в программных статьях и пьесах Шаховского этого периода указывают на то, что русский драматург пытался переосмыслить негативную репутацию «отца комедии», а значит, и свою собственную славу «нового Аристофана». Итогом этого процесса стала металитературная пьеса Шаховского *Аристофан, или Представление комедии «Всадники»* (1825) – первая русская оригинальная стихотворная комедия на античный сюжет. Нас будут интересовать, в каком соотношении с полемическим образом самого Шаховского находится этот текст, и какими способами его автор пытался «отчистить» негативную составляющую репутации «нового Аристофана».

В нашей работе мы не стремимся охватить все творчество драматурга и в каждой из его пьес выделить «образ автора». Восприятие Шаховского современниками, прежде всего, как комедиографа⁶, а также его собственный взгляд на свое творчество⁷ позволяют ограничиться жанром комедии. Из них, в свою очередь, были выбраны, на наш взгляд, наиболее значимые для формирования репутации Шаховского тексты: *Новый Стерн*, *Полубарские затеи*, *Урок кокеткам*, *Аристофан*. О том, что сам драматург с большим вниманием относился именно к этим комедиям, говорят их издания, снабженные авторскими предисловиями, комментариями или посвящениями⁸.

⁶ См.: описание драматурга А.И. Тургеневым в 1809 г.: «Шаховской толст, как бочка, и написал 20 дурных комедий» [Тургенев II: 384] и его характеристику А.С. Пушкиным в XVIII строфе «Евгения Онегина»: «Там вывел колкий Шаховской / Своих комедий шумный рой».

⁷ См. ниже – сатиру I (1808) и высказывание в письме М.Н. Загоскину 1822 г. – С.82.

⁸ *Новый Стерн* – 1807, с эпиграфом из Мольера; *Полубарские затеи* – 1820, с программным предисловием; *Урок кокеткам* – 1815, с посвящением Российской Академии; *Аристофан* – 1828, с предисловием, посвящением, комментариями и затекстовыми примечаниями.

Исследование названных комедий, репутации и позиции Шаховского как единой творческой системы даст возможность понять, как ситуация литературной полемики воздействовала на эволюцию и программу литератора. Это в свою очередь, позволит увидеть творческую биографию писателя в ее внутренней динамике и в актуальном литературном контексте.

«Озеровский миф» и его роль в формировании литературной репутации Шаховского

Литературная война между «беседчиками» и «арзамасцами» в 1810-е гг. принесла Шаховскому, с одной стороны, известность как автору скандальной комедии *Урок кокеткам*, а с другой – репутацию «завистника» и гонителя дарований. В 1815 г. «арзамасцы» совершенно недвусмысленно обвинили Шаховского в зависти, интригах и, наконец, в гибели Озерова. Их стараниями был создан устойчивый «миф» о гонениях на трагика, который не только определил восприятие биографии Озерова современниками, но и в дальнейшем серьезно трансформировал представление историков литературы о взаимоотношениях Озерова и Шаховского.

В данной главе мы подробно рассмотрим, какие причины привели к закреплению этого «мифа», постараемся восстановить «реальную» картину ухода Озерова из литературы и проанализируем «арзамасскую» версию этих событий.

«Русский Расин»

Известность Озерову принесла трагедия *Эдип в Афинах*, представленная в ноябре 1804 г. Пьеса, содержащая явные похвалы Александру I [Медведева 1960: 29], была одобрена царем и поддержана проправительственным «Северным вестником» И.И. Мартынова⁹. На страницах этого журнала в 1805 г. появились апологетическое послание В.В. Капниста «В.А. Озерову» (№ 5) и подробный разбор трагедии, сделанный учеником издателя – Н.И. Бутырским (№ 7). Оба текста, видимо, отражали взгляды близкого драматургу круга и заложили основу его литературной репутации.

Послание Капниста было ответом на разошедшуюся в списках анонимную эпиграмму: «Во храм бессмертия наш <Озеров> идет, / Но как ему дойти? Слепой его ведет.» [Эпиграмма: 341] Автор послания увидел в ней происки «зоилов злоязычных» и советовал адресату презреть их «яд»¹⁰. Кроме актуализации сюжета о «завистниках» в связи с Озеровым, Капнист закрепил за драматургом славу «чувствительного певца», чья пьеса пробудила в зрителе «жалость», растрогала его душу и извлекла «отрадных слез поток» [Капнист: I, 182].

Отчасти развитием интенций Капниста стала статья Бутырского¹¹. Характерно, что в описании русской трагедии критик опирался на суждения Ж.-Ф. Лагарпа о трагедии французской. Так, в финале своей статьи Бутырский заявлял: «если Синна и Андромаша произвели две эпохи на французском театре¹², то Росслав и Эдип в Афинах то же самое учинили на нашем» [Бутырский 1805: 49-50]. Тем самым, история русской литературы разделялась им по образцу

⁹ См. [СВ: 1804; № 11; 217-219; № 12; 321-322]

¹⁰ Озеров ответил «Благодарностью автора “Эдипа” В.В. Капнисту на присланные стихи», где заверил, что «к бессмертию» дойдет «в досаду злоязычных» [Озеров 1960: 408].

¹¹ Бутырский писал: «Там-то <в театре. – Д.И.> надлежит видеть слезы, льющиеся из очей Антигоны, и печальные и раздирающие ее стоны, отзывающиеся в сердцах зрителей» [Бутырский 1805: 48]. Ср.: «Еще в ушах моих печальной Антигоны / Унылый длится вопль и раздаются стоны.» [Капнист: 182]

¹² Ср.: «*Le Cid* avait été la premiere époque de la gloire du théâtre français <...>. *Andromaque* fut la seconde» (*Cid* был первой эпохой славы французского театра <...> *Андромаша* начала вторую) [La Harpe: V, 294]. Здесь и далее, в случае если нет указания на русское издание, перевод наш. – Д.И.

французской литературы XVII в. на эпохи «старую» и «новую» – П. Корнеля и Расина. Бутырский противопоставил *Эдипу* всю предыдущую традицию – и, в первую очередь, *Демофонта* Ломоносова, написанного на «греческий» сюжет. При этом он переносил на русский материал заимствованные из «Лицея» устойчивые характеристики трагедий Корнеля и Расина. В «творении» Ломоносова Бутырский отмечал «более высокопарность Пиндара, нежели нежность Расина»¹³, а также писал:

Оно возбудит во мне удивление, заставит меня трепетать; но никогда не произведет умиления; никогда не сделает того, чтоб сердце мое излилось в тех горьких, но приятных слезах, <...> которыми платим мы чувствительности.

[Бутырский 1805: 20]

По его мнению, Озеров знал: чтобы «извлечь слезы» – «надобно самому обливаться слезами»¹⁴ [Бутырский 1805: 21]. Статья Бутырского была практически написана «языком» Лагарпа (см. [Бутырский 1805: 25, 28, 46]), что, по нашему мнению, с одной стороны, явилось следствием ее ученического характера, а с другой – было отражением общего способа рассуждать о литературе. Сами приемы анализа (категории, аналогии и примеры) подбирались так, чтобы говорить об Озерове, как Лагарп говорил о Расине.

По той же схеме Бутырским (в «Лицее» Мартынова) была описана и вторая трагедия Озерова – *Фингал* (декабрь 1805). Как и в разборе *Эдипа*, критик следовал за Лагарпом (см. [Бутырский 1806: 50, 53, 55, 65]) и уподоблял Озерова Расину. Он писал: «да будет мне позволено сказать об нем то же, что ла Гарп сказал о Расине, когда сей слишком пиитически изобразил смерть Ипполита» (в *Федре*) [Бутырский 1806: 52-53]. Любовь Моины (*Фингал*) Бутырский сравнил с любовью Юнии (*Британик*), а Фингал напомнил ему Пирра (*Андромаха*) [Бутырский 1806: 53, 60].

В своей статье критик называл предшественников Озерова лишь «первыми указателями» пути, т.е. относил их к эпохе основания национальной трагедии – эпохе, которая, по Лагарпу, «более выгодна для славы», чем «для таланта» [La Harpe: VI; 76]. Именно «автор *Эдипа*», как считал Бутырский, начал блестящий новый этап в русской трагедии [Бутырский 1806: 49] и превзошел Княжнина, который имел «многие совершенства» и заслужил «название Российского Расина» [Бутырский 1806: 59].

На наш взгляд, восприятие Озерова как «русского Расина» в этот период не было связано с прямыми заимствованиями у «классика». П.О. Потапов указывал, что отмеченные им в *Эдипе* «совпадения» с *Фиваидой* (*La Thébaidé ou Les Frères ennemis*) и другими трагедиями Расина представляются незначительными, т.к. могут восходить к целому ряду других произведений на тот же сюжет [Потапов: 522, 525, 527]. Одна из причин такой славы заключалась в месте, которое занял Озеров в русском театре. По сути, в репертуаре с начала нового царствования вплоть до постановки *Эдипа* не появилось ни одной новой успешной

¹³ Ср. цитату из эпиграммы Вольтера в «Лицее»: «Le grand Corneille et le tendre Racine» (Великий Корнель и нежный Расин) [La Harpe: VI, 127].

¹⁴ Ср. суждения Лагарпа, который писал, что Корнель основал искусство трагедии на потрясении (l'étonnement) и удивлении (l'admiration), тогда как Расин – на «знании человеческого сердца» [La Harpe: V; 316]. Удивлению от «возвышенного» критик противопоставлял более действенную «жалость», которая проникает в сердце зрителя и заставляет проливать приятные слезы (des larmes délicieuses). Эту истинную пружину трагедии, по мнению Лагарпа, Расин нашел в «своем собственном сердце» [La Harpe: V; 293-294].

оригинальной трагедии¹⁵. Такая ситуация, действительно, ставила Озерова в особое положение – вплоть до 1807 г. драматург оставался монополистом в этом жанре¹⁶ (см. [Арапов: 156-173]). Он первым прославил Александра I в *Эдипе* и в *Димитрии Донском*, как Расин – Людовика XIV, и в глазах современников символизировал начало нового «золотого века» в драматургии при русском «Короле-Солнце»¹⁷. Царское одобрение *Эдипа*, а потом *Фингала* и *Димитрия* [Арзамас: II, 414] только подчеркивало параллель между отношениями Озерова с Александром и Расина с Людовиком. Разборы Бутырского, опубликованные в проправительственных изданиях Мартынова, были написаны в духе тех «неоклассицистических» идей о «возрождении» XVII в., которые в это время были популярны во Франции (см. [Fellows: 23]). Воспринявшие эти идеи русские литераторы (главным образом круг А.Н. Оленина (см. [Рогов 1992а: 64])) стремились не повторить, но создать свой «золотой век» по французским моделям. Закрепление за Озеровым славы «русского Расина», на наш взгляд, являлось частью этой программы.

В какой-то момент Озеров сам, видимо, оказался под влиянием своей репутации. Две последние трагедии были написаны им с отчетливой ориентацией на Расина. Современник драматурга Р.М. Зотов даже считал, что *Димитрий Донской* (январь 1807) был написан как русская *Ифигения*, с «чрезвычайно» близким подражанием Расину в отдельных сценах и стихах [Зотов 1842: 14]. Потапов позднее указал, что появление Ксении в военном лагере, вызвавшее столь резкое осуждение Шишкова и Державина, также было заимствовано из *Ифигении* [Потапов: 741].

Еще яснее эта ориентация Озерова проявилась в *Поликсене* (май 1809). Зотов писал: «И опять всякий видел в этой пьесе Ифигению в Авлиде, и уже гораздо ближе нежели в Димитрии» [Зотов 1842: 16]. На «весьма значительное влияние» Расина у Озерова обращал внимание и Потапов, подробно анализировавший источники *Поликсены* [Потапов: 855-862]. По нашему мнению, история постановки этой трагедии также оказалась под влиянием его складывающейся репутации Озерова как «русского Расина».

Кульминацией триумфального шествия драматурга на русском театре стала трагедия *Димитрий Донской*, поставленная 14 января 1807 г. в разгар военного конфликта с Францией. Аллюзии на актуальные события и традиционная для Озерова лиричность обеспечили трагедии невероятный зрительский успех, даже в сравнении с другими его пьесами. В то же время, она стала детонатором наметившегося ранее конфликта трагика с кругом Державина¹⁸ и Шишкова.

¹⁵ *Пальмира* (октябрь 1801) Н.П. Николева была написана еще в 1787 г. *Ермак, покоритель Сибири* (май 1804) актера П.А. Плавильщикова не имел успеха [ИРДТ: II, 474].

¹⁶ *Освобожденная Москва* (29 январь 1806) М.М. Хераскова имела успех, но была написана в конце 1790-х гг. [ИРДТ: II, 503].

¹⁷ Предсказания нового «златого века» и сравнения царя с «солнцем» можно найти во многих стихах на коронацию Александра I (см. [Карамзин: 263-268; Дмитриев: 38; Державин: II, 362]).

¹⁸ Державин позднее писал, что в феврале 1806 г. трагик «перестал быть» ему «знаком», после того, как поэт прислал ему оду «Озерову на приписание Эдипа» и пообещал сообщить «примечания» на эту пьесу [Державин: III, 698]. Однако Державин, видимо, ошибался в хронологии событий. В 1807 г. в его доме, по сведениям Арапова, состоялось чтение новой трагедии Озерова – *Димитрий Донской* [Арапов: 176]. В разборе же *Эдипа*, незаконченном и не дошедшем до Озерова, он оценивал трагедию скорее одобрительно [Медведева 1960: 57]. Вероятно, разрыв в их отношениях произошел позднее, после того, как Державин при дворе высказал свое отрицательное мнение о *Димитрии* [Державин: III, 698].

Рукописная критика Шишкова оказалась единственным разбором *Димитрия*, написанным при жизни Озерова¹⁹. Необходимо отметить, что в своем анализе Шишков так же, как и Бутырский, оперировал терминологией Лагарпа²⁰ и проводил параллели между русской трагедией и французской.

Шишков предпочел *Димитрию* пьесы Сумарокова за «благородство чувствований и мыслей» его героев [Цит. по: Сидорова: 162-163], за выражения «возвышенные» и «сильные» [Цит. по: Сидорова: 165, 170]. В своем разборе, цитируя *Семиру*, критик писал:

<...> сии прекрасные стихи, которые <...> дышат духом твердости и мужества, хулят, презирают и говорят, что трагедий Сумарокова нельзя ныне играть на театре. <...> Для того, <...>, что слово *живот* ныне не употребляется!

и далее восклицал:

О Корнелий! Что бы ты сказал о соотечественниках своих, ежели бы они для некоторых слов, из которых иные по невежеству разжалованы в неупотребительные, бессмертные произведения твои презирать стали?

[Цит. по: Сидорова: 173]

Именно Корнелию Лагарпу приписывал превращение трагедии в «училище героизма и добродетели» [La Harpe: V, 284], «возвышенность» характеров и мыслей [La Harpe: VI, 93], «силу» и «энергичность» стиля [La Harpe: VI; 114]. Шишков, отмечая аналогичные характеристики трагедий Сумарокова, использовал тот же метод, что и Бутырский. Однако, в отличие от последнего, Шишков восхвалял «старую» трагедию, осуждая Озерова. Авторитет Расина при этом не оспаривался – в ход шла лишь модель описания, заимствованная из французской литературы.

Позиция Шишкова и Державина, в сочетании с их стремлением противопоставить *Димитрию* собственные исторические трагедии (см. [Зорин 1999: 407]), была интерпретирована Озеровым и его сторонниками как «зависть». Державин позднее писал: «он <Озеров> разгласил в публице и даже довел до императрицы, что Автор <Державин> из Зависти не одобряет его трагедий» [Державин: III, 698]. Тем самым, в 1807 г. «завистники», преследующие «русского Расина», были «найжены» в лице будущих основателей «БЛРС».

Новая трагедия Озерова – *Поликсена* – была закончена в конце октября 1808 г. [Озеров 1869: 129] в деревне, куда автор уехал после конфликта на службе. Трагедия была играна 14 мая 1809 г. После второго представления Озеров забрал ее из театра.

Необходимо отметить, что сам автор, ничего еще не зная о подготовке *Поликсены*, уже не надеялся на ее успех, обосновывая свои предположения необразованностью публики [Озеров 1869: 144], происками «последователей <...> старого Сумароковского вкуса» и недоброжелательством директора театров А.Л. Нарышкина [Озеров 1869: 141-142]. Озеров писал Оленину: «Неуспеху Поликсены я бы не удивился, помня, что Расинова Федра была дурно принята Парижскою публикою» [Озеров 1869: 147]. О том, что в это время история *Федры* была для Озерова актуальна, свидетельствует и его перевод отрывка из VII послания Буало «К Расину» («Épître VII. A monsieur Racine», 1677):

¹⁹ В 1807 г. в петербургских журналах практически не публиковали театральных материалов, а Мартынов прекратил свою издательскую деятельность (см. [Печать: 119-125]).

²⁰ Об актуальности для него Лагарпа см., напр.: «Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика».

Кто, Федры слышав стон преступных любви,
Возжженной местию богов в ее крови,
Сим чудом рук твоих достойно удивленный,
Не вознесет хвалой тот век стократ блаженный,
Который твоего ума паренья зрел
И славой чрез него сугубою процвел? [Озеров 1960: 411]

Характерно, что именно этот отрывок из послания Буало был процитирован в «Лицее», в главе о *Федре* (см. [La Harpe: V; 480]). История противостояния Расина и Падона в изложении Лагарпа была, несомненно, известна русскому драматургу. Озеров предлагал Оленину французскую модель для интерпретации возможного провала собственной пьесы.

Но *Поликсена* все же «имела успех» [Арапов: 193], о чем Озеров знал. 26-го июня он получил письмо Оленина о втором представлении пьесы, которое его «несказанно порадовало». Ему стало известно, что некоторые места «принесли удовольствие» зрителям, а третье действие «поразило слушателей» и «более других» понравилось [Озеров 1869: 148-149]. Однако в письме Оленину от 2 июля трагик настаивал на том, что хочет «остановиться на Поликсене», «отстать от стихотворства» и «бросить перо». Такое решение он объяснял неприятностями «по службе», вызванными авторским успехом и несправедливостями Нарышкина, который откладывал выплату гонорара за *Поликсену* до третьего представления. Не желая ждать, Озеров категорически требовал пьесу «от Дирекции обратно» [Озеров 1869: 150]. На основании этого можно предполагать, что трагик сознательно шел на конфликт: *Поликсена* должна была стать последней трагедией подвергнувшегося гонениям Озерова. Таким образом, русский драматург искусственно повторял путь Расина, уход из литературы которого Лагарп описывал так: «Расин в возрасте 38 лет остановился в середине своей карьеры и обрек свой гений на молчание в момент, когда он был в самой силе. Это то, чем мы обязаны зависти и Падону»²¹. Оленин выполнил волю Озерова и забрал пьесу из театра, тем самым, дав драматургу основания считать себя, как Расина, жертвой «завистников».

Противопоставление «таланта» и его гонителей, как мы видим, было исходно заложено в репутации «русского Расина». Требовалось лишь актуализировать это противопоставление и найти достойную кандидатуру на место «завистника», что и было позднее сделано «арзамасцами». Вопрос заключается в том, были ли какие-либо основания, чтобы назначать «русским Падоном» именно Шаховского?

Озеров и Шаховской: история взаимоотношений

Если указание на незначительность вины Шаховского в интригах против Озерова стало общим местом в исследовательских работах²², то подробного анализа отношений двух драматургов сделано не было. Как правило, в защите или в осуждении Шаховского исследователи опираются на поздние свидетельства Вяземского (1817, 1869, 1876), Зотова (1842) и Жихарева (1850-х) и проецируют их высказывания на события 1800-х гг., что серьезно искажает картину. Именно

²¹ «Racine, à l'âge de trente-huit ans, s'arrêta au milieu de sa carrière, et condamna son génie au silence au moment où il était dans la plus grande force. C'est une obligation que nous avons à l'envie et à Pradon.» [La Harpe: V, 503]

²² См., напр. [Ярцев: 14; Медведева 1960: 52-55; Гордин: 204; Зорин 1999: 408].

этого мы попытаемся избежать, используя непосредственно материалы рассматриваемого периода.

Традиционно конфликт вокруг *Поликсены* описывался исследователями как один из эпизодов «войны на Парнасе» между шишковистами и карамзинистами. Однако, на наш взгляд, на данном этапе более продуктивно будет рассмотреть отношения Шаховского и Озерова отдельно, не смешивая их позиции с позициями других участников литературной жизни 1800-х гг.

Как указал М.И. Гиллельсон, в январе 1803 г. Озеров вернулся из деревни, где, возможно, начал писать *Эдина* [Вяземский: II, 309]. Не ранее середины февраля, по датировке Рогова, в Петербург возвратился и Шаховской [Рогов 1990: 72]. Следовательно, их знакомство должно было состояться в период с весны 1803 по осень 1804 г.²³, когда Шаховской совместно с И.А. Крыловым и Олениным²⁴ начал готовить представление *Эдина* [Арапов: 167]. С этого времени именно Шаховской²⁵, как начальник репертуарной части театральной Дирекции и основной режиссер русской труппы, ставил все трагедии Озерова.

По-видимому, и в литературной полемике с эпигонами Карамзина в 1800-е гг. оба драматурга оказались в одном лагере. Гозенпуд, ссылаясь на позднее свидетельство Шаховского, предположил, что в 1805 г. Озеров выступил на страницах «СВ» в защиту *Нового Стерна*²⁶ Шаховского от нападок критиков «Журнала Российской словесности» [Гозенпуд 1961: 17]²⁷. Эту версию косвенно подтверждает и общая про-озеровская ориентация журнала Мартынова, отмеченная нами выше. По мнению Рогова, выступление драматургов единым фронтом было обусловлено на тот момент (1803-1807 гг.) общей литературной и политической позицией кружка Оленина [Рогов 1992а: 122, 128]. Однако в 1807 г., вследствие различных обстоятельств, это литературное общество начало распадаться. Открытый конфликт произошел после того, как Шишков и Державин резко осудили *Димитрия Донского*. Тем не менее, эти споры, на наш взгляд, не сказались на отношениях между трагиком и Шаховским.

Мы уже указывали на давно ставшее общим местом утверждение, что Шаховской враждебно отнесся к пьесам Озерова, в первую очередь, – к *Димитрию*, потому как, якобы, был близок с кругом Шишкова и Державина. По нашему мнению, подобное утверждение вызвано ошибочным перенесением на ситуацию 1800-х гг. реалий начала 1810-х. Мы не имеем никаких достоверных сведений о том, что в 1807-1808 гг. Шаховской принимал участие в собраниях будущих «беседчиков» (см. [Жихарев: II, 117, 125, 139, 177, 195, 277; Хвостов 1938: 403-405])²⁸. Первое известное нам заседание, на котором Шаховской присутствовал, проходило в доме Державина 2 декабря 1810 г. (см. [Хвостов 1938: 365])

Единственное критическое высказывание Шаховского о *Димитрии*, известное нам, относится к 1811 г. (см. [Жихарев: II, 394]). Наоборот, по свидетельству Жихарева, в мае 1807 г. драматург вставал на защиту Озерова в споре о трагедии М.В. Крюковского *Пожарский* (см. [Жихарев: II, 284]), которую круг Шишкова выдвигал в качестве противовеса *Димитрию* (см. [Зорин 2004:

²³ Впрочем, возможны и более ранние контакты. Оба драматурга начали свою театральную карьеру в 1790-е гг.: Шаховской – в 1795 (*Женская шутка*), Озеров – в 1798 (*Ярополк и Олег*).

²⁴ Ему принадлежат эскизы костюмов для всех пьес Озерова [Озеров 1960: 419, 421, 424].

²⁵ *Фингала*, *Полисену* [Медведева 1960: 32, 48], *Димитрия* [Жихарев: II, 89].

²⁶ *Н.Н.* Письмо к сочинителю критики на комедию Новый Стерн... // СВ. 1805. Ч.8, № 11.

²⁷ См. также [Рогов 1992а: 124-125]

²⁸ Жихарев единственный раз упоминает, что I сатиру Шаховского читали на вечере у И.С. Захарова 29 марта 1807 г. Однако самого драматурга, судя по всему, на чтении не было (см. [Жихарев: II, 219]).

174]). Таким образом, в конце 1800-х гг. о единой оценке творчества Озерова Шаховским и будущими «беседчиками» говорить не приходится. По нашему мнению, отношения драматургов в тот период продолжали оставаться дружественными.

Статьи Шаховского в «Драматическом вестнике» дают нам основание для такого утверждения. Идея журнала, полностью посвященного театру, возникла у Шаховского в мае 1807 г. (см. [Жихарев: II, 306]). Печатать «ДВ» планировалось в театральной типографии, принадлежавшей Оленину, Крылову и А.И. Ермолаеву [Бабинцев: 255]. Тогда же – в конце мая 1807 – определился круг предполагаемых вкладчиков, и Шаховской начал собирать материалы для первых номеров журнала (см. [Жихарев: II, 307, 319-320]). Вероятно, в течение этого и в начале следующего года им было подготовлено большинство статей первой части «ДВ».

В связи с Озеровым нас будут интересовать две статьи Шаховского «О театре древних народов». Обе они представляют собой перевод и пересказ соответствующих глав «Лицея» Лагарпа. Первую – «Греческая трагедия: Эсхил, Софокл, Эврипид» – автор снабдил своими комментариями. В одном из них Шаховской указал, что из *Эдипа в Колоне* Софокла «В.А. Озеров заимствовал трагедию *Эдип в Афинах*, представляемую на нашем театре с величайшим успехом». Это замечание звучало высшей похвалой на фоне дальнейших рассуждений Шаховского:

Но все сии переделки и переводы, доказывающие достоинство автора, не приносят столько чести Софоклу, как признание Расина, что он, заимствуя некоторые Эврипидовы трагедии, никогда не осмелился взять ни одного содержания из Софокловых, не надеясь достигнуть до совершенства, которое он находил в сем великом поэте.²⁹ [ДВ: № 9; 76]

Из этого можно сделать вывод, что, по мысли автора статьи, русский трагик, осмелившись подражать Софоклу, превзошел Расина.

До Шаховского столь же высоко оценивал *Эдипа* только Бутырский. В своем разборе он замечал, что, начиная с Корнеля, французы, «не исключая самого Вольтера, более или менее <...> приправляли любовью сухость содержания *Эдипа*» Эсхила. Далее критик писал об Озерове: «Наш поэт имел искусство предостеречься от обоих сих недостатков. В его творении нет ни сухости трагика греческого, ни любовных шалостей французских» [Бутырский 1805: 23-24]. Хотя похвала *Эдипу в Афинах*, конечно, еще не говорит об одобрении Шаховским всех трагедий Озерова³⁰, но оснований утверждать обратное мы также не имеем.

Рогов все же предположил, что одна из статей Шаховского – «Римская и латинская трагедия», напечатанная в № 10 «ДВ», содержит выпад в сторону Озерова [Рогов 1990: 81]. По мнению исследователя, финальная инвектива Шаховского против драматургов, «которые, занимаясь одною только красотою стихов и блеском некоторых явлений, не стараются о составлении хорошего плана» [ДВ: № 10; 83], была «зеркальна» по отношению к выпад Бутырского в разборе *Эдипа* против тех, кто забывает, что кроме «трагических положений» необходима также «гармония стихов» [Рогов 1990: 82]. Однако, в свете приведенного выше хвалебного отзыва Шаховского об *Эдипе*, подобное предположение кажется маловероятным. Даже если допустить, что Озеров,

²⁹ Здесь Шаховской пересказывал воспоминания Луи Расина об отце (см. [Racine: I, 354]).

³⁰ Шишков и Державин, в общем, одобряли *Эдипа*, но резко осуждали *Димитрия* (см. [Медведева 1960: 57; Аксаков 1955: II, 303]).

читавший «ДВ»³¹ (см. [Озеров 1869: 127]), увидел в этой статье упреки в свой адрес, то неясно, почему не произошло разрыва в отношениях между драматургами после публикации статьи.

О том, что этого не случилось, свидетельствуют письма Озерова лета-осени 1808 г. Так, в конце июня, уезжая в деревню, он писал Шаховскому о *Поликсене*:

Надеюсь, что мое 5-ое действие окончу в деревне в июле месяце³², и доставлю в августе к Алексею Николаевичу; тогда буду просить его, вас и других, искренних и добрых моих приятелей, рассмотреть, достойна ли будет трагедия быть игранною; вашей же дружбе особливо поручу заменить меня на пробах, и более еще на вас положусь нежели на самого себя в наставлении актеров, любезных актрис и в учреждении всего хода трагедии. Вероятно, что до моего отъезда я с Вами не увижусь, вы живете, как я слышу, на даче, но я считаю, что вы мне продолжите вашу приязнь, и хотя по расстояниям мест, где будем жить, будем мы между собою далеки, но по сердцу и по мысли будем часто и весьма близки.

[Озеров – Шаховскому: Л.3-Л.3 об.]

Как мы видим, трагик обращался к Шаховскому не только без враждебности, но более чем дружелюбно и поручал в первую очередь ему постановку *Поликсены*. Подобное отношение сохранилось и после отъезда Озерова из Петербурга. В письме Оленину от 29 октября он причислял Шаховского к своим «откровенным и просвещенным» приятелям, надеялся на его заботу о *Поликсене* и давал ему разрешение на правку текста³³ [Озеров 1869: 129-131].

В конце ноября Озеров переехал из отцовского села Казанского (Тверской губ.) в свою дальнюю деревню за р. Каму (см. [Озеров 1869: 135]). Там он остался один, что, видимо, сказалось на его настроении. В письме Оленину (30 декабря) он отказался от предложения вернуться на службу из-за несправедливых подозрений правительства. Кроме того, он заявлял, что жизнь петербургская ему «сделалась несносною» и сожалел только о приятных часах, «провожденных в беседе с друзьями просвещенными». Характерно, что, изображая в духе Альцеста столицу, Озеров писал: «Там зависть, иссушаясь от похвалы чужой, / Вокруг достоинства вращается змеей». Логичным продолжением таких пессимистических рассуждений было предложение Оленину возратить *Поликсену*, если Нарышкин не согласится «принять ее на театр» [Озеров 1869: 139-141]. В течение почти трех месяцев после этого драматург ничего не знал о происходящем в Петербурге. Лишь 21 марта 1809 г. он получил письмо Оленина от 5 марта с известием, что директор театров согласился на выплату 3 тысяч за трагедию [Озеров 1869: 141-142]. Из ответа драматурга следует, что по его расчетам *Поликсена* должна была быть поставлена «после праздников» [Озеров 1869: 144], т.е. после Пасхи (28 марта). Но представление задержалось. Оленинского письма об этом событии (от 18 мая) Озеров так и не получил, но о премьере *Поликсены* 14 мая ему все же стало известно от другого «приятеля» спустя полмесяца [Озеров 1869: 144]. Однако 26 июня до него дошло очередное письмо Оленина (от 4 июня), в котором тот сообщал о втором представлении, об

³¹ № 10 вышел с опозданием, приблизительно в конце февраля 1808 г. (см. [Хвостов 1938: 404]).

³² Зорин датирует отъезд Озерова июлем 1808 г. [Зорин 1999: 407], однако из этих слов драматурга явствует, что на момент написания письма июль еще не наступил.

³³ Расхождения с Шаховским во взглядах на систему декламации, отмеченные Роговым (см. [Рогов 1990: 82]), видимо, не имели для Озерова решающего значения. Из письма от 12 октября ясно, что трагик был знаком со статьями Шаховского в «ДВ» «об игре госпожи Жорж» [Озеров 1869: 127]. Однако он просил Оленина вместе с Шаховским руководить актерами в постановке *Поликсены* [Озеров 1869: 130].

успехе трагедии и о задержке Нарышкиным денег за *Поликсену* [Озеров 1869: 148-150].

Как видно из писем драматурга, Озеров был очень мало осведомлен о ходе репетиций трагедии. С ноября 1808 г., когда Оленину должны были доставить законченный текст пьесы, по июнь 1809 г. трагик получил от него только 3 письма, и лишь в двух из них (от 5 марта и 4 июня) речь шла непосредственно о *Поликсене*.

В исследовательской традиции принято, объясняя задержку премьеры, цитировать черновик письма Оленина к Озерову, в котором среди различных причин было названо стремление Шаховского «убить Семенову <...>, чтобы возвеличить милую сердцу его г-жу Валберхову» [Цит. по: Медведева 1960: 48]. Версия об интригах начальника репертуарной части была повторена и в недошедшем до адресата письме от 18 мая: «Шаховской занят очень был переведенной им трагедией “Китайский сирота”, где г-жа Валберхова явилась действительно в виде китайской куклы». [Цит. по: Озеров 1960: 436] Из ответов Озерова следует, что он ничего об этом не знал. Своими врагами в тот период трагик считал главным образом Нарышкина и последователей «старого слога» – вероятно, Шишкова и Державина. Известия об интригах Шаховского, могли дойти до него позднее.

Слова Оленина, на наш взгляд, не являются достоверным свидетельством, по которому можно было бы восстановить ход событий вокруг *Поликсены*. Сам Озеров, как было сказано выше, рассчитывал, что премьера трагедии состоится после окончания Великого поста – в начале апреля 1809 г. *Китайский сирота* в переводе Шаховского, упомянутый Олениным как причина задержки, был поставлен 21 января. Это никоим образом не могло помешать репетициям *Поликсены*, которые, вероятно, в это время еще не начинались, т.к. лишь в феврале Нарышкин согласился принять трагедию на условиях Озерова.

Видимо, стремясь выгородить себя, Оленин не сообщал Озерову, что на самом деле *Поликсена* была отложена ради более актуального на тот момент *Танкреда*. Этот перевод трагедии Вольтера, сделанный Н.И. Гнедичем, должен был дать новую блестящую роль для Е.С. Семеновой³⁴, о чем очень хлопотал и Оленин. Кроме того, постановка была задумана как ответ русского театра гастролирующим в Петербурге французам – Семенова выступала в той же роли, что и парижская знаменитость – «девица Жорж» (как неизменно именовал актрису в своих рецензиях Жуковский). Премьера *Танкреда* состоялась 8 апреля. Оленин готовил эскизы костюмов и декораций специально для Семеновой (см. [Медведева 1964: 110]), а Гнедич открыто занял место ее учителя декламации, окончательно оттеснив Шаховского (см. [Жихарев: II, 385]). Последний руководил всеми остальными актерами и общим ходом спектакля. Очевидно, что лишь после представления *Танкреда* Шаховской мог вплотную заняться *Поликсеной*. Все это дает основания утверждать, что задержка премьеры не была его виной.

Насколько тщательно драматург готовил постановку трагедии Озерова, сказать трудно. Оленин в мае писал, что «Шаховской кричал и горячился во всем токмо, что относилось до роли Ксандры, которая предоставлена была Вальберховой, а прочим мало занимался» [Цит. по: Крылов 1982: 312]. Вслед за Олениным большинство исследователей упрекали Шаховского в пренебрежении *Поликсеной*. Однако, как уже говорилось выше, трагедия, несмотря ни на что, имела успех. С театра же она была снята по личному требованию автора.

³⁴ С ноября 1807 г. у Семеновой не было в театре новых ролей [Медведева 1964: 302].

Попытки Оленина взвалить вину на Шаховского свидетельствуют не о наличии каких-то реальных интриг драматурга против Озерова, но о сложных отношениях между сторонниками Семеновой и ее бывшим учителем после представления *Танкреда*. Так, Гнедич 6 мая жаловался К.Н. Батюшкову, что «Шаховской <...> воспрепятствовал дать *Танкреда* в Эрмитаж» и задерживал деньги за трагедию³⁵ [Гнедич: 79]. Оленин тогда же писал: «с театром теперь мало знаком, а с Шаховским расстался, ибо он, как “душа, погрязшая в кривых путях порока”, не может уже быть знаком с порядочными людьми» [Цит. по: Медведева 1960: 48]. Здесь Оленин цитировал *Поликсену* – речь, в которой добродетельная Гекуба осуждала Менелая за то, что он:

Свой разум покорил Елене ухищренной,
Что управляет им и действует она!
Благий ли даст совет развратная жена?
Душа, погрязшая в кривых путях порока,
Теряя чувство становится жестока. [Озеров 1960: 324]

Возможно, этой цитатой Оленин намекал на происки гражданской жены Шаховского – актрисы Е.И. Ежовой, которую обвиняли в интригах против Семеновой (см. [Арапов: 180]).

Осенью 1809 г. конфликт получил продолжение. В бенефис Семеновой 18 октября состоялась премьера *Заиры*, переведенной коллективом авторов – Ю.А. Нелединским-Мелецким, Гнедичем, М.Е. Лобановым, Жихаревым и Шаховским. По предположению И.В. Медведевой, А.С. Яковлев, подговорив актеров, сорвал спектакль – он, Е.П. Бобров, А.Г. Щеников и Н.Д. Сахаров были пьяны [Медведева 1964: 80, 286]. Оленин написал возмущенную статью, в которой осудил поведение актеров. Он также критиковал перевод за «многие негладкости, неровности в языке» и за слабые стихи, особенно в последнем действии, принадлежавшем перу Шаховского [Цит. по: Медведева 1964: 120]. Статья должна была выйти в «ДВ». Цензурное разрешение было уже получено, когда вмешался Шаховской, увидев в рецензии «оскорбительное для личности и нравственности гг. актеров» [Языков – Шаховскому]. После переписки его и Оленина с Д.И. Языковым – редактором журнала – статья была отозвана, а ее автор обвинил Шаховского во введении собственной цензуры и отказался от дальнейшего участия в «ДВ». [Оленин – Языкову: Л. 1, Л. 1об.] Однако он не отказался от публикации статьи, которая вышла в Москве в № 11 «Цветника».

Конфликт этот не утихал достаточно долго. В такой ситуации произошло событие, давшее противникам Шаховского повод обвинить его в гонениях на Озерова. Зимой 1810 г. Оленин использовал последнюю возможность добиться от Дирекции денег за *Поликсену*: 11 февраля он обратился к Нарышкину с прошением поместить в годовой финансовый отчет «по театральной Дирекции за 1809 год» сумму, обещанную за трагедию [Оленин – Нарышкину]. Но т.к. сбор после двух представлений пьесы Озерова составил всего лишь 1846 руб., Нарышкин обратился за «Высочайшим соизволением» на выплату искомых 3 тысяч, «дабы у автора <...> не отнять охоты к сочинению впредь». В мае его доклад был рассмотрен императором, но просьба была отклонена (см. [Варпаховский: 2031-2032]). Необходимо отметить, что официальный отказ в выплате гонорара трагику 13 июня был подписан Шаховским (см. [Шаховской – Оленину]). Это последнее обстоятельство, видимо, стало решающим, – если на

³⁵ Данный факт говорит о том, что в мае-июне 1809 г. у Дирекции действительно не было денег на гонорары авторам. Это отмечает предположение М. Гордина, будто за *Поликсену* «Нарышкин мог доплатить недостающую сумму из каких-либо иных театральных сумм» [Гордин: 187].

условия Озерова соглашался лично директор театров, то отказывал в деньгах начальник репертуарной части. Данное письмо, должно быть, было воспринято враждебной Шаховскому партией как доказательство его интриг против Озерова.

Мы можем лишь строить догадки, насколько сам трагик был в курсе всех этих событий. Его «Отрывок из моего письма к В.В. Капнисту 1810 года», по общему мнению исследователей, содержит выпады как против Державина и Нарышкина, так и против Шаховского³⁶. Озеров писал:

Не может там блистать во славе Мельпомена,
Где вместо лавров ей венцы растут из клена,
Где зритель вне себя от каждой новизны,
Ползет ли дар или летит на крутизны,
И где директор – шут, невежда по колени,
Способен понимать одни китайски тени!
Из клена знобкого и мой венок погиб,
Под ним померк Фингал, Димитрий и Эдип.
И рок, чтоб доказать мне счастья измену,
С театра повелел изгнать и Поликсену. [Озеров 1960: 411]

Под «китайскими тенями», как предположила Медведева, Озеров подразумевал трагедию *Китайский сирота*, в переводе Шаховского – причину его, якобы, пренебрежения к постановке *Поликсены*. Однако, на наш взгляд, с той же долей вероятности можно утверждать, что эта строка не содержала выпада против Шаховского. С одной стороны, после «Писем русского путешественника» Карамзина метафора «китайские тени моего воображения» широко употреблялась в периодике. Так, показательно, что, спустя несколько месяцев после премьеры *Китайского сироты*, критик, враждебного Шаховскому «Цветника», вовсе не намекая на этот перевод, писал: «В драме *Сульеты* видите вы не китайские тени, но настоящих человек» [Цит. по: Мордовченко: 126]. Данное выражение означало нечто эфемерное, не имеющее отношения к действительности. Однако более вероятно, что Озеров в «Отрывке» имел в виду популярный в конце XVIII – начале XIX в. ярмарочный аттракцион, указывая таким способом на примитивность вкуса Нарышкина. Перевод же Шаховского «китайскими тенями» прямо назвал Вяземский, но лишь в 1815 г. (см. [Арзамас: I, 247]). Так или иначе, судя по тексту Озерова, автор если и обвинял Шаховского, то лишь косвенно. Трагик, однако, находился слишком далеко от театра «войны», которую вели с Шаховским Оленин и Гнедич, чтобы принимать в ней какое-либо участие или, хотя бы быть в курсе разворачивающихся событий.

Необходимо отметить, что этот исходно внутритеатральный конфликт оказался в тесной связи с конфликтом «беседчиков» и карамзинистов. Оленин, ставший с первого дня членом «БЛРС», при этом не разрывал контактов с враждебным ей лагерем. Сходная позиция была и у Гнедича. В такой ситуации сплетни о гонениях Шаховского на Озерова были известны в пред-«арзамасском» кругу, а полемические тексты, высмеивающие «старовера»-Шаховского, были актуальны для его театральных оппонентов. Так 6 декабря 1809 г. Гнедич, сообщая Батюшкову свое мнение о «Видении на берегах Леты», просил: «заклинаю тебя дружбою выкупать Шаховского только с Ежовой вместе – бога ради! Прекрасная чета: он – фигура, раздутая завистью, она – иссушенная злостью» [Гнедич: 85]. Упоминание в данном контексте Ежовой свидетельствует,

³⁶ См. [Озеров 1960: 436; Гордин: 192]. Не ссылаясь ни на какие источники, Гордин предположил, что «Отрывок» был прислан в Москву зимой 1810 г. вместе с письмом к Жуковскому от 29 января [Гордин: 192].

что Гнедич имел в виду именно закулисные интриги против Семеновой. При этом он перефразировал эпиграмму другого приятеля Оленина – Д.Н. Блудова:

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]

Блудов объединял Шаховского с Шишковым, видимо, подразумевая выступление драматурга против «чувствительных путешественников» в *Новом Стерне*. Эпиграмма была написана не позднее 19 марта 1809 г. (см. [Тургенев II: 384]) (когда еще ни о каких гонениях на Озерова речь не шла) и могла быть вызвана очередным представлением *Нового Стерна* (15 января)³⁷. Обвинение Шаховского в зависти к «талантам», таким образом, одновременно использовалось как в театральных полемиках³⁸, так и в полемике литературной. С большой долей вероятности можно предполагать, что, именно из круга Оленина вышла сплетня о том, что *Поликсену* Шаховской задержал также из зависти.

Подобную трактовку задавал уже сам Озеров, проводивший аналогии между своей трагедией и *Федрой* Расина (см. выше С. 12). Сама эта аналогия актуализировала сюжет о «гении», преследуемом «завистниками». Устойчивая же репутация Озерова как «русского Расина» подталкивала современников искать кандидата на роль «русского Прудона». Литературная полемика 1810-х гг. такого кандидата выдвинула – им стал Шаховской.

Биография Озерова в интерпретации «Арзамаса»

Конфликт Шаховского с партией Семеновой в 1809 г. совпал по времени, а возможно и спровоцировал сближение драматурга с кругом Державина и Шишкова. Продолжая опекать М.И. Валберхову, Шаховской осенью этого года поставил для нее *Электру и Ореста* А.Н. Грузинцева (10 ноября), *Радомиста и Зенобию* в переводе С.И. Висковатова (13 декабря), а 24 января 1810 г. была представлена его собственная стихотворная трагедия – *Дебора, или Торжество веры*. Она была закончена к началу декабря 1809 г. (см. [Трагедия: 615]). Создавая трагедию на сюжет из древнееврейской истории, драматург ориентировался не только на Расина, как справедливо указал Гозенпуд [Гозенпуд 1961: 25], но, по замечанию М.Г. Альтшуллера, также и на Державина [Альтшуллер 1984: 165] – автора *Ирода и Мариамны* – пьесы, игранной за год до этого в постановке Шаховского.

Неизвестно, как развивались отношения драматурга с будущими «беседчиками» в течение 1810 г. Но летом этого года В.Л. Пушкин распространил в списках полемическое послание «К В.А. Жуковскому», которое, наряду с антишишковскими статьями Д.В. Дашкова, подтолкнуло оба литературных лагеря к поляризации (см. [Арзамас: II, 507-508]). По предположению комментатора, строки послания: «Кто русской грамоте, как должно не учился, / Напрасно тот

³⁷ Хотя *Новый Стерн* ставился часто, Блудов не мог видеть осенние представления комедии, т.к. в это время он находился в Голландии [Тургенев II: 367-376].

³⁸ См. о конфликте Шаховского с А. Лукницким в 1810-1811 гг.: [Ирои-комическая поэма: 745-746].

писать трагедии пустился» намекали на *Дебору* Шаховского [Арзамас: II, 509]. Так или иначе, но драматург позднее поднял перчатку и ответил В. Пушкину.

В ноябре собрания Шишкова и Державина начали оформляться в «Беседу любителей русского слова». На заседании 2 декабря 1810 г. в доме Державина, как было сказано выше (С. 14), присутствовал Шаховской. По предложению того же Державина 17 декабря драматург был избран в члены шишковской Российской Академии [Сухомлинов: 67]. Вскоре Шаховской стал одним из активных участников «Беседы», которая официально была открыта 21 февраля 1811 г. [Десницкий: 104, 106].

С этого момента в карамзинистском кругу драматург начал восприниматься враждебно. В апреле 1811 г. Пушкин сочинил «Опасного соседа» (см. [Батюшков: II, 162]), содержащего выпады против Шишкова, Шихматова и Шаховского. Ответом драматурга стала вторая песнь ирои-комической поэмы «Расхищенные шубы», прочитанная на публичном заседании «Беседы» 23 февраля 1812 г. [Десницкий: 127]. Насмешки Шаховского над Пушкиным, Карамзиным, Блудовым и другими [Арзамас: I, 179] вызвали ряд памфлетов против драматурга. Однако прямых обвинений лично Шаховского в гонениях на Озерова в этих текстах еще не было. Вина в преследовании «талантов», и непосредственно Озерова, возлагалась будущими «арзамасцами» на всех «беседчиков».

Так, через четыре дня после чтения Шаховским 2-ой песни «Расхищенных шуб» Батюшков писал Вяземскому:

Я же <...> при первом удобном случае выведу на живую воду Славян, которые бредят, Славян, которые из зависти к дарованию позволяют себе все, Славян, которые <...> оградясь невежеством, бесстыдством, упрямством, гонят Озерова, Карамзина, гонят здравый смысл [Арзамас: I, 179].

Необходимо отметить, что Батюшков был дружен с Олениным и Гнедичем, которые, по-видимому, распространяли в обществе слух о гонениях Шаховского на Озерова. Находясь в Петербурге, Батюшков подробно информировал своих московских друзей о текущих событиях, и во многом по его письмам Вяземский сочинял свои памфлеты.

В рукописном послании «К Жуковскому» (1812), широко разошедшемся в «арзамасской» среде (см. [Арзамас: II, 518]), Вяземский, перечисляя «беседчиков», писал, что хочет:

<...> Шутовскому дать совет полезный,
Чтоб он в сей век для Муз и деток их железный,
В котором родились Димитрий и Фингал,
Дебору под замком без выпуска держал?
Терпенье может всем противостать препонам:
Рашинов род не раз уж уступал Прадонам. [Арзамас: II, 237]

Имелась в виду *Дебора* Шаховского, поставленная в январе 1810 г. Соперничество Шаховского и Озерова описывалось Вяземским как извечное противостояние «гения» и бездарного «завистника». Хотя поэт причислял к «Прадонам» всех «беседчиков», очевидно, что упоминание пары «Расин – Прадон» подразумевало соревнование именно в жанре трагедии. Шаховской, таким образом, впервые был поставлен на место «русского Прадона» в разговоре о «русском Расине» – Озерове.

На новом витке полемики в 1814-1815 гг. «озеровский сюжет» стал одним из центральных. Необходимо отметить, что, как и сам автор *Поликсены*,

современники описывали историю его ухода из литературы при помощи «расиновского кода». Данную тенденцию хорошо иллюстрирует послание Ф.Ф. Иванова к А.Ф. Мерзлякову, опубликованное в начале 1815 г. в близком молодым карамзинистам московском журнале «Амфион» (Ч.1.; С.98.)³⁹. Автор послания негодовал «на то, что Озеров пал жертвою новых Прадонов, которые усиливаются, но безуспешно, заменить на сцене певца Димитрия» [Потапов: 30]. Подобное восприятие «озеровского сюжета» было в той же мере характерно и для «арзамасцев».

Вацуро, отмечая возрастание напряженности между «Беседой» и карамзинистами осенью 1814 г., осторожно предположил, что причиной этого были «какие-то полемические резкости», содержащиеся в допечатных редакциях или в неопубликованной последней песне поэмы Шаховского «Расхищенные шубы» [Вацуро 1994: 18]. Однако никаких подтверждений этого мы не имеем. Последняя – 4-ая песня поэмы была прочитана Шаховским на публичном собрании «Беседы» только 22 февраля 1815 г. (см. [СО: 1815; № 9; 135]) Конфликт же разгорелся ранее.

По нашему мнению, он мог быть вызван спорами вокруг различной трактовки патриотической темы. «Певец во стане русских воинов» (1812) Жуковского противопоставлялся «Гимну лиро-эпическому» (1812) Державина (см. [Вацуро 1994: 17]), где библейские аллегории создавали «высокую», героическую картину победы русских над антихристом-Наполеоном [Альтшуллер 1984: 74]. Соревнование продолжилось весной 1814 г., когда падение Парижа дало новый повод для воспевания побед Александра I. От «Беседы» выступил П.И. Голенищев-Кутузов, а от «новаторов» – Карамзин, В. Пушкин и Вяземский [Арзамас: II, 530]. Как сообщал последнему в письме от 25 июня Дашков, Шаховской позволил себе открыто критиковать патриотические стихи Карамзина и Вяземского [Арзамас: I, 225].

Первым на эти вести в июле-августе отозвался В. Пушкин посланием «К князю П.А. Вяземскому». Поэт осуждал «мнимых знатоков», которые не оценили по достоинству «прекраснейшие» стихи Карамзина. По мнению комментатора, автор давал понять, что здесь подразумевался Шаховской [Арзамас: II, 530]. Помимо Карамзина, В. Пушкин также подробно остановился на судьбе Озерова⁴⁰:

Давно ли шествуя Корнелию вослед,
Поэт чувствительный, питомец Мельпомены,
Творец Димитрия, Фингала, Поликсены,
На Севере блистал?.. И Озерова нет.
Завистников невежд он учинился жертвой;
В уединении, стнящий, полумертвой,
Успехи он свои и лиру позабыл! [Пушкин В.: 32-33]

Показательно, что слова «Зоицы» и «завистники» Пушкин поставил в форму множественного числа, что, по нашему мнению, указывает скорее на всю «Беседу», чем на кого-либо конкретно. Автор следовал в этом за Батюшковым и Вяземским. Теперь, однако, описанию судьбы Озерова Пушкин придал трагический оттенок, связанный, вероятно, с известиями о болезни драматурга.

Вяземский написал «Ответ на послание В.Л. Пушкину», ни на кого не указывая, но сохраняя оппозицию «талант – завистники». В его послании Карамзин вновь противопоставлялся всем шишковистам.

³⁹ Т.к. данный текст нам не доступен, позволим себе процитировать пересказ этого стихотворения, сделанный Потаповым.

⁴⁰ Пушкин ранее уже обращался к образу трагика – в 1811 г. он писал не дошедшее до нас «Послание к Озерову» [Арзамас: I, 172].

Оба текста вскоре были отправлены Жуковскому. Авторы желали «херов» [Жуковский 1956: 151], т.е. критики и исправлений. В обоих посланиях ставился вопрос о позиции поэта, явно не безразличный для Жуковского. Не соглашаясь с сетованиями Пушкина на «зависть» и «пачкунов», бессмысленность борьбы с которыми принуждает поэта молчать [Жуковский 1956: 152], Жуковский написал свое послание, прославляя позицию Карамзина и «труд». Именно «труд», а не «хвала», дает поэту блаженство и признание «необольстимых» потомков. Описание судьбы Озерова здесь было необходимо как пример неправильной позиции. Однако, отталкиваясь от послания Пушкина, Жуковский значительно усилил явно слабую трактовку озеровского сюжета:

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]

Именно образ «Зависти», которая погубила Озерова, прикрываясь «Дружбой», должен был указывать, по мнению исследователей, на Шаховского. Однако речь уже шла не о театральных интригах, но о смерти трагика⁴¹.

Все три послания были в 1815 г. опубликованы в «Российском Музее» В. Измайлова, как справедливо отметил А.С. Немзер, «в расчетливой последовательности – вначале личностный, задиристый пасквиль Василия Львовича, затем более респектабельное слово Вяземского и как финальный аккорд – послание Жуковского.» [Немзер: 170] Жуковский написал самый сильный текст, направленный против Шаховского⁴² и закрепивший легенду о драматурге, как о губителе Озерова. Послание «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» было помещено в июньском номере «РМ», и фигура «завистника» под маской друга, по мнению Вацура, стала узнаваемой [Вацура 1994: 18].

Такое публичное нападение вынудило Шаховского защищаться. 23 сентября 1815 г. была поставлена его комедия *Урок кокеткам*. По-видимому, на последнем этапе работы⁴³ автор, ознакомившись с посланиями своих недругов, усилил полемическую остроту текста. Комедия была по В. Пушкину и другим

⁴¹ 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].

⁴² До этого послания Жуковский, возможно, имевший некоторые разногласия с Шаховским (см. полемику вокруг трагедии Грузинцева *Электра и Орест* в 1811 г. [Жуковский 1985: 400; Заборов: 164], а также, воспоминание М.А. Дмитриева об участии Жуковского в создании «Опасного соседа» [Арзамас: II, 483]), открыто на драматурга не нападал и был верен своей позиции неучастия в полемике.

⁴³ В дальнейшем необходимо более подробно рассмотреть вопрос о датировке *Урока кокеткам*. Арапов писал, что «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: 238]. Свидетельство Арапова позволяет предполагать, что Шаховской писал комедию как минимум с начала 1815 г.

карамзинистам, но основной удар был направлен против Жуковского. Показательно при этом, что автор самого «миролюбивого» послания – Вяземский – затронут в комедии не был.

Дальнейшее форсированное развитие полемического образа Шаховского было обусловлено ситуацией литературной «войны». «Арзамасцы» использовали все ранние наработки в этой области, актуализировав кличку «Шутовской», образы Ежовой и Макара (слуги Шаховского), известные эпиграмматические характеристики, мотивы «тучности» и общей карикатурности облика драматурга, однако, наряду с этими комическими составляющими образа, более чем серьезно звучали обвинения в зависти и преследованиях Озерова.

В промежутке между премьерой *Урока кокеткам* и первым заседанием «Арзамасского общества безвестных людей» (14 октября 1815 г.) Блудов написал – «Видение в какой-то огаде». Текст, созданный по образцу «Видения Шарля Палиссо» Морелле⁴⁴, стал знаковым для всей «арзамасской» истории. Это произведение, по мнению Вацура, во многом предопределило форму, поэтику и лексику «арзамасской речи». Само название общества было заимствовано из сатиры Блудова [Вацура 1994: 19].

Не меньшее значение, на наш взгляд, имел этот текст и для Шаховского. Видимо здесь драматург впервые в полном объеме познакомился со всеми обвинениями, выдвинутыми его противниками. Предположительно, это сомнительное удовольствие доставил Шаховскому Ф.Ф. Вигель. Последний вспоминал:

Напечатать <сатиру. – Д.И.> было невозможно, а рукописи трудно разойтись по рукам и получить общую известность; главное было то, чтоб она дошла до Шаховского, и в чашу радости его много подлила она горечи. [Вигель: II, 768]

Вероятно, Вигель передал памфлет через своего родственника – Загоскина [Вигель: II, 768].

«Видение», в отличие от всех предшествующих текстов, наносило удары грубо и открыто. Блудовым была резко подчеркнута тучность Шаховского, в сочетании с «гласом великим и тонким» [Арзамас: I, 262] она делала героя узнаваемым⁴⁵. Блудов осмеивал вместе с Шаховским Шишкова и остальных членов «Беседы». Автор уже традиционно приписывал им «зависть» к «дарованиям» и цитировал свою раннюю эпиграмму (см. выше С.20). Мешков обращался к герою: «И оное чувство и сушит нас, и пучит, и грызет нас». Однако далее следовал совсем не шуточный пассаж об Озере: «И оным чувством бессмертным умертвил ты гений, создавший в России трагедию» [Арзамас: I, 264]. Блудов, несомненно, знавший, что его кузен Озеров еще был жив, обвинял Шаховского в убийстве трагика, следуя в этом за Жуковским.

Тот факт, что за образец для своей сатиры Блудов взял памфлет Морелле против Палиссо, во многом определил дальнейшее развитие образа Шаховского. По мнению Рогова, вся полемика вокруг *Урока кокеткам* «арзамасцами» «проецировалась на “войну” против Палиссо в связи с его комедией “Философы”» [Рогов 1992b: 10]. Данная проекция диктовала обращение к фигуре Аристофана, именем которого называли Палиссо за памфлетность его комедий [Гозенпуд 1986: 39]. В 10-ых числах октября 1815 г. вышел № 42 «Сына Отечества», в котором было опубликовано «Письмо к новейшему Аристофану» Дашкова. Вигель

⁴⁴ Préface de la Comédie des Philosophes, ou La Vision de Charles Palissot (см. [Morellet]). Русский перевод памфлета и сопоставление его с «Видением» Блудова см. [Бобров: 254-275]

⁴⁵ Жихарев так описывал Шаховского: «очень толстый и неуклюжий человек, <...> плешивый, с огромным носом и пискливым голосом <...>» [Жихарев: II, 89].

вспоминал: «Шум и великая тревога сделались от того в неприятельском стане» [Вигель: II, 769]. Такой эффект можно объяснить тем, что текст был напечатан в одном из самых популярных журналов этого времени – негативный образ Шаховского становился достоянием всей читающей публики.

Комическая составляющая «портрета» драматурга здесь полностью редуцировалась, а на первый план выходили обвинения в гонениях на Озерова и Жуковского. То, о чем Жуковский в послании говорил в форме тонкого намека, Дашков, вслед за Блудовым, высказал открыто. Об Озере он писал:

<...> 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.

[Арзамас: I, 244]

Хотя Жуковский в письме А.П. Киреевской назвал это выступление «жестоким» [Арзамас: II, 345], из приведенной цитаты видно, что Дашков несколько не отступал от трактовки «озеровского мифа», заданной в послании «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» самого Жуковского.

Необходимо отметить, что в ноябре 1815 г. из печати вышел первый том «Стихотворений Василия Жуковского», содержащий данное послание. В ситуации «войны на Парнасе» републикация самого сильного полемического текста должна была восприниматься как очередной выпад в адрес Шаховского. В отличие от первой публикации, где за намеками можно было не разглядеть комедиографа, после «Письма к новейшему Аристофану» послание, на наш взгляд, читалось уже совершенно однозначно.

Издание «Стихотворений» Жуковского на время, фактически, завершило «войну» с Шаховским. 11 ноября в «Арзамасе» было решено «заклучить перемирие, а смотря по обстоятельствам и мир, с водяными скоморохами Липецкого переулка» [Арзамас: I, 291]. В № 44 «СО» была помещена статья «Мнение постороннего», которая была официальным объявлением перемирия. Зимой огонь полемики еще продолжал тлеть, но в мае 1816 г. Шаховской уехал в Италию [Шаврыгин: 29].

В его отсутствие в связи со смертью Державина в июле 1816 г. фактически прекратила свое существование «Беседа». На заседании «Арзамаса» 11 ноября об этом объявил С.С. Уваров (см. [Арзамас: I, 376]). Несмотря на исчезновение главного противника, «арзамасцы» еще какое-то время продолжали свою борьбу.

Поводом для очередного выступления против Шаховского стало известие о смерти Озерова 5 сентября 1816 г. В «СО» тогда появилось стихотворение, где автор прямо обвинял Шаховского в желании трагичу смерти:

Угас наш Озеров, луч славы россиян,
Умолк певец Фингала, Поликсены!
Рыдайте, Невские камни,

Ликуй, Аристофан! [Цит. по: Медведева 1961: 51]

В это же время Блудов начал работать над изданием сочинений Озерова. В сентябре сочинить биографию драматурга вызвался Вяземский [ОА: 53]. А. Тургеневу он писал: «Озеров стоит, чтобы об нем похлопотать: грешно забвение, в которое ввергли мы его.» [ОА: 54] Однако работа над статьей затянулась до

марта 1817 г. (см. [ОА: 71])⁴⁶. Вяземскому активно помогал Блудов, снабжавший его текстами Озерова и сведениями о жизни драматурга. Тем не менее, только летом «Сочинения Озерова» в 2-х частях увидели свет⁴⁷.

Статья Вяземского, наполненная отсылками к предшествующим полемическим текстам, стала вершиной «арзамасского» мифотворчества. Устойчивая репутация «русского Расина» определяла весь ход рассуждений биографа. По сути, он применял те же приемы, что и Бутырский за 10 лет до того⁴⁸: либо прямо сопоставлял Озерова с Расином, либо использовал для характеристики его пьес формулы, взятые из описания трагедий французского драматурга. Вяземский писал, что с *Эдипа* «началась новая эпоха в истории театра и словесности нашей» [Вяземский: II, 19]. Однако, в отличие от Бутырского, в полемическом задоре он «решительно» отрицал существование русской трагедии «до Озерова». При этом Сумарокова автор статьи называл «творцом русского театра», который только проложил «пути к разным родам сочинений», но сам не достиг «ни одной цели». Вяземский высмеивал, в первую очередь, «поклонников старины» – «беседчиков», которые любят Сумарокова лишь потому, что предпочитают «всегда славу усопших славе живых» [Вяземский: II, 17], т.е. – из зависти⁴⁹. Возвышенные герои Княжнина, как и сумароковские, по мнению «арзамасца», были напыщенны, холодны и не вызывали у зрителей «слез» сострадания. В изложении Вяземского, настоящий «голос – столь красноречивый в Расине и Вольтере», русская Мельпомена обрела лишь в *Эдипе* [Вяземский: II, 18-19].

Необходимо отметить, что прямые аналогии между Озеровым и Расином, которые проводил автор, по нашему мнению, были обусловлены скорее способом описания творчества и биографии драматурга, а лишь потом должны были восприниматься как высшая похвала. Так, критикуя Озерова, Вяземский уподоблял первую его трагедию дебютным пьесам Расина:

«Смерть Олега Древлянского» <...> была первою и последнею данью, заплаченною им веку Сумарокова и Княжнина. Вспомня, что предшественниками «Федры» были «Александр» и «Враждующие братья», дань, принесенная Расином веку Ротру и Корнеля⁵⁰, удивимся ли тому, что «Олег» не предвещал «Эдипа» и «Поликсены»?

и далее:

⁴⁶ Возможно, возвращение в марте Шаховского из Италии, о котором знали «арзамасцы» (см. [Арзамас: I, 400]), подтолкнуло Вяземского к спешному завершению статьи.

⁴⁷ Цензурное разрешение было дано 26 июня 1817 г. [Озеров 1816-1817: III] Необходимо отметить, что в собрание вошли полемические тексты 1800-х гг.: послание Капниста и ответ на него Озерова (1804). Поднятая в них тема «зависти» в новом контексте получала актуальное «арзамасское» звучание. Кроме того, были опубликованы отрывки переводов Озерова из *Эсфири* и *Гофолли* Расина. [Озеров 1816-1817: 132-134]

⁴⁸ Маловероятно чтобы, работая над статьей, Вяземский использовал рецензии 10-летней давности. Сближение со статьями Бутырского, на наш взгляд, было обусловлено общим способом смотреть на историю русской литературы сквозь призму истории литературы французской, в первую очередь, в изложении Лагарпа.

⁴⁹ Ср. тот же мотив у Вольтера [Вольтер: 175].

⁵⁰ Вяземский здесь пересказывал слова Лагарпа о Расине: «Les deux premiers essais de sa jeunesse, imitations faibles de Corneille, ne sont que les tributs excusables que devait un auteur de vingt-quatre ans à une renommée qui avait tout effacé» [La Harpe: VI; 77] (*Перевод*: Первые два сочинения его юности, слабые подражания Корнелью, были ни чем иным, как простительной данью, которую 24-летний автор должен был уплатить славе, которая стерла все.)

Расин, победивший Корнеля, когда перестал брать его себе в пример, был ниже его, когда хотел сравниться с ним⁵¹. Озеров, усовершенствовавший искусство Княжнина, был дурным его учеником, когда искал славы его соперничества [Вяземский: II, 20-21].

Еще одно прямое сопоставление двух трагиков Вяземский поместил в финале статьи: «Если французы обязаны были Расину за Шаммеле, без сомнения и мы должны благодарить Озерова за Семенову. Великий трагик творит великих актеров» [Вяземский: II, 35].

Однако этими прямыми аналогиями параллели между Озеровым и Расином в статье Вяземского не исчерпывались. В некоторых местах автор, не называя Расина, описывал трагедии Озерова так, как Лагарп описывал произведения французского драматурга. Вяземский, например, хвалил достижения Озерова в изображении женских характеров: «Взгляните на Антигону, Моину, Ксению, Гекубу и Поликсену: каждый из списков носит на себе печать истины» [Вяземский: II, 24]. Ориентация на Лагарпа здесь видна даже на уровне построения фразы. Автор «Лицея» противопоставлял Корнеля, у которого все женские персонажи одинаковы и по разуму «более мужчины»⁵², Расину: «У Расина, главные героини, Федра, Роксана, Гермiona, Андромаха, Ифигения <...>, все имеют свой характер и свой отличный тон, и всегда тот, который им подходит»⁵³.

Очевидно, что стремление Вяземского описать биографию Озерова по «расиновской» модели определяло и трактовку сюжета о преследовании «гения» «завистниками». Ранее к устойчивому образу Озерова – «чувствительного» певца, восходящему к стихотворению Капниста, уже обращался в своем послании Жуковский:

Ах! если б мог достигнуть глас
Участия и удивленья
К душе не снесшей оскорбленья,
И усладить ее на час!
Чувствительность его сразила;
Чувствительность, которой сила
Моины душу создала,
Певцу погибелью была. [Жуковский 1956: 149]

Вслед за поэтом Вяземский также увидел в «чувствительности» Озерова причину его страданий: «Озеров <...>, одаренный сердцем чувствительным к обидам, не умел ни презирать вражды, ни бороться с нею и наконец оставил столицу и поприще славы своей» [Вяземский: II, 14]. Такая трактовка Жуковским и Вяземским причин ухода трагика из литературы, явно восходила к описанию Лагарпа⁵⁴ конфликта Расина с Прадоном: «Расин был чувствителен: он имел то истинное благородство человека превосходного, которое не может выносить

⁵¹ Ср. у Лагарпа: «Nous avons vu que si Racine parut d'abord fort au-dessous de ce qu'il devint dans la suite, c'est qu'il commença par vouloir imiter son prédécesseur» [La Harpe: VI, 78] (Перевод: Мы видели, что если сначала Расин проявил себя гораздо слабее того, каким он стал впоследствии, то это потому, что он начал творить, желая подражать своему предшественнику.)

⁵² «Elles sont <...> plus hommes que femmes» [La Harpe: VI, 102].

⁵³ «Dans Racine, les personnages principaux, Phèdre, Roxane, Hermione, Andromaque, Iphigénie, <...> ont toutes un caractère et un ton différent, et toujours celui qui leur convient» [La Harpe: VI, 103].

⁵⁴ В конце 1800-х гг. Жуковский подробно конспектировал «Лицей» [Жуковский 1985: 382].

подлого соперничества. Неистовство его врагов и триумф Прадона ранили его душу»⁵⁵ [La Harpe: V, 503].

Автор-«арзамасец», не называя имени Прадона, отсылками к истории Расина и всем ходом своих рассуждений подводил читателя к сопоставлению «гонителей» «творца Димитрия» с легендарным «завистником» Расина. Сетуя, что «бедствия и зависть <...> поставили преграду успехам» Озерова, Вяземский намекал на конкретного человека: «Участь великих мужей <...> зависит часто от малого числа людей, а иногда от одного только лица» [Вяземский: II, 13]. После всех «арзамасских» текстов предшествующего периода такой намек на Шаховского не требовал пояснений.

Статья Вяземского 1817 г. стала последним выступлением «Арзамаса» в печати и завершила формирование «озеровского мифа». Именно этот текст вплоть до 1842 г. оставался основным источником сведений о трагике и помещался во все его собрания сочинений. Влиятельность данной статьи, на наш взгляд, заключалась в ее «мифологическом» характере. Гиллельсон указывал, что автор «конструировал жизненный путь Озерова не как биографическую реальность, а как легенду» [Вяземский: II, 310]. По-видимому, именно «расиновский» характер этой легенды способствовал ее авторитетности в сознании читателей. С одной стороны, история русской литературы, благодаря стараниям «арзамасцев» (прежде всего Жуковского и Вяземского), получила свой собственный аналог универсального мифа о «таланте», погубленном «завистниками». С другой стороны – явная проекция сюжета об Озерове на сюжет о Расине актуализировала в русской ситуации все полемические тексты французских авторов XVII-XVIII вв. против Прадона. Такой характер мифа сыграл решающую роль в закреплении за Шаховским репутации «завистника» и «губителя» талантов.

Подводя некоторые итоги, заметим, что восприятие «арзамасцами» Озерова по «расиновской» модели, на наш взгляд, не было исключительным явлением. Молодые карамзинисты, как указывали Б.В. Томашевский [Томашевский 1960: 86] и, вслед за ним, А.М. Песков, всю литературную войну с «Беседой» воспринимали как повторение войны «школы 1660-х годов» против шаплёнов и прадонов [Песков 1989: 63-65]. Однако, очевидно, такой взгляд на русскую литературу, связанный французскими «неоклассицистическими» веяниями и с общим представлением о наступившем при Александре I «золотом веке», был характерен для большинства их современников (независимо от лагерей): «Русские Расины», «Буало», «Лафонтены», «Прадоны» и «Шаплёны» – это наиболее частотные формулы описания русских литераторов в 1800-1810-е гг. Тем не менее, в каждом отдельном случае необходимо выяснять причины такого наименования. Насколько имя «русского Мольера» определяло литературную позицию Шаховского и восприятие его современниками, мы рассмотрим ниже.

⁵⁵ «Racine était sensible : il avait cette juste fierté de l'homme supérieur, qui ne peut supporter une concurrence indigne. Le déchaînement de ses ennemis et le triomphe de Pradon blessèrent son âme» [La Harpe: V, 503].

Глава II

«Русский Мольер»: о литературной стратегии Шаховского в 1800-е – 1810-е гг.

Дебюты: *Женская шутка*; *Коварный*

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. История дебюта/дебютов Шаховского не является исключением.

На поприще драматической литературы Шаховской вступает несколько раз и, показательно, что 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 упоминает, что комедия была написана им по совету И.А. Дмитриевского [Шаховской 1840a: 43] и имела успех⁵⁶ «в партере и райке за такие остроты, которые сами рукоплескатели совестились повторять при сестрах и дочерях своих» [Шаховской 1840d: 4]. На основании этих сведений 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 [Рогов 1992a: 82]. Для салонной культуры конца XVIII в., в рамках которой писал в то время Шаховской⁵⁷, подобные пьесы были достаточно характерны [Рогов 1992a: 83]. Тем не менее, вскоре молодой драматург изменил свою позицию. Спустя более 40 лет он вспоминал:

<...> в 1796 году <...> распых моего авторства был притушен требованием службы; перо заменилось ружьем, и я имел время поначитаться и познакомиться 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 исчезла из репертуара, и хотя в дальнейшем упоминалась драматургом⁵⁸ и его биографами⁵⁹, но для большинства современников перестала существовать. Сам этот поступок Шаховского свидетельствует о пристальном внимании драматурга в начале 1800-х гг. к своей репутации. Пьеса успешная, но фривольного содержания и не отвечавшая требованиям серьезной критики, не должна была стать первой комедией в его биографии.

⁵⁶ После премьеры 31 октября 1795 г. пьеса повторялась 5 раз вплоть до 1799 г. [ИРДТ: I, 447]

⁵⁷ Шаховской вспоминал, что после успеха комедии он попал «в большой свет, пустился французить, сделался не последним членом стихотворного общества графа Чернышева, названного Académie des bagatelles», писал стихи «в роде Демутье» и «пустился сочинять французскую оперу» [Шаховской 1840a: 43].

⁵⁸ 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.

⁵⁹ См. [Зотов 1846: 7; Ярцев: 114].

С воцарением Александра I начался новый этап в истории русского театра и в жизни Шаховского. Весной 1802 г. под влиянием идей К. де Местра молодой автор решил полностью посвятить себя театру и литературе (см. [Рогов 1990: 72]). Для этого он перешел из Преображенского полка на службу в театральную Дирекцию. Решение Шаховского совпало с общим оживлением петербургской театральной жизни и с кадровыми перестановками в штате Дирекции (см. [Арапов: 156, 161; Вигель: I, 256]).

Первым заданием для Шаховского стала поездка в Париж, с целью ангажировать актеров для петербургской французской труппы. Статья Рогова [Рогов 1990], посвященная этой поездке и ее значительному влиянию на дальнейшее творчество Шаховского, освобождает нас от необходимости подробно останавливаться на описании этого путешествия. Отметим лишь некоторые факты, оставшиеся неучтенными исследователем, но позволяющие дополнить характеристику того общества, в котором вращался Шаховской.

Рогов, основываясь на воспоминаниях драматурга, называл несколько его значимых «адресов» в Париже: «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]. Однако кроме этого в примечании к статье «Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия. (Окончание)» (1842) Шаховской подробно рассказывал о своем посещении «знаменитой Г-жи Жанлис (жившей в библиотеке Арсенала)»⁶⁰ и упоминал обеды у своего «родственника <...> П.Ф. Балк-Полева» [Шаховской 1842а: 11]. Общество, которое собиралось в доме последнего, В. Пушкин, приехавший в Париж спустя полгода после отъезда Шаховского, так описывал Карамзину:

Каждую среду обедаю у г. Балка <Полева. – Д.И.> 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 В. Пушкин, Шаховской познакомился здесь⁶¹ с Ж.Ф. Дюси, Арно и Виже – их он упоминает в 1840 г. среди других парижских знакомых (см. [Шаховской 1840b: 65]). Можно также предполагать, что драматург встречался с упомянутыми Пушкиным Бернардемом де Сен-Пьером и драматургом Мерсье.

Однако несомненно, что более значимой для формирования взглядов Шаховского могла быть его встреча в этом доме с Лагарпом, обедавшим у Балк-Полева (см. [Шаховской 1842а: 11]). Данное предположение косвенно подтверждает личное письмо поэта Блен де Сенмора⁶², в котором, по воспоминаниям русского драматурга, тот сообщал ему о смерти Лагарпа 11 февраля 1803 г.⁶³ [Шаховской 1842а: 11] Отсутствие в статьях Шаховского 1830-х

⁶⁰ 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 Felicite L***» (1807) [Сводный каталог: 86].

⁶¹ Шаховского 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. Рогов уже указал на то, что Бартелеми умер еще в 1795 г. [Рогов 1990: 74]

⁶² Blin de Sainmore, Adrien Michel Hyacinthe (1733-1807)

⁶³ Очевидно, что Шаховской покинул Париж до этого события. Возвращение в Россию должно было несколько затянуться, учитывая его 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]).

– 1840-х гг. прямого указания на знакомство с автором «Лицея» можно объяснить переоценкой трудов Лагарпа или, скорее, фактом исчезновения части мемуаров драматурга⁶⁴. Так или иначе, живо обсуждавшиеся во французской печати «Лицей»⁶⁵ и «раскаяние» Лагарпа в симпатии к «философам» (см. [Рогов 1992а: 84; СН: 300-301]) должны были вызвать интерес у Шаховского к личности и идеям критика.

Очень широкий круг знакомств драматурга (известный нам, видимо, далеко не полностью⁶⁶), в который входили культурные деятели самых разных, а порой и противоположных взглядов (Жоффруа – Лагарп; Мерсье – Дюваль), говорит о стремлении Шаховского за время путешествия максимально ознакомиться с современным французским литературным процессом. Неудивительно, что Шаховской в Париже посещал те же дома, что и В. Пушкин – можно даже говорить о некотором общем культурном «маршруте» двух русских литераторов-путешественников (дом Балк-Полева, посещение Жанлис [Пушкин В.: 205]). Однако значение этой поездки оказалось, несомненно, гораздо серьезнее для начинающего драматурга, чем для В. Пушкина.

Идейная атмосфера, в которую попал по прибытии в Париж Шаховской, 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 оппозиции, наметившиеся 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» [СН: № 9; 296-297]. Шаховской в этой полемике должен был определить свое место. Однако «прорусские настроения роялистов», на которые обратил внимание Рогов [Рогов 1990: 78], видимо, упрощали этот выбор.

Исследователь также отмечал, что «идея “возврата” к “золотому веку” Людовика XIV и к “подлинной античности”, действительно, в большей мере характеризовала французскую культуру и эстетическую мысль периода Консулата и Империи» [Рогов 1992а: 16]. Главным оракулом этого направления был в то время Жоффруа.

В отличие от гипотетического знакомства с Лагарпом, факт общения Шаховского с Дювалем и Жоффруа подтверждается тем, что первый поехал вместе с драматургом в Петербург [Рогов 1990: 76], а второй в 1808 г. присылал свои рецензии для публикации в «ДВ» (см. [ДВ: № 44; 141]). Сам Шаховской в 1840 г. 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 беспристрастными суждениями о древней и новой поэзии, расфранцузили меня. <...> побеседуя <sic!> с Жефруа, наследником и учеником

⁶⁴ До нас не дошло его письмо П.М. Бакуниной с описанием поездки в Париж (см. [Шаховской 1840b: 65]).

⁶⁵ См. резко негативную рецензию Жоффруа [Geoffroy 1800].

⁶⁶ К перечисленным выше следует добавить Легуве, Андриё, Пикара, Дефошере, Этьенна, Монвеля, Морсолье, Дарю, актеров – Дюгазона, Дазенкура и Сен-Фаля, а также композиторов Мегюля и Бозльдьё [Шаховской 1840b: 65; Шаховской 1834: 73; Жихарев: II, 256].

Фрерона, я принялся за греков, и возвратился из Франции совершенно русским драматургом, страстно желающим обрусить все, что найдется хорошего в чужих театрах. [Шаховской 1840b: 66]

Сближение драматурга после возвращения в Россию с кругом Оленина, где концентрировались «античные» интересы русской культуры XIX в., по мнению Рогова, было связано с восприятием Шаховским идей Жоффруа [Рогов 1990: 80-81]. О том, что интерес к античной литературе, действительно, имел место, указывает серия статей Шаховского «О театре древних народов», появившаяся на страницах «ДВ» (№ 9-11) в 1808 г.

Однако влияние французского критика, по нашему мнению, не стоит преувеличивать. Материалы «ДВ» демонстрируют, что в журнале Шаховского подавляющее большинство теоретических статей о театре составляли переводы А.А. Писарева из трактатов Вольтера (26 статей), а также переводы статей Лагарпа (4 статьи) [Сводный каталог: 78-88]. Собственные статьи Шаховского об античном театре были компиляциями из «Лицея» (см. ниже С.68, 84).

Для нас крайне важна одна из составляющих программы Жоффруа по возрождению утраченного «золотого века» Людовика XIV: это – переоценка творчества Мольера⁶⁷. Если в вопросе о том, кто более заслуживает первого места среди трагиков – Расин или Вольтер – Жоффруа спорил с Лагарпом (см. [Geoffroy 1801: 3-22]), 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»⁶⁸, а Жоффруа называл Мольера «отцом правильной комедии» (*la bonne comédie*) и «первым среди комических авторов» [Geoffroy 1819: I, 290, 293]. Того же мнения был Кейлава д'Эстенду (J.F. Cailhava d'Estandoux) – известный драматург, критик и теоретик комедии⁶⁹ (см. [Fellows: 18]). Его «Исследование о Мольере» («*Étude sur Molière*»), вышедшее в 1802 г., по мнению О.Е. Феллоуса, наряду с «Лицеем» Лагарпа, было одной из самых авторитетных книг периода Империи [Fellows: 24]. Вместе с отдельными критиками «*Mercur de France*» эти авторы призывали современных комедиографов ориентироваться на образцовые пьесы Мольера, но, как замечал Рогов, не подражать прямо, а следовать за классиком «в “цели” и “духе” его комедий», исправляя современные «заблуждения» [Рогов 1992a: 13]. Такие драматурги, как Андриё, Пикар, Этьенн и Дюваль, во многом выполняли данные требования. Декларативно подчеркивая свою принадлежность к традиции XVII в., а также подражая Мольеру в разработке образов и ситуаций, они создавали комедии на современные темы (см. [Fellows: 25-26]).

Влияние всего спектра «неоклассицистических» идей круга Жоффруа, по мнению Рогова, действительно, сыграло решающую роль в формировании эстетических взглядов русского драматурга [Рогов 1992a: 75]. Тот факт, что контакты с издателем «*Journal de Débats*», Дювалем и другими парижскими знакомыми⁷⁰ не прервались и после отъезда Шаховского в Россию, говорит о необходимости рассматривать первый этап его творчества в непосредственной связи с актуальным французским контекстом.

⁶⁷ Подробнее см. [Fellows: 18-44]

⁶⁸ «Des hommes de beaucoup d'esprit et de talent ont travaillé après lui, sans pouvoir ni lui ressembler ni l'atteindre.» [La Harpe: VI, 209]

⁶⁹ Также актуальный для Шаховского автор: отрывки из его классического труда «*De l'art de la comédie...*» (1772) публиковались в «ДВ» (см. [Сводный каталог: 81]).

⁷⁰ Кроме Дюваля, по приглашению Шаховского в Петербург приехал композитор Бозльдьё и ангажированные актеры: Гара, Дюран, Каллан, Деглиньи, Филис, Туссен (см. [Шаховской 1834: 89; BE: 1802, № 24, 344; Жихарев: II, 256; Вигель: I, 257-259])

Вернувшись в Петербург, Шаховской весной 1803 г. приступил к работе в театральной Дирекции. Театральная контора была в этом году разделена на две части – хозяйственную и репертуарную [ИРДТ: II, 38]. Вторую вскоре и возглавил Шаховской⁷¹. Помимо отбора пьес для репертуара, он сразу развил режиссерскую и педагогическую деятельность (см. [Зотов 1846: 8-9]).

Очевидно, что все эти занятия оставляли ему немного времени для литературных трудов⁷². Только к ноябрю 1803 г. (см. [Гозенпуд 1961: 8; Рогов 1990: 79]) была написана его первая после возвращения пьеса – прозаическая комедия в 5 действиях – *Коварный*. Постановка же была осуществлена лишь спустя год – 16 декабря 1804 г. По общему мнению исследователей, в данной пьесе автор впервые обратился к темам и идеям, ставшим в дальнейшем центральными для его комедий (см. [Гозенпуд 1961: 9; Александрова: 84; Рогов 1992а: 84]).

Гозенпуд, вслед за современниками драматурга (см. [Зотов 1846: 9]), увидел в *Коварном* «свободную переработку» комедии *Злой (Le Méchant)* Грессе [Гозенпуд 1961: 9]. Однако, помимо осмеяния лицемера Монтони, чьи интриги разрушают в финале положительные герои, значительное внимание в пьесе было уделено высмеиванию читательниц «сентиментальной литературы» и готических романов. Таким образом, *Коварный* стал первым опытом Шаховского в жанре «литературной» комедии.

Как указал Рогов, «анти-романический пафос» пьесы был связан с актуальной французской традицией высмеивания английского романа⁷³, а также с русским литературным контекстом начала 1800-х [Рогов 1992а: 98]. Исследователь замечал, что «именно на 1802-1803 гг. приходится первая мощная волна переводов романов А. Радклиф и ее подражателей». Практически одновременно с этим, по наблюдениям Рогова, была усвоена и традиция пародий на этот жанр [Рогов 1992а: 100].

Рогов указывал, что пьесе Шаховского непосредственно предшествовала комедия *Сочинитель* И. Рослякова (12 ноября 1803 г.), аналогичным образом высмеивающая страсть к романам Радклиф [Рогов 1992а: 98]. Среди французских источников *Коварного* исследователь называл, прежде всего, одноактную комедию Леруа де Бакра *Романическая женщина (La Femme romanesque)*; изд. 1801 г.) и предполагал наличие в тексте отсылок к пьесам Дюваля [Рогов 1992а: 101]. Кроме того, для большинства исследователей очевидной была связь *Коварного* с комедией Крылова *Пирог*, поставленной на петербургской сцене 20 июля 1802 г. (см. [Альтшуллер 1984: 138; Александрова: 82-83; Рогов 1992а: 101])

Все вышеприведенные наблюдения говорят о том, что автор *Коварного*, используя актуальные французские образцы, стремился создать злободневную «литературную» комедию и вписать ее в русский контекст. Тем не менее, несмотря на влиятельный пост Шаховского в Дирекции театров, пьеса не увидела рампы до зимы следующего года, а после премьеры не повторялась. Причину этого Рогов увидел в «личностях», вероятно, содержащихся в тексте. По мнению исследователя, возможный прототип иностранца-проходимца Монтони следует искать среди посетителей салона Н.И. Куракиной, с которым в пору создания

⁷¹ Вероятно, с 1 января 1804 г., после получения чина 5-го класса [Зотов 1846: 8]

⁷² Известно, что Шаховской в 1803 г. готовил представления оперы *Днепровская Русалка* (1 часть – 26 октября) и драмы *Великодушие, или Рекрутский набор* (13 ноября) [Арапов: 164-165]. В постановке остальных пьес он, видимо, также участвовал.

⁷³ В 1798 г. вышли пародийный «роман ужасов» «Английская ночь» («La nuit anglaise») Либорлиера (Bellin de la Liborlière), комедии *Привидения (Revenants)* Сегюра и *Старый замок, или Привидение (Vieux Château, ou le Revenant)* Дюваля [Рогов 1992а: 100-101].

комедии был связан автор [Рогов 1992а: 106-107]. Частично подтверждает эту версию упоминание в тексте о том, что Монтони делает карьеру, пользуясь «покровительством иностранного вельможи» и «милостивым расположением главнокомандующего» [Цит. по: Александрова: 35]. Необходимо, однако, отметить, что, по свидетельствам всех мемуаристов и современников, комедия «не имела успеха» (см. [Зотов 1846: 9; Арапов: 169; Ярцев: 127]), что 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 списке комедии, хранящемся в СПбГТБ [Шаховской 1804]. Подобная позиция Шаховского⁷⁴, на наш взгляд, могла быть вызвана его беспокойством за судьбу комедии (пьеса была откровенно слабой) или стремлением избежать возможного скандала в связи с намеками на влиятельных лиц. Так или иначе, но Шаховской не стремился сделать свой «второй дебют» достоянием общественности. Однако эти предосторожности не помогли – имя автора и неудача с *Коварным* стали широко известны.

***Новый Стерн* в контексте литературной полемики**

Первой действительно успешной комедией Шаховского на новом этапе творчества стал *Новый Стерн*. Эта пьеса, воспринятая как атака на карамзинистов и принесящая автору славу «колкого» сатирика, традиционно рассматривалась исследователями как прямое выступление в поддержку «Рассуждения о старом и новом слоге...» Шишкова [Гозенпуд 1961: 10]. Однако, по нашему мнению, такой подход является следствием ретроспективного искажения фактов. Как отметил Рогов, чтобы избежать подобной ошибки, необходимо рассматривать появление *Нового Стерна* в «несколько ином историко-литературном контексте», не связанном напрямую с книгами Шишкова [Рогов 1992а: 129]. Это позволит нам лучше понять прагматику пьесы, а, значит, и реконструировать позицию Шаховского на данном этапе полемики.

Премьера комедии на петербургской сцене состоялась 31 мая 1805 г. Однако еще 10 января Державин писал Дмитриеву: «предвижу я 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*, позволяет утверждать, что пьеса была написана Шаховским в конце 1804 г.

Исследователи не раз отмечали, что предсказанная Державиным «литературная буря» после премьеры *Нового Стерна* так и не началась. «ЖРС» и близкий Шаховскому «СВ» обменялись несколькими выпадами, но три статьи погоду не делали. Гозенпуд предполагал, что споры вокруг комедии «лишь в незначительной части отразились в печатных выступлениях» [Гозенпуд 1961: 16], однако других упоминаний *Нового Стерна* в личной переписке этого времени,

⁷⁴ Подвергать сомнению его авторство, видимо, нет оснований.

кроме письма Державина, мы не имеем. По мнению Вацура, 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 [Вацура 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. Блудов и Н.И. Тургенев. Первый написал упомянутую выше эпиграмму, в которой объединил «записных Карамзина врагов» – Шишкова и Шаховского (см. выше С.20). Получив этот текст от брата – А. 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 острою, и Шаховской прослыл остроумным человеком. [Тургенев I: 361-362]⁷⁵

Данную позицию разделял и молодой А. 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.⁷⁶ Обвинения в нападках на Карамзина, как правило, связывались с допечатной версией 2-ой песни «Расхищенных шуб»⁷⁷, прочитанной Шаховским 23 февраля 1812 г. на публичном заседании «БЛРС», или с высказываниями драматурга в июне 1814 г. о патриотических стихах Карамзина (см. выше С.22). Характерно при этом, что в июльском номере «Вестника Европы» за 1812 г. появилась хвалебная рецензия Дашкова о *Новом Стерне*. Один из активнейших в это время оппонентов Шишкова, критик, по мнению Гозенпуда, «наиболее близкий в ту пору к Карамзину» [Гозенпуд 1961: 18] и будущий автор «Писем 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» [Дашков: 66] (вероятно, 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 стороною хотел выставить направление, будто бы данное Карамзиным» [Дмитриев М.: 199].

⁷⁵ Столь резкая оценка *Нового Стерна*, по нашему мнению, могла быть вызвана тем, что романс, который пел в пьесе Пронский, невольно пародировал не только стихи В. Измайлова (см. [Гозенпуд 1961: 14]), но – и стихи Н. Тургенева, написанные им в декабре 1806 г. (Ср.: [Тургенев I: 15; Шаховской 1961: 739]).

⁷⁶ У Вяземского в «В поэтическом венке Шутовского» [Арзамас: I, 246] нет упоминания Карамзина, как нет их и в «Опасном соседе» В. Пушкина [Арзамас: II, 137].

⁷⁷ См. [Арзамас: I, 162, 179, 181].

Аналогичную позицию занимало большинство исследователей. Однако Гозенпуд, стремясь опровергнуть это мнение, убедительно продемонстрировал, что Шаховской высмеивал «Путешествие в полуденную Россию в письмах, изданных Владимиром Измайловым» (ч. 1-4, 1800-1801 гг.) и произведения Шаликова: «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Другое путешествие в Малороссию» (1804) (см. [Гозенпуд 1961: 12-16]). Традиция «Писем русского путешественника» была в этих сочинениях серьезно искажена, на что обращали внимание уже современники (см. [Дмитриев М.: 205]).

Шаховской писал злободневную «литературную» комедию, используя те же творческие принципы, что и в *Коварном*: недавно вышедшие сочинения Шаликова и В. Измайлова были использованы им как объекты пародии, жанровые же образцы для подобного осмеяния русских последователей Стерна дала драматургу французская традиция. Предположительно, при написании своей пьесы Шаховской ориентировался на комедию П.-А. Ревуаля и А. Форбана *Стерн в Париже или Сентиментальный путешественник*⁷⁸, поставленную в 1799 г. и опубликованную в 1800 г. Однако проверить данное предположение мы не имеем возможности, за недоступностью текста пьесы. Эта комедия так же, как и *Новый Стерн*, была одноактной, прозаической, со стихотворными вставками.

Пьеса Шаховского, на наш взгляд, была частью кампании, которую в 1804-1805 г. вели против московских сентименталистов – Шаликова, В. Измайлова, М.И. Макарова – близкие к «оленинскому кругу» (см. [Альтшуллер 1975: 162]) и журналу «СВ» литераторы.

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. 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» [СВ: 1804; № 8; 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 [СВ: 1804; № 8; 158-159]. Такой «род сочинений», по мнению критика, «дурен <...> чрезвычайно своей легкостью», привлекая подражателей, «ибо гораздо легче производить без выбора шутки смелого и необузданного воображения, нежели писать приятно под руководством строгого и правдивого рассуждения» [СВ: 1804; № 8; 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» [СВ: 1804; № 8; 160-161]. Критике подвергались также и образцы, на которые, как считал автор, опирался Стерн – Свифт, Шекспир и Рабле [СВ: 1804; № 8; 160-161]. Указание на данную традицию, так же как и общее осуждение романов английского прозаика с точки зрения т.н. французской «нормативной поэтики», восходило к Вольтеру⁷⁹.

⁷⁸ Pierre-Henry Revoil, Auguste Forbin *Sterne à Paris ou le Voyageur sentimental*. Comédie en un acte et en prose mêlée de vaudevilles // Paris, au Magasin des pièces de théâtre, an 8. (1799-1800).

⁷⁹ 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].

Необходимо отметить, что эта статья во многом перекликается с пьесой Шаховского. 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 – «сентиментальный 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] (т.е. дневник). По нашему мнению, Шаховской воспроизводил в комедии устойчивые черты памфлетного образа Стерна, вероятно, восходившие к французской традиции осуждения «стернианства».

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 («Иорик»), Шаховской использовал подобный мотив для высмеивания своего героя. Пронский не может выбрать имени, «приличного для сентиментального 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» – шутлом «русского царя» [Шаховской 1961: 741]. Опустив шекспировское происхождение этого имени, Шаховской уподоблял своего героя «шуту» не литературному, а вполне реальному и даже историческому⁸⁰.

Критик «Mercure de France», осуждая «дурачества» подражателей Стерна, писал, что, того они почитали «отличным писателем», кто «напишет несколько чувствительных строк о *своей собаке, о мертвом осле, о скворце, или о женской илянке*»⁸¹ [СВ 1804: № 8; 159]. Шаховской в комедии высмеивал «чувствительную» привязанность героя к мертвой собаке [Шаховской 1961: 736-738], что ставилось позднее в вину драматургу защитниками «сентиментальных путешествий» (см. [ЖРС: 163]).

Отмеченные нами сближения между текстом комедии и «Извествием о Лаврентии Стерне» говорят о том, что, высмеивая русских «чувствительных путешественников», Шаховской опирался на аналогичные идеи французских «неоклассицистов», осуждавших «стернианство» с точки зрения нормативной поэтики. Очевидно, что автор статьи, ее русский издатель и Шаховской преследовали одну цель – осудить жанр «сентиментальных путешествий» и остановить поток бездарных подражаний Стерну.

Характерно, что с того же № 8 «СВ», в котором появилось «Извествие о Лаврентии Стерне», Языков начал полемику с «Журналом для милых» М. Макарова и «приятелей». Московских журналистов издатель «СВ» критиковал за

⁸⁰ Как отмечено комментатором, И.А. Балакирев (1699- ?), «приближенный Петра I, шут при дворе Анны Иоанновны» [Шаховской 1961: 806].

⁸¹ Здесь и далее в цитатах – курсив авторский.

«дурной слог», «невежество» и публикуемый «вздор», однако основным упреком было «пагубное влияние», которое оказывал журнал «на ум молодых людей и нравственность юношества». Подобные нападки вызвали фривольные материалы москвичей: «развратнейшие картины», появлявшиеся в журнале, и повесть «Аннушка», наполненная похвалами французской эротической литературе («Фоблас», «Therese philosophe» <sic!>) и прочими «мерзостями», способными «оскорбить целомудрие и стыдливость». Кроме этого, Языкова возмутило отсутствие в повести нравоучительного финала, где бы или «несчастье добрых людей» кончалось благополучно, или «развратный человек» обращался «на путь истинный» [СВ: 1804; № 8; 259-260].

Чуть раньше – в № 7 – сотрудник «СВ» выступил в защиту драмы Н.И. Ильина *Великодушие, или Рекрутский набор* (1803), которую раскритиковал в «Патриоте» В. 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» [СВ: 1804; № 7; 34]. Финальная часть фразы совершенно определенно метила в авторов «сентиментальных» произведений, к которым принадлежал Измайлов. По справедливому замечанию Н.И. Мордовченко, данная статья «находит себе соответствие» в рецензии Шаховского на *Рекрутский набор*, опубликованной позднее в «ДВ» [Мордовченко: 102]. Комедиограф также высоко оценивал пьесу Ильина за «плениющую истину» изображения – за то, что драматург «совершенно знает обычаи, разговоры, образ мыслей, чувства и нравы Русского народа» [ДВ: № 8; 66]. Очевидно, что и в этом споре Шаховской разделял позицию «СВ».

По всей видимости, осенью 1804 г. наметился конфликт «СВ» с московскими сентименталистами – Макаровым, Шаликовым⁸² и Измайловым. Написание *Нового Стерна* и премьеры *Коварного* в таком контексте видятся нам продолжением этой полемики. Не удивительно, что в 1805 г. на страницах журнала появилась статья в защиту *Нового Стерна* от анонимна, напавшего на комедию в № 7 «ЖРС».

Об авторстве данной 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 высказал Рогов. Он указал, что в ответной статье (предположительно Озерова), появившейся в № 11 «СВ» за 1805 г., содержался намек на автора письма – В. Федорова. Защитник Шаховского обращался к 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 [Цит. по: Рогов 1992а: 124-125]

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».

⁸² Показательно, что в связи с *Коварным* Шаховского Рогов замечал, что «СВ» «неизменно отрицательно» относился к увлечению русской публики «романами ужасов», в то время как Шаликов подчеркивал свое преклонение перед Радклиф [Рогов 1992а: 105 -106].

Исследователь также отметил, что критик *Нового Стерна* в свою очередь признал в этом намеке «личность» [Рогов 1992а: 125].

Данная гипотеза кажется нам тем более основательной, что в начале 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, пьес моих не будут играть на петербургском театре, но по крайней мере, будут читать их петербургские жители <...> Многие утверждают, что ежели в пьесе 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, очевидно, что причины выступить с резкой критикой комедии своего недоброжелателя у Федорова были. Заметим попутно, что в этой гневной филиппике он наметил те мотивы (тайная «зависть», прикрываемая «цветами лести»; «яд» подавляющий «дарования»; «усыпительность» пьес), которые позднее были использованы в полемике с Шаховским «арзамасцами» и, прежде всего, Жуковским.

Данная критика для нас важна 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], Шаховской же, по его мнению, поступал ровно наоборот. Автор письма осуждал памфлетный характер комедии, 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.» [ЖРС: 161-162]

Необходимо отметить и то, что в данном тексте *Новый Стерн* впервые был объединен с книгами Шишкова. Федоров предполагал у Шаховского стремление «исправить русско-французский слог», как это сделал «почтенный защитник русского языка», восставший «против сего рода писателей» в своих двух книгах [ЖРС: 162-163]. На наш взгляд, в этом сопоставлении может быть скрыта одна из причин дальнейшего восприятия *Нового Стерна* как «личного» памфлета на Карамзина, т.к. современники (например, Державин в начале 1804 г.) 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 (см. [Проскурин 2000: 44-45]), критики «СВ» хвалили эти «сказочки» и сравнивали их сочинителя с Мармонтелем (см. [СВ 1805: № 9])⁸³. При этом резкую оценку, с точки зрения нравственности, у них вызывали сентиментальные повести, публикуемые в «Журнале для милых» (см. выше С.38). Характерно, что автор статьи в защиту *Нового Стерна* в процитированном выше

⁸³ См. аналогичное сравнение в анонимной статье «Взгляд на повести, или сказки», напечатанной в майском номере карамзинистского «Патриота» за 1804 г. (см. [Мордовченко: 111])

отрывке противопоставил повести Карамзина – нравоучительные и «писанные приятным <...> слогом» – переделанным из этих повестей драмам Федорова, финал которых был «отнюдь не поучительным» [Цит. по: Рогов 1992а: 124]. Таким образом, очевидно, что 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 этот период мог положительно оценивать сочинения Карамзина, высмеивая при этом опусы Шаликова и Измайлова.

Сами главы «нового» направления – Карамзин и И.И. Дмитриев – в тот период, как указывал Вацуро, «спешили отделить себя от адептов» школы – таких, как Шаликов и Измайлов [Вацуро 1989: 293], в то же время не прерывая с ними личных контактов⁸⁴. Необходимо поставить вопрос, как в данном контексте могла быть воспринята ими комедия Шаховского. До нас не дошло ни одного прямого высказывания о *Новом Стерне* ни Карамзина, ни Дмитриева, поэтому попытка восстановить их оценку пьесы всегда будет иметь характер гипотезы. Тем не менее, подобная постановка вопроса, на наш взгляд, может помочь понять интенцию самого комедиографа.

Если о реакции Карамзина на петербургские события этого периода мы практически ничего не знаем, то, как отмечал Вацуро, до июля 1805 г. позиция «СВ» вызвала одобрение Дмитриева. Так последний, по словам исследователя, не делал «никаких попыток защитить близкого ему В.В. Измайлова» в полемике о *Рекрутском наборе*, а, говоря о критике «Журнала для милых», Дмитриев даже благодарил за «обличение пачкунов» – т.е. М. Макарова [Вацуро 2000а: 13]. Только после № 6 «СВ» за 1805 г., где была опубликована статья Я.А. Галенковского с критикой Карамзина и Дмитриева, поэт высказал свое недовольство журналом (см. его июльское письмо Языкову [Дмитриев: 379]). С другой стороны, по замечанию Вацуро, «“Северный вестник” в начале своего существования заявил себя не только противником Шишкова, но и адептом Дмитриева». В журнале хвалили его «Сочинения и переводы» и помещали его басни [Вацуро 2000а: 11].

Необходимо отметить, что одна из басен Дмитриева «Дон-Кишот», опубликованная в ч. 3 «Сочинений и переводов» в 1805 г., дает основания полагать, что ее автор должен был высоко оценить *Нового Стерна*. «Дон-Кишот» [Дмитриев: 131-132] является близким переводом одноименной басни Флориана [Florian: 162-163], с традиционной для этой эпохи «русификацией» реалий. Значимо то, что сюжет данной басни явно перекликается с сюжетом комедии Шаховского.

В басне Дон-Кишот решает сделаться из рыцаря «пастушком» (choisit l'état de berger) и отправиться путешествовать. Встретив «толстую коровницу» (une grosse vachere), он принимает ее за пастушку и начинает «отборными словами» признаваться ей в любви. Кроме этого он преподносит своей пастушке символический подарок – «голубочков» (tourtereaux), которые равны ей «цветом» (Ils sont blancs: leur couleur, Timarette, est la tienne). Однако эти «пастушеские» ухаживания лишь пугают коровницу.

Напомним, что герой *Нового Стерна* бросает военную службу, чтобы стать «чувствительным путешественником». Как и Дон-Кишот, Пронский пленяется «трогательной пастушкой» – в реальности – крестьянкой Маланьей, увидев, как она «гнала добреньких коров, романических овечек, сытенных

⁸⁴ По воспоминаниям Вигеля: «Карамзин довольствовался тем, что у себя никого из сих господ <М. 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]

свинок гибкою хворостинкою в скромный скотный двор» [Шаховской 1961: 737]. Объект его страсти, несмотря на заверения, что «любовь сентиментальная чиста как голубь» [Шаховской 1961: 743], также ничего не понимает и пугается.

В комедии и в басне «чувствительным» ухажерам мешает соперник – «муж» у Дмитриева, «любовник» (*un valet de ferme, amoureux de la belle*) у Флориана, «жених» у Шаховского. Соперник в басне избивает Дон-Кишота и обращает его в бегство. Та же участь грозит «чувствительному путешественнику» Шаховского (см. явл. 7), однако по законам жанра драматург избирает иную развязку для своей комедии.

Таким образом, сходство *Нового Стерна* с сюжетом о Дон Кихоте может указывать на общую направленность комедии Шаховского и басни Дмитриева / Флориана. Оба автора вводят в свои тексты «личности», причем вероятным объектом высмеивания в обоих случаях выступает Шаликов.

Дмитриев описывает приготовления Дон-Кишота к путешествию:

Обломок дротика пошел за посошок,
Котомкой с табаком мешок,
Фуфайка спальная пастушечьим камзолом,
А шляпу, в знак его союза с нежным полом,
У ключницы своей соломенную взял
И лентой розового цвета
Под бледны щеки подвязал
Уздами в образе букета.
Спустил на волю кобеля,
Который к хлебному прикован был амбару <...>.

Флориан лишь частично послужил образцом для данного описания: его Дон Кихот берет «котомку и посох», одевает «маленькую круглую шляпу <...> украшенную зеленой лентой», которую «завязывает бантом под подбородком»⁸⁵. Дмитриев усилил контраст между обликом своего персонажа и бытовой стороной приготовлений, но, кроме того, создал портрет, в дальнейшем устойчиво ассоциировавшийся с фигурой Шаликова. Последнего сходным образом в 1809 г. высмеивал Батюшков в «Видении на берегах Леты». Шаликов у него представлялся так:

<...> «Увы, я пастушок,
Вздохатель, завсегда готовый;
Вот мой венок и посошок,
Вот мой букет цветов тафтяных,
<...>
Вот мой баран, моя Аглая» [Батюшков: I, 374]

Под «Аглаей», как пояснял автор «Видения», подразумевался журнал Шаликова, начавший выходить в 1808 г. (см. [Батюшков: I, 374])

Вяземский в 1811 г., следуя той же сатирической традиции⁸⁶, описывает московского журналиста в «Отъезде Вдыхалова»:

С собачкой, с посохом, с лорнеткой,
И с миртовой от мошек веткой,
На шее с розовым платком,

⁸⁵ «<...> Le voilà donc qui prend panetière et houlette, / le petit chapeau rond garni d'un ruban verd / sous le menton faisant rosette.»

⁸⁶ Ср. также портрет Шаликова, описанный позднее в «Доме сумасшедших» (1814 – 1817 гг.) А.Ф. Воейкова в строфе 9 [Арзамас: II, 169].

<...>

По свету белому *Вздыхалов*
Пустился странствовать пешком. [Вяземский: I, 43]

Показательно также и то, что у Дмитриева Дон-Кишот называет коровницу Аглаей и упрекает ее в жестокосердии, а Вздыхалов у Вяземского восклицает: «Прости, жестокая Аглая!» [Вяземский: I, 43]. Хотя, вероятно, Вяземский, вслед за Батюшковым намекал на журнал Шаликова, это традиционное карамзинистское имя в сочетании с мотивом «жестокости» связывало оба текста. Описывая Вздыхалова, Вяземский апеллировал к образу, созданному Дмитриевым⁸⁷, что, позволяет предполагать наличие в «Дон-Кишоте» пародии на Шаликова.

Басня Дмитриева, написанная, по-видимому, незадолго до публикации в 1805 г., как мы продемонстрировали выше, осмеивает излишнюю «чувствительность» и перенесение литературных моделей в реальную жизнь теми же способами и на сходном сюжете, что и *Новый Стерн* Шаховского. Общим для этих текстов, по нашему мнению, был и объект пародии – князь Шаликов. Это дает нам 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 сблизить позицию автора *Нового Стерна* с позицией Д. 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 своего союзника Шаликова, хотя последний с осени 1805 г. защищал его от нападков Галенковского и Д. Хвостова (см. [Вацура 2000а: 24-29]).

Сам же Шаликов практически признал себя в *Новом Стерне*. На протяжении двух десятилетий он продолжал возвращаться к обсуждению этой комедии. В 1806 г. поэт поместил в своем «Московском зрителе» (№ 9) анонимную эпиграмму (предположительно собственного сочинения):

Вчера во храме Муз я был на погребенье;
До тысячи туда стеклося человек.
Судите о моем, об общем сожаленье,
Узнав, что «Новый Стерн» скончал свой краткий век!
[Эпиграмма: 570]

Спустя 2 года в «Аглае» он сетовал: «Критика Стерна в книгах сноснее, чем Стерн на сцене» [Цит. по: Шаховской 1961: 805]. А еще позднее – в 1829 г., болезненно реагируя на похвалу *Новому Стерну* в «Атласе» Бальби, опубликовал в своем «Дамском журнале» эпиграмму «Так! Новый Стерн смешон...» с собственным комментарием (см. [Эпиграмма: 152, 570]). Выпад против комедии Шаховского, содержащийся в «Опасном соседе» (1811) В. Пушкина, по нашему мнению, указывает на то, что *Новый Стерн* был воспринят болезненно именно

⁸⁷ Дмитриев хвалил «Отъезд Вздыхалова» и, как сообщал автору в письме от 27 апреля 1811 г. Д.П. Северин, желал, чтобы Вяземский «продолжал живописать <...> чувствительный вояж» своего героя [Арзамас: I, 166].

друзьями Шаликова⁸⁸. Необходимо также отметить отсутствие каких-либо упоминаний имени Карамзина во всех этих текстах в связи с комедией Шаховского.

Излишнюю приторность московских сентименталистов, как мы видим, высмеивали не только критики «СВ» и Шаховской, но вместе с Дмитриевым – Дашков и Вяземский. Можно предполагать, что среди этого круга *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 анекдотического персонажа, вероятно, свидетельствует о том, что Шаликов либо сравнивал себя со Стерном, либо воспринимался Вяземским как последователь английского прозаика. «Пародическая личность» издателя «Аглаи» стала в дальнейшем одним из любимых объектов «арзамасских» шуток (см. [Тынянов 1977: 307]). *Новый Стерн* хорошо вписывался в этот контекст, что делало комедию «беседчика» Шаховского неактуальной для критики.

Восприятие же этой 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 эти высказывания (см. выше С.21-22) 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, символизирующий весь жанр «чувствительных путешествий». Подобное ретроспективное искажение, по-видимому, закрепило данную трактовку пьесы Шаховского в большинстве мемуаров и исследований.

По нашему мнению, все описанные выше факты говорят о том, что Шаховскому удалось создать комедию, отражавшую взгляды многих литераторов того времени и не сводившуюся к поддержке Шишкова или памфлету на Карамзина. Такой характер пьесы, по-видимому, стал причиной того, что *Новый Стерн* не вошел в орбиту «арзамасской» полемики и, в то же время, определил постоянный успех комедии у зрителей вплоть до 1830-х гг. Вопрос же о том, насколько выпад против эпигонов карамзинизма затрагивал самого основателя школы, требует дальнейшего изучения.

Формирование репутации Шаховского как «русского Мольера»: *Новый Стерн; Полубарские затеи*

Премьера *Нового Стерна* стала, по нашему мнению, не только успешным дебютом Шаховского, но и определила, во многом, дальнейший творческий путь автора.

Исследователи, всегда уделявшие много внимания *Новому Стерну*, как правило, рассматривают данную пьесу только в контексте русской традиции – комедий Я.Б. Княжнина и Крылова (см. [Нейман: 180; Биржакова; Александрова:

⁸⁸ 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 <«Наши стихотворцы». – Д.И.>? Иные говорят, что на меня и на тебя. <...> Но Пушкин выхвален до небес.» [Батюшков: II, 215]

86-90; Шаврыгин: 76; Крылов 2001: 616; Иванов 2003]). Однако для современных драматургу критиков подобный взгляд был не характерен. Пьеса Шаховского на протяжении как минимум десяти лет в одобрительных рецензиях устойчиво сравнивалась со *Смеиными жеманницами* (*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 ее прагматика, видимо, подсказывали очевидные аналогии. Учитывая интерес ее автора к «неоклассицистическому» возрождению Мольера во Франции (см. выше С.32), необходимо поставить вопрос о соотношении *Нового Стерна* и *Смеиных жеманниц*.

Впервые эта параллель была актуализирована осенью 1805 г. в антикритике, появившейся на страницах «СВ». Автор ее (вероятнее всего – Озеров), 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*» [Цит. по: Рогов 1992а: 127]. 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 1992а: 125]. Необходимо отметить, что подобная мольеровская трактовка пьесы был в дальнейшем характерна для близких Шаховскому критиков: то же сравнение *Нового Стерна* с *Жеманницами* в сентябре 1817 г. использовал Загоскин (см. [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». Успенский и Лотман указывали, что «Происшествие в царстве теней, или Судьбина русского языка» С. Боброва⁸⁹, написанное в 1805 г., имело среди своих «непосредственных источников» «Героев романа. Диалог в манере Лукиана» («*Les héros de roman. Dialogue 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: 438].

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 billesvesées, pernicious amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez-vous être à tous les diables! Molière*»⁹⁰ [Шаховской 1961: 735] Рогов указал, что этому финальному восклицанию Горджибюса соответствует реплика слуги Пронского, с «конкретной, отечественной адресацией» [Рогов 1992а: 106]: «Решено, что мой барин свихнул с ума. <...> Слезливые писатели, плаксивые сочинители! вы, вы загубили моего

⁸⁹ О его связях с «СВ» см. [Успенский: 433].

⁹⁰ «А вы, виновники их безумия, дурацкие бредни, пагубные забавы праздных умов, романы, стишки, песни, сонеты, и сонетишки, провалитесь вы ко всем чертям! *Мольер* (франц.). – *Ред.*» [Шаховской 1961: 735]

доброего 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 обуславливало обращение к «антипрециозной» традиции в полемике с карамзинистами.

По-видимому, 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?»⁹¹ 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...

[Цит. по: Рогов 1992а: 126]

Как отмечал Рогов, защитник *Нового Стерна* «имел в виду роман Л. Мерсье <«Картины Парижа» («Tableau de Paris», 1782-1789). – Д.И.>, к которому обычно возводят это французское слово» [Рогов 1992а: 126]. Ответ Озерова, на наш взгляд, еще раз подтверждает значимость для круга Шаховского в литературной полемике актуального французского контекста.

Однако помимо функции – защитить комедию Шаховского и принцип «личности» вообще [Рогов 1992а: 128] – аналогия с *Жеманницами*, по нашему мнению, указывала на место *Нового Стерна* в творчестве драматурга. Наиболее авторитетные в 1800-е гг. французские критики – Лагарп и Жоффруа – считали, что *Жеманницы* (третья пьеса Мольера) были первой комедией, в которой Мольер «проложил путь» к истинной сущности жанра. Лагарп писал, что *Жеманницы* «произвели настоящую революцию: в первый раз на сцене появилась критика общества и картина истинно смешного»⁹². В 1803 г. о том же писал Жоффруа: «Это первый шаг Мольера на пути истинной комедии, которая рисует нравы и смешное»⁹³. 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 с самого начала или оформилась декларативно после появления статьи Озерова – вопрос сложный. Так или иначе, но с 1805 г. фигура Мольера надолго становится главным ориентиром в выстраивании Шаховским собственной литературной репутации.

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 им 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. дважды состоялось представление этой комедии в Москве (см. [ИРДТ: II, 475]). Причина, по-

⁹¹ «ne dirait-on pas que ce morceau a été écrit hier?» [La Harpe: VI, 220]

⁹² «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.» [La Harpe: VI, 219]

⁹³ «C'est le premier pas de Molière dans la route de la véritable comédie qui peint les mœurs et les ridicules.» [Geoffroy 1819: I, 298]

видимому, была в наличии в Петербурге профессиональной французской труппы, в исполнении которой комедия Мольера шла с успехом на языке оригинала (см. [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 (премьера 20 августа 1802 г.). Однако очевидно, что и эти авторы в своих комедиях опирались на французскую традицию, в том числе, на Мольера (см. [Веселова, Гуськова: L; Киселева 2001: XXIX]). Тем более показательна мольеровская трактовка «общих мест», которую задавал Озеров, 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-полемиическим пьесам французского «классика». Сюда можно отнести следующие:

- 1) реализация языковой метафоры в функции высмеивания языка героя, которого 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?⁹⁴

[Molière: IX, 100]

Данный прием, в более скрытом виде, был дважды использован Крыловым. Ср.:

Ужима Это ужасно, сударь, что вся моя страсть и все мои ласки не могут вас привести 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 2001: 294]

Фатюев <...> Ванька! Если бы ты мог чувствовать, какое у меня пламенное воображение.

Ванька Ах, сударь! вся спина моя горит. [Крылов 2001: 291]

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

Новый Стерн

Граф: Что слышу я! ее зовут Мелану?

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

⁹⁴ Белиза: Это названия слов, и должно смотреть / на то, с чем их надо согласовывать.

Мартина: Соглашаются они между собой, или дерутся, что за нужда?

литературы и сентиментальности, 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
сентиментального вояжера. [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 <...>⁹⁵

Как справедливо отметила Киселева, переименование «Маланьи» в «Мелану»
прямо восходит к *Пирогу* Крылова, где «чувствительная» героиня «пытается
облагородить» свое имя по литературному образцу [Крылов 2001: 616]:

Вспышкин <...> послушай же, Маланья Сысоевна!
Ужима Ай, какое варварство! Да зовите меня просто Маланией, сударь.
Посмотрите, я вам во всех романах покажу. [Крылов 2001: 293]

Очевидно, что возмущение Ужимы и упоминание «романов», на которые она
ссылается, указывает на *Жеманниц*, как первоисточник этого расхожего
комического приема⁹⁶.

3) мотив сумасшествия Пронского, вызванного чтением «неправильной»
литературы (см. выше С.44-45), также вполне традиционный⁹⁷ и восходящий к
Жеманницам, широко использовался Крыловым для характеристики Ужимы:
«старушка притворная скромница, которая сошла с ума на романах и на
песенках» [Крылов 2001: 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» [Цит. по: Рогов 1992а: 125]. В
дальнейшем мотив «сумасшествия» от литературы активно использовался
Шаховским во многих комедиях.

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.

⁹⁵ 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 <...> [Molière: IX; 67-68]

⁹⁶ Ср. также в упомянутой выше басне Флориана переименование Дон Кихотом коровницы в
«Тимарет, настоящее имя которой было Фаншон» (Timarette, dont le vrai nom étoit Fanchon); а
также отмеченные исследователями параллели между *Новым Стерном* и пьесами Княжнина
[Александрова: 86-88; Иванов 2003].

⁹⁷ В «Дон Кихоте» Флориана поведение героя характеризуется как «помешательство» (une folie).

Последний – старший друг (см. [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, которая в сценической версии спектакля представляла собой «большой танцевальный дивертисмент» [Шаховской 1961: 804] – соотносится с финалом *Пирога* – свадьбой любовников, примирением и крестьянскими танцами (см. [Крылов 2001: 306]).

Однако комедия Крылова не имела сценического успеха. Полемическая острота *Нового Стерна*, по-видимому, должна была затмить более нейтральный *Пирог*, а сам Крылов тогда не был настолько влиятельной фигурой, чтобы указание на его пьесу могло защитить от нападков 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 комиков не было никого. Кроме того, статья Озерова, по нашему мнению, дала Шаховскому «ключ» к определению собственного амплуа и поведенческой стратегии. С этого момента драматург начал сознательно ориентироваться на Мольера в творчестве и в жителтворчестве.

По свидетельству Жихарева, 5 марта 1807 г. начались репетиции прозаической 5-актной комедии Шаховского *Полубарские затеи, или Домашний театр* [Жихарев: II, 170], «с хорами и комическими балетами» [ИРДТ: II, 508]. Начало этого года было более чем хлопотным для главного режиссера петербургского театра: 31 декабря прошла премьера волшебной оперы Крылова *Илья богатырь*, а 17 января – трагедии Озерова *Димитрий Донской*. Постановка «великолепного спектакля» в данных пьесах требовала усиленной работы театрального комитета. На основании этого, можно предполагать, что объемные *Полубарские затеи* писались и исправлялись Шаховским в течение 1806-1807 гг. Премьера состоялась лишь 22 апреля 1808 г.

Комедия оказалась не только одной из самых успешных среди пьес драматурга⁹⁸, но и, несомненно, одной из наиболее значимых для него. Спустя более 10 лет, 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 «СО» за 1820 г. «Предисловие» принадлежит к другому периоду творчества драматурга и преследует цели несколько иные, чем те, что ставились Шаховским во второй половине 1800-х гг. Сейчас мы будем использовать лишь ту его незначительную часть, которая касается непосредственно *Полубарских затей*. Шаховской писал:

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 заметил, что в наших есть еще некоторые местные странности,

⁹⁸ Выдержала 73 представления и ставилась каждый год (за редким исключением) вплоть до 1837 г. [ИРДТ: II, 508; III, 296-297].

достойные жесточайшего осмеяния и пользуясь собственно русскою страстью к домашним или холопским театрам я сделал ее основой Полубарских Затей.
[Шаховской 1820: 26]

Принципиальная установка драматурга на «подражание» Мольеру была актуальна для него не только в 1819-1820 гг., но и в 1807-1808 гг., когда писались *Полубарские затеи*. Подобное отношение к «образцам» было следствием восприятия Шаховским французских «неоклассицистических» идей. 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: № 31; 39-40]

Шаховской полностью выполнял советы французского критика и не скрывал свои «заимствования».

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. Отсутствие такого анализа, учитывая металитературный и метатеатральный характер пьесы, делает неполным любое исследование *Полубарских затей*.

Александрова не без основания отмечала снижение в комедиях драматурга значения любовной интриги [Александрова: 40]. В *Полубарских затеях*, классический сюжет борьбы между двумя соперниками (возлюбленным и тем, кого поддерживает опекун) за руку добродетельной героини оказывается у Шаховского только «рамкой», необходимой для высмеивания театральных причуд русского «мещанина во дворянстве» и отрицательного героя, «помешанного» на современной литературе.

Откупщик Транжири́н, разбогатевший и попавший «в дворяна»⁹⁹ – хозяин крепостного театра – устраивает торжественную встречу с балетом, хорами, обедом и представлением *Дидоны* Княжнина для сына стряпчего Кутермина – жениха, выбранного им для своей племянницы-княжны. Однако возвращается «из похода», после двухлетнего отсутствия¹⁰⁰ возлюбленный Софьи – граф Ольгин – и мешает этим планам. Его слуга помогает провести недостойного конкурента и добиться руки героини.

Образ Кутермина Шаховской выстраивает по той же схеме, что и образ гр. Пронского в *Новом Стерне*. «Уездный умник» ведет себя и разговаривает в соответствии с выбранной им литературной моделью – в данном случае, в качестве моделей выступают стихотворные трагедии и авантюрный роман. Кутермин, сошедший с ума на литературе (д.1; явл. 5), общается с окружающими

⁹⁹ Все ссылки на эту комедию приводятся по [Шаховской 1808], с указанием в скобках действия и явления.

¹⁰⁰ Это упоминание актуальных событий свидетельствует, что автор переделывал пьесу во второй половине 1807 г. после Тильзитского мира и окончания иностранных походов 1805-1807 гг.

цитатами из *Дидоны*, *Росслава*, *Димитрия Самозванца* и других пьес Сумарокова и Княжнина. Однако в *Полубарских затеях* Шаховской, по нашему мнению, не ставил целью высмеять эти трагедии. Патриотка Софья, видя готовящееся крепостными актерами представление *Дидоны*, защищает честь Княжнина и выражает авторскую точку зрения: «Как вам не стыдно обезображивать так лучшие наши сочинения» (д. 1; явл. 7). Вкладывая в уста отрицательного героя цитаты из этих пьес, Шаховской подчеркивал лицемерие Кутермина. Пользуясь репликами трагедийных героев и тиранов («Царями полон свет, но где ж Рослав другой? (в сторону) Рослав то я!..» (д. 3; явл. 2)), Кутермин, на поверку, оказывается трусом, оставившим свою должность: «я быв страстен к ужасным трагедиям, лучше люблю видеть смерть на театре, чем в натуре, и для того оставил военную службу» (д. 3; явл. 2). Свои поступки, как и Пронский, Кутермин сам же и комментирует: «С восторгом становлюсь на колени» (д. 2; явл. 2)¹⁰¹. Кроме того, в отличие от графа Ольгина, «стряпческий сынок» не может «слушать близко русских песен», т.к. его «слух слишком деликатен» (д. 4; явл. 1). После отказа Софьи он пленяется крепостной актрисой Фионой и додумывает «романический» сюжет о том, что она – «дочь тайны» и настоящая наследница Транжирина (д. 3; явл. 5). В погоне за приданным Кутермин решает действовать по тому же литературному образцу – похитить Фиону: «Я ее увезу, женюсь, и после брошусь к ногам отца, опишу ему мою пламенную страсть, благополучие, которое он будет вкушать в семействе моем – и ежели он не камень, то простит меня и сделает наследником» (д. 4; явл. 2). Этот вымысел Шаховской делает главной пружиной разрешения комедийного конфликта: литература и отношение к ней читателя, а не любовная интрига, таким образом, является центральной темой комедии.

Автор вписывает свою пьесу в самый современный театральный контекст, к которому отсылают цитаты-реплики Кутермина. С конца 1806 г. и в полной мере в 1807 г., на русском театре начинается настоящий «трагедийный бум». Спустя некоторое время после премьеры *Димитрия Донского* ставят *Сумбеку, или Падение царства казанского* С.Н. Глинки, *Пожарского* Крюковского, *Леара* в переделке Гнедича, возобновляют *Софонисбу* Княжнина, *Семиру* и *Синава и Трувора* А.П. Сумарокова (см. [Арапов: 176-182]). Наиболее цитируемые героем Шаховского *Дидона* и *Рослав* были возобновлены ранее, но незадолго до премьеры *Полубарских затей* в начале 1808 г. эти спектакли поставили 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* (см. [Дюваль: 26-33]). Характерно, что перевод *Шекспира*, выполненный Языковым, был поставлен в разгар русского «трагедийного бума» 29 ноября 1807 г.

Все эти актуальные для зрителя переключки с современным репертуаром, на наш взгляд, могли определить успех *Полубарских затей* в конце 1800-х гг., однако причина продолжительности этого успеха должна была заключаться в другом. 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

¹⁰¹ Ср.: Пронский: «О Леди! Леди! Тебя уж нет!.. слеза дружбе!..» [Шаховской 1961: 739]

высоко ценили современники драматурга (см. [Зотов 1846: 11; Арапов: 184-185]). Однако, на наш взгляд, «стряпчев сынок», который не может «ступить без *вириши*» [СН: № 18; 140], столь же мало имел отношение к «реальности», как и помешанный на театре «полубоярин-откупщик». Разница заключается в том, что, в отличие от Кутермина, образ Транжирина был «узаконен» мольеровской традицией.

Тематика комедии – высмеивание чудачеств «мещанина во дворянстве»¹⁰² – и форма, выбранная Шаховским (5-актная прозаическая комедия с балетами), 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 (д. 4; явл. 1). Эта ситуация спроецирована Шаховским на посещение маркизой Дорименой дома Г-на Журдена. «Мещанин во дворянстве» также готовит для своей гостьи балет и «певцов, чтоб было кому петь во время обеда»¹⁰³ [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 первоначально хотел вам засвидетельствовать глубочайшее почитание, с которым честь имею пребыть вашего сиятельства покорнейшим слугой. (д. 3; явл. 2)

Г-н Журден: Сударыня! Это величайшая для меня радость, что я оказался таким баловнем судьбы и таким, можно сказать, счастливецом, 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]¹⁰⁴

Здесь проявляется принцип не прямого подражания Мольеру, но подражания в «духе» его комедий, которое проповедовали французские учителя Шаховского (см. выше С.32). 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, называют? Похождение, похождение не Жилблаза, а другое какое-то...

Чупкевич: Любовное похождение Марса и Венеры и прочих богов, полубогов и нимф, или любовь любовью увенчанная, большой балет с диалогами. (д.1; явл.4)

Г-н Журден: <учителю танцев. – Д.И.> Ну, эту самую... Как это у вас называется? Не то

¹⁰² Первой попыткой Шаховского разработать данную тему была комическая опера *Любовная почта*, написанная в конце 1805 г. и поставленная 21 января 1806 г.

¹⁰³ «m' envoyer des musiciens, pour chanter à table.» [Molière: VIII; 69]

¹⁰⁴ 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]

пролог, не то диалог с песнями и пляской.¹⁰⁵ [Мольер: III, 224]

2)

Авдул: <крестьянин о театре. – Д.И.> здесь круглый год святки справляем.
(д. 2; явл. последн.)

Г-жа Журден: Можно подумать, что у нас каждый день праздник <carême-prenant – масленица. – Д.И.>: с самого утра то и знай пиликают на скрипках, песни орут¹⁰⁶ [Мольер: III, 247]

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 2001: 316] Однако исходным источником мотива, очевидно, была пьеса Мольера.

Переключки с комедиями Крылова в данном случае, скорее были обусловлены общностью программ драматургов (см. [Альтшуллер 1975: 162]), а не «воздействием» на Шаховского, которое, по мнению Гозенпуда, «оказали комедии Крылова» [Гозенпуд 1961: 24]. Наиболее отчетливо эта общность проявляется именно в период написания *Полубарских затей*. В это время Крылов сам обращается к творчеству Мольера¹⁰⁷ и создает комедию *Урок дочкам*, явно ориентируясь на мольеровских *Жеманниц*, что сразу заметили современники («план, мысли, ход пьесы и сцены <...> совершенно между собой сходятся» [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 *Полубарских затеях*: узнаваемые «мольеровские» мотивы, коллизии и приемы использовались русскими драматургами на «национальном» материале (см. [Фомичев: 152; Киселева 2001: XXIX]).

Премьера *Урока дочкам* состоялась 18 июня 1807 г., но, как следует из записей Жихарева, в начале мая текст ее уже был широко известен (см. [Жихарев: II, 278]). Той же весной, одновременно с написанием *Полубарских затей*, Шаховской развивает бурную литературную деятельность: сочиняет две программные сатиры, первую песнь «Расхищенных шуб», планирует издавать «ДВ» и задумывает комедию на манер *Филинта Мольера (Le Philinte de Molière)* Фабра д'Эглантина. От последнего замысла драматург в итоге отказался, т.к. боялся, чтобы «не сочли» его комедию «подражанием Фабру» [Жихарев: II, 293]. Однако сама эта идея – создать свое «продолжение» *Мизантропа*, каковым и являлся *Филинт*, крайне показательна для творческих исканий Шаховского этого периода.

¹⁰⁵ Monsieur Jourdain: Eh la... Comment appelez-vous cela ? Votre prologue ou dialogue de chansons et de danse. [Molière: VIII; 50]

¹⁰⁶ Madame Jourdain: <...> on diroit 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]

¹⁰⁷ 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*» (см. [Fellows: 18]).

То, что в 1807 г. автор комедий обращается к жанру сатиры, на наш взгляд, было вполне закономерно и объяснялось единством целей, которые ставили перед этими жанрами их законодатели – Буало и Мольер. Комедия, так же как сатира, традиционно уподоблялась «зеркалу», демонстрирующему людям их пороки и недостатки (см. [Boileau: 195; Molière: III, 346]). Литературные темы, традиционно описываемые в сатирах, делали этот жанр удобным для литературной полемики и манифестаций. Шаховской пишет именно такие – металитературные – сатиры, где, по общему мнению исследователей, наиболее полно излагает свою эстетическую программу (см. [Гозенпуд 1961: 21; Александрова: 19]).

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 переводит сатиры Буало, а подражает «классику», используя его «исходную сюжетную ситуацию <...> в качестве отправной точки развития своей темы» [Песков 1989: 46]. По предположению Пескова, в первой сатире Шаховской ориентируется на II сатиру Буало «К Г-ну де Мольеру» («A M. de Molière», 1662). Отметим, что для создания «жанрового фона» драматург использует прямое обращение к Мольеру:

Проснись, Мольер! Восстань и ум мой просвети,
Скажи, как мне писать? <...>

[Шаховской 1961: 76]

Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.¹⁰⁸

[Boileau: 22]

Аналогичным способом Шаховского отсылает к Буало и в «Разговоре цензора и его друга» (II сатире). Образцом для него, на сей раз, стала III сатира, из которой Шаховской заимствует 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’où 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?

[Boileau: 26]¹⁰⁹

Однако этим ориентация русского автора на Буало, видимо, и ограничивается. Тематически Шаховской не следует за «классиком». В первой сатире он, в отличие от Буало, не уделяет внимания проблеме рифмы – объектом рефлексии драматурга является 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. Таким образом, драматург использует образцовые сатиры

¹⁰⁸ Просвети меня, Мольер, где ты находишь рифму.

¹⁰⁹ «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?»

Буало лишь в качестве жанровой «рамки», помещая в нее собственные рассуждения на актуальные темы.

Для нашей работы крайне важна одна из отмеченных исследователями особенностей жанра сатиры – создание образа самого сатирика. Песков полагал, что, если «в трагедии, эпосе, комедии авторское я вовсе не выражено», то «сатиры и послания – более чем другие жанровые сферы» давали «возможность проявиться социальному амплу поэта» [Песков 1989: 13]. Буало, как законодатель жанра, подавал пример создания «образа самого себя», чем способствовал формированию своей специфической репутации [Песков 1989: 13]. На наш взгляд, Шаховской, обращаясь к данному жанру, не столько стремился высмеять «чудаков» или бездарных сочинителей, сколько пытался описать собственную позицию, на что и указывают замечания исследователей о программном характере этих текстов.

Первая сатира (см. [Шаховской 1961: 75-78]), написанная в начале 1807 г., свидетельствует о том, что стремление ориентироваться на Мольера было в это время осознано Шаховским как часть его 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 возникает тема «воскрешения» Мольера в новую эпоху: «Проснись, Мольер! Восстань <...>» или «Почто, Мольер, почто в наш век ты не родился?» Мотив рождения «классика» в другую эпоху – достаточно традиционный при описании античных авторов (см., напр., [Вольтер: 42]) – на наш взгляд, свидетельствует о том, что позднейшие идеи Шаховского в «Предисловии к *Полубарским затеям*» о «неизменности» существа комедии зародились в конце 1800-х гг.

Автор/рассказчик перечисляет 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» («L'Art Poétique») Буало. В этом тексте, а в большей мере в его русских переложениях, были намечены пороки, достойные осмеяния в комедии. У Буало это: «мот, скупой, <...> нахал, ревнивец, чудак»¹¹⁰. Но при формировании собственного «списка» для Шаховского, по всей видимости, актуальнее были «национальные» пороки, образец описания которых дал в «Эпистоле II» Сумароков: «щеголя», «латынщика», «льстеца», «вестовщика», «труса» [Сумароков 1957: 121-122]. Более подробно разработав образы «порочных» и прибавив к ним современных персонажей (хозяиственника «на чужой манер»), Шаховской создал сатиру на актуальную тематику¹¹¹.

Изобразив в первой сатире общество с его пороками, в «Разговоре цензора и его друга» (сатира II) Шаховской сосредоточился на «литературных» «пороках»: немецких драмах, чувствительных путешествиях, посланиях, одах, операх и проч. [Шаховской 1961: 78-81] Образ цензора, который жалуется на бездарных сочинителей, был в меньшей степени спроецирован на автора, однако Гозенпуд предположил, что «Шаховской изобразил самого себя» и свою работу в качестве члена репертуарного комитета [Шаховской 1961: 764]. Как и в первой сатире, автор прозрачно намекал на конкретных современников и их сочинения (см. [Шаховской 1961: 764-767]).

¹¹⁰ «<...> un prodigue, un avare, / <...> un fat, un jaloux, un bizarre» [Boileau: 206]

¹¹¹ Жихарев, со слов Крылова, увидел в этих образах «личности» (см. [Жихарев: II, 222-223]).

Подобные «личности», по мнению Рогова, использовались в комедиях Шаховского в функции «цитаты из действительности», благодаря которой автор достигал современного звучания своих текстов [Рогов 1992а: 128]. В сатирах данная функция, на наш взгляд, была столь же актуальна. При этом среди близких Шаховскому литераторов законность применения «личностей» утверждалась ссылками на авторитет Мольера (см. выше С.44). Совокупность в сатирах Шаховского перечисленных выше мотивов и программных установок создавала объемный образ автора: непримиримого сатирика, стремящегося в комедиях «исправить всех» и страдающего за свои убеждения от бездарных сочинителей. Главным образцом на этом поприще был назван Мольер, а жанровая «рамка» отсылала к творчеству Буало.

Добавив к этому издание *Нового Стерна*, снабженное эпитафией из *Жеманниц*, начало работы над ироикомической поэмой «Расхищенные шубы», задуманной в подражание «Налою» («Le Lutrin») Буало [Жихарев: II, 286] и попытку перевести *Ифигению* Расина (см. [ДВ: № 13, 105-107]), мы получим представление о том круге идей, которые были актуальны для Шаховского в 1807-1808 гг. Очевидно, что эти творческие искания драматурга полностью вписывались в контекст общего культурного движения эпохи: трагедий Озерова, комедий Крылова, моды на сатиры в стиле Буало. Восхищение перед «классиками» «золотого века» Людовика XIV¹¹² диктовало как выбор образцов для подражания, так и моделей для описания явлений современной литературы. Выбор амплуа сатирика и комедии в качестве основного жанра определил для Шаховского и выбор стратегии поведения. С полемики вокруг *Нового Стерна* началось формирование репутации драматурга как «русского Мольера», *Полубарские затеи* и I сатира, во многом, способствовали ее закреплению.

Ответ «арзамасцам»:

Урок кокеткам Шаховского и Урок волокитам Загоскина

В первой главе мы достаточно подробно рассматривали литературную полемику вокруг комедии Шаховского *Урок кокеткам*, главным образом, с точки зрения «арзамасцев». Однако очевидно, что для адекватного описания тех событий необходимо взглянуть на них с позиции самого комедиографа и его сторонников. Подобный анализ позволит выяснить отношение Шаховского к «войне на Парнасе» и тактику, которую он избрал в той ситуации.

Исследователи не раз отмечали, что в 1810-е гг. на новом этапе литературной борьбы с карамзинистами «единственным значительным сатириком-полемистом “Беседы”» был Шаховской [Вацура 1994: 17]. Сама же «Беседа», по мнению Альтшуллера, после Отечественной войны утратила «внутренний литературный <...> пафос» [Альтшуллер 1984: 358]. Нападки «арзамасцев» на Шишкова или Хвостова приняли в это время, в основном, характер традиционный. Иное дело – Шаховской. Успешный драматург, начальник репертуарной части Дирекции Императорских театров – он, фактически, главенствовал на петербургской сцене в 1810-е гг. Умелый полемист – Шаховской был единственным реальным

¹¹² См. в «ДВ»: «Бессмертный Расин вознес Французское театральное стихотворство до того совершенства, которым оно прославило век Людовика XIV» [ДВ: № 13; 105]; «мы лишимся авторов, которые занимаясь нужными познаниями могли бы следуя Расину и Корнелию умножать нашу славу» [ДВ: № 15; 126]; «Театр, украшающийся произведениями великих людей века Людовика XIV» [ДВ: № 20; 161]; и т.д.

противником «Арзамаса»¹¹³. Как замечал Немзер, драматургу в 1815 г. «доставалось едва ли не больше, чем самому Шишкову, при этом обвинения в его адрес решительно выходили за рамки литературных» [Немзер: 169]. Добавим, что, в отличие от внутри-«арзамасских» шуток над Шишковым, комедиографу данные обвинения предъявлялись открыто. Подобный характер полемики требовал от Шаховского выбрать тактику поведения – отвечать ли на выпады оппонентов и, если отвечать, то, каким образом.

Однако единственный ответный «выстрел» в сторону «арзамасцев» сделал не Шаховской. 3 ноября 1815 г. после очередного представления *Урока кокеткам* в театре была дана *Комедия против комедиш, или Урок волокитам* никому не известного автора – Загоскина. Какие причины побудили последнего встать на защиту Шаховского?

В исследовательской литературе, изначально, основное внимание уделялось позднему творчеству Загоскина, а именно, его историческим романам 1830-х гг. (см. [Песков 1987; Проскурин 1988]) При упоминании дебюта Загоскина-драматурга, как правило, его биографы ограничиваются пересказом основных мемуарных источников (С.Т. Аксакова, П.Н. Арапова, Вигеля, Н.В. Сушкова), причем выбор того или иного достаточно субъективен. Однако воспоминания современников, по-разному относившихся к Загоскину, не только проясняют многие факты, но и серьезно их искажают.

Описывая предысторию появления *Урока волокитам*, мемуаристы, как правило, сходятся в том, что Загоскин по собственной инициативе принес ее Шаховскому, но расходятся в вопросе – какие мотивы Загоскиным при этом руководили. Арапов уверяет в стремлении начинающего автора «подольститься» к «властелину русской сцены», с целью «пристроить» свою комедию *Проказник* [Арапов: 244]. Напротив, Аксаков говорит об искреннем уважении Загоскина к Шаховскому и о сходстве их позиций в полемике (см. [Аксаков 1886: 257]). На наш взгляд, возможна еще одна версия.

Арапов и Сушков сходятся в том, что приехавшего в начале 1815 г. из провинции Загоскина с Шаховским познакомил Корсаков – близкий друг молодого автора (вероятно, по петербургскому ополчению) и помощник «драматурга-монополиста» (см. [Сушков: 293; Арапов: 244; Круглый: XVII]). Так или иначе, к осени этого года Загоскин входит в самый близкий Шаховскому круг. Насколько хорошо молодой автор умел к тому моменту писать комедии, можно судить по сценической судьбе его *Проказника*.

По воспоминаниям Аксакова, эта прозаическая комедия в трех действиях была написана до приезда Загоскина в столицу (см. [Аксаков 1886: 256]). Таким образом, драматург имел как минимум год для ее отделки, прежде чем пьеса попала на сцену. Но комедия оказалась провальной, несмотря на упомянутые мемуаристами старания Шаховского ее поддержать (см. [Арапов: 244]). *Проказник* был сыгран дважды в декабре 1815 г., после чего не возобновлялся (см. [ИРДТ: II, 512]).

Иначе дело обстояло с *Уроком волокитам*. Полемическая комедия такого же объема (в 3 актах, в прозе) была написана за несколько недель в ответ на критику «арзамасцами» Шаховского. 23 сентября состоялась премьера *Урока кокеткам*, а спустя ровно месяц пьеса Загоскина уже прошла цензуру (см. [Загоскин 1815]). Определяя ее точную датировку, необходимо учитывать упомянутые в тексте *Урока волокитам* «арзамасские» критические замечания,

¹¹³ Вяземский в 1820 г. писал о нем: «с Шаховским можно еще зуб за зуб: бой равнее: он род удельного князя, который также при случае может напасть врасплох, и отразить его приносит некоторую честь» [Переписка: I, 146].

эпиграммы и «сатиру в прозе»¹¹⁴ (см. [Загоскин 1987: 29-30; Арзамас: I, 534]). Показательно, что при такой срочности работы комедия имела успех¹¹⁵, который отмечали как друзья (см. [Аксаков 1886: 258]), так и противники автора (см. [Вигель: II, 769]), в отличие от *Проказника* – которую мемуаристы совсем не оценивали или называли «довольно плохой» пьесой [Вигель: II, 764].

Данные факты заставляют предполагать участие более опытного драматурга в работе над комедией *Урок волокитам*. Самой подходящей для этого кандидатурой, несомненно, является Шаховской. Именно он, в отличие от Загоскина, умел писать быстро. Загоскин же, например, свою третью комедию *Богатонов, или Провинциал в столице* сочинял почти год¹¹⁶. Это дает нам основание поставить вопрос о непосредственном участии автора *Урока кокеткам* в написании *Урока волокитам*. Однако точно выделить в прозаическом тексте Загоскина места, принадлежащие перу Шаховского, на наш взгляд, не представляется возможным. Но характерно свидетельство Аксакова о языке *Урока волокитам*: «Тогда так легко и свободно писал для сцены только один Шаховской» [Аксаков 1886: 259].

Вероятнее всего, автор *Урока кокеткам* был идейным вдохновителем и руководителем Загоскина. Об этом говорят некоторые особенности построения текста, как мы увидим, достаточно явно восходящие к комедийной системе Шаховского, – настолько явно, что современники, не сомневаясь, приписывали ему *Урок волокитам*. Начнем с самых очевидных.

3 ноября 1815 г. на Малом театре, вслед за очередным представлением *Урока кокеткам*, состоялась премьера *Урока волокитам*. Особенностью этого спектакля было то, что актеры, игравшие в первой пьесе, вышли в тех же ампулах во второй. Светских кокеток сыграла Валберхова, петиметров, графов Ольгина/Фольгина – И.И. Сосницкий, резонеров – Я.Г. Брянский, субреток – А.Е. Асенкова, старух – Ежова, престарелых волокит – М.В. Величкин. На роли непорочных девиц Шаховской, как постановщик обеих комедий, выбрал двух незначительных актрис. Единственным «новым» героем комедии Загоскина был сочинитель Эрастов, которого играл А.Н. Рамазанов (Угаров в *Уроке кокеткам*)¹¹⁷. Благодаря такой композиции зритель видел своего рода «продолжение» *Урока кокеткам*. Однако обсуждение героями Загоскина только что сыгранной пьесы Шаховского превращало новый текст, скорее, в комментарий к предшествующему.

Параллель устанавливалась и благодаря сходству сюжетов комедий. В обеих «скрепляющим материалом» является любовная интрига. В *Уроке кокеткам* положительные герои (князь Холмский и Саша – служанка Оленьки) пытаются противостоять чарам кокетки графини Лелевой, желающей женить на себе состоятельного Пронского, а ему хотят помочь сделать правильный выбор – жениться на скромной Оленьке. Путем обмана, участником которого становится галломан и волокита Ольгин, интриги Лелевой разрушаются, а любовники соединяются. В итоге, кокетка посрамлена.

Загоскин переворачивает эту схему. «Целью» его комедии является посрамление двойника графа Ольгина – графа Фольгина – галломана, развратника, щеголя и лицемера, который хочет жениться не на Софье, а на ее

¹¹⁴ Имелось в виду либо «Письмо к новейшему Аристофану», либо «Видение в какой-то ограде» – наиболее резкие выступления «арзамасцев», очевидно, известные Шаховскому (см. выше С.24-25).

¹¹⁵ Выдержала 6 представлений за полгода (см. [ИРДТ: II, 484]).

¹¹⁶ Начало работы над пьесой относится к лету 1816 г. (см. [Загоскин 1902: 352]); закончена же она была лишь к лету 1817 г.

¹¹⁷ Об актерских составах см. [Шаховской 1961: 772; Загоскин 1987: 745]

приданом. Ему противостоят княгиня Зарецкая – молодая вдова, и Даша – служанка Софьи. Лучшим претендентом на руку скромницы обе считают Изборского – искренне любящего Софью. Они уверяют графа в якобы необоснованности его надежд на приданное и заставляют отказаться от женитьбы. В итоге, волокита обманут, а Изборский и Софья соединяются.

Однако любовная интрига в пьесах Шаховского и Загоскина не составляла основного содержания. Главным было описание «нравов» современного общества и, во многом, «нравов» литераторов. Картины светских обычаев и установлений давались героями отрицательными – Ольгиным и Лелевой, а в *Уроке волокитам* – Фольгиным. Иначе дело обстояло с «литературной» темой в комедиях.

Бесспорно, защита пьесы Шаховского от «арзамасской» критики была целью Загоскина. Путем к ее достижению автор избрал подражание одноактным полемическим комедиям Мольера *Критике «Урока женам»* (*La critique de l'École des femmes*, 1663) и *Версальскому экспромту* (*L'impromptu de Versailles*, 1663), на что уже не раз обращали внимание исследователи (см. [Стенник: 229; Загоскин 1987: 746]). Отсюда в центре пьесы – практически переведенный из Мольера спор положительных и отрицательных героев о виденной ими комедии; отсюда – появление сочинителя, записывающего происходящее вокруг, и общая металитературность пьесы.

Как и у Мольера в *Критике «Урока женам»*, негативные персонажи – у Загоскина это, в основном, граф Фольгин и литератор Эрастов (аналог мольеровского Лизидаса) – нападают на недавно представленную комедию. Петиметр-граф, вместо доказательств, ссылается на эпиграммы и сатиры своих друзей, а сочинитель, завидуя успеху комедии, находит в ней различные недостатки. Вкладывая в уста традиционного комедийного щеголя и светского невежды (аналогичного маркизам Мольера) «арзамасские» высказывания, Загоскин, с одной стороны, их «обезвреживает», а с другой – высмеивает самих критиков¹¹⁸. Все нападки на *Урок кокеткам* опровергаются Изборским – героем положительным.

Факт ориентации *Урока волокитам* на Мольера, по нашему мнению, – более чем показателен. Само название «Урок <кому-либо>» указывало на принадлежность новой пьесы к традиции Шаховского, Крылова и, через них, Мольера. Однако для нас наиболее важно то обстоятельство, что Шаховской и его сторонники в это время активно создавали образ автора *Урока кокеткам*, как «русского Мольера».

В пьесе Загоскина его так называют не один раз. В несколько ироническом ключе такое наименование озвучивает 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: 17]

На позицию этих «многих» становится положительный герой, который находит в пьесе Шаховского «места, достойные Мольера», чем вызывает ядовитый смех Фольгина [Загоскин 1987: 25]. Сочинитель Эрастов, стремясь написать собственную комедию и превзойти автора *Урока кокеткам*, употребляет данное

¹¹⁸ См., напр., ироническую характеристику, данную Княгиней эпиграмме Вяземского «С какою легкостью свободной...», которую пересказывал волокита Фольгин: Княгиня: В этой эпиграмме виден ваш ум, ваша острота. [Загоскин 1987: 30]

наименование с иронией, т.к. сам хочет занять место «первого» комика. За работой он восклицает: «Посмотрим, г-н русский Мольер, посмотрим, на чьей стороне будет публика.» [Загоскин 1987: 32]

Это наименование прочно закрепилось за Шаховским после *Урока кокеткам* в панегирическом или в ироническом смысле (в зависимости от позиции говорящего). Описанная Загоскиным 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 (см. [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 данного ритуала. На это также 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 «РМ» В. Пушкин, ругая Шаховского, писал, что «в некоторых обществах его венчают лавровыми венками, равняют с Молиером и Депрео» [Арзамас: II, 119].

На появление самого «титула», вероятно, повлияла репутация Шаховского, сформированная в 1800-е гг. Кроме этого современникам была ясна ориентация *Урока кокеткам* на комедии Мольера. В «Видении» Дашкова Старец говорил драматургу: «И подражай Молиеру, и никто не узнает Молиера, и превращай тонкое в грубое и забавное в сонное, и Селимену в знакомку Буянова» [Арзамас: I, 264]. С Селименой – героиней *Мизантропа* – автор сатиры (как позднее и остальные «арзамасцы») сравнивал графиню Лелеву – героиню пьесы Шаховского. Подобное восприятие пьесы было, по нашему мнению, «запрограммировано» самим комедиографом.

Как и в *Полубарских затеях*, в *Уроке кокеткам* Шаховской отсылал к мольеровской пьесе на формальном уровне (комедия в 5 актах, в стихах) и на содержательном – создавая образ главной героини (кокетки) с отчетливой ориентацией на персонажа Мольера. «Перенесение» мольеровской Селимены на русскую «почву» вполне отвечало тематике комедии – осмеять пороки русского светского общества. Отсюда – мотивные переключки:

Графиня: <о книге Ловека. – Д.И.> Он так же скучен мне, как выпренный барон,
Который «здравствуйте» не скажет без амфазы.
[Шаховской 1961: 174]

Célimène: <о Тиманте. – Д.И.> Et jusques au bonjour, il dit tout à l' oreille.¹¹⁹
[Molière: V, 481]

и использование мольеровских приемов для описания «злословия» кокетки – ср. письмо Селимены, в котором она каждому из поклонников дает нелестные характеристики и язвительные советы (д. 5; сцена последняя) с репликой Лелевой в явлении 8-м последнего действия:

Графиня
(*Барону*)

Любезны вы, барон, однако же прельщать
Без малого сто лет – не слишком ли уж много?
Ах! сжальтесь над собой, подагра и любовь

¹¹⁹ И даже «здравствуйте» он говорит всегда на ушко.

Равно́ опасны вам.

(*Фиалкину*)

Прошу вас, ради бога,

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]

Аналогичным образом, что и в *Полубарских затеях* вместе с мольеровским персонажем Шаховской выводил на сцену других персонажей, в большей степени соотносящихся с современным русским контекстом, прежде всего литературным. Благодаря такому методу обработки «материала», зрители могли ясно видеть как ориентацию на «классика», так и злободневность отдельных «национальных» тем. Скандальный, стихотворный и успешный *Урок кокеткам*, несомненно, подкрепил славу «русского Мольера», которую Шаховской начал утверждать за собой еще с середины 1800-х гг.

При подобной репутации Шаховского явная ориентация на *Критику «Урока женам»* Мольера в комедии никому не известного Загоскина провоцировала современников приписать новую пьесу все тому же Шаховскому – «нашему Мольеру». Само появление *Урока волокитам* подкрепляло эту версию – новая прозаическая комедия защищала от нападок стихотворную пьесу, так же как *Критика «Урока женам»* в свое время защищала стихотворный *Урок женам*. Автором обеих комедий в 1663 г. был один драматург – Мольер.

Показательно, что авторство Загоскина отрицали не только «арзамасцы», стремившиеся высмеять сочинителя *Урока волокитам* (см. [Вигель: II, 769]). Руку Шаховского в данном тексте увидел уже цензор. Он имел дело с анонимной рукописью (см. [Загоскин 1815]) и посчитал, что

автор Лип.<ецких> 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 и безнравственности умалчивает <...> ржаная каша сама себя хвалит!

[Цит. по: Александрова: 92]

По нашему мнению, такое восприятие *Урока волокитам*, в какой-то мере, было «запрограммировано» изначально. Осознавал ли это Загоскин – сказать трудно.

С вопросом о мольеровском элементе, несомненно, связан и вопрос о «личностях» в рассматриваемой пьесе. Их наличие в *Уроке волокитам* подтверждает статья «Мнение постороннего» (СО. 1815. № 44), ставшая ответом «арзамасцев». Аноним писал, что пьеса Загоскина была сопровождается «несколькими выстрелами против защитников прежнего неприятеля», т.е. Жуковского [Арзамас: I, 256-257]. Кроме того, Вигель 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 данное свидетельство мемуариста, но важен сам факт – комедия Загоскина содержала «личности», под стать *Уроку кокеткам* Шаховского, и современники их опознали.

При этом носитель авторских идей – Изборский – заявлял:

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

Данный пассаж прямо восходит к словам Урании – героини *Критики «Урока женам»*, отрицающей «личности» у Мольера: «Не будем применять к себе того, что присуще всем <...>. Те смешные сценки <...>. Это зеркало общества, в котором лучше всего себя не узнавать.»¹²⁰ [Мольер: I, 548] Подобное отречение от «личностей» повторяется и в *Версальском экспромте* (см. явл. 3), при этом, было широко известно, что в этой пьесе драматург прямо «назвал по имени» своего врага – Бурсо (Boursault) [La Harpe: VI, 238].

По нашему мнению, Загоскин в *Уроке волокитам* берет на вооружение тактику Мольера – отрицать «личности» и тут же помещать их рядом с этим отрицанием. Таким образом, автор создает «портреты» своих противников, как это делал Шаховской в *Новом Стерне* и *Уроке кокеткам*.

Аналогичное противоречие наблюдается у Загоскина и в трактовке «балладной» темы. Изборский заявляет:

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: 29]

Признание «красот поэзии» и «превосходного дарования» «образца» – т.е. Жуковского – было прочитано арзамасцами как «отречение» Шаховского и его капитуляция в литературной войне (см. [Арзамас: I, 257]). Однако, наряду с похвалой в адрес балладника, в *Уроке волокитам*, как отметил Немзер, содержался и выпад против Жуковского (см. [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: 26]

По нашему мнению, 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 фрейлин 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 уже поэту, а с другой – ориентацией Загоскина на двойственную тактику Мольера.

¹²⁰ «N'allons point nous appliquer nous-mêmes les traits d'une censure générale; <...> Toutes les peintures ridicules <...> sont miroirs publics, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie» [Molière: III, 346].

Связь с «классическим» образцом подкреплялась отсылками к текстам другого «русского Мольера» – Крылова, которые также широко использовал в своих пьесах Шаховской (см. выше С.33, 46-48, 52). В *Уроке волокитам*, на наш взгляд, автор напоминал зрителю самую «мольеровскую» комедию Крылова – *Урок дочкам*, часто шедшую в это время на театре (в октябре 1815 г., дважды – см. [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: 36] Тот факт, что светский любезник Князь назвал известный роман А.Ф. Прево д’Экзиля «*Mémoires et aventures d’un homme de qualité...*» просторечно «Маркизом Глаголем»¹²¹, с одной стороны, подчеркивал комичность персонажа, а с другой – Загоскин здесь, по-видимому, отсылал 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 характеризует галломана Фольгина, невежду и мота, который в обществе надевает маску знатока и богача.

Кроме того, в *Уроке волокитам* принцип цитатности был доведен до предела – в прозаический текст в полном объеме была вставлена басня Крылова «Слон и москья». Защитник *Урока кокеткам* – Изборский – проводил параллели между Шаховским, его хулителями и персонажами басни. Сам же прием – введение чужого стихотворного текста в свой прозаический – в дальнейшем для Загоскина не характерен. Зато в пьесах Шаховского он применяется очень часто. Так, в рассмотренных выше *Полубарских затеях* широко цитируются трагедии Княжнина и Сумарокова, в опере-водевиле *Ломоносов, или Рекрут-стихотворец* (1814) поэт «изъясняется преимущественно цитатами из собственных произведений» [Гозенпуд 1961: 28], а в комедии *Притчи, или Эзоп у Ксанфа* (1824) Эзоп читает басни Крылова, И.И. Хемницера и Дмитриева (см. [ИРДТ: II, 386]). По нашему мнению, подобное «инородное» вкрапление в комедии Загоскина можно объяснить прямым воздействием поэтики Шаховского.

Функцией этой вставки является, прежде всего, защита автора *Урока кокеткам*. В ответ на басню Крылова, произнесенную Изборским, галломан граф Фольгин возмущается: «Вся эта басня украдена из Лафонтена точно так же, как и комедия из Мольера.» [Загоскин 1987: 30] Оба русских автора – Крылов и Шаховской – обвиняются в плагиате. Однако современники, не исключая некоторых «арзамасцев», высоко ценили оригинальные басни Крылова (см. [Батюшков: II, 399; Жуковский 1985: 190]). Соединение басни и комедии «переворачивало» обвинение Шаховского в плагиате и превращало «арзамасский» выпад в похвалу.

Воздействием Шаховского и его идей, по-видимому, надо объяснять высмеивание в *Уроке волокитам* сентиментальных драм. Князь Тюльпанов предлагает отомстить автору *Урока кокеткам* драмой. Он говорит:

У меня есть приятель, удивительный человек для драм; ему написать драму в пяти действиях то же, что вам сыграть пулю в бостон. Если угодно, я попрошу его, и вы найдете в его драме все: жестоких отцов, несчастных любовников, слезы, вздохи, страхи, ужасы и даже, если надобно, разбойника. [Загоскин 1987: 16]

«И, князь! на что нам всю эту сволочь» – восклицает разумная княгиня Зарецкая. Такое неприятие драм как жанра было своего рода лейтмотивом всего творчества Шаховского с начала 1800-х (см. сатиру «Разговор цензора и его друга», а также:

¹²¹ Так назывался русский перевод романа: «Приключения маркиза Г., или Жизнь благородного человека оставившего свет» (1756-1765).

«ДВ». № 8. С. 66) до конца 1820-х (см. дивертисмент *Меркурий на часах* (1828), где Драму на Парнас не пускают [Шаховской 1961: 710]).

Все вышеописанные особенности комедии *Урок волокитам* скорее подтверждают, чем опровергают догадки современников о причастности Шаховского к работе над текстом. Появление пьесы – скорость ее создания, анонимность поданной в цензуру рукописи, тесная связь текста и сценической версии с *Уроком кокеткам*; поэтика – живой разговорный язык, умелое соединение «литературности» и нравоописательности, приемы, характерные для Шаховского, к этому добавим ориентацию на Мольера, «личности», прямое цитирование Крылова, выпады против драм – ставили под сомнение авторство Загоскина. Современники могли с уверенностью говорить лишь о реальности его фамилии и принадлежности ему «Предисловия» к изданию комедии, вышедшему в начале 1816 г. (см. [СО: 1816; № 7; 24]). Однако на авторство Загоскина указывает то, что позднее, в журнале «СН» он будет активно использовать мотивы и образы из *Урока волокитам*, описывая «нравы» светских щеголей и «полулитераторов» (см. [СН: № 5; 145-153]), лишь перефразируя собственный текст. В его театральных рецензиях будет проявляться резко негативное отношение к сентиментальным драмам, а ориентация на Мольера, Шаховского и отсылки к Крылову станут одними из характерных признаков его комедий (см. комментарии к *Богатонову* – [Загоскин 1987: 750-751]). В то же время, как мы понимаем, зрителям, присутствовавшим на спектакле 3 ноября 1815 г., все эти доводы были еще не доступны. *Урок волокитам* представлялся комедией Шаховского, хвалившего свой *Урок кокеткам* и утверждавшего за собой репутацию «русского Мольера».

Здесь встает вопрос – чего же хотел добиться Шаховской, скрывая свое вероятное соавторство? По нашему мнению, подобная тактика должна была усилить позиции драматурга. В его защиту выступал не Корсаков (подчиненный Шаховского) и не член одиозной «Беседы» (хотя трудно назвать кого-либо из них, кроме Крылова, способного написать полемическую комедию), а человек вне партий – никому не известный и, будто бы, независимый. Именно так позиционировал себя Загоскин в предисловии к изданию пьесы: «Не держась никакой партии, я слушал спокойно странные суждения противников сей комедии» (*Урока кокеткам*) [Загоскин 1987: 7]. Все это, на наш взгляд, вполне объясняет появление легенды, которую со слов Загоскина рассказывал Аксаков, о том, как молодой драматург вступился за обиженного Шаховского и написал свой *Урок волокитам* (см. [Аксаков 1886: 257]). Легенда лишь закрепляла нужную авторам трактовку событий.

Так или иначе, обоим комедиографам сотрудничество оказалось выгодно. Загоскин дебютировал успешной, скандальной комедией, после премьеры которой он был представлен чиновным «беседчикам» (см. [Арзамас: I, 315]), мог рассчитывать на поддержку со стороны «властелина сцены», а в конце 1817 г. занял место его помощника по репертуарной части (см. [Аксаков 1886: 259]). Единственным минусом для молодого драматурга стала негативная репутация «представителя» и «штатного помощника» [РП: 103] Шаховского, которая, однако, удержалась недолго¹²².

Для автора же *Урока кокеткам* появление комедии Загоскина было крайне выгодно. Пьеса, прямо и всем своим строем, утверждала за Шаховским славу «русского Мольера», «обезвреживала» критические выпады «арзамасцев» и смягчала полемическую остроту *Урока кокеткам*. Если оппоненты драматурга рассматривали в 1815 г. свою «войну» с Шаховским сквозь призму столкновений

¹²² По-видимому, до 1818 г., когда Загоскин оставил службу при театре и перешел в Публичную библиотеку (см. [Аксаков 1886: 261]).

между «энциклопедистами» и Палиссо или – «классической» полемики Буало, Расина, Мольера против шапленов и прадонов (см. выше С.28), 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 привлек к написанию апологетической пьесы другого драматурга, сам, оставаясь при этом в тени и, как будто, не участвуя в полемике. Стороннему наблюдателю, вероятно, должно было казаться, что Шаховской после *Урока кокеткам* занял позицию невмешательства в ту «войну», которую сам развязал. Показательно описание этой позиции, сделанное А.С. Грибоедовым в письме П.А. Катенину от 19 октября 1817 г.: «нельзя же молчанием отделяться, когда глупец жужжит об тебе дурачества. Этим ничего не возьмешь, доказательство Шаховской, который вечно хранит благородное молчание и вечно засыпан пасквилями» [Грибоедов: 446]. Как следует из слов Грибоедова, тактика, выбранная Шаховским в ситуации полемики, не спасала драматурга от враждебных выпадов.

«Арзамасцами» был создан устойчивый негативный образ Шаховского – «убийцы» Озерова, «завистника», «Шутовского», «нового Аристофана» (о чем подробнее ниже) – который стал постоянно использоваться враждебными автору критиками. Открытое подражание Мольеру в комедиях и Буало в «Расхищенных шубах» было истолковано «арзамасцами» как «искажение» «классиков» (см. [Арзамас: I, 251, 335]). На репутацию Шаховского, которую он пытался формировать сам в течение 1800-1810-е гг., стал воздействовать «арзамасский» полемический образ. На место апологетического наименования «русский Мольер» пришло подчеркнуто негативное – «новый Аристофан», со всеми принадлежащими ему значениями.

Глава III

«Новейший Аристофан»: о литературной стратегии Шаховского конца 1810-х – 1820-х гг.

В отличие от репутации «русского Мольера», которая, во многом, была плодом жизнетворчества самого Шаховского, слава «новейшего Аристофана» была навязана драматургу «арзамасцами» и воспринята в первое время после полемики только враждебной ему критикой¹²³. Что означало данное наименование для современников и самого Шаховского?

О репутации Аристофана в России первой четверти XIX в.

На первый взгляд, сравнение с «отцом комедии» должно было быть лестно для пишущего в этом роде, однако существовала традиция, приписывающая Аристофану вину в смерти Сократа. Такого рода обвинения связывались с комедией *Облака*, в которой драматург осмеял Сократа, как софиста и безбожника. Многие античные авторы утверждали, что Аристофан сделал это, помогая обвинителям философа, т.е. способствовал вынесению ему смертного приговора (см. [Аристофан 2000: 900]).

Восприятие личности и творчества Аристофана в Новое Время не было однозначным. Буало в «Поэтическом искусстве» писал о первом периоде греческой комедии:

Dans Athènes naquit la comédie antique.
Là, le Grec, né moqueur, par mille jeux plaisants,
Distilla le venin de ses traits médisants.
Aux accès insolents d'une bouffonne joie,
La sagesse, l'esprit, l'honneur furent en proie.
On vit par le public un poète avoué
S'enrichir aux dépens du mérite joué,
Et Socrate par lui, dans *un chœur de Nuées*.
D'un vil amas de peuple attirer les huées.¹²⁴
[Boileau: 205-206]

Подобное осуждение комедий Аристофана с точки зрения т.н. «нормативной поэтики» за «фарсовость» и осмеяние в угоду публике «достойных» людей было вполне традиционным. Однако в середине XVIII в. «энциклопедисты» в полемических целях актуализировали легенду о преследовании Сократа.

Наиболее последовательными сторонниками обвинений Аристофана в гонениях на философа были Вольтер¹²⁵ и Дидро¹²⁶. Они разработали

¹²³ Главным образом в журнале «СО». См.: «Письмо к Украинскому жителю о Расточителе...» [СО: 1817; № 35; 87]; рецензию А.А. Бестужева на *Урок кокеткам* [СО: 1819; № 6; 263; Декабристы: 49]; «Замечания на замечания» Зотова [СО: 1820; № 4; 186] и др.

¹²⁴ В Афинах родилась античная комедия. / Там Грек, рожденный быть насмешником, в тысяче веселых шуток, / Изливал злобу своих язвительных стрел. / В нахальных порывах шутовской утехы, / Мудрость, разум, честь делались жертвой. / Поэт поверенный публики / обогащается славой за счет достоинства, которое осмеивает, / И Сократ <был осмеян> им, в *хоре Облаков*. / Презренную толпу привлекают осмеянные.

¹²⁵ Автор исторического словаря аббат Феллер писал: «Les philosophes se sont déchaînés contre lui <Aristophane>; & la raison de cet acharnement, c'est qu'ils prétendent que sa comédie des *Nuées* a cause la mort de leur patron Socrate; mais Voltaire est de tous celui qui l'a le moins épargné» [Feller: 331]. (Философы обрушились на него <Аристофана> и основанием этой неистовой критики были их

возвышенный образ Сократа (видимо, не без проекции на самих себя¹²⁷), героически принимающего гонения врагов и смерть¹²⁸. Легенду о комедиографе и осмеянном им философе актуализировала постановка в 1760 г. *Философов* Палиссо. Последний за свою комедию-памфлет получил имя «Аристофан» и воспринял его как похвалу. Палиссо писал Вольтеру: «Меня сравнивают с Аристофаном, это для меня великое снисхождение»¹²⁹ [Voltaire 1760: 43]. Однако его адресат считал иначе. В статье «Атеизм» (для «Философского словаря», 1764) Вольтер нападал на тех, кто обвинил Сократа и осудил на смерть: важную роль в этом «философ» отвел комедиографу. По мнению Вольтера, «Аристофан был первым, кто приучил афинян смотреть на Сократа как на атеиста» и, тем самым, «заранее приготовил яд»¹³⁰. Само творчество «отца комедии» Вольтер также осудил: «Этот комический поэт, который не является ни комическим, ни поэтом, не мог бы быть допущен у нас представлять свои фарсы на ярмарке Сен-Лоран; он мне кажется значительно ниже и презреннее, чем Плутарх его изображал»¹³¹ [Voltaire 1829: XXVII; 178].

Существовала и прямо противоположная точка зрения, которой придерживались оппоненты «энциклопедистов». Палиссо в своем «Разговоре в царстве мертвых между Аристофаном и Брьюмуа»¹³² защищал древнего автора комедий (а в контексте полемики с «вольтерьянцами» и себя). В изложении автора *Философов*, комедия после Аристофана никогда не играла «роли столь блестящей и почтенной», т.к. у греков она служила государству. Из «новых» лишь Мольер, по мнению драматурга, «достоин быть рожденным» в Афинах [Цит. по: Рогов 1990: 85]. Вину в гибели Сократа Палиссо также отводил от «отца комедии», который в «Разговоре» объяснял историку театра: «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» [Цит. по: ДВ: № 11; 92].

Палиссо проиграл спор. Авторитет Буало, а вслед за ним Вольтера надолго укрепил негативную репутацию Аристофана – «фарсера», гонителя «добродетели» и губителя Сократа. Однако возрождение интереса к античности на рубеже XVIII и XIX веков несколько скорректировало отношение критиков к древнему комедиографу.

Вольтеровскую версию, в смягченной форме, повторил Лагарп. Он уже не отказывал «отцу комедии» в таланте и успехах, как это делал Вольтер, но вслед за Плутархом отрицательно оценивал «фарсы» Аристофана с точки зрения драматического искусства. По мнению Лагарпа, из этих комедий скорее можно было «выучиться истории» древних Афин, «чем драматическому искусству»¹³³

утверждения, что его комедия *Облака* стала причиной смерти их учителя Сократа; но Вольтер шадил его меньше всех.)

¹²⁶ В статье для «Энциклопедии» он назвал комедиографа «подлым оружием врагов» Сократа (*vil instrument de ses ennemies*) [Diderot: VII, 313].

¹²⁷ Вольтер в письмах называл Дидро «Платоном» [Вольтер: 329], вероятно, отводя себе роль Сократа.

¹²⁸ Дидро в «Рассуждении о драматической поэзии» (1758) написал план драмы *Смерть Сократа* [Diderot: IV, 565-572; Дидро: 288-291], а Вольтер использовал его в трагедии *Сократ* (1759) [Voltaire 1829: VI; 489-534].

¹²⁹ «On m'a compare à Aristophane, c'est avoir eû bien de l'indulgence pour moi».

¹³⁰ «Aristophane fut le premier qui accoutuma les Athéniens à regarder Socrate comme un athée. <...> qui prépara de loin le poison» [Voltaire 1829: XXVII; 178-179].

¹³¹ «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.»

¹³² Второй диалог в его «Dialogues historiques et critiques».

¹³³ «c'est l'histoire qu'on y peut étudier plutôt que le théâtre» [La Harpe: II, 68].

[Лагарп: 253]. Автор «Лицея» осуждал «личности» у Аристофана, но считал, «что не злоба, зависть и ненависть научают писать комедии»¹³⁴ [Лагарп: 271]. Касаясь судьбы Сократа, критик не снимал с Аристофана 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 философа¹³⁵ [Лагарп: 271].

Жоффруа в отрицательной рецензии на «Лицей» не оспаривал легенду о Сократе и общую негативную оценку Аристофана Лагарпом, но, при этом, хвалил древнего комедиографа:

<...> мне не знаком писатель, чье воображение было бы более живым и более плодовитым <...>, сам Мольер не имеет более вдохновения и комической силы, и когда примут во внимание времена, в которые писал греческий поэт, будут изумлены возможностями его дарования¹³⁶ [Geoffroy 1800: 95]

Кроме того, вслед за Палиссо, критик «L'Année Littéraire» утверждал общественную и историческую значимость комедий Аристофана. Античный драматург для Жоффруа – «человек государства, глубокий политик, народный цензор для правительства и начальства», по комедиям которого только и можно «изучить характер афинского народа»¹³⁷ [Geoffroy 1800: 96].

Полемический характер легенды об Аристофане и Сократе, заданный французской литературной «войной» 1760 г., во многом определил актуальность данной легенды для русской полемики 1800-х гг. Вацуро отметил, что впервые имя античного драматурга в полемике между архаистами и карамзинистами было использовано графом Д. Хвостовым. В оде 1806 г. «Гремушка» под «Аристофаном» подразумевался 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: Вацуро 2000а: 38]

Хвостов, более всех страдавший от полемических «личностей», выразил свое сочувствие к Сократу и осуждение Аристофана в примечаниях к переводу «Науки о стихотворстве» Буало (1804):

¹³⁴ «ce n'est pas la méchanceté, la jalousie et la haine qui apprennent à faire des comédies» [La Harpe: II, 83].

¹³⁵ «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: II, 83]

¹³⁶ «je ne connois pas dont l'imagination soit plus vive est plus féconde <...> Molière lui-même n'a pas plus verve et de force comiques, et quand on considère le temps où le poète grec a écrit, ou est étonné des ressources de son génie».

¹³⁷ «l'homme d'état, le profond politique, le censeur public de l'administration et des magistrats: c'est dans ses comédies qu'il faut étudier le caractère du peuple d'Athènes».

Сверх ума превосходного, примечательнейшее в Сократе было то свойство, что никакая опасность не могла поколебать спокойной его души, и что он никогда не придавался гневу; был справедлив и смел в речах, что самое многих против него вооружало, но здоровое учение и непорочность нравов его долго удерживали зависть в молчании. Аристофан был первый, который напал на него с оружием язвительным (*ridicule*) и над ним издевался в комедии *Облака*. [Буало: 96-97]¹³⁸

Хвостов, очевидно, опирался на процитированный выше отрывок из «Поэтического искусства» Буало, когда в другой «Гремушке» писал:

Сократ бы кончил жизнь спокойно,
Насмешник злой Аристофан,
Любя кичения свободу,
Коварной зависти в угодность
Принес на жертву мудреца,
Смешным в комедиях представил
И чашу с ядом пить заставил,
С корысти требуя венца. [Хвостов 1828: I, 251]

Аналогичная оценка древнего комедиографа, как замечал Вацуро [Вацуро 2000а: 44], содержалась и в статье Шаховского «Греческая комедия» (ДВ, № 11). Здесь будущий «новейший Аристофан» сопоставлял мнения Палиссо и Лагарпа. Характерно, что никакого оправдания автора *Облаков* Шаховской не допускал. Приведя в сноске рассуждение Палиссо о «праве» правительства «заставлять молчать», он замечал: «Однако же сие правительство не заставило молчать клеветника Аристофана, но умертвило мудрого Сократа» [ДВ: № 11; 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 причтена к правильным и полезным для всех веков и народов театральным творениям. [ДВ: № 11; 90]

Единственное достоинство Аристофана Шаховской видел в слоге его комедий – «чистом», «легком», «приятном», «который заставлял самого Платона, находить удовольствие в чтении оных» [ДВ: № 11; 94]. Показательно, что и этот пассаж был позаимствован у Лагарпа. Ср.:

Сочинения его писаны слогом *Аттическим*, т.е. чистым, плавным, изящным и красивым, каковой особенно был свойствен Афинянам, так что сам Платон, ученик Сократов, с удовольствием читал Аристофана.¹³⁹ [Лагарп: 238]

Из сказанного выше следует, что для Шаховского в 1808 г. было актуально восприятие творчества и личности «отца комедии» вслед за Буало, Вольтером и Лагарпом. Он не приводит цитат из рецензии Жоффруа на «Лицей» и отвергает

¹³⁸ Примерял ли переводчик роль Сократа на себя – вопрос, требующий отдельного исследования.

¹³⁹ Ср.: «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: II, 54].

попытки Палиссо оправдать Аристофана. Однако вскоре это отношение изменилось.

Вацуро отмечал, что в полемике вокруг *Урока кокеткам* оппозиция «талант – завистник» вновь «выдвинулась на передний план» в связи с легендой об Озере [Вацуро 2000а: 43]. Как уже было сказано выше, Блудов, выбрав для своего «Видения» сатиру Морелле против Палиссо, актуализировал модели литературной войны «энциклопедистов» с автором *Философов*. Это обстоятельство подтолкнуло «арзамасцев» к использованию полемической легенды об Аристофане, как «завистнике» и «губителе» «гения» в собственных целях.

В «Письме к новейшему Аристофану» Дашков, следуя «вольтеровской» традиции, описывал комедию Шаховского с помощью «античного» кода. Сократу он уподобил 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]

Дашков подчеркивал именно негативный образ античного комедиографа – его «личности и злобу», которые заимствует «новейший Аристофан» [Арзамас: I, 243]. Упоминание Озерова и гонений на него со стороны Шаховского (см. выше С.25), несколько меняло вектор нападения. Жуковский был только задет в *Уроке кокеткам*, но не «убит». Судьба же трагика была более плачевна. Оппозиция «завистник – гений», лежавшая в основе «озеровского мифа», была той же, что и в легенде о Сократе, что позволило «арзамасцам» совместить оба сюжета. После смерти Озерова в 1816 г. появилась эпиграмма, автор которой предполагал, что «Аристофан» станет «ликовать», в то время как всех остальных это событие повергло в траур (см. выше С.25).

Миф об античном комедиографе, высмеявшем и погубившем «талант», оказался, по-видимому, более удобен для дискредитации Шаховского, чем «миф» об Озере с его «расиновским» подтекстом. Хотя в 1810-е гг. автор *Урока кокеткам* продолжал иногда обращаться к трагедиям¹⁴⁰, этот жанр был в его творчестве маргинальным (см. [Киселева 2002: 301]), что не позволяло «арзамасцам» в полной мере уподобить Шаховского Прадону. Прозвание «новейший Аристофан» соединяло в себе все обвинения и мотивы, составлявшие полемический образ комедиографа.

Характерно, что сюда органично вписывалась кличка «Шутовской», данная драматургу Вяземским (см. [Иванов 2004]). В первую очередь, под словом «шутовство» (*la bouffonnerie*) современники и сам драматург¹⁴¹ понимали фарсовость в комедии. Это был традиционный упрек в адрес комедиографов, т.к. фарс осуждался «нормативной поэтикой». Так Буало в «Поэтическом искусстве» осуждал Мольера за то, что он «унижал» свой талант фарсами (см. [Voileau: 207]).

¹⁴⁰ В 1815 г. был представлен его перевод трагедии Дюси *Абуфар, или Арабское семейство*, а в 1817 г. Шаховской участвовал в коллективном переводе *Горация* П. Корнеля.

¹⁴¹ См. в его I сатире: «Так, ты один Мольер, без злобы и без шутства, / Смеяся над людьми, умел людей смешить» [Шаховской 1961: 75].

Необходимо, однако, отметить, что в случае Аристофана подобное обвинение было устойчивой характеристикой всех его пьес (см. выше С.65-66).

Для «озеровского» сюжета было значимо, что имя «нового Аристофана» содержало актуальную отсылку к истории о преследовании древним комедиографом Еврипида. Лагарп так об этом писал:

Что ж касается до Еврипида, 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: Еврипид презирал Аристофана; а презрение, особливо справедливое, наносит самолюбию такую рану, которая никогда не исцеляется.¹⁴² [Лагарп: 258]

В первой главе мы не уделяли внимания «античной» составляющей репутации Озерова. Однако одной из не отмеченных нами черт образа Расина была его известность как интерпретатора трагедий Еврипида¹⁴³ – *Андромахи* (*Andromaque*, 1667), *Ифигении в Авлиде* (*Iphigénie*, 1674) и *Федры* (*Phèdre*, 1677). «Русский Расин» – Озеров пошел по его стопам. *Поликсену* он задумывал на сюжет *Троянок* и *Гекубы* Еврипида, а позже – работал над переложением *Медеи* (см. [Озеров 1869: 149; Арзамас: II, 414]).

По-видимому, впервые сравнивать Озерова с греческим драматургом стали в начале 1807 г. Спустя 8 дней 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» [Батюшков: I, 473]. В ней автор обращался к «творцу Димитрия», «нашему Еврипиду» с призывом не оставлять Муз, несмотря на интриги «богатых завистью» «зоилов». Сюжет басни прост: «Певец любви» – «нежный соловей», принужден замолчать, заглушенный кваканьем лягушек, но пастух ободряет его: «Ты им молчаньем петь охоту придаешь: / Кто будет слушать их, когда ты запоешь?» [Батюшков: I, 356-357] Батюшков здесь использовал сюжет и форму одноименной басни Флориана, посвященной аббату Делилю, в которой, однако, Еврипид не упоминался (см. [Florian: 165-167]). Таким образом, Батюшков закрепил данное наименование в совершенно определенной трактовке: «наш Еврипид» преследовался «зоилами».

Факт осведомленности Батюшкова и Жихарева в творческих планах Озерова мог бы наиболее правдоподобно объяснить появление этого наименования. Но сейчас мы не можем ответить на вопрос, насколько широко в январе 1807 г. были известны намерения Озерова написать трагедию на сюжет Еврипида. Гордин лишь предполагает (ни на кого не ссылаясь), что *Поликсена* была начата в 1807 г. [Гордин: 163]

Если Батюшков в 1807 г., говоря о «зоилах», вероятно, имел в виду критиковавших Озерова Шишкова и Державина, то после *Урока кокеткам* «враг» стал иным. В декабре 1815 г. В. Пушкин написал басню «Завистники соловья» на тот же сюжет о соловье и лягушках. В новом тексте автор уже совершенно

¹⁴² «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: II, 72]

¹⁴³ Показательно, что Сумароков в письме Вольтеру называл Расина «французским Еврипидом» [Сумароков 1787: 331].

определенно понимал под «лягушкой» Шаховского («Лягушка дерзкая заквакала в водах»), а под «соловьем» – Жуковского [Пушкин В.: 73-74]. В новой полемической ситуации после «Письма к новейшему Аристофану» сочетание у Батюшкова имени Еврипида с мотивом лягушек, по нашему мнению, должно было прочитываться как отсылка к описанной выше коллизии вокруг «антиеврипидовской» комедии Аристофана *Лягушки* (или *Жабы*). Оппозиция «талант – завистник», столь актуальная для «арзмасского» образа Шаховского подсвечивалась дополнительной проекцией на отношения Аристофана и Еврипида.

Все эти мотивы и микросюжеты составили многомерный образ Шаховского-Аристофана – «завистника», «губителя талантов» и «фарсера». Благодаря публикациям полемических текстов («Письма», эпиграммы) в «СО» – одном из самых популярных журналов 1810-х гг. – негативный образ был закреплен и растиражирован. «Новейший Аристофан» стал устойчивым наименованием Шаховского. Все эти действия оппонентов серьезно подорвали положительную репутацию комедиографа.

Выходом из этой ситуации стало, по нашему мнению, переосмысление Шаховским и его сторонниками образа «отца комедии» и, как следствие, «обезвреживание» негативной репутации «русского Аристофана».

Данный процесс начался в русле литературной полемики. 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* Эсхилы 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 кн. П. Брюмэ “Театр греков”»¹⁴⁴ [Катенин 1965: 692]. Следуя этой логике, второе выделенное место – «*пятиактные* Эсхилы трагедии» – также должно быть ошибкой из текста Вяземского¹⁴⁵. В это время было известно, что Эсхил писал трилогии (см. [Schlegel: I, 131; СО: 1820; № 19; 306]). Таким образом, делая упор на грубых ошибках Вяземского в истории древнегреческой литературы, Катенин полностью дискредитировал ученость «арзамасца» и, следовательно, миф об Аристофане как губителе Сократа. Важно отметить то обстоятельство, что ошибки были найдены в статье об Озере, что сразу актуализировало «озеровский» сюжет. Доказав несостоятельность Вяземского, Катенин подводил к мысли о том, что Аристофан не «уморил Сократа». В контексте статьи это означало, что и Шаховской не погубил Озерова. Отсюда единственно верным употреблением имени «первого древнего комика», по мнению Катенина, было комплиментарное употребление. Автор «Ответа», тем

¹⁴⁴ См. также [Томашевский 1956: 279].

¹⁴⁵ В позднейших изданиях статьи Вяземский исправил обе ошибки (см. [Вяземский: II, 12-35]).

самым, защищал Шаховского и пытался разрушить один из столпов негативной репутации драматурга – миф о «новейшем Аристофане»¹⁴⁶.

Из слов Катенина также следует, что среди сторонников Шаховского уже в конце 1810-х гг. творчество древнего комедиографа оценивалось положительно. Открыто с переоценкой наследия Аристофана Шаховской выступил на заседании Российской Академии 8 февраля 1819 г., когда было прочитано его программное «Предисловие к *Полубарским затеям*».

Напечатанный через год в «СО» этот текст является наиболее полным изложением взглядов драматурга на комедию. По мнению Шаховского, цель «истинной» комедии – «содействовать улучшению нравов» через осмеяние «закоренелых предрассудков», «безрассудных нововведений», пороков и «страстей» [Шаховской 1820: 11-13]. Изображая недостатки своих современников, комедиограф должен выводить «на сцену не один частный порок, а нравы своего века», «целого общества». Такой высший род комедии – «комедия нравов» (*comédie de mœurs*) – действует «там, где умолкает власть законов», а позднее «служит памятником обычаев, понятий и нравов» того времени, в котором жил ее автор [Шаховской 1820: 20-21]. Как указывал Рогов, эти идеи о зависимости комедии от «места и времени», а значит, и от ее «национального характера» лежали «в русле общей эволюции классицистических представлений о комедии», во многом, сформулированных на рубеже веков Лагарпом и Жоффруа [Рогов 1992а: 13-15]

Комедиограф иллюстрировал свою мысль примерами из различных национальных литератур и эпох. Первым автором (по хронологии), чьи пьесы Шаховской называл «комедиями нравов», был Аристофан, «живший под народным правлением» и изобличавший «злоупотребление избранных властей, хитрые замыслы честолюбцев, нововведения Философов» и пороки самого народа – тем, спасая народ «от слез» [Шаховской 1820: 15]. О его комедиях Шаховской писал, как о «точных изображениях нравов» [Шаховской 1820: 13], однако, подробно на них не останавливался (в отличие от пьес Мольера). Далее к этому роду были причислены: Мольер с *Мизантропом*, *Мещанином во дворянстве* и *Тартюфом*, Шекспир с *Виндзорскими женищинами*, Шеридан со *Школой злословия* и Фонвизин с *Недорослем*. Шаховской считал, что если отделить то, «что принадлежит веку, обстоятельствам и духу народному», станут видны «единство Театрального Искусства» или неизменяемый «ум комедии» – т.е. общие принципы описания «нравов» и общая нравственная цель драматургов. Необходимостью поиска у предшественников того, что «принадлежит Комедии» вечно, Шаховской обосновывал свой принцип «заимствований» (см. выше С.47).

Кроме того, на основании этой «догадки» Шаховской предполагал, что

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 1820: 24]

В конце данной логической цепочки как русское воплощение «ума комедии» предполагался сам Шаховской, который этому искусству «посвятил все способности, сколько их получил от Бога» [Шаховской 1820: 24].

По замечанию Рогова, автор «Предисловия» «отвергал классицистское представление о “совершенствовании” комедии от Аристофана к Мольеру»

¹⁴⁶ Проблема описания взаимоотношений Шаховского с Катениным и другими «младоархаистами» в конце 1810 – начале 1820-х гг. требует отдельного исследования.

[Рогов 1992b: 13]. У перечисленных комедиографов Шаховской предполагал «равную степень дарований» [Шаховской 1820: 24], т.е., по сути, уравнивал Аристофана с Мольером, Фонвизина с Шекспиром, а всех вместе – с собой.

Выстраивая подобный ряд имен, драматург, во-первых, вписывал свое творчество в традицию «высокой» комедии, отвергая обвинения в «шутовстве»:

<...> сентиментальные творцы сих жалких Драм, не имея ни дара, ни силы, ни ума, ни истинной философии для сочинения комедии, наиболее старались унижить то, до чего не могли возвыситься, и называли ее, по невежеству или зависти, шутовством и забавою праздной толпы.¹⁴⁷ [Шаховской 1820: 14]

Во-вторых, закрепляя за Аристофаном достойное место среди комедиографов Нового Времени, Шаховской, тем самым, опровергал его репутацию бездарного «фарсера».

В-третьих, по его мнению, «Аристофан, Мольер, Шекспир, Кальдерон, Фонвизин» имеют право «на бессмертие» и «уважение своих соотечичей», хотя бы после смерти: «Имена их растут, распространяются вместе с просвещением и потомство честью, воздаваемой их памяти, укоряет современников, не довольных чувствовавших их великие достоинства» [Шаховской 1820: 14]. Учитывая то обстоятельство, что статья исходно была посвящена комедии самого Шаховского, можно предположить, что драматург намекал и на свои отношения с современниками, не желавшими оценить его «достоинства».

Необходимо отметить, что, высоко оценивая комедии Аристофана за достоверное изображение афинских «нравов», Шаховской, с одной стороны, высказывал идеи, близкие Жоффруа (см. выше С.67), а с другой – сближался со своими бывшими врагами. В статье «От издателя», предварявшей совместный перевод Уварова и Батюшкова греческой антологии, было заявлено: «Если народный дух, обычаи, нравы составляют драгоценнейшую часть исторических преданий, то можно смело сказать, что без Антологии и Аристофана мы не знали бы греков» [Арзамас: II, 103]. Книга «арзамасцев», прошедшая цензуру в ноябре 1819 г., вышла в начале 1820 г. и была встречена восторженно [Арзамас: II, 475].

Показательно, что к тому же 1819 г. относится единственный вплоть до XX в. профессиональный перевод комедии Аристофана на русский язык, выполненный И.М. Муравьевым-Апостолом. Переводчик выбрал скандально известную комедию *Облака*. Миф о виновности комедиографа в смерти Сократа он опроверг:

От представления Облаков до суда над Сократом протекло по крайней мере 23 года. Если бы Мелит и Анит подкупили Аристофана написать сию комедию, то вероятно ли, чтобы молчали столь долгое время и не воспользовались расположением афинян, восхищенных представлением комедии? – Нет конечно. <...> Кажется этого уже довольно к оправданию Аристофана от клеветы, выдуманной против него Элианом: если же мало, то стоит вспомнить, что ни Платон, ни Ксенофонт (свидетели надежнее Элиана) нигде не упоминают о нем, как о виновнике смерти своего друга и учителя их; и что самые легкомысленные афиняне, в позднем своем раскаянии обоготворившие того, которого в иступлении своем осудили пить цикут, не мстили ни Аристофану, ни памяти его; чего бы, конечно, не преминули сделать, если бы считали его сообщником Мелита, Анита и Ликона. [Аристофан 1821: VII-VIII]

¹⁴⁷ Ср.: выступление в 1817 г. Загоскина в защиту Мольера от критики Мерсье: «Мольер, который, по словам чудака Мерсье, не мог никогда возвыситься до драмы, сочинял комедии, в коих не было ничего трогательного и без сомнения один только автор слезной драмы Укусник <Мерсье> мог приписывать это недостатку истинного таланта.» [СН: № 17; 116]

Несмотря на такое детальное оправдание Аристофана, Муравьев-Апостол не изменил общей традиции негативной оценки фигуры древнего драматурга. Причиной того, что Аристофан высмеял добродетельного философа, Муравьев-Апостол назвал «зависть и месть против Эврипида, коего Сократ, преимущественно перед всеми трагиками любил» [Аристофан 1821: IX]. В одном из затекстовых комментариев переводчик уточнял степень вины автора *Облаков*:

Здесь заметить должно, что корень обвинений, которые чрез 23 года навлекли вечный позор афинянам и славную смерть Сократу, находится в этой Комедии <...> беспристрастный читатель найдет, 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. [Аристофан 1821: 269]

Подобная оценка явно восходила к Лагарпу (см. выше С.67).

Однако еще более резко Муравьев-Апостол отзывался о тех литераторах, которые восхваляли Аристофана и использовали легенду о нем для проекции на современность:

<...> страннее то, что я сам слышал людей, которые с умилением говорят о богобоязненном А<ристофа>не, представляя в Сократе Софиста, подобного Вольтеру, а в сочинителе *Облаков*, поборника господствующей религии. <...> советую им почитать А<ристофа>на, дабы узнать, с каким уважением этот богобоязненный человек говорит о богах земли своей. [Аристофан 1821: 269]

Возможно, здесь переводчик намекал на какие-то высказывания литераторов близких Шаховскому. Последний позднее в примечании к комедии *Аристофан* высоко оценивал «богобоязненность» древнего комедиографа и актуализировал ту же параллель между греческими «софистами» и французскими «энциклопедистами»:

<...> он <Аристофан> восставал на философов, полагая, что их учение не столько просвещало умы, сколько воспламеняло негодование против существовавшей религии, не заменяя ее ничем положительным: <...> 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 мол<одого> поэта, и хотели истребить саму память о нем. [Шаховской 1828: 168]

Этот возможный выпад не помешал Муравьеву-Апостолу в предисловии, датированном декабрем 1819 г., использовать идеи Шаховского, вероятно, слышанные 8 февраля на заседании Академии. Рассуждая о «старшей» греческой комедии, переводчик указывал на общественную функцию этих пьес – «поражать виновных в таких преступлениях, о коих молчат законы» (см. выше С.72). Говоря там же об Аристофане, он писал:

<...> он в Риме был бы Ювеналом; но в Афинах самый гений его указал ему поприще театра <...> При Людовике XIV Аристофан был бы Мольером; точно так как Мольер, при Перикле, в Афинах мог бы ни чем иным быть, как только Аристофаном. Вменим ли мы сему последнему в порок, что он принадлежал таковому веку, а не иному? [Аристофан 1821: XIII-XIV]

Такое разделение позиции (в предисловии – положительный, в комментариях – отрицательный образ автора комедий), возможно, было вызвано каким-либо

неизвестным нам столкновением переводчика с Шаховским, случившимся в двухлетний промежуток между написанием предисловия (1819) и выходом издания (1821). Вот типичный пример подобной нестыковки. В предисловии переводчик опровергал мнение Вольтера и Лагарпа, которые, как он считал, ошибались, оценивая комедии Аристофана «по нашим понятиям о благопристойности» [Аристофан 1821: IV]. В примечаниях же он сам язвительно комментировал, что «врожденная скромность А-на не помешала ему превзойти в похабстве всех современных <греческих> комиков» [Аристофан 1821: 286].

Так или иначе, в предисловии к *Облакам* Аристофан (пусть не полностью) был оправдан Муравьевым-Апостолом, а сам перевод свидетельствовал об интересе к творчеству комедиографа среди русских литераторов в конце 1819 г.

Такое изменение в общем восприятии Аристофана¹⁴⁸ было на руку Шаховскому. Последний теперь мог почти с гордостью носить имя «нашего Аристофана». Однако проблема собственной негативной репутации для автора *Урока кокеткам* окончательно решена не была. Полемический образ, созданный «арзамасцами», продолжал возникать при каждой новой литературной или театральной стычке с участием Шаховского.

Попыткой решить эту проблему, на наш взгляд, стала последняя стихотворная комедии драматурга – *Аристофан, или Представление комедии «Всадники»*.

Переосмысление негативной репутации: *Аристофан, или Представление комедии «Всадники»*

Петербургские театралы, пришедшие 19 ноября 1825 г. на премьеру *Аристофана*, увидели на сцене древние Афины, актеров, одетых в хитоны, и стихотворную пьесу из трех актов, прерывающихся балетами и хорами¹⁴⁹. Реплики героев были написаны различными метрами, что должно было, по мысли автора, имитировать форму «старой» греческой комедии. В центре комедии Шаховского была комедия Аристофана *Всадники* и сам «отец комедии», в качестве главного героя.

На русском театре подобные пьесы никогда ранее не ставились. Античная обстановка была привычна скорее в трагедиях¹⁵⁰, чем в комедиях, которые писались на сюжеты из современной жизни. Единственным исключением была представленная 10 ноября комедия-водевиль на античный сюжет *Притчи, или Эзоп у Ксанфа* Шаховского – перевод и переделка французского водевиля *Ezope chez Xantus* Мартиньяка. Однако для французской драматургии подобная пьеса не была новацией. Отрывки из комедий античных авторов, как и сами эти авторы появлялись на французском театре, особенно с возрождением интереса к античности после Революции.

Шаховскому могла быть известна прозаическая комедия в трех действиях Кейлава *Замиренные Афины* (*Athènes pacifiée*, изд. 1796), «извлеченная из 11 пьес Аристофана» [Cailhava: I] и написанная в период революционных войн, как пьеса «политическая» [Cailhava: IV]. Французский автор компоновал свой текст из отрывков комедий греческого драматурга (главным образом, из *Лизистраты*),

¹⁴⁸ Здесь необходимо также указать «Курс драматической литературы» А.В. Шлегеля, вышедший во французском переводе в конце 1813 г. и вызвавший серьезную полемику о «романтической литературе». Шлегель также оправдывал Аристофана и полемизировал с Вольтером (см. [Schlegel: I, 226, 237-238]).

¹⁴⁹ Пьеса, вместе с интермедиями, занимала по времени весь вечер (см. [Арапов: 282-284]).

¹⁵⁰ Незадолго до *Аристофана* в Большом театре шли *Медея* (13 ноября), *Меропа* (30 октября), *Эдип в Афинах* (24 августа). Вполне вероятно, что в «Аристофане» использовался антураж из данных спектаклей.

приноравливая ее к современным событиям¹⁵¹. Кроме того, он выводил на сцену самого Аристофана, который в диалоге с Меркурием пояснял фабулу своих пьес и их значимость для общества. Однако комедиограф здесь не был центральной фигурой, а *Афины* были скорее экспериментальной комедией и в театре не ставились (см. [César; Annuaire: 79, 123, 128, 129]). Революционный характер пьесы, по нашему мнению, делал ее неактуальной для Шаховского, однако принцип построения подобной комедии мог подсказать драматургу приемы для обработки материала в *Аристофане*.

С бóльшим интересом должна была восприниматься Шаховским комедия Н.Л. Лемерсье *Плавт, или Латинская комедия (Plaute, ou la Comédie Latine, 1808)*. В «Théâtre Français» она шла с успехом¹⁵² с января 1808 г. и была одобрена Жоффруа (см. [Geoffroy 1819: 63-65]). Пьеса в трех действиях, как частично и *Аристофан* (см. ниже С.83, 87), была написана вольным ямбом. По признанию самого автора, он «подражал» Мольеру, на авторитет которого и ссылаясь, отвечая в предисловии своим критикам [Lemercier: 12-16]. Лемерсье обыгрывал сюжет *Скупого* и выводил на сцену римского комического поэта, на которого опирался Мольер в своей одноименной комедии. Как и Кайлава, французский автор вставляет в текст отрывки из пьесы Плавта (отмечает их кавычками – см. [Lemercier: 55]). У Лемерсье Плавт помогает влюбленным обмануть скупого дядюшку, но, кроме того, как «отец комедии» [Lemercier: 31] произносит монологи о сущности этого жанра для римлян (см. [Lemercier: 45, 69-70]).

Очень вероятно, что Шаховской был знаком с этими комедиями и использовал при написании *Аристофана* опыт французских предшественников – их приемы переработки античных пьес и «оживления» героев истории античной литературы. При этом, в той же мере, как *Афины* и *Плавт* были связаны с актуальным французским контекстом, его комедия была ориентирована на контекст русский.

Гозенпуд первым обратил внимание на связь данного текста с именем «новейший Аристофан». Как справедливо отметил ученый, образ Аристофана является «идеализированным автопортретом» автора *Урока кокеткам*, а монологи главного героя носят «программный характер» и близки «эстетическим принципам» Шаховского. Последний в *Аристофане* стремился, по мнению Гозенпуда, защитить «право автора изображать “личность”» [Гозенпуд 1961: 59-60], а также «пытался оправдаться» задним числом [Гозенпуд 1986: 40]. Подобное соотношение личности Шаховского и его персонажа позволяет увидеть в образе героя-протагониста образ самого автора, который в драматургии, как правило, не показывается (см. выше С.54). Это тем более необходимо из-за того, что период работы над *Аристофаном* охватывает значительный отрезок творческого пути драматурга: приблизительно с 1820 г. по 1828 г. Анализ *Аристофана* позволит реконструировать полемическую тактику Шаховского и его собственный взгляд на свое место в литературе в пост-«арзамасский» период.

Для характеристики целей, которые хотел достичь Шаховской в комедии *Аристофан*, крайне значимо, что начало работы над пьесой приходится на тот период, когда драматург и его сторонники переосмысливают репутацию греческого комедиографа. Александрова приводит фрагмент программного монолога Аристофана, вписанный Шаховским в альбом П.И. Кеппена: «Хочу бессмертия, его душою жажду, / <...> / Пусть от философов и от Клеонов стражду». Запись

¹⁵¹ См. революционные термины в речах героев: «гражданки», «Республика», «деспотизм», «свобода», «трибун» и проч. [Cailhava: 28-38]

¹⁵² Роль Плавта играл Тальма (см. [Lemercier: 38])

была «датирована драматургом 9 августа 1820 г.» и снабжена его же припиской: «Аристофан. Ком. Дейст. 2, явл. 3» [Цит. по: Александрова: 46]. Как замечает исследователь, эта «часть монолога без изменений вошла именно в 3 явление второго действия, а закреплённая во фрагменте фабульная ситуация получила развитие в пьесе» [Александрова: 46]. Судя по точному указанию Шаховского на действие и явление, можно предполагать, что как минимум подробный план комедии был готов уже в августе 1820 г.

Мотивы «бессмертия», на которое претендует Аристофан, и борьбы поэта с «философами» связывают этот отрывок с «Предисловием к *Полубарским затеям*» (см. выше С.73). На наш взгляд, комедия *Аристофан* представляет собой художественное воплощение идей, сформулированных в этом творческом манифесте. Текст «Предисловия» был опубликован в апрельском № 13 «СО», а уже в № 19 (8 мая 1820 г.) на страницах того же журнала появился разбор статьи Шаховского. Критик «К...ъ О...въ» «из Орла», несмотря на свое «хорошее мнение» о *Полубарских затеях*, разбивал все построения комедиографа, упрекал его в неумении давать «определения» понятиям [СО: 1820; № 19; 304] и подводил такой итог:

<...> я нашел в сем предисловии; двадцать строчек про Полубарские затеи, и почти пятнадцать страниц, не аналитически, не синтетически, но магически связанных между собой фраз, из которых нельзя кажется, извлечь никакого истинного понятия о сущности, постепенном развитии, пользе и подразделении комедии [СО: 1820; № 19; 313]

Терминология критика и общий «аналитический» подход к программному тексту комедиографа должны были восприниматься Шаховским как нападки «философа»¹⁵³. В таком контексте конфликт «комедиограф – философы» точно описывал ситуацию, в которой оказался преследуемый «арзамасцами» и критиками «новейший Аристофан».

Очистить свою репутацию и утвердить авторитет древнего комического поэта – такую задачу, по-видимому, ставил перед собой Шаховской в «Предисловии» и в *Аристофане*. Для ее решения необходимо было «вольтеровской» и «арзамасской» трактовке творчества Аристофана, а также авторитетнейшему мнению Буало противопоставить очень сильный апологетический текст. Серьезность цели – убедить публику в честности и благородстве древнего комедиографа (а значит, и своем) объясняет то, с каким вниманием Шаховской относился к работе над комедией – она писалась около пяти лет (очевидно с перерывами), что абсолютно не характерно для рабочих темпов драматурга. Начатая в 1820 г., комедия *Аристофан* к январю 1823 г. была готова только частично (две сцены автор читал на заседании Российской Академии – см. [СО: 1823; № 3; 140]); в 1824 г. в декабристских альманахах были опубликованы отрывки из нее (см. [Шаховской 1961: 786]), и только в ноябре 1825 г. состоялась ее премьера.

На протяжении всего периода работы над пьесой в журналах, в переписке и в живом общении продолжало звучать эхо «войны на Парнасе». Полемический образ Шаховского («губителя» Озерова, «Шутовского», «Аристофана») не исчезал. Более того, «СО», всегда близкий «арзамасскому братству» (см. [Томашевский 1956: 343]), в 1821 г. перепечатывал тексты времен полемики вокруг *Урока кокеткам*. В № 4 – «Послание к жене и друзьям» (1816-1817) Воейкова, где автор описывал татар, которые «спят крепко, не читав комедий

¹⁵³ См. образ педанта Инквартуса в комедии Шаховского *Пустодомы* (1817-1819) и стремление этого персонажа определить понятие «правдолгия» в системе философских учений (д. 3, явл. 3).

Шаховского» [Арзамас: II, 326]; в № 11 – письмо А. Пушкина дяде (от 28 (?) декабря 1816 г.) с упоминанием «Шутовского» [СО: 1821; № 11; 180]; в № 18 – «К перу моему» (1816) Вяземского, содержащее все основные мотивы полемического образа Шаховского [Вяземский: I, 70-71]. Однако драматург, по видимому, не собирался снова вести борьбу с «арзамасцами». Позднее, в 1823 г., он сближается со своими бывшими противниками: пишет комедию *Урок женатым*, используя сюжет переведенной Жуковским повести «Взыскательность молодой женщины»; мирится с В. Пушкиным и даже становится, по словам Вяземского, его «приятелем» [Арзамас: II, 388], а позднее налаживает отношения и с самим Вяземским (см. [Пушкин: XIII, 70]).

С другой стороны, в начале 1820-х гг. споры о переоценке творчества Озерова, предпринятой «младоархаистами», актуализировали полемический «миф», т.е. – обвинения, которые выдвигались в адрес Шаховского. Катенин, начиная с 1820 г., пытался опровергнуть легенду о гонениях на Озерова и нападал на ее создателей-«арзамасцев»: «не знаю *многих* или *немногих*¹⁵⁴, которые видят в нем жертву собственной чувствительности и постороннего гонения (хотя автор “Эдипа” прошел по лаврам чрез все свое драматическое поприще)» [Катенин 1981: 177]. Однако закрепленный Жуковским поэтический образ «гения», преследуемого «завистникам», превратился в канон описания конфликта «талант - завистники».

Так, в последнем номере «СО» за 1821 г. появилось послание К.Ф. Рылеева к Гнедичу, одному из ведущих литераторов круга «СО». Противопоставляя поэта «завистникам», автор целил во враждебный лагерь – в круг Катенина-Шаховского. Как писал Томашевский: «в журнальной критике этот союз <...> отмечался» [Томашевский 1956: 279] – оба были учителями декламации и постоянно конфликтовали с Гнедичем в вопросах метода. В «Послании» Рылеева разрабатываются мотивы, восходившие к текстам 1815 г., в которых поэт противопоставляется Зоилу и завистникам, скрывающимся под дружеской личиной:

Ах! иногда они в друзьях врагов встречали,
И им с беспечною веряся душой,
У сердца нежного змею отогревали [СО: 1821; № 50; 176]

Автор устанавливает параллель: Гнедич – Озеров – Жуковский. В таком контексте образ завистника приобретал совершенно определенные черты – Рылеев метил в Шаховского:

И зависть злобная его <таланта. – Д.И.> всегдашний враг,
Оспаривали здесь ко славе каждый шаг
Творца Димитрия, Фингала, Поликсены;
Любимца первого Российской Мельпомены
Яд низкой зависти спокойствия лишил
И сердце отравив, дни жизни сократил. [СО: 1821; № 50; 176]

Автор послания значительно усиливает обвинения арзамасцев, прямо называя Зоилов – «Судьи завистники, убийцы дарований». Как и в текстах «войны на Парнасе», выход для преследуемого «певца» видится в том, чтобы не обращать внимания на противников – время расставит все по своим местам: «Дань должной похвалы возьмет с потомства гений / И, торжествующий, Зоилов постыдит.» [СО:

¹⁵⁴ Катенин подразумевал круг Жуковского, выпускавшего в 1818 г. сборники «Für wenige» («Для немногих»).

1821; № 50; 176] Примером такого правильного поведения Рылеев считает Жуковского.

Характерно, что тему конфликта «талант – завистники» Рылеев решал в форме подражания посланию Буало «К Расину». Однако если у французского автора примерами пострадавших от «завистников» «гениев» выбраны Мольер и Корнель (см. [Voileau: 149]), то Рылеев, сохранив Корнеля, добавил описание «гонений» на Озерова и Жуковского. Таким образом, история русского трагика вписывалась в ряд классических примеров конфликтов «гениев» (Расина, Корнеля, Мольера) с «завистниками» (Прадоном, Ришелье и др.).

Обращение Рылеева к «озеровскому мифу» предвляло очередной виток полемики вокруг Шаховского. Возможно, именно это послание имел в виду Арапов, сообщая Загоскину в письме от 7 июля 1822 г., что драматург «никак не может забыть тех чувствительных ударов, которые получил прошедшею зимою»¹⁵⁵ [Загоскин 1902: 616]. Очередной конфликт произошел в 1822 г.

Начало года было ознаменовано перестановкой в театральной дирекции. Директор Императорских театров П.И. Тютякин, уволивший в 1818 г. Шаховского, был смещен, а на его место был назначен А.А. Майков. Последний – старый друг Шаховского – сразу восстановил власть драматурга в театре, что, по всей видимости, вызвало, с одной стороны, недовольство враждебной театральной партии, а с другой – дало возможность Шаховскому начать борьбу с конкурентами – прежде всего, Н.И. Хмельницким. Водевиль и одноактные комедии последнего, начиная с конца 1810-х гг., постоянно противопоставлялись в критике пьесам Шаховского (см. [Мордовченко: 239]), что, конечно, не способствовало сближению драматургов. Кроме того, Шаховской требовал от комедии не только развлекательности, но и исправления пороков (см. выше С.72). Одной из главных его целей в 1820-е гг. было создание русской национальной «комедии нравов». Пьесы же Хмельницкого – в большинстве своем переводные – не преследовали таких серьезных целей. Автор ограничивался развлечением зрителей.

Открытое выступление Шаховского могла спровоцировать хвалебная рецензия на спектакль, состоявшийся 26 мая 1822 г., которая появилась в № 21 «Бл». В этот день были представлены две пьесы: драма Коцебу *Сын любви* и новинка сезона – водевиль Хмельницкого *Новая шалость, или Театральное сражение*. Негативная реакция Шаховского на рецензию в «Бл», кроме того, могла быть вызвана высокой оценкой со стороны критика игры В.П. Каратыгина в драме Коцебу. Младший брат актера вспоминал, что после перехода в 1818 г. В. Каратыгина на обучение к Катенину от Шаховского, последний «был разгневан этой дерзостью и никогда не мог простить ему этого оскорбления» [Каратыгин: 71]. Ответом драматурга стал аналогический пролог в одном действии *Новости на Парнасе, или Торжество муз*, написанный для бенефиса 10 июля в память Дмитриевского. Текст пьесы прошел цензуру 7 июня [Шаховской 1961: 820].

Шаховской вывел в прологе Журнал, Драму и Водевиль. Эти трое стремятся согнать с Парнаса его хозяек – муз. Последние выражают авторскую оценку пришельцев – резко отрицательную, что наиболее ясно проявляется в отношении к Мелодраме и Журналу. Частично устами Водевиля Шаховской осмеивает данных персонажей. Однако все трое осуждаются автором за ненародность и внеисторичность. Клио обращается к ним: «Ваш вид, ваша

¹⁵⁵ Просмотрев de visu номера «СО», «ВЕ» и «Благонамеренного» за осень-весну 1821/1822 гг., кроме послания Рылеева мы не обнаружили негативных высказываний о Шаховском. Критики хвалили его пьесы: *Тетушка, или Она не так глупа* (Бл. 1822, № 5), *Король и Пастух, или сумасшедший в уме* (СО. 1822, № 6), *Феникс, или Утро журналиста* (Бл. 1822, № 10), *Какаду, или Следствие Урока кокеткам* (Бл. 1822, № 16).

одежда, не говорят о вашем отечестве; они не принадлежат никакому веку, никакому народу и никакой истории.» [Шаховской 1822]

Шаховской вводит в текст прямое указание на то, какой журнал имеется в виду. На этот вопрос, заданный Клио, Водевиль отвечает: «Да, кажется, недельный» [Цит. по: СО: 1822; № 33; 326], но Журнал его поправляет: «Не недельный, а еженедельный» [Шаховской 1822]. Позднее Н.И. Греч на заверения Шаховского, будто бы в этом не было «личности», заметил: «*еженедельных* журналов, на которые острится автор, у нас два.» [СО. 1822. № 33: 325] В 1822 г. аккуратно каждую неделю выходил «СО», а стремился к этому «Бл», также объявленный с этого года еженедельным.

Столь же точно драматург указал, какой водевиль осмеивался в прологе. На доводы Талии Водевиль замечает:

Нет, спорить мне напрасно,
Доказано все ясно
И речь ее мила;
А больше б в ней успела,
Когда б ее пропела
С припевцем тра-ла-ла. [Цит. по: СО: 1822; № 33; 321]

Зрители сразу определили, что Шаховской целил в пьесу Хмельницкого *Новые шалости*, из которой и был заимствован «припевец». Партер ответил на этот выпад шиканьем (см. [СО: 1822; № 27; 86]).

Однако, помимо полемических целей, драматург в прологе стремился в стихотворной форме выразить свои программные идеи. Спор между музой комедии и Водевилем превратился в стихотворное изложение взглядов Шаховского на комедию, во многом отразившихся затем в монологах Аристофана. Талия осуждает своего соперника за безыдейность и пустую развлекательность, противопоставляя «подлому шутовству» и «бесстыдному экивоку» высокие нравственные цели:

Его <водевиля. – Д.И.> оружие, гремушка и свисток,
Которыми гремя, насвистывает шутки,
Он наскучает в трое сутки;
Мое ж – резец и кисть: одним колю порок
И режу на меди для общества уставы,
Другой живописую нравы,
И в чем успею я, то вечно не умрет:
История мои рисунки бережет. [СО. 1822. № 33: 321]

Здесь, как и «Предисловии к *Полубарским затеям*», Шаховской перечисляет самых авторитетных для него комедиографов: Аристофана, Мольера, Фонвизина. Все они, по мнению драматурга, вошли «бессмертья в храм», тогда как «Водевиля скороспелки / Куплетцы, шуточки, забавные безделки / Никак не будут там.» [Цит. по: СО. 1822. № 33: 321].

Как мы видим, Шаховской вновь противопоставляет высокую «комедию нравов» «шутовству». Автор подчеркивает шутовскую природу Водевиля упоминанием шуток, «гремушки и свистка» – орудий профессионального шута.

Если Водевиль борется с Талией, то Мелодрама оспаривает место Мельпомены – музы трагедии. Главные отличия нового жанра в том, что он соединяет «плач и хохот», говорит прозой и всегда использует «великолепные зрелища», чтобы тронуть «чувствительность» зрителей. Этому эффектному и безыдейному жанру Шаховского противопоставляет высокую трагедию. Мельпомена призывает своих героев:

Явитесь, Эсхил, Софокл и Еврипид,
Корнелий, Шекеспир, Расин и ты рожденный
Средь мразов и снегов, но мной воспламененный
Явился Озеров! <...> [Шаховской 1822]

Показательно, что из всех русских драматургов является Озеров. С одной стороны, понятно, что для зрителей его творчество продолжает оставаться вершиной русской трагедии, но, с другой стороны, для Шаховского подобное упоминание не могло быть нейтральным. Вероятно, автор пролога стремился использовать имя трагика в своих целях – подчеркнуть свое восхищение перед Озеровым – т.е. опровергнуть свою репутацию «завистника».

Спор муз с пришельцами прекращает Меркурий, который является и выгоняет троих новичков. Мелодрама протестует, а Журнал восклицает: «Да это личность, а личность запрещается». На этом заканчивается первая часть спектакля, после которой музы устраивают торжество в честь Дмитревского.

Необходимо отметить характерную особенность описанной выше полемической части пролога: Шаховской явно ориентируется на полиметрическую композицию, причем связывает выбор формы выражения с характеристикой того или иного персонажа. Журнал и Мелодрама говорят прозой, Водевиль – смесью прозы со стихами (причем используется размер водеvilных куплетов – трехстопный ямб). Музы также говорят по-разному: Мельпомена – классическим александрийским стихом, Талия – драматическим вольным ямбом, остальные – прозой. На наш взгляд, в прологе Шаховской пробует создать полиметрическую композицию, где бы метр или форма речи указывали на характер персонажа. Эти эксперименты, вероятно, были навеяны античными образцами и связаны с работой над *Аристофаном*.

Новости на Парнасе писались одновременно с комедией, и, по нашему мнению, могут быть рассмотрены как «черновик» *Аристофана*. Особенно это взаимодействие ощущается во второй – неполемической – части пролога. Шаховской, указывая на заслуги и дарование Дмитревского, создает возвышенный образ артиста. Талия говорит:

Не меньше ль тот велик,
Кто быстротой ума все хитрости проник
Искусства мудрого полезным быть забавой. [Шаховской 1822]

Последнюю строку Шаховской использовал в программном монологе Аристофана:

Пусть голодом умру, но жив останусь славой...
И комики других народов и веков
Почерпнут из моих стихов
Искусство мудрое – полезным быть забавой. [Шаховской 1961: 614]

Образы Дмитревского и Аристофана объединены темой высокой комедии и бессмертия, которое ждет истинного художника: «Так жизнь тому мила и смерть не так ужасна, / Кто с честью конча век в потомстве не умрет» – говорит Мельпомена [Шаховской 1822].

Характерно, что в 1828 г. Шаховской использует текст пролога при написании послания Дюровой, которое будет включено в отдельное издание комедии *Аристофан*.

Пролог *Новости на Парнасе*, сочетающий в себе решение насущных полемических проблем с манифестацией основных идей драматурга о комедии, на наш взгляд, является моделью, по которой строился *Аристофан*.

За представлением пролога 10 июля 1822 г. последовала полемика на страницах «СО». В № 27 выступил Греч, а в № 33 появился ответ Шаховского. В «Письме» драматург защищался от нападок рецензента, но комментарии издателя превращали статью в острополемический диалог. Греч осуждал то, что память Дмитревского почтили представлением, похожим «на гаерство». Такой оценкой журналист дискредитировал идеи автора пролога о комедии. Далее Греч вводил явно полемическую по отношению к Шаховскому параллель: «“Эдип” Озерова и пролог “Новости на Парнасе” действовали и заставляли писать – каждый по своему» [СО: 1822; № 33; 317]. Подобное сравнение должно было подчеркнуть, что на пьесу Шаховского появился лишь отрицательный отзыв, тогда как трагедия Озерова вызывала всеобщий восторг.

Шаховской пытался опровергнуть высказанные рецензентом замечания. Драматург указывал на существование мелодрам, которые «готовы заменить трагедию и комедию», т.к. предпочитают зрителями. В этом Шаховской видел проявления «дурного вкуса», против которого «должен» бороться «комический автор» [СО: 1822; № 33; 318]. Ниже драматург пытался отклонить честь называться основателем русского водевиля, указывая на *Мельника* А.О. Аблесимова. Однако, не отрицая своей роли в становлении данного жанра, Шаховской считал себя обязанным «означить ему настоящее достоинство и цену» [СО. 1822. № 33: 320]. По мнению автора «Письма», водевиль «может забавлять и умного зрителя», но только «после» серьезной пьесы. Здесь же Шаховской явно метил в Хмельницкого и его сторонников: «Легкость, с которой он <водевиль. – Д.И.> не только переводится, но и сочиняется, доказывает уже, как мало знания и дарования нужно, чтобы в нем успеть» [СО: 1822; № 33; 320].

Одной из особенностей этой антикритики является большой объем цитат из пролога. Автор приводит два обширных фрагмента: спор Талии с Водевилем и характеристику, данную последним Журналу. Необходимость столь обширных цитат, по нашему мнению, была вызвана программным характером выбранных драматургом отрывков. Для Шаховского было важно опубликовать их, т.к. пролог предназначался для одного спектакля и больше ни разу не ставился на театре.

Ценность этой небольшой стычки вокруг *Новостей на Парнасе* для нашей работы заключается в том, что рассмотренные тексты свидетельствует об актуальности для Шаховского и его оппонента полемик предшествующего периода. Имя Озерова и «арзамасская» легенда, с ним связанная, продолжали использоваться в полемике с Шаховским, т.е. основа негативного образа драматурга сохранялась. Последний также вспоминал в это время «войну» с «Арзамасом». В письме Загоскину 29 июля 1822 г. он сравнивал с ней нынешнюю полемику: «Арзамасские гуси разлетелись... на место их появились нырки и шипуны, которые, ныряя по болотам, возмутили против меня зеленых квакушек...» [Цит. по: Александрова: 105].

Кроме «СО», к своим врагам Шаховской относил журнал «Бл» и Хмельницкого. Журнал А.Е. Измайлова летом 1822 г. активно включился в борьбу с Шаховским. В № 27 появилась рецензия на спектакль 21 июня, в которой превозносился перевод Хмельницким комедии *Школа жен* и критиковался водевиль Шаховского *Пурсоньяк-Фалалей, или Рохус в новом виде*. Автора последней пьесы рецензент ругал за ошибки, неясности и неверную педагогическую методику. Критика касалась также игры Ежовой [Бл. 1822. № 27: 19-38].

Драматург оставил этот выпад без ответа. Другим он жаловался «на журналы, которые беспрестанно его атакуют» [Цит. по: Александрова: 104], однако критика водевилей не вызывала у Шаховского серьезной озабоченности: «глупцы, пишущие, кричащие и сочиняющие под знаменем водевильного похабства, хотят убить не комедии мои, а бенефисные поделки, которые сами собою скоро перемрут, и я об них плакать не буду.» [Цит. по: Александрова: 105] Главным в своем творчестве он считал комедии, которые должны были сохранить его имя «в потомстве». Очевидно, после этой полемики Шаховской активно принялся за *Аристофана*.

14 января 1823 г. на заседании Российской Академии драматург прочитал две сцены из новой комедии (см. [СО: 1823; № 3; 140]). Уже при первом публичном чтении слушатели отметили некоторую проекцию на современность. Присутствовавший на заседании Ф. Архипов записал: «Характер Ксантиппы столь удачно изображен, что, кажется автор списывал его с натуры.» [СО: 1823; № 3; 140] Рецензенты отрывки *Аристофана* оценили высоко¹⁵⁶.

Выяснить, какие это были сцены, можно, учитывая первую публикацию части текста *Аристофана* – в «Полярной звезде на 1824 год». Не позднее 20 декабря 1823 г. (в этот день альманах получил цензурное разрешение) Шаховской отдал в редакцию явления 8, 9 первого действия, а также явления 2, 3 действия второго [Смирнов-Сокольский: 94, 95]. Ксантиппа появлялась только в 9-ой сцене, а в 3-ем явлении был помещен монолог Аристофана, датированный 1820 г. (см. [Шаховской 1961: 614]) Из этого можно заключить, что Шаховской читал именно эти отрывки на заседании Академии.

В данных сценах¹⁵⁷ комедия не представляла чем-то законченным. Во-первых, Шаховской здесь не использовал полиметрию (единственная пятистопная дактилическая строка Хавеса не меняла картину) – все явление было написано вольным ямбом, каким драматург писал свои комедии, начиная с конца 1810-х гг. Во-вторых, практически никаких полемических выпадов отрывки не содержали. Целью Шаховского, по-видимому, было представить возвышенный образ древнего комедиографа и свою интерпретацию легенды о Сократе – т.е. оправдать Аристофана.

Главным действующим персонажем сцены 8¹⁵⁸ и 9 является Ксантиппа. Она застаёт «клеонцев», готовящих «заговор против Аристофановой комедии “Всадники”, в которой он вывел на сцену Клеона, казнодара афинского» [Шаховской 1961: 601]. Жена Сократа изображена Шаховским как типичная комическая «вздорная» старуха, кричащая, говорящая «правду» в глаза и бегающая по всему городу (ср. образ княгини Вельской в *Пустодомах*). Ее гнев на Аристофана вызван тем, что «сосед <...> намекнул», будто «Сократа / Задел Аристофан» [Шаховской 1961: 604]. При этом она сама высмеивает мужа:

Как слушаешь его,
Так первый он мудрец и спрячет свет в коробку,
А поглядишь, не знает и того,
Что соль кладут в похлебку.
[Шаховской 1961: 605]

¹⁵⁶ Положительно высказывались А. Измайлов («стихи очень хороши и по крайней мере плавны» [Цит. по: Гаршин: 156]) и Карамзин («2 сцены Шаховского очень изрядны» [Карамзин 1866: 345]).

¹⁵⁷ Мы будем цитировать их по [Шаховской 1961: 601-607; 610-620], где они приведены по «ПЗ».

¹⁵⁸ Она является вводной для следующей и, видимо, не отделялась от 9-ой при чтении.

«Философские бредни», по мнению Ксантиппы, сводят с ума: «И всякий философ, хоть будь осьмой мудрец, / Не муж своей жене и детям не отец» [Шаховской 1961: 606]. Этот внесценический Сократ, как и Ксантиппа, создан в русле типичного комического персонажа, аналогичного «философу» графу Радугину из комедии Шаховского *Пустодомы*. Такая трактовка образа Сократа полностью разрывает с традицией изображать философа как возвышенного страдальца, идущей от Вольтера и Дидро. То, что конфликт вокруг *Облаков* Аристофана описывается «вздорной старухой», уменьшает его трагичность. Сама Ксантиппа сетует на мужа: «Не ест и ждет меня; да сам же виноват, / Зачем он комиков задрал с собой на ссору?» [Шаховской 1961: 606] Кроме того, Шаховской тут же указывает на «истинных» виновников гонений на философа – прислужников Клеона. Высказывания Ксантиппы их пугают:

Феогней
 О, как она клеветает!..
Клеон
 Не она,
 А эхо мужнино – жена.
Евгалий
 Так точно, все Сократ.
Хавес
 Под суд его!
 [Шаховской 1961: 607]

Шаховской выбирает в качестве сюжета для своей комедии легенду о постановке *Всадников*, которые, как правило, одобрялись историками театра. У Лагарпа Афинянин объясняет различие:

Впрочем между сим философом <Сократом> и Клеоном находится великая разность; первый из них человек честный, добродетельный, хотя иногда предаётся мечтаниям; но другой почитается человеком пронырливым; он нашел средство снискать любовь к себе народа <...> Клеон воспользовался только плодами трудов и искусства другого¹⁵⁹ [Лагарп: 248-249]

Сам Шаховской в 1808 г., следуя за Лагарпом, писал:

Ежели малые дарования и дурные правила Клеона, делают позволительными Аристофановы насмешки, то что может извинить его комедию *Облака* в которой выводит он на поругание мудрого Сократа [ДВ: № 11; 92]

Таким образом, Шаховской сосредотачивается на менее болезненном сюжете, который позволял изобразить Аристофана как идеального сатирика.

Характерно, что ругательства разгневанной Ксантиппы в адрес автора комедий совпадают с ругательствами «клеонцев» только до того момента, как выясняется, что жена Сократа одобряет высмеивание самих «клеонцев»:

Ксантиппа
 А я свое твержу: кто может, тот пиши
 Против Клеонов, Ипперболов,
 Неправосудных Триоболов,
 Бездушных трагиков и комиков дурных,

¹⁵⁹ «Il y a cette différence, que Socrate est un honnête homme, un bon homme, quoiqu'un peu visionnaire, et que Cléon est un intrigant qui a trouvé moyen, on ne sait trop comment, de se rendre agréable au peuple <...> Cléon n'a eu qu'à recueillir le fruit des travaux et de l'habileté d'autrui» [La Harpe : II, 63]

Пусть и философов иных;

[Шаховской 1961: 604]

Т.е. ее устами Шаховской предлагает (как в своей I сатире) объекты для осмеяния: злоупотребляющих властью правителей (Клеон), их родственников (Иппербол), несправедливых судей (Триобол), а также бездарных литераторов. Однако «литературной» части в 1823 г. в отрывках *Аристофана*, практически, не было.

Проблемам литературы и творчества посвящено третье явление второго действия. Здесь Шаховской в полной мере создает возвышенный образ греческого поэта. В диалоге Аристофана с Алкиноей возникает мотив «бессмертия», которого «жаждет» Аристофан и которое сулит комедиографу его возлюбленная (см. [Шаховской 1961: 611- 615]). Обеляя образ «отца комедии», Шаховской приводит в репликах Алкиной все хвалебные отзывы об Аристофане:

1) Мнение Платона:

Алкиноя: Что для себя жилищем / Хариты выбрали Аристофана грудь.
[Шаховской 1961: 614]

(Ср.: [Аристофан 1821: II, V;])

2) Мнение Персидского царя:

Алкиноя: Великий царь почтил твои труды / И гражданином звал отечеству
полезным. [Шаховской 1961: 613]

(Позднее Шаховской дал два источника этой похвалы: «*Фукид* и *Brumoy*.»
[Шаховской 1828: 59])

По нашему мнению, любовь Аристофана к вымышленной Алкиное не только была отдельной сюжетной линией, но и создавала положительный образ героя. Аристофан представал не в традиционном амплуа – «убийцы» Сократа, а в амплуа влюбленного поэта, что создавало принципиально иной – положительный образ.

В данном явлении уже достаточно ясно из-под «маски» Аристофана начинает «выглядывать» Шаховской. В первую очередь, драматург вводит прямую отсылку к русской реальности:

Аристофан

<...>

Пусть голодом умру, но жив останусь славой...

И комики других народов и веков

Почерпнут из моих стихов

Искусство мудрое – полезным быть забавой.

Алкиноя

Ах! верь любви моей, что твой бессмертен дар.

Так! мало для тебя одних венцов Ленейских;

Души твоей небесный жар

Воспламенит умы в странах Иперборейских

[Шаховской 1961: 614-615]

Цитата из пролога *Новости на Парнасе* (см. выше С.81) в сочетании с упоминанием «стран Иперборейских» (т.е. России) отсылает к творчеству «новейшего Аристофана» более чем явно. По-видимому, для той же цели Шаховской использует традиционный мотив «театра в театре» (восходящий к Мольеру и *Уроку волокитам*). Алкиноя высмеивает ревность Аристофана:

Алкиноя

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 1961: 618]

Шаховской, по нашему мнению, вскрывает свой метод – Аристофана хочет изобразить в комедии Алкиноя, как Шаховской изображает здесь «нового Аристофана» – т.е. свой «литературный портрет». При такой проекции общие рассуждения Аристофана о проблемах комедиографов оказываются текстом не героя, а автора:

Как трудно возбудить в народе умный смех,
Как комик должен быть в изображеньях точен,
Разборчив, весел, жив; и как его успех
Всегда сомнителен, – и редко прочен! [Шаховской 1961: 611]

Отрывки, прочитанные в январе 1823 г. и позднее опубликованные в «ПЗ»¹⁶⁰, давали возможность слушателям/читателям увидеть «высокий» образ оправданного Аристофана и заметить намеки на личность самого автора комедии. Шаховской в этих явлениях наметил отдельные линии сюжета (борьбу комедиографа с «клеонцами», постановку *Всадников*, любовь и в финале свадьбу героя с Алкиноей), однако подробностей еще не было.

Несколько дополнили картину пролог, междудействие первое и пятое явление последнего действия, опубликованное в первой части «Мнемозины» за 1824 г. Здесь читатель мог судить о языке, о полиметрических экспериментах автора и о передаче античного колорита. Именно такого рода отзывы появились в печати.

Общий тон был вновь благожелательный. В «Мнемозине» Рылеев назвал отрывок «прекрасным» [Рылеев 1954: 283], а в «СО» положительно отозвался некто «С...» (по предположению Гозенпуда, – Сомов [Гозенпуд 1961: 62]). Его библиографическая заметка звучала неоднозначно:

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? для чего тяжелые для выговора и для понятия слова, как напр. *нелжеветные уста* (стр. 27)? [СО. 1824. № 15: 37]

Данные упрёки встретили отпор со стороны В.К. Кюхельбекера. Издатель «Мнемозины» назвал комедию «прекрасной» и возразил, что «*нелжеветный*» слово <...> весьма приятное слуху, а для выговора нимало незатруднительное» [Бл: 1824; № 9; 213]. Кюхельбекер, сам в это время писавший трагедию на античный сюжет *Аргияне*, защищал использование архаизмов в «историко-этнографической функции» [Альтшуллер 1982: 155] – т.е. для передачи античного колорита. Характерно, однако, что мастер комедии Шаховской не насыщал такими элементами реплики действующих героев, а заставлял говорить подобным образом жрецов и вакханок, вводя этим дополнительную мотивацию «высокого» слога.

¹⁶⁰ Вопрос о том, почему Бестужев и Рылеев, до этого критиковавшие Шаховского (см. С. 65, 78), изменили свое отношение к драматургу и пригласили его к сотрудничеству в альманахе, требует дальнейших разысканий.

Показательно, что «С...» обратил внимание на песенный характер некоторых размеров. Полиметрия в театре применялась изначально в операх и кантатах, т.е. в музыкальных жанрах. М.Л. Гаспаров так описывает подобную метрическую композицию:

Здесь основной фон (мыслившийся как речитатив) сочинялся, как правило, вольным ямбом «пиндарического» стиля, а из него выделялись (как «арии» и «хоры») куски, написанные «песенными» 4-стопным хореем или 3-стопным ямбом, а в наиболее патетических местах – трехсложниками. [Гаспаров: 77]

Однако, на наш взгляд, отрывки, напечатанные в «Мнемозине», задавали восприятие полиметрии через иную традицию. Пролог и междудействия представляли собой хоры, которыми пользовались в трагедии. На русской сцене особенно широко применял хоры Озеров. Недоумение «С...», по-видимому, вызвало появление песенных размеров внутри текста, в то время как хоры должны были находиться перед началом нового действия. Вырванные из текста отрывки не позволяли оценить характеристическую функцию метра, т.к. образы героев не представляли в полном объеме.

По нашему мнению, основная работа над комедией была проведена Шаховским в 1824-1825 гг. При беглом взгляде на перечень произведений этих лет, заметно, что образ драматического поэта занял важное место в творчестве Шаховского. Вольтер-драматург появился в анекдотической комедии *«Ты и Вы»*, *Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта* (1824), Мольер – в переделанной с французского комедии *Мольер с друзьями* (1824). Античный гонитель пороков – Эзоп – был выведен в переводной комедии-водевиле *Притчи, или Эзоп у Ксанфа*. Данные пьесы становились «полигоном», на котором Шаховской опробовал отдельные мотивы и приемы, использованные в *Аристофане*.

Вероятно, драматург изначально планировал придать своей комедии некоторую полемическую направленность (оправдание Аристофана), но появление в 1824 г. собрания сочинений Жуковского (где было вновь перепечатано «арзамасское» послание «К князю Вяземскому и В.Л. Пушкину»), а потом и Озерова (со статьей Вяземского 1817 г.¹⁶¹) должно было подтолкнуть его усилить полемическую остроту текста – ведь образ «новейшего Аристофана» вновь актуализировался именно в интерпретации «арзамассцев»¹⁶².

Комедия была представлена 19 ноября 1825 г.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу комедии, необходимо оговорить, что мы будем использовать текст пьесы, прошедший цензуру 20 декабря 1826 г. [Шаховской 1828: II] и напечатанный в 1828 г., а также в целом это издание, снабженное вступительной статьей, посланием «Л.О. Дюровой» и примечаниями автора. Издание 1828 г. более рельефно демонстрирует цели автора и те элементы, на которых он делает акцент. Кроме того, оно является единственным высказыванием Шаховского о своей комедии, проясняющим многие ее особенности.

В данной редакции проекция образа автора на своего героя была видна совершенно отчетливо. Шаховской вложил в уста Аристофану свои идеи о «высокой» комедии, повторяя в пьесе то, что было высказано в «Предисловии к

¹⁶¹ Предисловие «арзамасца» долго еще продолжало оставаться актуальным для Шаховского. В статье «Театр древних греков» (1840) он вновь, вслед за Катениным, указал на ошибку Вяземского: «Это выражение скромного Эсхила <«Крохи с роскошных Омировых трапез». – Д.И.>, не очень удачно издателем творений В.А. Озерова, переведено с французского, (les reliefs des festin d'Homere), *Барельефы тиров Омира*.» [Шаховской 1840с: 67]

¹⁶² Могли быть и другие, неизвестные нам, причины, подтолкнувшие к этому Шаховского.

Полубарским затеям» и в прологе *Новости на Парнасе*. Герой, как и автор, говорит, что «без высокой цели, / Комедия была бы только шутовство.» [Шаховской 1828: 25] Аристофан казнит позором «пороки в глубине сердец» [Шаховской 1828: 132] и радуется сердца «веселой мудростью» [Шаховской 1828: 5], т.е. воплощает идеал комедиографа.

В издании 1828 г. послание «Л.О. Дюровой», предваряющее текст, значительно усиливает эту соотнесенность. 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, где максимальная длина строки достигает шести 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, как и Аристофан в пьесе, говорит о том, что истинный поэт «творением своим в потомстве будет жив.»¹⁶³ [Шаховской 1828: XII]

Автор комедии точно указывает на цель такого соположения: «кто может восстановить униженное, безнравственным шутовством, достоинство комического поэта? один Аристофан» [Шаховской 1828: V]. При написании *Аристофана* Шаховской, на наш взгляд, стремился «отчистить» собственную литературную репутацию. Образ центрального персонажа играл при этом ведущую роль. Именно «идеализированный» характер героя, о котором пишет Гозенпуд [Гозенпуд 1961: 60], и его проекция на фигуру автора должны были создать в литературе новую репутацию не только Аристофана, но и Шаховского.

Ранее драматург наметил лишь основной конфликт комедии: Аристофан боролся против «клеонцев». Среди последних были, несомненно, литературно-полемические фигуры – трагик, трусливый автор комедий и, говорящий с «умильным приятством», льстец. Все они – прислужники торгаша Клеона. Но на последнем этапе работы конфликт пьесы приобрел достаточно ясную проекцию на ситуацию «войны на Парнасе».

Воспроизводя в своей пьесе образ Клеона, драматург стремился как можно точнее следовать за Аристофаном, который вывел афинского правителя в комедии *Всадники*. Шаховской сохранил все основные черты данного персонажа и мотивы, с ним связанные. Бывший торговец кожами – «кожевник» Клеон криком на площадях и лестью народу добился высокой должности казнодара. Став во главе Афин, он начал воровать, клеветать, под страхом наказания требовать взятки. Заручившись поддержкой судей, которым он поднял жалование, Клеон начал обирать богатых граждан, обвиняя их в заговорах и преступлениях. При этом Аристофан изображает своего героя пьяницей, обжорой и распутником, без стыда и чести. Комедия *Всадники* строилась на состязании между кожевником и новым демагогом – колбасником за должность казнодара. Противники дерутся, ругаются, обвиняют друг друга в заговорах и предательстве, грозят расправой и стремятся лестью, подарками и придуманными предсказаниями заслужить благосклонность старика Народа.

Шаховской точно следовал за автором *Всадников* в изображении Клеона, однако противопоставлял ему не такого же грубияна и жулика, а возвышенного поэта, проповедующего идеи аристократии, как законной власти лучших членов общества. При этом появлялись мотивы, связанные с ситуацией «мещанина во дворянстве». Клеон у Шаховского «вышел в знать», но «продавцом не позабыл кричать» [Шаховской 1828: 26]. В то же время он не желает вспоминать свое

¹⁶³ Ср. реплику Аристофана: «Но верь, стихи мои со мною не утонут, / И в них Аристофан бессмертно будет жить.» [Шаховской 1828: 16]

прошлое и делает вид, будто не помнит, какой товар «нашивал тогда в Агору» [Шаховской 1828: 92].

Шаховской придает своему герою некоторый «революционный» оттенок. Клеон называет себя «другом народа», как Ж.-П. Марат, а в момент своего поражения восклицает: «Народ! отмщай аристократам злым / За друга своего!» [Шаховской 1828: 150] Образ народного демагога, обвиняющего своих противников в заговорах и призывающего «отмстить», явно соотносился с образом Марата. Однако в системе ценностей Шаховского такое сопоставление характеризовало героя резко отрицательно. Клеон в *Аристофане* пользуется властью для собственного обогащения, так же как герой *Всадников*. Он, «безбожный», сам придумывает пророчества, якобы от имени Аполлона [Шаховской 1828: 69], а дарами жрецам готов задобрить любых богов.

Необходимо отметить, что Шаховской, по сравнению с комедией Аристофана, значительно усиливает мотив наличия у Клеона приверженцев. Если во *Всадниках* поддерживают казнодара «толпы кожевников», которые «все – одного полета» [Аристофан 2000: 115], причем упоминается об этом только один раз, то в «Аристофане» центральный герой борется именно с Клеоном и его приверженцами. Данный мотив перетекает в мотив клаки, которую собираются организовать «клеонцы». Бездарный комедиограф Антимах говорит:

С Клеоном же у нас до тысячи друзей
И самых голосистых.
Когда кричать начнут,
То мигом заглушат актеров преречистых,
И, если не умом, то горлом уж возьмут. [Шаховской 1828: 7]

Сторонники Клеона уверены в своей победе и надеются, что «Антимах / С дружиною шумной / Все криком задавит» [Шаховской 1828: 113].

Настойчиво педалируя этот мотив, Шаховской, на наш взгляд, стремился «вернуть» своим противникам-«арзамасцам» обвинение в использовании наемной поддержки. Первым подобный упрек бросил Шаховскому Вяземский в «Ответе на послание Василию Львовичу Пушкину» – в тексте, который был вторым из облоймы, выпущенной В. Пушкиным, Вяземским и Жуковским в адрес драматурга в 1815 г. Поэт обращался к адресату:

Но пусть невежество талантов судьей –
Ты смейся и молчи: роптанье безрассудно!
Грудистых крикунов, в которых разум скудный
Запасом дерзости с избытком заменен,
Перекричать нельзя. [Арзамас: II, 279]

Непосредственно по отношению к театральной практике Шаховского мотив клаки применил Дашков в «Видении»: «И будет дружина твоя плескать тебе по найму и презирать тебя даром» [Арзамас: I, 265].

Шаховской, по нашему мнению, при описании опасности, которая грозит Аристофану, пользовался наработками «арзамасцев». Однако тот факт, что заговору «клеонцев» в одиночку должен противостоять герой, соотносящийся с образом Шаховского, должен был указывать на полемический характер ситуации. Появлялась проекция на русскую «войну на Парнасе», в которой место врагов «нового Аристофана» занимали «арзамасцы». Используя мотив «дружины» клакеров, чья сила не в «уме», а в «горле», Шаховской «возвращал» своим оппонентам данное обвинение.

Такой полемический характер изображения противников Аристофана диктовал появление в лагере Клеона поэтов, противопоставляемых центральному герою.

Сниженным двойником Аристофана является комедиограф Антиммах. Он лишь частично восходит к комедии *Ахаряне*, где в «эпизодии» девятом хор ругает Антимаха, который не справился с обязанностью хорега и не накормил хористов [Аристофан 2000: 67]. Однако Шаховской в своей комедии использует сведения об историческом персонаже, по предложению которого были запрещены «личности» на театре (см. [Clavier: 454]). Аристофану противопоставляется Антиммах, в первую очередь, как трусливый автор, 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 коллегу, пишущего в жанре «благородной комедии». Антиммах говорит: «Улыбку – хохота считаю я пристойней» [Шаховской 1828: 8]. 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 дворянской¹⁶⁴. – Д.И.> громкий хохот» [Катенин 1981: 168]. Вполне вероятно, что Шаховской метил в самого яркого представителя данного жанра – Хмельницкого, о котором драматург резко отзывался в 1822 г.¹⁶⁵ Эту версию подтверждает приведенная выше реплика Аристофана о «шутовстве», явно соотносящаяся с выступлениями Шаховского против водевилей Хмельницкого в прологе *Новости на Парнасе* (см. выше С.80). Однако негативная реакция публики на подобные выпады должна была заставить драматурга глубже спрятать полемические уколы в адрес Хмельницкого.

В качестве отсылки к пьесам последнего, вероятно, был выбран и размер, которым говорит Антиммах. 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* перешел на вольный ямб, подчеркивая устремление к русской национальной комедии.

По нашему мнению, в случае с Антимахом наиболее наглядно проявляется истинный характер полиметрической композиции *Аристофана*. Шаховской, по его словам, «старался приноровить размер стихов к их <героев> характерам и состояниям» [Шаховской 1828: 33], но выбор конкретного размера, по-видимому, делался с учетом полемического характера персонажа. Однако не очевидность таких проекций не превращала их в «личности». Для зрителей Антиммах был обобщенным образом комедиографа – основателя «средней комедии, представляющей настоящие приключения и характеры вымышленными именами», как пояснял в 1828 г. Шаховской [Шаховской 1828: 161].

Кроме того, автор *Аристофана* воспользовался фигурой Антимаха для «обезвреживания» одной из самых устойчивых составляющих своего

¹⁶⁴ Термин, использованный Катениным (см. [Катенин 1981: 168]).

¹⁶⁵ Шаховской писал Загоскину 29 июля о том, что на него нападает «Хмельницкий... с стаею кобельков, омочающих углы Театральной школы, <...> за добро, которое я сделал и делаю нашему театру, наставляя на путь истинный дарования.» [Цит. по: Александрова: 105]

полемического образа – эпитета «холодный» и различных его вариаций (см. [Арзамас: I, 247; II, 144]). Аристофан, характеризуя своего противника, называет его «стишков холодных сочинителем» и «ледяным комедии мягчителем»¹⁶⁶, который мучит зрителей «скукой» и отучает «от смеха» [Шаховской 1828: 9]. Тем самым, Шаховской использовал мотивы своего полемиического образа для создания отрицательного персонажа, враждебного по отношению к герою-протагонисту драматурга.

Аристофан и Антимак противопоставлены также по тому, как они строят свои отношения с Клеоном. Последний не раз называет комедиографа «шутком» и грозит «отшутить» смертью, если тот не побоится осмеять его в комедии. Отрицательный герой становится носителем «арзамасской» позиции, которую Шаховской таким способом дискредитирует. При этом автор вводит точную отсылку к прозвищу «Шутовской» и способу его образования. Клеон хвастает: «По шутовству его мы дали шах и мат.» [Шаховской 1828: 90] Однако в финале шутком предстает Клеон, появляющийся перед народом, прикрывшись одними виноградными листьями – настоящим шутком оказывается отрицательный персонаж. Кроме того, в *Аристофане* есть второй шут – положительный. «Народным шутком», ругаясь, называет Аристофана Ксантиппа [Шаховской 1828: 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, переосмысливая фигуру шута.

Как мы видим, образ Антимаха оказывается крайне насыщен полемическими мотивами и прочно связывает комедию Шаховского с актуальным литературным контекстом эпохи.

Идея Шаховского о том, что главными драматическими жанрами являются комедия и трагедия (см. выше С.80), диктует появление рядом с Антимаксом второго поэта – трагика Феогнея¹⁶⁷. Необходимо отметить, что и его пьесы характеризуются автором как «холодные». Аристофан говорит, что Феогней «всех трагедией знобит» [Шаховской 1828: 35]. Данный герой принадлежит к тому же типу поэтов, ищущих покровителей, что и Антимак. В отличие от последнего, трагик не заявляет прямо своей эстетической программы. Шаховской создает более сложную комбинацию из сценического образа Феогнея и внесценического образа Еврипида. Первый предстает в *Аристофане* эпигоном Еврипида, ревностно хранящим его память. Именно нападение на нее трагик ставит в вину Аристофану:

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 «войне на Парнасе». Как отмечал Тынянов в связи *Аристофаном*, нападки архаистов «на “жеманного” Еврипида являются более нападками на Озерова, чем на Еврипида» [Тынянов 1977: 97].

¹⁶⁶ В комментариях к тексту Антимак был назван «холодным» [Шаховской 1828: 33].

¹⁶⁷ Данное имя не встречается в современных переводах комедий Аристофана, что позволяет приписать изобретение его Шаховскому.

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 (см. [Катенин 1981: 177-180]). В комедии Аристофан критикует «дух философский», т.е., поясняет Шаховской, «расхождение театрального действия натянутыми философскими изречениями». Однако драматург указывает, что, прежде всего, Аристофан упрекал Еврипида в «унижении» жанра трагедии, посвященной «великим действиям, высокой нравственности и промыслу богов». Трагик же изображал страсти смертных, стремясь внешними эффектами «разжалобить зрителей». Кроме того, Аристофан, по мнению Шаховского, не прощает Еврипиду «роль Федры, принуждающей зрителей сострадать преступной страсти и невольно соучаствовать пороку» [Шаховской 1828: 164]. Все эти упреки, а также «мягкость стихов», в большей мере характеризуют трагедии Озерова, чем Еврипида.

В программном монологе Аристофана «разнеженному Еврипиду» герой противопоставляет пару древних трагиков – Эсхила и Софокла. В упомянутом выше комментарии Шаховской сравнивает их с Еврипидом и отмечает, что «Эсхилл и Софокл возносили людей до богов, и сливали, так сказать, небо с землею», т.е. писали героические трагедии, чего не делал Еврипид¹⁶⁸ [Шаховской 1828: 164].

«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 интриганов. Клеон хочет его «утопить», как это было сделано с комедиографом Евполием [Шаховской 1828: 48].

Хотя основная опасность для героя исходит от «клеонцев», Алкиноя боится, что их победе 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 стоять 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 (см. выше С.23).

Завистниками и интриганам 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 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,

¹⁶⁸ Ср. с противопоставлением Сумарокова Озерову у Шишкова – С.12.

И Феогнеевым трагическим стихам;
А Ипперболу... чему?... не знаю сам. [Шаховской 1828: 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. [Шаховской 1828: 158]

Завидуют и преследуют противники Аристофана. Тем самым, «арзамасский» образ «завистника» и «врага талантов» Шаховским «переворачивается».

Драматург характеризует клеонцев как «глупцов» и «невежд», «возвращая» своим оппонентам данные наименования.

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 Ленецкого 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» [Шаховской 1828: 53]. Аристофан же ради Алкиной «все забыть готов, / И славу и венцы» [Шаховской 1828: 141], что доказывает на деле, убегая после удачного представления к возлюбленной без венца.

Финал комедии, на наш взгляд, явно ориентирован на последнюю строфу 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 Созию, чтобы быть увенчанным своей невестой. Сцена эта, в противовес «арзамасской» трактовке, решена в патетических тонах:

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

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

Переосмысляя всем ходом своей комедии репутацию Аристофана как «губителя» Сократа, Шаховской уравнивает своего героя с «философом». Аристофан замечает: «Да у меня, как у Сократа, / К несчастью свой домашний демон есть» [Шаховской 1961: 617] – философ мучается страстью все знать, а комедиограф – желанием писать и осмеивать пороки. Кроме того, связь героев прослеживалась и в другом.

В своем предисловии к *Аристофану*, говоря об актерам, игравших в комедии, Шаховской лишь упоминает Ежову, чей образ, вольно или невольно, воздействовал на зрителей. Актриса исполняла роли «сварливых, болтливых старух», которые драматург, по воспоминаниям Каратыгина, писал именно для нее [Каратыгин: 76]. С другой стороны, к моменту постановки *Аристофана* полемическая традиция прочно связывала Ежову с Шаховским. Всем было известно, что актриса уже много лет является гражданской женой драматурга, причем, за Ежовой закрепилась негативная репутация сварливой и властной жены, которая управляет князем. В таком контексте ее появление в роли Ксантиппы должно было быть очень значимым. Сюжет о Сократе и его жене, намеченный в комедии, проецировался на отношения драматурга и актрисы.

В своем отзыве об отрывках комедии Архипов, хваля образ Ксантиппы, употребил выражение «списывал с натуры» [СО: 1823; № 3; 140], что значило высокую степень правдоподобия, но, возможно, и намек на наличие конкретного прототипа героини. По нашему мнению, в Ксантиппе современники легко узнали Ежову. Позднее в своих воспоминаниях Каратыгин так описывал отношения в доме Шаховского: «Актриса Ежова с юных лет сделалась подругой его жизни <...> Хотя она тоже была не злая женщина, но живучи с ним, имела сильное влияние на его слабый характер. Он, как Сократ, побаивался своей Ксантиппы.» [Каратыгин: 75] Вполне вероятно, что данное сравнение было инспирировано комедией *Аристофан*.

В пьесе, тем самым, появлялись сразу два персонажа, сквозь которые просвечивалась «физиономия» автора: «отец комедии» Аристофан и мудрец Сократ (напомним, что ни Сократ, ни Шаховской не отличались привлекательной внешностью). Шаховской-Аристофан оказывался одновременно Шаховским-Сократом, что, видимо, должно было подорвать саму основу легенды о гибели античного философа от интриг драматурга. Негативная составляющая мифа об Аристофане разрушалась.

Создавая комедию, где центральный конфликт проецировался на «войну на Парнасе», а центральный герой представлял собой alter ego Шаховского, драматург использовал характерные знаковые мотивы и образы, устанавливавшие связь с полемикой между «старой» и «новой» школой.

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» [Шаховской 1828: 34]. К нему присоединяются также Антимак и Евгалий. Позиция Клеона аналогична:

Уж я не говорю ни слова о себе:

Пускай меня злословит,

Пусть лает на меня, – я презираю лай;

[Шаховской 1828: 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 последователей Карамзина. До 1815 г. будущие «арзамасцы» следовали за своим учителем в стремлении избежать «личностей» в полемике (см. [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 образа губителя Озерова. Именно он призывал: «Потомство грозное, отмщенья!..» [Арзамас: II, 252] (ср. приведенное выше восклицание Клеона – С.88). Киселева отметила аналогичное изменение позиции Дашкова в 1815 г. [Киселева 1990: 22]

Необходимо отметить, что в своей комедии Шаховской вновь обращается к образу молодого сентиментального «чувственника». Оратор Евгалий 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 образам сентименталистов (*Новый Стерн*). Кроме того, Евгалий говорит штампами: «Солнце скрылось, – меркнет свет!» [Шаховской 1828: 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 ромansa» и баллады [Гаспаров: 120-121]. Вероятно, значение имело и то обстоятельство, что Шаховской уже применял данный размер 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 создать возвышенный образ древнего комедиографа, умеющего сочетать в своей душе любовь и стремление к высоким целям. 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, постоянно соотнося своих героев с действующими лицами исторической «войны на Парнасе» 1815 г. Целью автора, на наш взгляд, было полное «обезвреживание» своего полемического образа, созданного арзамасцами. Для этого драматург создает идеализированного героя, 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 переосмысливаются в положительном ключе, либо связываются с отрицательными персонажами комедии, т.е. «возвращаются» оппонентам «нового Аристофана».

Несмотря на тезис о необходимости «личностей» в комедиях, высказанный устами Аристофана [Шаховской 1828: 158], Шаховской не делает свои образы узнаваемыми. Реальный литературный «прототип» имеет лишь центральный герой, остальные же представляют собой обобщенные образы, связанные с

современной комедийной традицией или с пьесами Аристофана. Лишь внимательное рассмотрение всех деталей комедии, сопоставление героя с автором и знание контекста давали возможность увидеть проекцию на современность.

Однако такая поэтика намеков и аналогий могла быть понятна лишь небольшому числу зрителей, знакомых с литературно-полемиической ситуацией середины 1810-х гг., что заранее делало комедию нерепертуарной. Недолгая и сложная сценическая судьба пьесы не позволила ей в 1820-е гг. реально изменить репутацию драматурга. Уже второе представление *Аристофана* не состоялось, т.к. 27 ноября был объявлен траур по Александру I. Все театры закрылись на год. После декабрьского восстания расстановка сил на литературных фронтах резко изменилась. Декабристы, высоко ценившие *Аристофана*, были исключены из литературного процесса. Кроме того события 1825 г. сделали полемику 1815-1816 гг., с которой взаимодействовал Шаховской в *Аристофане*, совершенно неактуальной для большинства современников.

Хотя участие Шаховского в полемике конца 1820-х – начала 1830-х гг., еще требует исследования¹⁶⁹, на данном этапе определенно можно говорить о том, что его попытка «обезвредить» свой полемический образ провалилась. Репутация «завистника», «губителя Озерова» и автора фарсов продолжала активно воздействовать на восприятие современниками фигуры Шаховского.

Однако наметилась и другая черта его литературной позиции конца 1820-х гг. Отвечая на выпад «Московского Телеграфа», 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» [Шаховской 1829: 269]. Кроме пожилых зрителей, драматург обращался к «давнишним членам Императорской Российской Академии»; объяснял, что «выступил при старости», держась «старинного изречения: правду говорить – добрым людям дружить» [Шаховской 1829: 271]. Шаховской смотрел на свое творчество ретроспективно, тем самым, провоцируя современников воспринимать его как сочинителя, свой путь уже завершающего.

Именно с такой точки зрения рассматривал творчество драматурга Аксаков в статье «О заслугах князя Шаховского в драматической словесности». Она появилась в № 11 «Московского Вестника» за 1830 г. и стала, фактически первой обобщающей работой о драматурге. Аксаков, не перечисляя всего, написанного Шаховским за «двадцать пять лет» творческой жизни, останавливался на четырех пьесах – *Пустодомах*, *Финне*, *Керим-Гирее* и *Аристофане*. Последняя упомянутая комедия была оценена автором статьи высоко: «“Аристофан”, комедия, исполненная возвышенных чувств и богатая сценами изящной красоты, к сожалению не для всей публики понятными; разговор в ней прекрасный, даже иногда образцовый для комедии такого рода.» [Аксаков 1955: III, 521] Показательно, что *Аристофан* был описан как последняя выдающаяся пьеса драматурга – некоторое завершение всего творчества. Далее Аксаков говорил о роли Шаховского как первопроходца, указавшего «путь к надежным успехам будущему драматику» [Аксаков 1955: III, 522], а также напоминал о его заслугах в деле воспитания актеров. При этом автор статьи не отрицал недостатков в пьесах и стихах Шаховского. Стоит отметить, что Аксаков, публикуя свой текст, фактически ставил точку в творческой жизни драматурга и подчеркивал, что последний принадлежит к «своему времени».

¹⁶⁹ См. [СП: 1829; № 133; МТ: 1829; Ч. 25; 280-281; 1830; № 9; 118-124].

Шаховской, во многом, разделял такую новую трактовку своей личности и хотя в конце 1820-х – начале 1830-х он еще достаточно активно писал для театра (см. [Шаховской 1961: 823-825]), главным его амплуа с этого времени становится амплуа «мемуариста» и «историка». Какой образ автора вырисовывался в текстах этого периода – объект для отдельного исследования.

Заключение

Создание полноценной творческой биографии Шаховского, отвечающей современным научным требованиям, связано с проблемой выработки метода описания обширного наследия драматурга. Как начальник репертуарной части театральной Дирекции Шаховской отвечал за постоянное обновление репертуара русской труппы, что вынуждало его подчиняться вкусам публики и веяниям моды. Это обстоятельство, однако, не отменяет, а лишь усложняет проблему выявления собственной творческой программы Шаховского. В нашей работе мы попытались наметить один из путей к решению данной проблемы – реконструировать стратегию Шаховского по созданию и поддержанию собственной литературной репутации. В 1800-1810-е гг. эта проблема стояла перед драматургом крайне остро. С одной стороны, в 1800-е гг. Шаховской, решивший посвятить себя литературе, стремился вписаться в современный литературный процесс, выбирал амплуа и вырабатывал свою творческую программу, что стало основой его репутации как писателя; с другой – в полемике 1815 г. вокруг *Урока кокеткам* был создан негативный образ драматурга, значительно эту репутацию трансформировавший. В ситуации литературного спора Шаховской был вынужден не только выбирать стратегию своего поведения, но и менять ее с целью «обезвредить» выпады оппонентов.

Необходимость учитывать действия обеих спорящих сторон потребовала исследования наиболее значимой составляющей негативной репутации Шаховского – т.н. «озеровского мифа» – полемической легенды об уходе из литературы Озерова, в преследовании которого «арзамасцы» обвиняли Шаховского. После анализа переписки трагика 1808-1809 гг., а также театрального контекста, в котором появилась его последняя трагедия *Поликсена*, мы можем с уверенностью говорить об отсутствии каких-либо столкновений между ним и Шаховским. Обвинения в адрес последнего были сфабрикованы сторонниками Семеновой после конфликта с драматургом.

Кроме этого, исследование критических отзывов на трагедии Озерова позволило выделить т.н. «расиновский код», использовавшийся при описании автора *Эдипа в Афинах*. Слава «русского Расина», закрепившаяся за ним в периодике, вероятно, в какой-то момент определила его сознательную ориентацию на творчество и биографическую легенду французского «классика», что привело к искусственному конструированию Озеровым конфликта вокруг *Поликсены* по образцу конфликта «двух *Федр*»: трагик забрал свою пьесу из театра без каких-либо видимых причин. Данная тактика Озерова в сочетании с его репутацией «русского Расина», как мы пытались показать далее, определила и «арзамасскую» интерпретацию ухода трагика из литературы – как следствия гонений на «талант» со стороны «завистников». Роль Прадона в этом сюжете была отведена Шаховскому, что надолго закрепило за ним репутацию «губителя» Озерова.

Реконструкции «положительной» программы Шаховского, собственных взглядов драматурга на свое место в литературе и его полемической тактики были посвящены вторая и третья главы нашей работы.

Вслед за К.Ю. Роговым мы рассмотрели дебюты Шаховского 1800-х гг. в контексте актуальных французских идей. Это позволило уточнить позицию драматурга в полемике о «старом» и «новом» слоге и подтвердить наблюдения А.А. Гозенпуда о том, что объектами осмеяния в комедии *Новый Стерн* были московские «сентименталисты» – Шаликов и В. Измайлов. Подобная

направленность пьесы Шаховского, как мы стремились продемонстрировать, не была враждебна кругу Дмитриева и будущих «арзамасцев», что определило их положительную оценку *Нового Стерна* и неактуальность этой комедии в полемике 1810-х гг.

Кроме того, в спорах вокруг комедии Шаховской выработал свою творческую стратегию – подражание Мольеру. Это выбор был обусловлен с одной стороны, воздействием французских «неоклассицистических» идей, а с другой – необходимостью найти авторитетный образец для оправдания принципа «личностей» в комедии. Сопоставления Шаховского с Мольером в дружественной критике создавали драматургу репутацию «русского Мольера». На ее закрепление были ориентированы комедия *Полубарские затеи*, написанная в подражание *Мещанину во дворянстве*, и две сатиры, в которых автор создавал собственный образ врага пороков и «живописателя» нравов. Все это демонстрирует независимость творческих целей Шаховского от целей Шишкова. Для самого комедиографа, в этот период острее, чем полемика о «старом» и «новом» слоге, стоял вопрос о том, как найти свое место в современном литературном движении. Только в конце 1810 г. драматург сблизился с кругом «беседчиков», что определило дальнейшее восприятие его как убежденного сторонника Шишкова. Тем не менее, подобный взгляд не позволяет увидеть самостоятельного творческого развития Шаховского. В течение 1810-х гг. автор *Нового Стерна* не оставлял попыток создать образцовую «мольеровскую» комедию на современном русском материале. Вершиной этого пути стала стихотворная комедия *Урок кокеткам*, написанная с ориентацией на *Мизантропа*.

В «войне на Парнасе» 1815 г. для драматурга была не менее актуальна и «мольеровская» полемическая тактика. *Урок кокеткам* и последующий за ним *Урок волокитам* Загоскина, написанный, по нашему мнению, в соавторстве с Шаховским, точно проецировались на *Урок женам* Мольера и *Критику «Урока женам»*. При таком полемическом «ответе», на место традиционно осуждаемых «завистников» Мольера оказывались поставлены «арзамасцы». С одной стороны, этим Шаховской защищался от их нападения, а с другой – еще раз подчеркивал свой титул «русского Мольера», который в 1815 г. был закреплен за драматургом. При этом Шаховской старался внешне выдерживать позицию «над схваткой», не афишируя своего вероятного участия в написании *Урока волокитам*.

«Арзамасцы», в свою очередь, ориентируясь на полемическую тактику «энциклопедистов», закрепили за автором *Урока кокеткам* репутацию «новейшего Аристофана». Данное наименование включало в себя все обвинения, выдвигавшиеся в адрес Шаховского: были использованы оппозиция «талант – завистник» («озеровский миф»), упреки в «шутовстве» (фарсовости) и «памфлетности» комедий. Резко негативный характер данной репутации подкрепляла авторитетная традиция Буало, Вольтера и Лагарпа, осуждавших Аристофана. Широкое распространение этой полемической «клички», на наш взгляд, вынудило Шаховского пересмотреть в конце 1810-х гг. свое прежде негативное отношение к античному комедиографу. Переоценка творчества Аристофана стала возможной в атмосфере «романтических» идей (интерес к «Антологии», «Курс» А. Шлегеля) и сближения с «младоархаистами». Переосмыслив творчество «отца комедии» как одного из образцовых авторов «комедии нравов» (наряду с Шекспиром, Мольером, Фонвизинным), Шаховской, сохраняя общую установку на «подражание», переосмыслил свои ориентиры – «русский Мольер» в новом контексте стал «русским Аристофаном».

Как мы стремились продемонстрировать в третьей главе, период с 1820-1828 гг. был временем работы Шаховского над комедией *Аристофан*, цель

которой была реабилитировать античного драматурга и, тем самым, «обезвредить» негативную составляющую репутации ее автора – Шаховского «нового Аристофана». Комедия была написана по французским образцам, однако основное ее содержание заключалось в аналогиях между легендарной античностью и русской литературной современностью. Драматург переосмыслил «арзамасскую» оппозицию «талант – завистник» в свою пользу: его герой-протагонист Аристофан противостоял «завистникам» и «клеветникам», защищаям славу «разнеженного Еврипида». Полемические прозвания и обвинения, которые звучали в его адрес с 1815 г., Шаховской либо переосмыслил, либо возвращал «арзамасцам», пытаясь полностью «отчистить» свою репутацию. Это попытка, однако, не принесла результатов. Причиной провала, по нашему мнению, стали сложная поэтика аналогий, на которой строился весь конфликт комедии, и неудачная сценическая судьба *Аристофана*. Негативная репутация Шаховского продолжала использоваться в полемике и позднее была закреплена мемуаристами.

Подводя итог, можно констатировать, что проблема построения собственной репутации была для Шаховского не только проблемой бытового поведения, но и тесно соприкасалась с творческой стратегией драматурга. Выбор образцов и подражание им были, с одной стороны, обусловлены ситуацией литературной полемики, а, с другой, сами определяли выбор тактики в этой полемике. Творческое развитие влияло на репутацию и наоборот. «Распутывание» этого «клубка» позволяет увидеть биографию автора в ее живой динамике, без навязывания чуждых ей рамок.

Список сокращений

Названия периодических изданий:

Бл – «Благонамеренный»
ВЕ – «Вестник Европы»
ДВ – «Драматический вестник»
ЖРС – «Журнал Российской словесности»
МТ – «Московский телеграф»
НЛО – «Новое Литературное Обозрение»
ОА – «Остафьевский архив князей Вяземских»
ПЗ – «Полярная звезда»
РА – «Русский архив»
РМ – «Российский музеум»
РП – «Российский пустынник»
СВ – «Северный вестник»
СН – «Северный наблюдатель»
СП – «Северная пчела»
СО – «Сын Отечества»

Другие сокращения:

БЛРС – «Беседа любителей русского слова»
ИРДТ – «История русского драматического театра»
КГПИ – Куйбышевский Государственный Педагогический институт имени В.В. Куйбышева
ОР РГБ – Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки
ОР РНБ – Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки
СПбГТБ – Санкт-Петербургская Государственная Театральная библиотека

Список использованной литературы

Источники

Архивные источники:

- 1) [Загоскин 1815:] <Загоскин> Комедия против Комедии, или Урок Волокитам. Комедия в 3-х действиях / Рукопись, прошедшая цензуру 23 октября 1815 г. // СПбГТБ. XXI.2.71.15371.
- 2) [Озеров – Шаховскому:] Письмо В.А. Озерова к князю Шаховскому А.А. [1810-е гг.] // ОР РГБ. Ф. 233 (С.Д. Полторацкого). К. 38. Ед. хр. 35.
- 3) [Оленин – Нарышкину:] Письмо А.Н. Оленина А.Л. Нарышкину (черновик) // ОР РНБ. Ф. 542 (А.Н. Оленина). № 120.
- 4) [Оленин – Языкову:] Письмо А.Н. Оленина Д.И. Языкову [1809-1810] // ОР РНБ. Ф. 542 (А.Н. Оленина). № 155.
- 5) [Риго, Жаклен:] *Риго А.-Ф., Жаклен Ж.-А.* Мольер с друзьями: Комедия в 2-х действиях / Пер. А.А. Шаховского. Рукопись, прошедшая цензуру 3 июня 1824 г. // СПбГТБ. I.21.2.27.
- 6) [Шаховской 1825:] *Шаховской А.А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники» / Рукопись, прошедшая цензуру 13 августа 1825 г. Пагинация отсутствует // СПбГТБ. 1.21.3.87.
- 7) [Шаховской 1822] *Шаховской А.А.* Новости на Парнасе, или Торжество муз / Рукопись, прошедшая цензуру 7 июня 1822 г. Пагинация отсутствует // СПбГТБ. I-XX-2-14737.
- 8) [Шаховской 1808:] *Шаховской А.* Полубарские затеи... / Рукопись. Пагинация отсутствует // СПбГТБ. I.V.2.3.3283.
- 9) [Шаховской 1804:] <Шаховской> Коварный. Комедия в пяти действиях в прозе... / Рукопись // СПбГТБ. I.II.6.5.
- 10) [Шаховской – Оленину:] Письмо А.А. Шаховского А.Н. Оленину, 13 июня 1810 г. // ОР РНБ. Ф. 542 (А.Н. Оленина). № 334.
- 11) [Языков – Шаховскому:] Письмо Д.И. Языкова А.А. Шаховскому // ОР РНБ. Ф. 542 (А.Н. Оленина). № 779.

Печатные источники:

- 12) [Аксаков 1955:] *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1955-1956.
- 13) [Аксаков 1886:] *Аксаков С.Т.* Биография М.Н. Загоскина // Аксаков С.Т. Полн. собр. соч. СПб., 1886. Т.3.
- 14) [Арзамас:] Арзамас: Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы: Сб. В 2 кн. М., 1994.
- 15) [Аристофан 2000:] *Аристофан* Комедии. Фрагменты / Пер. А. Пиотровского. М., 2000.
- 16) [Аристофан 1821:] *Аристофан* Облака / Пер. И.М. Муравьева-Апостола. СПб., 1821.
- 17) [Батюшков:] *Батюшков К.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989.
- 18) [Бахтин:] *Н.* Взгляд на историю славянского языка и постепенность успехов просвещения и словесности в России // СО. 1828. № 9-12.
- 19) [Бл:] Благонамеренный.
- 20) [Буало:] *Буало* Наука о стихотворстве / Пер. гр. Хвостова. СПб., 1824.
- 21) [Булгарин:] *Булгарин Ф.* Театральные воспоминания моей юности // Пантеон русских и всех европейских театров. 1840. Ч.1.

- 22) [Бутырский 1806:] *Бутырский* Разбор трагедии: Фингал // Лицей. 1806. Ч. II. Кн.1.
- 23) [Бутырский 1805:] *Бутырский* Трагедия Эдип в Афинах, сочинения г. Озерова. // Северный вестник. 1805. Ч. 7. № 7.
- 24) [Вигель:] *Вигель Ф.Ф.* Записки: В 2 кн. М., 2003.
- 25) [Водевиль:] Старый русский водевиль 1819-1849. М., 1937.
- 26) [Вольтер:] *Вольтер*. Эстетика. Статьи. Письма. М., 1974.
- 27) [Вяземский:] *Вяземский П.А.* Соч.: В 2 т. М., 1982.
- 28) [Глинка:] *Глинка С.Н.* Записки. М., 2004.
- 29) [Гнедич:] *Гнедич Н.И.* Письма к К.Н. Батюшкову // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1972. Л., 1974.
- 30) [Грибоедов:] *Грибоедов А.С.* Соч. М., 1988.
- 31) [Дашков:] *Д.Д.* Июня 25 *Новый Стерн*, комедия // ВЕ. 1812. № 13 (июль).
- 32) [ДВ:] Драматический вестник. 1808.
- 33) [Декабристы:] *Бестужев А.А.* Липецкие воды, или Урок кокеткам... // Декабристы: эстетика и критика. М., 1991.
- 34) [Державин:] *Державин Г.Р.* Соч.: В 9 т. СПб., 1864-1883.
- 35) [Дидро:] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980.
- 36) [Дмитриев:] *Дмитриев И.И.* Соч. М., 1986.
- 37) [Дмитриев М.:] *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти // Дмитриев М.А. Московские элегии. М., 1985.
- 38) [Дюваль:] *Дюваль А.* Влюбленный Шекспир... / Пер. Д. Языкова. СПб., 1807.
- 39) [Жихарев:] *Жихарев С.П.* С.П. Жихарев: В 2 т. Л., 1989.
- 40) [ЖРС:] 2.-9. Письмо к издателю // Журнал российской словесности. 1805. № 7.
- 41) [Жуковский 1999:] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.
- 42) [Жуковский 1985:] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1985.
- 43) [Жуковский 1956:] *Жуковский В.А.* Стихотворения. Л., 1956.
- 44) [Загоскин 1987:] *Загоскин М.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1987. Т.2.
- 45) [Загоскин 1902:] Из переписки М.Н. Загоскина // Русская старина. 1902. Т. 111.
- 46) [Загоскин 1889:] *Загоскин М.Н.* Соч.: В 7 тт. СПб., 1889.
- 47) [Зотов 1896:] *Зотов Р.М.* Записки // Исторический вестник. 1896. Т. 64-66.
- 48) [Зотов 1846:] *Зотов Р.* Князь А.А. Шаховской // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1846. № 4.
- 49) [Зотов 1842:] *Зотов Р.* Биография Озерова // Репертуар и Пантеон. 1842. Кн. 6.
- 50) [Ирои-комическая поэма:] Ирои-комическая поэма. Л., 1933.
- 51) [Капнист:] *Капнист В.В.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1960.
- 52) [Карамзин 1966:] *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1966.
- 53) [Карамзин 1866:] Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866.
- 54) [Каратыгин:] *Каратыгин П.А.* Записки. Л., 1970.
- 55) [Катенин 1981:] *Катенин П.А.* Размышления и разборы. М., 1981.
- 56) [Катенин 1965:] *Катенин П.А.* Избранные произведения. М.; Л. 1965.
- 57) [Критика:] Критика первой четверти XIX века. М., 2002.
- 58) [Крылов 2001:] *Крылов И.А.* Полн. собр. драматических соч. СПб., 2001.
- 59) [Крылов 1982:] И.А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.
- 60) [Кюхельбекер:] *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- 61) [Лагарп:] *Лагарп И.Ф.* Ликей или круг словесности древней и новой / Пер. П. Соколова. СПб., 1811. Ч. 2.
- 62) [Мольер:] *Мольер*. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1985.

- 63) [МТ:] Московский Телеграф.
- 64) [ОА:] Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Вып. 1.
- 65) [Озеров 1960:] *Озеров В.А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960.
- 66) [Озеров 1869:] Письма В.А. Озерова к А.Н. Оленину. 1808. 1809. // Русский архив. 1869. Ч. 1.
- 67) [Озеров 1816-1817:] *Озеров В.А.* Соч.: В 2 т. СПб., 1816-1817. Т. 1.
- 68) [Пародия:] Русская стихотворная пародия (XVIII – начала XX в.). Л., 1960.
- 69) [Переписка:] Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. М., 1982.
- 70) [Пушкин:] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1996.
- 71) [Пушкин В.:] *Пушкин В.Л.* Стихи. Проза. Письма. М., 1989.
- 72) [РП:] *Житель Филадельфии.* Письмо родственника... // Русский Пустынник. 1817. № 19.
- 73) [Рылеев 1934:] *Рылеев К.Ф.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934.
- 74) [Рылеев 1954:] *Рылеев К.Ф.* Мнемозина, собрание сочинений в стихах и прозе, издаваемая кн. В.Одоевским и В.Кюхельбекером. Часть I // Литературное наследство. М., 1954. № 59. С. 283.
- 75) [Сатирики:] Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. Л., 1959.
- 76) [СВ:] Северный вестник.
- 77) [СМ:] Сатирическая газета // Северный Меркурий. 1811. № 2.
- 78) [СН:] Северный наблюдатель. 1817.
- 79) [СО:] Сын отечества.
- 80) [СП:] Северная пчела.
- 81) [Стихотворная комедия:] Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: В 2 т. Л., 1990.
- 82) [Сумароков 1957:] *Сумароков А.П.* Избранные произведения. Л., 1957.
- 83) [Сумароков 1787:] *Сумароков А.П.* Мнение во сноведении о французских трагедиях // Сумароков А.П. Полн. собр. всех соч.: В 10 т. М. 1787. Т. 6.
- 84) [Сушков:] *Сушков Н.В.* Обзор к потомству с книгами и рукописями // Раут. 1854. Кн. 3.
- 85) [Талия:] Русская Талия, Подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год / Изд. Ф. Булгарин. СПб., 1825.
- 86) [Трагедия:] Стихотворная трагедия конца XVIII – начала XIX в. М.; Л., 1964.
- 87) [Тургенев I:] Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 1.
- 88) [Тургенев II:] Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 2.
- 89) [Фонвизин:] *Фонвизин Д.И.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959.
- 90) [Хвостов 1938:] Из архива Д.И. Хвостова. / Публикация А.В. Западова // Лит. архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. М.; Л., 1938. Вып. 1.
- 91) [Хвостов 1828:] *Хвостов Д.И.* Полн. собр. стихотворений: В 7 т. СПб., 1828-1834.
- 92) [Шаховской 1999:] *Шаховской А.А.* Ты и Вы. Послание Вольтера, или Шестьдесят лет антракта. Анекдотическая комедия в двух действиях.... // Русская литература. 1999. № 1.
- 93) [Шаховской 1961:] *Шаховской А.А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
- 94) [Шаховской 1844:] *Шаховской А.А.* Ломоносов и Сумароков (Неоконченный роман) // Маяк. 1844. Т.15.
- 95) [Шаховской 1842а:] *Шаховской А.А.* Обзор русской драматической словесности. Эпоха 1-я. Трагедия // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. № 3.
- 96) [Шаховской 1842б:] *Шаховской А.А.* Театральные воспоминания // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842. № 5.

- 97) [Шаховской 1840a:] *Шаховской А.* Вступление в мое наземное поприще (Письмо к П.М.Б.) // Маяк. 1840. Ч. 6.
- 98) [Шаховской 1840b:] *Шаховской А.* Вместо предисловия к редактору Пантеона // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5.
- 99) [Шаховской 1840с:] *Шаховской А.* Театр древних греков // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 5.
- 100) [Шаховской 1840d:] *Шаховской А.* Летопись русского театра. Эпоха II // Репертуар русского и всех европейских театров. 1840. № 11.
- 101) [Шаховской 1836:] *Шаховской А.* Первые дни в сожженной Москве: сентябрь и октябрь 1812-го года (Письма Шаховского, 1836 г., к А.И. Михайловскому-Данилевскому) // Русская старина. 1889. Т. 64.
- 102) [Шаховской 1834:] *Шаховской А.* Три женитьбы вопреки рассудку. Листок из литературной летописи XIX века // Библиотека для чтения. 1834. Т. 7.
- 103) [Шаховской 1833:] Письмо князя А.А. Шаховского к князю Е.П. Мещерскому <20 авг. 1833 г.> // Русский архив. 1908. Т. 1.
- 104) [Шаховской 1830:] *Шаховской А.А.* М.Н. Загоскину, 4 января 1830 г. // Литературное наследство: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1952. Т.58.
- 105) [Шаховской 1829:] *Шаховской А.А.* Письмо к Издателю // Галатея. 1829. Ч. 2. № 11.
- 106) [Шаховской 1828:] *Шаховской А.А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828.
- 107) [Шаховской 1824a:] *Шаховской А.А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники» (отрывки) // ПЗ на 1824. СПб., 1824.
- 108) [Шаховской 1824b:] *Шаховской А.А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники» (отрывки) // Мнемозина. М., 1824. Ч.1.
- 109) [Шаховской 1823:] *Шаховской А.А.* В.Ф. Одоевскому // Русский архив. 1864. № 7-8.
- 110) [Шаховской 1820:] *Шаховской А.* Предисловие к Полубарским затеям // СО. 1820. № 13.
- 111) [Шишков:] *Шишков А.С.* Собр. соч. и переводов: В 16 т. СПб., 1818-1834. Т. 1-2.
- 112) [Эпиграмма:] Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века): Сб. Л., 1988.
- 113) [Aristophanes:] *Aristophanes.* The Clouds / Trans. J. White. London, 1759.
- 114) [Athenian letters:] Athenian letters or, the Epistolary correspondence of an agent of the king of Persia, residing at Athens during the Peloponnesian war. / Ed. P.Y. Hardwicke: 3 tt. Strasburgh, 1800.
- 115) [Barthélemy:] *Barthélemy J.-J.* Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire.: 4 tt. Paris, 1788. Т.1-4. Chapitre 60.
- 116) [Boileau:] *Boileau N.* Œuvres poétiques (Suivies d'Œuvres en prose). Paris, 1926.
- 117) [Brumoy:] *Brumoy P.* Théâtre de Grecs: 13 tt. Paris, 1785-1789.
- 118) [Cailhava:] *Cailhava* Athènes pacifiée. Comédie en trois actes et en prose, tirée des onzes pièces d'Aristophane. Paris, An V. <1796>.
- 119) [Clavier:] *Clavier* Aristophane // Biographie Universelle ancienne et moderne. Paris, 1811. Т. 2.
- 120) [Diderot:] *Diderot D.* Œuvres. Paris, 1798.
- 121) [Florian:] *Florian, J.-P. C., de.* Fables. Paris, 1792.
- 122) [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.
- 123) [Geoffroy 1801:] *Geoffroy.* Comparaison de Voltaire et de Racine // L'Année Littéraire. 1801. Т. 6. № 31.

- 124) [Geoffroy 1800:] *G****. Lycée, ou Cours de Littérature ancienne et moderne, par J.F. Laharpe... // *L'Année Littéraire*. 1800. Т. 1. № 2. P. 73-97.
- 125) [La Harpe:] *La Harpe J.F.* Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne: 14 tt. Paris, 1825.
- 126) [Lemercier:] *Lemercier N.L.* Plaute, ou la Comédie Latine. Paris, 1808.
- 127) [Molière:] *Molière*. Œuvres: 9 tt. Paris, 1873.
- 128) [Morellet:] *<Morellet>*. Préface de la Comédie Philosophes ou La Vision de Charles Palissot. Paris, 1760.
- 129) [Palissot:] *Palissot de Montenoy, C.* Mémoires pour servir l'histoire de notre littérature, depuis François I-er jusqu'à nos jours.: 2 t. Paris, 1803.
- 130) [Racine:] *Racine J.* Œuvres: 7 tt. Paris, 1865.
- 131) [Schlegel:] *Schlegel A.W.* Cours de littérature dramatique / trad. Mme Necker de Saussure: tt.2. Paris, 1865.
- 132) [Voltaire 1860:] *Voltaire*. Lettres de Monsieur de Voltaire a M. Palissot, avec les réponses; a l'occasion de la Comédie des Philosophes. Genève, 1760.
- 133) [Voltaire 1829:] *Voltaire Oeuvres* / avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot. Paris, 1829-1840.

Исследовательская литература

- 134) [Александрова:] *Александрова И.В.* Драматургия А.А. Шаховского. Симферополь, 1993.
- 135) [Альтшуллер 1984:] *Альтшуллер М.* Предтечи славянофильства в русской литературе. (Общество «Беседа любителей русского слова»). Michigan, 1984.
- 136) [Альтшуллер 1975:] *Альтшуллер М.Г.* Крылов в литературных объединениях 1800-1810-х годов // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.
- 137) [Арапов:] *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861.
- 138) [Аронсон, Рейсер] *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. СПб., 2001.
- 139) [Бабинцев:] *Бабинцев С.М.* «Драматический вестник». (К 150-летию первого русского театрального журнала) // Книга. Исследования и материалы: Сб. М., 1959. Вып.1.
- 140) [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.
- 141) [Бобров:] *Бобров Е.* К истории «Арзамаса» («Видения» Морелле и Блудова) // Бобров Е. Литература и просвещение в России в XIX в. Казань, 1903. Т. 4.
- 142) [Бонамур:] *Бонамур Ж.* Грибоедов и французская литература: Автореф. диссертации на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1961.
- 143) [Бочкарев:] *Бочкарев В.А.* Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816-1825 гг.) // Ученые записки КГПИ. Вып. 56. Куйбышев, 1968.
- 144) [Варпаховский:] *Варпаховский И.* К биографии В.А. Озерова // Русский архив. 1869. № 12.
- 145) [Вацууро 2000a:] *Вацууро В.Э. И.И. Дмитриев* в литературных полемиках начала XIX века // Вацууро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.
- 146) [Вацууро 2000b] *Вацууро В.Э.* Заметки к теме «Пушкин и “Арзамас”» // НЛО. 2000. № 42.

- 147) [Вацуро 1994:] *Вацуро В.Э.* В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: Мемуарные свидетельства; Накануне «Арзамаса»; Арзамасские документы: Сб. В 2 кн. М., 1994. Кн. 1.
- 148) [Вацуро 1991:] *Вацуро В.Э.* Бунина или Бакунина // Русская речь. 1991. № 5.
- 149) [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. С. 292-303.
- 150) [Велижев:] *Велижев М.Б.* «Вестник Европы» в литературной и общественной жизни второй половины 1800-х гг. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 2004.
- 151) [Веселова, Гуськова:] *Веселова А.Ю., Гуськова Н.А.* Комедии Я.Б. Княжнина // Княжнин Я.Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003.
- 152) [Виницкий:] *Виницкий И.* Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // НЛО. 2003. № 61.
- 153) [Вольперт:] *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998.
- 154) [Гаршин:] *Гаршин Е.* Один из забытых писателей // Исторический вестник. 1883. Т.13. № 7.
- 155) [Гаспаров:] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000.
- 156) [Гаспаров Б.:] *Gasparov, B.* Русская Греция, русский Рим // Christianity and the Eastern Slavs, II. (California Slavic Studies XVIII). Berkeley – Los Angeles – London, 1994.
- 157) [Гозенпуд 1986:] *Гозенпуд А.А.* Пушкин и русский театр десятих годов XIX века // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12.
- 158) [Гозенпуд 1966:] *Гозенпуд А.А.* Вальтер Скотт и романтические комедии А.А. Шаховского // Русско-европейские литературные связи. М.; Л. 1966.
- 159) [Гозенпуд 1961:] *Гозенпуд А.А.* А.А. Шаховской // Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961.
- 160) [Гордин:] *Гордин М.* Владислав Озеров. Л., 1991.
- 161) [Гроссман:] *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах // Гроссман Л. Записки Д'Аршиака. Пушкин в театральных креслах. М., 1990.
- 162) [Губкина:] *Губкина Н.В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.
- 163) [Гуковский 2001:] *Гуковский Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.
- 164) [Гуковский 1965:] *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.
- 165) [Десницкий:] *Десницкий В.* Из истории литературных обществ начала XIX века. // Десницкий В. Избр. статьи по русской литературе XVIII-XIX вв. М.;Л., 1958.
- 166) [Егунов:] *Егунов А.Н.* Гомер в русских переводах XVIII – XIX веков. М., 2001.
- 167) [Живов:] *Живов В.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // НЛО. 1997. № 25.
- 168) [Жолковский:] *Жолковский А.* К технологии власти в творчестве и житнетворчестве Ахматовой // Lebenskunst – Kunstleben. Житнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. München, 1998.
- 169) [Заборов:] *Заборов П.Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII – первая половина XIX века. Л., 1978.
- 170) [Зайонц 1996:] *Зайонц Л.О.* «Пьянствующие» архаисты // НЛО. 1996. № 21.

- 171) [Зайонц 1986:] *Зайонц Л.О.* «Маска» Бибруса // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Тарту, 1986 / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 683: Труды по русской и славянской филологии.
- 172) [Зорин 2004:] *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2004.
- 173) [Зорин 1999:] *Зорин А.Л.* Озеров Владислав Александрович // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. М., 1999. Т. 4.
- 174) [Зорин 1994:] *Зорин А.Л.* Мартынов Иван Иванович // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3.
- 175) [Зорин 1977:] *Зорин А.Л.* «Горе от ума» и русская комедиография 10-20-х годов XIX века // Филология. Вып. 5. М., 1977.
- 176) [Иванов 2004:] *Иванов Д.* Прозвание «Шутовской» в контексте литературной полемики 1810-1820-х гг. // Русская филология. 15. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2004.
- 177) [Иванов 2003:] *Иванов Д.* «Новый Стерн» А.А. Шаховского и традиция Я.Б. Княжнина (к проблеме интертекстуальных переключек в русской драматургии нач. XIX в.) // Русская филология. 14. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2003.
- 178) [Кибальник:] *Кибальник С.А.* Бутырский Николай Иванович // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1.
- 179) [Киселева 2002:] *Киселева Л.Н.* «Смольяне в 1611 году» А.А. Шаховского как попытка создания национальной трагедии // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2002.
- 180) [Киселева 2001:] *Киселева Л.Н.* Загадки драматургии Крылова // Крылов И.А. Полн. собр. драматических соч. СПб., 2001.
- 181) [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.
- 182) [Киселева 1994:] *Киселева Л.* Начало русского «Архаизма» // Structure and Tradition in Russian Society. Slavica Helsingiensia. 14. Helsinki, 1994.
- 183) [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.
- 184) [Киселева 1982:] *Киселева Л.Н.* Идея национальной самобытности в русской литературе между Тильзитом и Отечественной войной (1807-1812): Автореф. диссертации на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. Тарту, 1982.
- 185) [Королева:] *Королева Н.* Декабристы и театр. Л., 1975.
- 186) [Круглый:] *Круглый А.О.* М.Н. Загоскин. Биографический очерк // Загоскин М.Н. Соч. СПб., 1889. Т.1.
- 187) [Кубасов:] *Кубасов И.* Театральные интриги в 1822 году (В.А. Каратыгин и П.А. Катенин) // Русская старина 1901. Т. 108 (ноябрь).
- 188) [Курилкин, Майофис:] *Курилкин А., Майофис М.* Литературная критика Александровского царствования // Критика первой четверти XIX века. М., 2002.
- 189) [Лапкина:] *Лапкина Г.А.* У истоков русской театральной критики // Очерки истории русской театральной критики. Конец XVIII первая половина XIX века. Л., 1975.
- 190) [Левин] *Левин В.Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX в. М., 1964.

- 191) [Лотман 1997:] *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 1997.
- 192) [Лотман 1993:] *Лотман Ю.М.* Архаисты-просветители // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3.
- 193) [Лотман 1992а:] *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.
- 194) [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.
- 195) [Лотман 1992с:] *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.
- 196) [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.
- 197) [Майофис:] *Майофис М.* «Рука времен», «божественный Платон» и гомеровская рифма в русской литературе первой половины XIX века: Комментарий к непрочитанной поэме Н.И. Гнедича // НЛЮ. 2003. № 60.
- 198) [Медведева 1964:] *Медведева И.* Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964.
- 199) [Медведева 1960:] *Медведева И.* Владислав Озеров // Озеров В.А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960.
- 200) [Мещеряков:] *Мещеряков В.П.* А.С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие (XIX – начало XX в.) Л., 1983.
- 201) [Мордовченко:] *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.
- 202) [Нейман:] *Нейман Б.В.* Комедии Я.Б. Княжнина // Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.; Л., 1940.
- 203) [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.
- 204) [Немзер А.:] *Немзер А.А.* К вопросу о литературной репутации А.А. Бестужева (Марлинского) // Лотмановский сб. 3. М., 2004.
- 205) [Осват:] *Осват К.* «Sublime misanthrope»: Ломоносов в 1760-1761 годах // НЛЮ. 2004. № 69.
- 206) [Патуйе:] *Патуйе Ю.* Мольер в России / Пер. К. Памфиловой. Берлин, 1924.
- 207) [Песков 1992:] *Песков А.* Михаил Николаевич Загоскин // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2.
- 208) [Песков 1989:] *Песков А.М.* Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX в. М., 1989.
- 209) [Песков 1987:] *Песков А.* Михаил Николаевич Загоскин // Загоскин М.Н. Соч.: В 2 т. М., 1987.
- 210) [Пиксанов:] *Пиксанов Н.К.* Грибоедов и Мольер (Переоценка традиции). М., 1922.
- 211) [Потапов:] *Потапов П.О.* Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В.А. Озерова. // Записки Новороссийского ун-та. Историко-филологического фак-та. Одесса, 1915. Вып. XI.
- 212) [Проскурин 2000] *Проскурин О.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
- 213) [Проскурин 1999:] *Проскурин О.* «Евгений Онегин» и русская стихотворная комедия // Russian Language Journal. 1999. Vol. 53, № 174-176.

- 214) [Проскурин 1996:] *Проскурин О.* Новый Арзамас – Новый Иерусалим // НЛО. 1996. № 19.
- 215) [Проскурин 1988] *Проскурин О.А.* «Малая проза» Михаила Загоскина // Загоскин М.Н. Избранное. М., 1988.
- 216) [Проскурин 1987] *Проскурин О.А.* «Победитель всех Гекторов халдейских». (К.Н. Батюшков в литературной борьбе начала XIX века) // Вопросы литературы. 1987. № 6.
- 217) [Родина:] *Родина Т.* Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961.
- 218) [Рогов 1996:] *Рогов К.Ю.* Шаховской // Русские писатели. XIX век: Биобиблиографический словарь. М., 1996. Т.2.
- 219) [Рогов 1992а:] *Рогов К.Ю.* Идея “комедии нравов” в начале XIX века в России: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1992.
- 220) [Рогов 1992b:] *Рогов К.Ю.* Идея “комедии нравов” в начале XIX века в России: Автореф. диссертации на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1992.
- 221) [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.
- 222) [Семенов:] *Семенов В.* Иосиф Бродский в северной ссылке: Поэтика автобиографизма. Тарту, 2004.
- 223) [Серман:] *Серман И.* Царская немилость (Судьба «Поликсены» В. Озерова) // Toronto Slavic Quaterly. 2005. № 12. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/12/serman12.shtml>
- 224) [Сидорова:] *Сидорова Л.П.* Рукописные замечания современника на первом издании трагедии В.А. Озерова «Дмитрий Донской» // Записки Отдела рукописей Библиотеки им. Ленина. М., 1956. Вып. 18.
- 225) [Сиротинин:] *Сиротинин А.* Князь А.А. Шаховской // Русский архив. 1896. № 4.
- 226) [Слонимский:] *Слонимский А.* «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов // А.С. Грибоедов (1795-1829).: Сб. статей. М., 1946.
- 227) [Стенник:] *Стенник Ю.В.* Комедия 1800-1820-х годов // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.
- 228) [Сухомлинов:] *Сухомлинов М.И.* История Российской Академии. СПб., 1885. Т. 7.
- 229) [Томашевский 1960:] *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л., 1960.
- 230) [Томашевский 1956:] *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1.
- 231) [Тынянов 1977:] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- 232) [Тынянов 1969] *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
- 233) [Успенский:] *Успенский Б.А., Лотман Ю.М.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина русского языка» - неизвестное сочинение Семёна Боброва) // Успенский Б.А. Избранные труды: В 2 т. М., 1996. Т. 2.
- 234) [Фомичев:] *Фомичев С.А.* Драматургия Крылова начала XIX века // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975.
- 235) [Фрайман:] *Фрайман Т.* Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002.
- 236) [Шаврыгин:] *Шаврыгин С.М.* Творчество А.А.Шаховского в историко-литературном процессе 1800-1840-х годов. СПб., 1996.

- 237) [Щеблыкин:] *Щеблыкин С.И.* Стихотворная комедия А.А. Шаховского в литературном движении 1810 – 1820-х годов.: Автореф. диссертации на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. М., 1986.
- 238) [Эйхенбаум] *Эйхенбаум Б.М.* Литература и писатель // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2001.
- 239) [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.
- 240) [Ярцев:] *Ярцев А.А.* К жизнеописанию князя А.А.Шаховского // Русский архив. 1896. № 3.
- 241) [Fellows:] *Fellows O.E.* French Opinion of Moliere (1800-1850). Providence, Brown University, 1937.
- 242) [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 – New York, 2003.
- 243) [Landy:] *Landy R.* Palissot de Montenoy // Dictionnaire des littératures de langue Française. Auteured M-R. Bordas, Paris, 1998.
- 244) [Masseau:] *Masseau D.* Les ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières. Paris, 2000.

Справочная литература:

- 245) [Вольтер в России:] Вольтер в России. Библиографический указатель 1735 – 1995. Русские писатели о Вольтере (Стихотворения, статьи, письма, воспоминания). М., 1995.
- 246) [ИРДТ:] История русского драматического театра.: В 7 т. М., 1977.
- 247) [Масанов:] *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. М., 1956-1960.
- 248) [Печать:] Русская периодическая печать (1702-1894).: Справочник. М., 1959.
- 249) [Сводный каталог:] Драматический вестник // Сводный каталог сериальных изданий России (1801-1825). Журналы (Г-Ж). СПб., 2000. Т.2.
- 250) [Смирнов-Сокольский:] *Смирнов-Сокольский Н.П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII-XIX вв. М., 1965.
- 251) [Annuaire:] *Annuaire dramatique.* Paris, 1815.
- 252) [César] *César - Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution* // URL: <http://cesar.org.uk/cesar2/>

A.A. Šahhovskoi kirjandusmaine kujunemine

Resümee

Šahhovskoi täisväärtusliku loomingubiograafia koostamine, mis vastaks tänapäeva teadusmeetoditele, on seotud raskustega, nimelt on raske näitekirjaniku laia pärandi kirjeldamiseks õiget meetodit valida. Olles teatri administratsiooni repertuaari osa juht vastutas Šahhovskoi vene trupi pideva repertuaari uuenemise eest, mis omakorda sundis teda alluma publiku maitsele ning moe tuultele. See asjaolu aga ei tühista seda probleemi, vaid raskendab Šahhovskoi isikliku loominguprogrammi defineerimise ülesannet. Antud töös on püütud leida teid selle probleemi lahendamiseks – rekonstrueerida Šahhovskoi strateegiat selleks, et luua ja hoida oma isiklikku kirjandusmainet. 1800-1810ndatel aastatel oli see probleem näitekirjanikule väga aktuaalne. Ühelt poolt Šahhovskoi, kes oli otsustanud pühendada ennast kirjandusele, püüdis sobida tola aja kirjandusprotsessi, valis endale ampluaad, töötas välja oma loominguprogrammi, mis saigi tema (kirjanikuna) maine baasiks. Teiselt poolt aga 1815. aastal tekkinud poleemika tema teose *Õppetund kokettidele* kohta on mõjutanud Šahhovskoi kuju negatiivselt. Selles kirjandusliku diskussiooni olukorras oli Šahhovskoi sunnitud mitte ainult oma käitumise strateegiat valima, vaid ka muuta seda eesmärgiga oma oponentide rünnakute kahjutustamiseks.

Vajadus mõlema poole tegude arvesse võtmise järgi on pannud selle töö autori ette ülesande uurida Šahhovskoi negatiivse maine kõige tähtsat osa – nii nimetatud “Ozerovi müüti”. See on poleemiline legend sellest, kuidas Ozerov jättis kirjanduse maha ja kelle tagaajamises “Arzamaz” liikmed süüdistasid Šahhovskoid. Peale dramaturgi kirjavahetuse (1808-1809) ning teatri konteksti, kus oli lavastatud tema viimane näidend *Poliksena*, analüüsi saab kindlalt öelda, et Ozerovi ja Šahhovskoi vahel ei olnud põrkumisi. Viimase süüdistused olid ühelt poolt fabritseeritud Semjonova austajate poolt peale konflikti näitekirjanikuga, teiselt poolt aga olid need ka Ozerovi käitumise strateegia.

Tema näidendite kriitika uurimine võimaldas leida nn. “Racine’i koodi”, mis oli kasutatud *Oedipus Ateenas* autori kirjeldamise puhul. “Vene Racine’i” kuulsus, mis sai tihti mainituks ajalehtedes, mingi hetk defineeris ka tema teadliku loominguorientatsiooni ja seletab ka tema fokuseerimist prantsuse “klassiku” biograafilisele legendile, mis omakorda viis Ozerovi poolt kunstlikult loodud konfliktini *Poliksena* ümber “kahe Phedra” konflikti malli järgi. Traagik võttis oma näidendi teatrist ära ilma selleta, et selleks oleks nähtavaid põhjusi.

Ozerovi taktika koos tema “Vene Racine’i” mainega, nagu on püütud näidata edasi, defineeris ka “Arzamaz” liikumise seisukohta Ozerovi kirjandusest lahkumise suhtes – “talendi” “karestajate” poolt tagaajamise tulemusena. Pradoni roll oli antud Šahhovskoile, mis kinnitas tema kui Ozerovi “hävitaja” mainet pikaks ajaks.

Antud töö teine osa (2. ja 3. peatükid) püüab rekonstrueerida Šahhovskoi “positiivset” programmi, tema vaatenurka oma kohale kirjanduse hierarhia redelil, ning tema püüdlusi saada lahti negatiivsest kujust, mis oli loodud “Arzamaz” liikmete poolt.

K. Rogovi järgi on uuritud Šahhovskoi 1800. aastate esimesi töid aktuaalsete prantsuse ideede kontekstis. See võimaldas ka täpsustada dramaturgi “uue” ja “vana” värsi kohta poleemikas ning kinnitada A. Gozenpudi vaatlusi sellest, et Šahhovskoi komöödia *Uus Stern* väljanaermise objektideks olid Moskva “sentimentalistid” – Šalikov ja Izmailov. Selline dramaturgi näidendi suunamine ei olnud (autori arvates) vaenulik Dmitrievi ringkonna ja tulevaste “Arzamaz” liikmete suhtes, mis seletab ka

Uue Sterni heakskiidu nende poolt ning selle komöödia mitteaktuaalsust 1810. aastate poleemikas.

Peale selle, keset diskussiooni tema komöödiate üle, on Šahhovskoi välja töötanud oma loomingustrateegia – Molière'i matkimise. See valik oli tingitud esiteks prantsuse "neoklassitsismi" ideede mõjust, teiseks aga – vajadusest leida austatud näide oma "isikute" põhimõtte välja vabandamiseks või seletamiseks. Sõbraliku kriitika poolt välja toodud võrdlused Šahhovskoi ja Molière'i vahel on loonud esimesele "vene Molière'i" mainet. Selle maine kinnitamiseks olid mõeldud ka komöödia *Poolmõisniku vigurid* (*Kodanlasest aadlimehe* matkimise elementidega) ja kaks satiiri, kus autor on loonud enda kui pahede vaensale ning kommete kirjeldaja kuju. Sel viisil 1800. aastate Šahhovskoi loomingu analüüs näitab tema positsiooni erinevust Šiškovi ideedest. Šahhovskoi iseenda jaoks, sel ajal aktuaalsem kui mõni teine keeleline vaidlus, oli tähtsam küsimus selles, kuidas kuuluda selle aja kirjandusliikumise juurde. Ainult 1810. aastal dramaturg sai lähedaseks "besedtšikute" ringkonnaga ning hakkas aktiivselt diskuteerima karamzinistidega, mis mõjutas hiljem tema seisukohta Šiškovi pooldajana. Selline pilk aga ei anna võimalust näha Šahhovskoi oma iseseisva loomingulist arengut. 1810. aastate jooksul *Uue Sterni* autor jätkas proove selleks, et luua näidis- Molière'i moodi komöödiat tänapäeva vene materjali põhjal. Selle teekonna tipuks sai luulekomöödia *Õppetund kokettidele*, mis oli kirjutatud *Misanthroopi* matkimise elementidega.

Tema 1815. aasta "sõda Parnassil" puhul oli Šahhovskoi jaoks sama aktuaalne Molière'i poleemika taktika. *Õppetund kokettidele* ja sellele järgi tulnud Zagoskini *Õppetund seelikuküttidele*, mis oli meie arvates kirjutatud Šahhovskoiga koostöös peale "Arzamaz" kriitika ilmumist, olid täpselt proetseeritud Molière'i *Õppetund naistele* ja *Õppetund naistele: kriitika* lavastuse olukordadele. Ühelt poolt on Šahhovskoi kasutanud seda poleemilise "vastuse" näidet selleks, et kaitsta ennast "Arzamaz" liikmete rünnakute eest, teiselt poolt – selleks, et veelkord rõhutada oma "vene Molière'i" tiitlit, mille sai 1815. aasal Zagoskini komöödia näidendikirjanik. Selle juures püüdis Šahhovskoi väliselt olla ülalpool võitlusest, ilma mainimata oma võimalikku osavõttu *Õppetund seelikuküttidele* kirjutamiseprotsessis.

"Arzamaz" liikmed omakorda orienteerudes prantsuse "entsüklopedistide" poleemisile taktikale, on kinnitanud *Õppetund kokettidele* autori külge "uuema Aristophani" mainet. See nimetus sisaldas endas kõiki süüdistusi, suunatud Šahhovskoile. Olid aktualiseeritud opositsioon "talent – kadestaja" ("Ozerovi müüt"), "narri"-motiiv (farss) ja komöödiate "pamflettilisus". Selle maine otseselt negatiivne iseloom oli kinnitatud ka Boileau, Voltaire ja La Harpe traditsiooniga, kes süüdistasid Aristophani. Selle poleemilise "hüüdnime" kiire levimine on, meie arvates, sundinud Šahhovskoid 1810. aastate lõpul oma negatiivset suhtumist antiikkoomikusse üle vaatama. Aristophani loomingu ümberhindamine sai võimalikuks tänu romantiliste ideede atmosfäärile (huvi "Antoloogia" ja A. Schlegeli "Kursuse") ja "noorarhaistidega" lähenemisele. Analüüsides "komöödiate isa" loomingut ümber (koos Shakespeare, Molière ning Fonviziniga), on Šahhovskoi, säilitades "matkimise meetodit", samuti ümber hinnanud ka oma prioriteete – "vene Molière" sai uues kontekstis "uueks Aristophaniks".

Nagu on kirjutatud 3. peatükis, 1820-1828. aastate periood oli Šahhovskoi jaoks tööperioodiks tema komöödia *Aristophan* kallal, mille eesmärgiks oli antiikkoomikut "rehabiliteerimine" ning sellega tema autori negatiivset maine ("uue Aristophan") osa "kahjutustamine". See komöödia oli kirjutatud prantsuse näidete järgi, kuid selle põhisisu oli legendaarse antiikaja ja vene kirjandusnüüdisaegsuse vahelistes analoogiates. Šahhovskoi ehitas oma teksti reaalsust ülesse järgides Molière

vähekirjanduslikke komöödiaid (*Versailles eksprompt*) – autori kuju vastas põhitegelase kujule, ning Aristophani kuju – “Arzamaz” liikmetele. Dramaturg pööras “Arzamaz” põhiopositsiooni “talent – kadestaja” ümber oma kasuks: tema põhitegelane Aristophan seisis “karestajatele” ja “laimajatele” vastu, kes kaitsesid Eurepidust. Poleemilised hüüdnimed ja süüdistused, mis kõlasid tema suhtes aastast 1815, Šahhovskoi on kas ümberkaalunud või “tagastanud” “Arzamaz” liikmetele, püüdes oma mainet puhtaks teha.

Sellest vihjete ja analoogiate poetikast sai aru ainult väike hulk vaatajaid, kes olid 1810. aastate kirjandus-poleemilise olukorraga tuttavad, mis kohe tegi komöödiat *Aristophan* mitesobivaks teatri repertuaarile. Näidendi lühike ja keeruline lavastussaatus ei võimaldanud sellel reaalselt muuta 1820. aastate olukorda. Šahhovskoi negatiivne maine oli jätkuvalt kasutatud poleemikas ning oli hiljem memuaaristide poolt kinnitatud.

Lõppkokkuvõttes võib konstateerida, et oma maine kujundamise probleem oli Šahhovskoi jaoks mitte ainult argikäitumise küsimuseks, vaid oli samuti seotud dramaturgi loomingustrateegiaga. Tema näidete valik ja nende matkimine olid ühelt poolt tingitud kirjanduspoleemika olukorrast, teiselt poolt – need ise mõjutasid taktika valikut selles poleemikas. Loominguline areng mõjutas mainet ja vastupidi. Selle “lõngakera lahti kerimine” võimaldab näha autori biograafiat selle elavas dünaamikas, ilma võõraste raamideta.