

## КОМЕДИИ Я. Б. КНЯЖНИНА И ИГРОВАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ РОКОКО

### *Основной учебный текст*

Творчество Княжнина сильно повлияло на русскую культуру конца XVIII – первой половины XIX вв.: его пьесы не сходили со сцены и во многом сформировали театральные вкусы поколения Грибоедова, Пушкина, Гоголя. Современники оценивали сочинения, особенно **трагедии**, Княжнина очень высоко и вскоре признали его образцовым автором. В начале XIX в., когда романтики ниспровергали былые авторитеты, отношение к нему переменялось на враждебное, но его **комедии** все же невольно увлекали самых строгих судей. Законодатель литературных мнений профессор А. Ф. Мерзляков утверждал: «Между **комедиями** его есть некоторые прекрасные. “Чудаков” и “Хвастуна” можно поставить недалеко от бессмертных “Недоросля” и “Бригадира” Фон-Визина» (Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980. С. 129). Пушкин, неодобрительно замечавший: «Княжнин безмятежно пользуется своей славою» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М., 1937. Т. 13. С. 178.), – часто и не без удовольствия цитирует строки этого автора как эффектные афоризмы. Самый ироничный и проницательный романтический критик князь П. А. Вяземский писал: «Княжнин первый положил твердое основание как трагическому, так и комическому слогу. Лучшая **комедия** в стихах на нашем театре есть неоспоримо “Хвастун”, хотя и в ней критика найдет много недостатков и вкус не все стихи освятил своею печатью. Но зато сколько сцен истинно комических, являющих блестящие дарования автора! Сколько счастливых стихов, вошедших неприметно в пословицы! Сколько целых мест, свидетельствующих <...> о зрелости слога Княжнина!» (Вяземский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 18).

Я. Б. Княжнин принадлежал к поколению, рожденному в 1740-х гг., поколению Е. Р. Дашковой, Г. А. Потемкина, А. А. Безбородко, М. И. Кутузова и плеяды прославленных писателей екатерининской эпохи. Княжнин – старший по возрасту в этой группе, почти ровесники ему – А. О. Аблесимов, М. Д. Чулков, И. Ф. Богданович, Г. Р. Державин, И. И. Хемницер, Н. И. Новиков, Д. И. Фонвизин, несколько моложе – А. Н. Радищев и Н. А. Львов. Почти всем им суждена была недолгая жизнь, немногим довелось встретить новое столетие. Первые их литературные опыты и вступление на службу пришлось на пору воцарения Екатерины II (1762), которое вслед за императрицей называли революцией. Это были годы оптимистических надежд, когда в Россию, встречая радушный прием при дворе и в свете, пришли сперва идеи французских просветителей, а затем и сами философы, мечтавшие воспитать в стране северной Семирамиды идеальных людей. Прекращение литературной деятельности у большинства перечисленных авторов совпало с революцией (уже настоящей) в Париже (1789–1794), которая печально отозвалась на судьбе русских поклонников просветителей. Княжнин в полной мере разделил судьбу своих ровесников. Расцвет его творчества – конец 1770-х – 1780-е гг. – совпал с закатом эпохи Просвещения и зарождением идеалов грядущей эпохи – романтической. Противоречивость переломной поры мало на ком из деятелей русской культуры сказалась так сильно, как на Княжнине. Прекрасно знавший иностранные языки и следивший за западной литературой драматург был самым европейским из видных русских писателей XVIII в. и оказался отзывчивее иных к новейшим умонастроениям, которые традиционно приходят покорять русское общество с запада.

XVIII век верил в безграничную силу разума: мироздание устроено разумно, все сферы жизни регламентированы, и стоит научить людей, рождающихся с чистой и доступной доброй душой, жить по правилам, поступать естественно, следовать доводам рассудка, просветить заблуждающихся и воспитать новорожденных – и человечество достигнет счастья. Шли годы, рассеивались надежды, и вместо счастья наступило разочарование в просветительстве. В России было оно более робким, чем в Европе, идеи иноземных философов прошли слишком малый испытательный срок, и опровергнуть их время не успело, но с запада уже слышались недовольные голоса, в том числе вождей учения, отвергших былые теории. Первым утратил оп-

тимизм Вольтер: он заявил, что нами играет судьба, а высший разум бездействует. Ж.-Ж. Руссо, вдохновитель сентименталистов, прославлял в противовес разуму чувство. Приобретавшие все большую популярность франкмасоны обещали постижение истины путем мистического откровения. В умах уверенность сменилась растерянностью, скепсисом, поисками достойной замены для просветительских теорий. Эти поиски привели к изменению нравов и вкусов. Прежде общее предпочиталось частному. Энциклопедисты говорили, что, хотя цель жизни – личное счастье и наслаждение, человек – член общества и представитель человечества, и он обязан исполнять свой долг. К концу века усиливаются индивидуалистические настроения: чем меньше веры в разумность мироустройства, тем больше внимания к себе. Русский дворянин XVIII в. знал, что его долг – служение Отечеству, но в глубине души все сильнее мечтал о личной славе. Поколение Княжнина еще верило, что ее можно совместить с общей пользой, и, когда указ о вольности дворянства превратил службу из обязанности в право, большая часть образованных аристократов не вышла в отставку, ибо лишь заслугами перед государством могли они добиться торжества своей личности. Следующее поколение приняло эту позицию как завет отцов, во многом против воли. Княжнин чувствовал перемену, общаясь со своими детьми и воспитанниками. В «Хвастуне» ровесник автора – Честон уговаривает сына забыть обманчивую любовь ради службы, а тот, хоть и сознает, сколь это благородно, не может одолеть со страсть, тем более что мечтает командовать, а не числиться поручиком. Оба собеседника вызывают сочувствие: автор не может и не хочет решать их спор.

Разочарование в идеалах Просвещения заставило искать счастья не в службе, а в частной жизни: более образованных и серьезных – в волнениях сердца, мечтах и творческом уединении; а иных – в развлечениях и погоне за материальными ценностями. Энергия авантюристов, многочисленных и влиятельных в XVIII в., лишилась просветительского прожектерства и облеклась в корыстный расчет или сменилась пассивностью чувствительных созерцателей. Герои Княжнина заняты достижением личного счастья, и обычно это либо плуты, либо чудачки, но писатель не судит их сурово. Кризис просветительства привел к отказу от категорических оценок. Иногда это доходило до цинического отрицания нравственных принципов: глашатай такой философии, племянник Рамо (из одноименного очерка Дидро), тоже ровесник Княжнина. Отказ от максимализма приводил и к пониманию сложности человеческой души и к невозможности трактовать однозначно любой поступок. Литература неосознанно вступала на путь психологизма.

Все спокойное и логичное мало интересует смятенного человека конца столетия, его влечет к себе либо яркое, эффектное, разительное, потрясающее душу, либо утонченное, изысканное, дающее отдых и забвение насущных проблем. Если раньше казалось, что искусство должно услаждать, непременно поучая, то теперь дидактика оказалась неуместной: художник своим творением стремился либо тронуть душу, либо развлечь ее. Для этого не обязательно соблюдение строгих правил, и грозные авторитеты, чьих предписаний недавно не смели ослушаться поэты, поколебались. Тогда-то, в эпоху переоценки ценностей и пышного расцвета стиля **рококо**, в европейской культуре вновь восторжествовало игровое начало, примирявшее рационализм и скептицизм, этикет и свободное проявление личности: игра всегда непредсказуема и не дает устойчивых гарантий успеха, хотя и предполагает правила. Поэтому она и волнует, и увлекает, и пугает, и доставляет наслаждение, осуществляется одновременно и «понарошку», и всерьез. Мудрость и притягательность философии игры постигли и претворили в слово многие наши писатели XVIII в., и Княжнин – одним из первых. Он, картежник, участник политических интриг, почитатель французских и итальянских драматургов, изведал сладость игры. Ее азарт и одушевлял творчество писателя. «В его творениях, – заметил князь Вяземский, – нет природы истинной, чистой. **Комедия** его переработана в природу искусственную, условную. Но если допустить, что на сцене позволительно созидать мир театральный, только по некоторым степеням соответственный миру действительному, то, без сомнения, должно признать Княжнина первым комиком нашим. “Хвастун” его не в наших нравах, но и не в нравах иноплеменных, а разве в нравах классической **комедии**. “Чудачки” тоже» (Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 221–213.). Это так лишь отчасти.

Княжнин отобразил и русские нравы, и конкретные события XVIII в., многие персонажи имели реальных прототипов, но Вяземский по праву присуждает поэту и первенство в создании условных игровых пьес, которые нельзя судить по законам эстетики реализма. Княжнин творит из действительных фактов свой гротескный мир чистой театральности, неведомой русской драме.

Небогатый отечественный комедийный репертуар ставил перед собой преимущественно дидактические цели и чуждался игры. Самые легкомысленные французские **комедии** при «склонении» на наши нравы превращались в серьезные и рассудительные. Даже в «Недоросле» Фонвизина почти половина текста приходится на обстоятельные беседы резонеров о вещах важных, но утомительных; даже Сумароков, подражая итальянским фарсам, утверждал: «Свойству **комедии** – издевкой править нрав – / Смешить и пользовать – прямой ее устав» (Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 121). Княжнин возразил ему в пародийном толковом словаре: «**Комедия** наперед сего значило школа нравов; а ныне ничто иное есть как школа остроты» (Русская сатирическая проза XVIII в. Л., 1986. С. 178). Здесь чувствуется сожаление об измельчании жанра, но преобразование драматургии свершилось, и в значительной мере стараниями Княжнина. Он затрагивал самые важные проблемы, не отказывался и от поучения, но делал это так, чтобы не нарушить принципов театральности, и добился успеха, потому что не заставлял игру быть серьезной, а сам серьезно отнесся к ней.

Княжнин создал 9 трагических и 9 комических пьес. Жизнь в них предстает как действие, подчиненное законам игры. Внешне она ограничена формальными правилами французской нормативной поэтики и не противостоит русской драме XVIII в. Поэт придерживался традиционных стилистических принципов: трагические герои говорят высоким слогом, комические – низким, резонеры и влюбленные в **комедиях** – средним. Большинство лиц принадлежит к классическим амплуа. Обычно соблюдено правило трех единств: места (события происходят в одном помещении), времени (от завязки до развязки проходит не более суток) и действия (сюжетные линии стянуты в один узел). Однако по отношению к литературным канонам Княжнин держался более независимо, чем его учитель Сумароков, и, наряду с сугубо драматическими жанрами – **трагедией** и **комедией**, особенное внимание уделял музыкальному театру – мелодраме и **комической опере**, в которых строгого соблюдения правил не требовалось, зато приветствовались свобода творческой фантазии и обилие эффектов, сильно действующих на эмоции зрителя. В шести музыкальных пьесах и двух **трагедиях** с хорами Княжнин иногда отступал от канона, например, нарушал единство места. Впрочем, везде у него нормы господствовали лишь на уровне внешнего оформления, действие же подчинялось законам игры. Это проявлялось в том, что, несмотря на свое единство, действие в комедиях Княжнина двупланово: движение прослеживается как на сюжетном (интрига), так и на стилистическом уровне. Сознвая, что в современной ему русской драме разговоры преобладают над событиями, и не зная, как преодолеть разрыв между речами и поступками персонажей, писатель активизировал элементы обеих уровней параллельно.

Склонность к языковой игре выделяет Княжнина среди современников. Лишь Фонвизин умел эффектно строить ряды каламбуров и цепи комических алогизмов, но в его пьесах эти приемы часто ощущаются как вставные остроты, у Княжнина же они многочисленны, сплетаются между собою и составляют важнейшую, неотъемлемую черту стиля. Здесь языковые игры основаны обычно на взаимном непонимании героев, приводящем к нелепой реализации переносного или омонимичного значения реплик. Порой прием выходит за пределы фразы и провоцирует миниатюрную сценку. Таково в «Хвастуне» непонимание Чванкиной и Мариной слова «роман», которое они принимают за имя. В других случаях на стилистической игре строится вся роль персонажа. Так, партия Фаддея («Сбитенщик») состоит из попыток реализовать устойчивые метафоры: «чтоб и червяк не прополз», «баранья голова» и т. д. Подвижности стиля Княжнин противопоставляет повторы, которые задерживают действие и вызывают смех (в «Хвастуне» Простодум униженно кланяется по очереди всем присутствующим). В **комической опере** стилистические сдвиги подчеркиваются чередованием реплик в прозе и арий, дуэтов, хоров. Особенно это видно в пародийных номерах (ариях шута в «Несча-

стве от кареты» или знаменитом речитативе Скрягина в «Скупом», бурлескно перерабатывающем стансы Сида из **трагедии** Корнеля). Обычно музыкальные партии в пьесах Княжнина – вставные эпизоды, как куплеты в водевилях XIX в., они нужны для резкого переключения зрительских эмоций. В **комедиях** Княжнина стилистический план почти самодостаточен, развитие диалога увлекает независимо от сюжета.

Княжнин создал русскую высокую **комедию** (в 5 актах, в стихах), сделал 6-стопный ямб, торжественный и неторопливый, гибким и подвижным: часто распределял стих между несколькими репликами, в «Чудаках» вместо парной рифмовки ввел вольную. Избавившись от монотонности, драматург добился эффектов, которые способна производить поэтическая речь на сцене: стих придает репликам условный, стилизованный характер, усиливая их эмоциональность. Ритмизация речи способствует афористичности: многие остроумные фразы высоких **комедий** делаются пословицами. Стих подчеркивает приемы языковой игры, особенно благодаря комическим рифмам; параллелизмы ярче выступают в поэтической речи. После успеха «Хвастуна» и «Чудаков» более 30 лет на русской сцене господствовала именно стихотворная **комедия**.

Сюжетный план действия Княжнин подверг тем же преобразованиям, что и стиль: придавая интриге сценичность, насыщал ее событиями, ведь всякая игровая ситуация подвижна и предполагает развитие. На фоне русских пьес XVIII в. сюжеты пьес Княжнина очень динамичны. Это связано с обилием перипетий, любимых западной **комедией**: переодеваний, qui pro quo (подмен), подслушиваний, потасовок. Игровой характер интриги обнаруживается и в том, что она строится на соперничестве или перевоплощении персонажей и имеет, как всякая игра, несколько законченных этапов. Итог состязания зависит в равной степени от возможностей противников и от стечения обстоятельств, успех актерства непредсказуем. Герои поступают как актеры, как игроки или как зрители, не втянутые в конфликт, но делающие ставки на одного из участников, соперничая ему. Иногда параллельно разыгрывается несколько поединков, тогда принцип единства действия если не нарушается, то оказывается под угрозой.

Игровое начало неодинаково реализуется в музыкальных, прозаических и стихотворных **комедиях** Княжнина. В борьбу вступают различные типы героев, меняется суть конфликта; от оперы к высокой **комедии** усложняются проблематика и характеры.

В операх Княжнина цель драматической борьбы традиционна – любовь и деньги. В трех пьесах («Притворно-сумасшедшая», «Скупой», «Сбитенщик») опекун посягает на руку воспитанницы, у которой есть приданое и возлюбленный. Самая неожиданная сюжетная ситуация, основанная на борьбе за деньги и невесту, дана в «Несчастье от кареты». Тот из соперников, который счастлив в любви (Лукьян), не имеет шансов победить и не участвует в состязании. Борьба идет между приказчиком и шутом, причем они добиваются благосклонного решения не героини, а господ Фирюлиных. Выигрышем для первого является Анюта, для второго – кошелек Лукьяна. Карета, виновница несчастий, в прикупе у барина. Анюта, Лукьян и Трофим – положительные герои, поэтому занимают особое место среди персонажей опер Княжнина. Их положительность связана с полемичностью текста и незавершенностью творческих поисков автора (это первая его опера). Остальные оперные персонажи делятся по сюжетной функции на плутов и простаков. Первые движут действие, вторые становятся их жертвами. Как и положено участникам игры, они вне этических оценок. Симпатию вызывает тот, кто эффектно ведет игру – обычно плуты (шут, сбитенщик и т. д.). Осуждаются же простаки, вообразившие себя плутами (Волдырев, Болтай, Скрягин). В мире **комических опер** выигрывает ловкий и талантливый, и правда на его стороне.

В прозаических **комедиях** («Траур, или Утешенная вдова», «Неудачный примиритель») любовный сюжет редуцирован и показано соперничество идейное: параллельно состязаются две пары героев, желающих настоять на своем; третий персонаж оказывается примирителем, подстрекателем, судьей. Так, сюжет «Траура» построен как настоящая азартная игра. Каждый акт начинается с интермедии: врач требует денег за лечение, а слуга сам хочет их присвоить, Ветран выступает в роли третьей стороны. Герои торгуются с азартом, ведь игра идет на интерес. Параллельно заключается двойное пари Ветрана с Постановом и Миленой о возможности

утешить вдову. Ставки значительны: Милена, проиграв, теряет брак по любви и счастье; По-стан – деньги и веру в свои принципы, Ветран – и то, и другое, и третье. В первом действии показана подготовка к состязанию, во втором – сам поединок. Врач и слуга разыгрывают две партии, сражаясь за каждую монету. Игра, которую ведет Ветран, имеет больше этапов, ознаменованных очередным приобщением вдовы к жизни. Сложность задачи в том, что состязаться надо не с истинными соперниками, а со вдовой Изабеллой, не позволяя ей догадаться о сути происходящего. Единство действия осуществляется благодаря внесценическому персонажу – покойному Добросердову, поскольку лишь он связывает героев с врачом.

Княжнин ввел в русскую литературу жанр философской комедии, действующие лица которой уже не плуты и простаки, а выразители определенных жизненных позиций, естественной и неестественной. Это классические типы карнавальных действ, уцелевшие в западной **комедии** – люди веселящиеся и мрачные агеласты. Торжествуют первые, ибо за них закон жизни. Такие герои есть и в операх Княжнина. И все же персонажи «Траура» и «Примирителя» психологически сложнее. Их порок не столько в мрачном поведении, сколько в ложном, неестественном взгляде на мир. Княжнин как ученик Сумарокова не выносил отвлеченного педантизма и как человек позднего Просвещения не доверял науке, которая казалась тяжело-весной схоластикой или софистикой, даже если обращалась к проблемам гастрономии. Он потерял уважение и к любому этикету, основанному на условностях. К персонажам прозаических **комедий** нравственная оценка так же неприменима, как и к оперным. Побеждает тот, чье поведение естественно, – его позиция вызывает эстетическое удовольствие и симпатию.

В действии высоких **комедий** сочетаются два типа соперничества – любовно-финансовое и философское, в сюжет вплетаются и столкновение претендентов на руку героини, и параллельно развивающиеся любовные поединки господ и слуг, и идейные разногласия между супругами, детьми и родителями, соперниками в любви. Формальное распределение участников пародийно воспроизводит трагедийное: главные герои имеют наперсников: старшего родственника (Простодум, Чванкина, Честон, Лентягин, Лентягина) и слугу (Полист, Пролаз, Высонос, Марина). Три линии действия симметричны, но не тождественны: наперсники есть не у всех, функции персонажей одного ряда могут перераспределяться: так, Честон – активный персонаж и единомышленник Замира, а Чванкина и Простодум – пассивные герои и мнимые помощники Верховлета и Милены. В «Чудаках» в центре действия находится Улинька – лицо не только бездействующее, но и нейтральное, чего никак нельзя сказать о Милене из «Хвастуна». Аллюзия на трагедийную модель используется одновременно для указания на серьезность проблематики и для пародийного обыгрывания высокого жанра. На самом деле система персонажей «Хвастуна» и «Чудаков» близка к оперной. В первой пьесе три положительных героя (Милена, Замир и Честон), появление которых объясняется так же, как и в «Несчастье от кареты». Прочие лица – плуты, причем обычно обладающие идейными принципами (в операх таких персонажей мало), и чудаки (философствующие простаки.. Последний тип серьезно разработан именно Княжниним (прежде считали чудачество пороком или недугом) и является самым сложным и итоговым из его образов. Слова Пролаза: «Увидишь, ежели не слишком ты дурак, / Что всякий, много ли иль мало, но чудаки; / И глупость, предстоит при каждого рожденье, / Нам всем дурачиться дает благословенье» – показывают, что чудачество (чрезмерная увлеченность чем-либо) для Княжнина – неотъемлемая черта всякой натуры. У героев высокой **комедии** (не исключая и положительных) есть, наряду с браком, богатством или доказательством своей правоты, более масштабная цель – обретение права на свое место в мире и на определенную репутацию. Эта цель принципиально меняет соотношение черт борющихся сторон. В «Хвастуне» плутам (хвастун Верховлет, мечтающие о богатстве и знатности Полист и Марина) свойственны чудачества, а чудаки (тщеславные Простодум и пожилая кокетка Чванкина) стремятся плутовать. Обе группы объединяют усилия, но проигрывают. В «Чудаках» плуты (Пролаз и Марина) устраивают свои дела за счет поединка чудаков (Лентягинных и т. д.), и не только добиваются успеха, но и ухитряются удовлетворить запросы большинства прочих персонажей. Причина в том, что выигрыш в художественном мире высоких **комедий** зависит не от таланта героя и не от **естественности** его жизненной позиции, а от

удачливости. Поэтому главный поединок для персонажей – состязание с Фортуной, которую они стремятся «поймать за тупей».

Судьба, случай, «счастье», как говорили в XVIII в., – центральное понятие в мировоззрении и двигатель действия пьес Княжнина. В **трагедиях** – это рок, в **комедиях** и операх – стечение обстоятельств, но везде, как режиссер или банкет, организует игровое действо. В «Хвастуне» и «Чудаках» столкновение с судьбой дано как борьба, в иных **комедиях** – персонажи лишь подстерегают удачу, зато шут в «Несчастье от кареты» и особенно сбитенщик прямо формулируют философское кредо автора: «Счастье строит все на свете, / Без него куда с умом!» Княжнин – скептик и фаталист, он уже верит не в высшие разум и закономерность, торжество правды и добра, а в силу удачи и красоты, что побеждают в игре. Поэтому в художественном мире драматурга выигрывают только те, кому повезло, развязку определяет случайность: Лукьян и Анюта случайно знали пару французских слов, Простодум разоткровенничался с Честоном и т. д.

Героям высоких **комедий** Княжнина дана не только эстетическая, но и этическая оценка, но однозначная трактовка и сатирическое осуждение их характеров невозможны, ибо несовершенства свойственны человеческой природе. Автор поучает, развлекает, но не наказывает, а показывает пороки, не обличает, а обыгрывает разнообразие жизненных ситуаций. Таково новаторство Княжнина в обрисовке характеров. Первым в России он стал пользоваться сложными психологическими ремарками, которых нет у Фонвизина («Простодум (струся, с радостью). Да как...») и создавал неоднолинейный характер (Лентягин, Простодум, Чванкина). В одной пьесе встречаются у него внешне несходные разновидности единого амплуа или, напротив, сближались различные типы. Так в его **комедиях** выстраивались своеобразные системы двойников (ср.: Простодум – Чванкина – Полист – Марина). Писатель отказался от разделения персонажей на положительных и отрицательных и осмелился на дерзкие, с точки зрения эстетики XVIII в., сюжетные ходы: резонер Честон попадает в унижительное и нелепое положение (у Фонвизина Стародум или Правдин могут смеяться над другими, но сами не бывают смешны и жалки., зато беспринципный циник-сбитенщик, заявляющий: «Кажется, нележно / Все на свете можно / Продавать, покупать...» – торжествует. Неоднозначность характера и игровое действие **комедий** Княжнина привели к появлению в них впервые в русской драме «миражной интриги» (термин Ю. В. Манна): действие мерцает, и внешнее его развитие оказывается мнимым. Двойственность видна на всех уровнях текста –раздваивается и конфликт. Сюжетно он разрешался по традиционным законам классического театра – симпатичные автору и зрителю герои приходили к благополучному финалу. На уровне же проблемы, породившей конфликт, противоречие оставалось неразрешимым. На это указывали применительно к «Несчастью от кареты»: Лукьян и Анюта счастливы, но карета не куплена, и несчастье грозит другим крестьянам. Аналогична ситуация во всех пьесах: вдова утешена, но не навсегда; хвастун арестован, но потому, что он не настоящий вельможа; Прият женится, но самодурства Лентягиных неискоренимы и т. д. В «Неудачном примирителе» конфликт не разрешен и на сюжетном уровне. Для русской **комедии** XVIII в. это исключительный случай. Неразрешимость конфликта на проблемном уровне придает веселым **комедиям** оттенок горечи, заставляет видеть в авторе пессимиста. Так ли это? Драматург еще обладал жанровым мышлением и старался писать, «не раздражая муз худым своим успехом: / Слезами Талию, а Мельпомену смехом» (Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 117), воспитанный на рационалистических идеалах, он печалился, видя, что жизнь опровергает их, но в **комедиях** все же не стремился давать реальности серьезную и мрачную оценку, представляя ее как напряженную, увлекательную и все-таки забавную игру.

Однако действо, разворачивающееся в **комедиях** Княжнина, не было самодостаточным. Драматург живо реагировал на современность, порой вступал в соперничество с недоброжелателями, но не в форме пасквиля, переходящего к личным оскорблениям, а посредством изысканной игры. Это относится к его активному участию в литературной полемике 1780-х гг. В словесности, как и в общественной жизни, тогда уже наметилось два полюса – московский и петербургский. Москва – центр просвещения и университетский город, блюсти-

тельница традиций, убежище опальных аристократов. Словесность здесь трогательная и серьезная, с поучительным пафосом и философской глубиной, слегка опережающая свой век, поэтому внешне чуть дерзкая, но вполне благонамеренная. Московские литераторы (масоны – кружок Хераскова и Новикова, позднее – карамзинисты), ученые и издатели, мало обремененные службой, чуждые светской суете, жили уединенно и видели цель в просвещении и творчестве. Петербургские дворяне, к которым принадлежал Княжнин, менее независимые, вели двойную жизнь – то «парадную» (на службе и в свете, при дворе), то «приватную» (дома). Литература мыслилась ими либо как придворная служба, либо как отдых в дружеском кругу, забава. Первая форма творчества (официальные **оды** В. П. Петрова, В. Г. Рубана и др.) считалась почтенной, но вызвала неприкрытую иронию. Вторая подарила России творения Богдановича и поэтов львовского кружка (Хемницера, Львова, Капниста, Державина) и дала возможность реализоваться драматургическому таланту Екатерины II, организовавшей в Эрмитаже общество сочинителей-вельмож. Первый тип творчества отдавал дань традиции, считая, что искусство серьезно, возвышенно и общественно значимо; второй связан с утверждением во всей Европе стиля **рококо**, провозгласившего торжество изящного, приятного и забавного, даже если оно бесполезно. Полемика шла: 1) между московскими и петербургскими авторами, 2) между «официальными» поэтами и столичными кружками, 3) между дружескими объединениями. Основной ее предмет – соотношение в искусстве индивидуального и канонического, серьезного и игрового.

Наиболее энергично отстаивал свою позицию львовский кружок, выразитель новейших эстетических тенденций. Его представители (Княжнин, хозяин одного из столичных салонов, был к ним близок) считали, что на любую тему должно писать непринужденно и искренне, подчиняясь настроению: искусство – дело почти интимное и всегда игра для отдохновения души и любования красотой. Державин в «Памятнике» поставил себе в заслугу, что первым применил игровые стилистические принципы к серьезным и возвышенным темам **оды**, отвергнув канон. Аналогичны преобразования Княжнина в драматургии. Львовский кружок осуждал стремление москвичей писать лишь серьезно и о серьезном, но их призыв к дружескому уединению и погружению в мир своей души находил сочувствие, поэтому отношение к кружку Хераскова в петербургских салонах было и почтительным, и ироничным. Большое недовольство вызывали молодые придворные поэты (Н. П. Николев, кн. Д. П. Горчаков и др.). Они не отделяли творчество от службы, приравнивали индивидуальный образ к каноническому штампу, создали дружеский кружок, но придерживались традиционной эстетики.

Княжнин часто полемизировал с противниками львовского кружка, но мягче своих единомышленников иронизировал над окружением Хераскова. С московскими литераторами его сближала принадлежность к сумароковской школе. От Сумарокова Княжнин унаследовал преклонение перед Вольтером, уважение к строгим правилам искусства, к эстетике Буало; внимание к жизни души, неприятие отвлеченных аллегорий, напыщенных **од** и схоластического педантизма. Как ученик Сумарокова он тяготел к **сентиментализму**: увлекался творчеством швейцарца С. Геснера, чьи **идиллии** в то время покорили европейского читателя. Однако путь Сумарокова и кружка Хераскова – в масонство – был чужд Княжнину, далекому от мистицизма. Фатализм его не содержит религиозного оттенка и восходит к философии Вольтера; идеалы просветителей он усвоил еще в юности и до конца жизни, служа под начальством Бецкого, стремился следовать педагогическим принципам Дж. Локка. Служебная и литературная деятельность писателя протекала близ двора, где уважение к просветителям сохранялось: Екатерина II относилась к ним с симпатией и, напротив, не любила и боялась масонов.

Княжнин не примкнул к сентименталистам и высмеивал распространившуюся утрированную чувствительность, особенно эта ирония выразилась в обрисовке Свирелкина и Прията («Чудаки»). В первом высмеян кто-то из поэтов-сентименталистов или создан их собирательный образ. Не сообщается о размерах дарования Свирелкина, ведь само его творчество убивает талант: оно отвлечено от жизни и потому неестественно. Княжнин рано почувствовал силу (порой губительную) воздействия сентиментальной литературы на поведение. Жертвой Свирелкиных стал Прият. Он живет в мире, созданном его любимыми авторами, неестественном,

иллюзорном, но освященном идиллической традицией. Описание героя почти дословно совпадает с обликом знаменитого эпигона Карамзина кн. П. И. Шаликова: «С собачкой, с посохом, с лорнеткой, / И с миртовой от мошек веткой, / На шее с розовым платком, / В кармане с парой **мадригалов** / И с чуть звенящим кошельком...» (Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 58). Княжнин, воспитанный на идеалах разумного XVIII в., скептически показал доводящую до чудачеств власть сентиментальной книги над сознанием молодого поколения. Эпоха Татьяны Лариной была впереди, пока аффектированная чувствительность забавляла, но резкого осуждения Свирелкин и особенно Прият не вызывали. Подшучивая над сентименталистами, официозную литературу Княжнин воспринимал враждебнее, чем его единомышленники. Как ученик Сумарокова он не признавал одической высокопарности. Одописцы высмеяны в «Чудаках» в лице Тромпетина. Здесь же и косвенный приговор авторитетным направлениям русской поэзии, восходящим к Ломоносову и Сумарокову, – одическому и сентиментальному. У них равные шансы в борьбе и нет никаких перспектив: произведения их представителей одинаково нелепы, ибо лишены индивидуального своеобразия и состоят из штампов. Талант, стилистические и идейные принципы ничего не меняют, и вражда стихотворцев неустраима. Творческая деградация авторитетных представителей ломоносовской и сумароковской школ высмеяна в пародийном прошении от стихотворца, которое читает Верхолет («Хвастун»). Идея служения литературы государству доведена до абсурда: благородные помыслы заменились унижением перед вельможами, доносами, лестью; стремление к мастерству отступило перед заботами об объеме написанного. Эта насмешка метит и в В. П. Петрова, гордившегося тем, что царица называла его своим карманным стихотворцем, и в М. М. Хераскова, ежедневно, как машина, писавшего запланированное число страниц.

Главное недовольство Княжнина вызывали не корифеи литературы, а соперники на театральном поприще, бездумно следующие канону или потворствующие публике. Олицетворением первых стал Николев, вторых – М. В. Попов. Княжнин уважал правила искусства, не избегал серьезнейших проблем, но не представлял свое творчество священнодействием, как Николев; ориентировался на зрителя с изысканным вкусом и воспитывал публику, а не угождал ее желаниям, как Попов. Николев слыл графоманом, жертвующим ради соблюдения канонов **естественностью** образов. Княжнин разделял это мнение. Он спародировал в «Хвастуне» самое известное произведение своего соперника – **трагедию** «Сорена и Замир». Сюжет последней таков: царь Мстислав домогается любви пленницы Сорены, хранящей верность мужу, князю Замиру, который пропал без вести. Выясняется, что Замир под чужим именем оказался невольником Мстислава. Царь тщетно требует, чтобы Замир отрекся от своих богов и принял христианство. Сорена, не желающая подчиниться Мстиславу, решает его убить в храме, но по ошибке закалывает мужа и кончает жизнь самоубийством. Видимо, Княжнина побудили спародировать «Сорену», снизив и трансформировав ее сюжетную ситуацию, недостаток **естественности** в характерах и интриге, тяжеловесный слог, обилие повторений. Явное указание на пародийность любовной линии «Хвастуна» – нехарактерное для **комедии** имя героя – Замир, введение которого трудно объяснить иными причинами. Имя героини (Милена) тоже созвучно Сорене. Разговоры Верхолета, Милены, которую хотят за него выдать насильно, и ее возлюбленного Замира напоминают сцены из **трагедии** Николева. Встречаются почти дословные совпадения. На уговоры выйти за Верхолета, поскольку он граф, Милена отвечает: «Пусть он будет хоть царем. / Замир владеет мной и в сердце он моем». Сорена же заявляет: «Мстиславу, всем царям... и всем престолом мира / Сорена предпочтет единый взгляд Замира!». Явл. 3 действ. IV «Хвастуна», где героиня умоляет Верхолета отказаться от брака с ней, доказывает превосходство чувства над чином и свою неспособность истребить любовь к Замиру, пародирует разговоры Сорены с Мстиславом. Зритель XVIII в. должен был оценить комизм этой пародии, построенный на снижении социального статуса героев, на замене властителя-тирана авантюристом, выдающим себя за вельможу, на изменении мотивировок (Мстислав одержим страстью к Сорене, Верхолету нужно лишь приданое; муж Сорены убеждается в ее верности, возлюбленный Милены терзаем ревностью), то есть страдания героев «Хвастуна» – мнимые, патетические тирады в духе Николева – неуместны.

Поэтов львовского кружка раздражала мода 1770-х гг. на грубоватые пьесы из просто-народной жизни (наиболее известны **комические оперы** «Анюта» Попова, первый опыт этого жанра в России, и «Мельник-колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова), рассчитанные на вкусы малообразованной публики. Возможно, «Несчастье от кареты» – своеобразный ответ Попову. Княжнин демонстративно назвал свою героиню Анютой и первой репликой Лукьяна: «Уф! как я устал, бежав из города...» – отсылает к первым словам оперы Попова: «Ух! как жо я устал: / А дров ощо не склал...» В «Анютe» крестьянин хочет против воли выдать замуж за работника приемную дочь, но Анюта влюблена в дворянина, который доказывает ее благородное происхождение, и насильственный брак расстраивается. Простонародная жизнь представлена варварски-дикой, подчиненной тяжелому физическому труду и чувственным желаниям, речь крестьян передана как чудовищно грубый диалект. При дворе забавлялись звероподобными существами, выведенными в опере, удовлетворяясь кастовой моралью: природная дворянка суждена лишь благородному. В «Несчастье от кареты» холопы и господа поменялись местами. Поклонник Геснера идеализировал поселян, детей природы: их речь проста, но возвышенна и правильна, души чисты, а чувства благородны. Господа проигрывают в сопоставлении с ними и, считая слуг скотами, вызывают сами презрение и негодование зрителя. Княжнин и Попов сочувствовали тяжелому положению крестьян, но не выступали против крепостного права; в обеих пьесах деревенский быт стилизован далеко не правдоподобно. Различие опер в другом. В «Анютe» герои мечтают о господской жизни, устав от непосильного труда. В «Несчастье от кареты» Анюта и Лукьян не завидуют господам: жизнь в сельской простоте для них приятнее светской суеты. Однако Княжнин вовсе не утверждает, что существование крестьян безоблачно, только их несчастье не в бедности и невежестве. «Нам должно, – сетует Лукьян, – пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мучением веселятся и которые без нас бы с голоду померли». Крестьяне страдают не оттого, что не могут быть господами, а оттого, что им запрещают быть людьми. Перенесение конфликта из плана социального в нравственный, общечеловеческий и сделало оперу Княжнина полемическим ответом Попову.

Хотя Попов, Аблесимов и Николев имели успех, вражда Княжнина с ними – не проявление зависти. Против более серьезного соперника – Фонвизина в его зрелом творчестве нет выпадов, а ведь два главных драматурга екатерининской эпохи – антиподы: «Фон-Визин не был комиком <...>, даже каков, например, Княжнин; по крайней мере, в художественном отношении последний был изобретательнее его в распоряжении, в хозяйственном устройстве **комедии**» (Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. С. 214). Фонвизин, несмотря на свое новаторство, органично продолжал отечественную драматургическую традицию, которой чуждо игровое и двуплановое построение пьес Княжнина. У Фонвизина Бригадир узнал о том, что его счастливый соперник в любви – сын, лишь в финале, поэтому никакой борьбы и не вел. Непосредственного столкновения героев нет и в «Недоросле», где ссора Скотинина и Митрофана и т. п. сцены – не существенны для интриги: Стародум не намерен выдать Софью замуж против ее воли. Даже попытка похитить героиню на сцене не показана, и зритель сразу узнает о ее неудаче. Игровое начало в пьесах Фонвизина ослаблено, ведь решение конфликта известно заранее. Пороки и противоречия, по Фонвизину, – нарушения разумного миропорядка, которому невозможно сопротивляться, поэтому для любой госпожи Простаковой всегда найдется управа в лице своего Правдина. Конфликт у Фонвизина всегда разрешен полностью, характерам дается нешуточная этическая оценка и поэтому в веселых **комедиях** может на равных правах присутствовать серьезная и трогательная линия. В **комедиях** Фонвизина интрига подобна игре коммерческой, основанной на расчете, а в пьесах Княжнина – азартной, подверженной воле случая. В 1760-х гг. Княжнин и Фонвизин принадлежали к враждебным литературным партиям. Постепенно очень непохожие писатели пришли к терпимости и взаимному уважению: оба дружили с участниками львовского кружка, по общественным взглядам были вольнодумны и сближались с политической оппозицией. Княжнин и его единомышленники стремились сделать творчество сферой частной жизни, но не избегали обсуждения социальных проблем. Драматург включался не только в литературные, но и в общественные споры,

что сближает его с Фонвизиним. Княжнин тоже принадлежал к знатному роду и, с юности состоя на службе при высокопоставленных просвещенных вельможах, недовольных правительством, рано втянулся в политические интриги, но в 1780-х гг., в отличие от Фонвизина, высказывался осторожнее, наученный опытом.

Продолжатели Сумарокова совмещали аристократические амбиции с верой в то, что бескорыстная служба на благо отечества – долг каждого дворянина. Княжнин обличал сословную спесь и чиновничество, но высмеивал и мелких дворян, простолюдинов, незаслуженно занявших высокое положение в обществе при помощи обмана или богатства. Таковы, с одной стороны, купец Макей, превратившийся в дворянина Волдырева («Сбитенщик»), и Лентягин, попавший из кузнецов в дворяне, женатый на благородной («Чудаки»), с другой, – герои «Хвастуна». Наряду с обличением враждебных ему социальных типов, Княжнин касался основополагающих общественных проблем.

В «Чудаках», высмеивая плебея-представителя новой знати, автор подвел итог размышлениям своего поколения о просветительском учении. У Лентягина был прототип – П. А. Демидов. Понятна личная обида драматурга на этого богатого и странного человека, разорившего тестя и учителя Княжнина – Сумарокова: Демидов добился продажи с торгов имущества должника и купил его дом, через два дня Сумароков умер. В 1780 г. подобным способом миллионер расправился и со своим прежним помощником, архитектором В. И. Баженовым. Не исключено, что Княжнин вынужден был общаться с Демидовым благодаря связям последнего с Бецким, и вряд ли это общение доставило поэту удовольствие. К личной неприязни примешивалась сословная, а характер Демидова казался неестественным: дворянин, но кичится простонародным происхождением; сказочно богат – и щеголяет простотой; жертвует огромные суммы на благотворительность, меценатствует, слывет поборником просвещения и человеколюбия, почти вольнодумцем – и проявляет жестокость, самодурство, готов по прихоти погубить деятелей культуры, которым сам же покровительствовал. Лентягин предстает подвижником просветительской философии: он отвергает сословные предрассудки и светские условности, презирает роскошь и этикет, проповедует простоту, **естественность**. Высказывания героя разумны, а поведение не лишено благородства: богатство и знатность не ослепили его, он не гнушается обыкновенными людьми, стремится поступать логично и целесообразно (есть и одеваться, когда и как хочется; не общаться с тем, кого не уважает) и умеет трезво оценить собеседника. Показательно его ироническое отношение к женихам дочери. **Естественность** поведения Лентягина придает его уму пронизательности. Вместе с тем он далек от истины, его поведение смешно и недостойно. Философствование бывшего кузнеца по понятным причинам ограничено бытовой сферой, его борьба за светлые просветительские идеалы исчерпывается инвективами против пуговиц и модных париков, отстаивание убеждений превращается в грубые и дикие выходки. Проповедник **естественности** и свободы впадает порой в крайнее самодурство и готов выдать дочь замуж против ее воли, чтобы иметь собеседника-единомышленника в зяте и внуков, воспитанных по принципам нового учения. Оценить характер Лентягина однозначно нельзя: он подается и сочувственно, и саркастически; это обаятельный, забавный и вместе с тем опасный, непредсказуемый человек. В карикатуре на Демидова проявилось неоднозначное отношение Княжнина к просветительству. Выбор прототипа закономерен: благородное учение порождает людей, подобных Демидову и Лентягину (их незнатное происхождение особенно значимо), и их невольными стараниями обращается в свою противоположность, само себя компрометирует. Это так очевидно и неизбежно, что в душах Княжнина и его современников вера в разумность и справедливость просветительской философии борется со скептическим ощущением, что эти теории – лишь мечтания чудаков, искусно используемые ловкими проходимцами.

В «Хвастуне» выведен иной, нежели в «Чудаках», тип представителя новой знати – «случайный» человек и выявлены причины безграничной власти подобных особ. Фаворитизм – специфическая черта политической жизни России XVIII в.: люди, часто безвестные, порой заурядные, неожиданно, понравившись чем-то царице или ее любимцам, обретали титулы, высшие чины и должности, баснословные богатства, право на удовлетворение прихотей. Мо-

гущество большинства счастливых было кратким, но ощутительным. Княжнин, презиравший фаворитов и как природный аристократ, и как исполнительный чиновник, и как воспитанник просветителей, выразил негодование резче, чем его единомышленники. Верховлет – мнимый фаворит, но в его образе собраны черты реальных любимцев императрицы, противников той придворной партии, которой сочувствовал драматург. Главный объект **сатиры** – А. А. Безбородко. Он покровительствовал львовскому кружку и даже предлагал Княжнину поступить к нему на службу, но писатель не захотел покинуть Бецкого и отказался. Карьера небогатого малороссийского шляхтича, ставшего ближайшим советником царицы, у многих вызывала иронию и неодобрение. В 1784 г., незадолго до появления «Хвастуна», Безбородко был пожалован титулом графа Священной Римской империи. Возможно, графство Верховлета – конкретный намек. Есть и иные аналогии между судьбой всесильного вельможи и героя **комедии**. Хвастун говорит о своем героизме при взятии Очакова, который, поправившись, заменяет Бендерами. Карьера Безбородко началась в канцелярии П. А. Румянцева во время войны с Турцией. Неизвестно, принимал ли он участие во взятии Бендер, но современники не слишком верили в его доблесть. Очаков взят Безбородко на бумаге в проекте, адресованном австрийскому правительству, где досрочно декларировалось право России на эту крепость. Подобно Верховлету, вельможа вел обширную дипломатическую переписку, фактически руководя коллегией иностранных дел; он общался и с королями: организовал встречу Екатерины II с Иосифом II и входил в небольшую свиту при встрече царицы с Густавом III. Иностранные послы (ср. упоминание агента и резидента в «Хвастуне») считали Безбородко едва ли не главным двигателем русской политики. Он состоял при императрице секретарем для подачи прошений и с 1784 г. был допущен в качестве постоянного участника интимных собраний в Эрмитаже (ср. сцену чтения Верховлетом челобитных и упоминание о беседах «по комнате»). На этих вечерах вельможе было поручено собирать в особый ящик пошрины за вранье, возможно, потому, что современники особенно ценили графа за умение гладко, красиво говорить и ловко улаживать дела. Безбородко входил в комиссию по увеличению государственных доходов, получая награждения за очередные проекты, но не уменьшая денежных расстройств. В середине 1780-х гг. граф имел около 6000 душ и получал приблизительно такой доход, какой приписывает себе Верховлет. Основной источник богатства вельможи – украинские местечки (ср. у Княжнина: «Столичное село как будто городок...»). отождествлять Верховлета с Безбородко, однако, не следует. Многие из сказанного о них можно отнести к другим фаворитам, прежде всего к товарищу и своеобразному двойнику Безбородко П. В. Завадовскому. Этот вельможа, кстати, тоже был известен своим хвастовством. Важные особы XVIII в. (например, М. Н. Крекетиных) часто щеголяли, подобно Верховлету, свитой. Похвальбы, обещания и угрозы героя **комедии** смешны только потому, что являются плодом его лжи, но вполне правдоподобны: все выдуманное им настоящий фаворит мог претворить в реальность. Поэтому Верховлету легко верят. Такая вера, как прозорливо показал автор, помогает хвастунам добиваться возвышения: поддержка богатого дядюшки позволяет выгодно жениться, а огромное приданое открывает пути дальнейшему продвижению в обществе. Власть «случайных» людей основана на вере в их могущество, которая, в свою очередь, порождена жаждой выгоды. У каждого из поддерживающих Верховлета одна и та же корыстная цель – власть, дающая право на произвол и спесь по получении титула (Чванкина), чина (Простодум), свободы и богатства (Полист и Марина). В результате даже в очевидных случаях герои не уличают графа во лжи («Так что ж, что ты Честон, хоть знаю, да не верю» – возражает, потакая Верховлету, Чванкина Честону). Властолюбие и корысть заставляют людей унижаться перед сильными мира сего, чтобы потом отомстить им при первой возможности. Простодум забывает о родовой чести, чтобы пожить за счет своих влиятельных соседей. В русском обществе возникла своеобразная круговая порука: одержимые тщеславием, поддерживая друг друга, взбираются по общественной лестнице, творя «любимцев счастья». Эти мнимые фигуры, в случае удачи обретая капитал и признание, из пустых хвастунов становятся надменными царедворцами, из неуклюжих мирных провинциалов – мстительными сенаторами. Драматург заметил общественный механизм, характерный не только для XVIII в.

«Хвастун» направлен не столько против фаворитов, сколько против общественной системы, сложившейся в России. Не случайно, Верховлет вызывает у зрителя меньшую антипатию, чем его окружение (подобный прием использовал позднее Гоголь в «Ревизоре»), но и Чванкина, и Простодум по-своему тоже заслужили снисхождение, ведь они следуют общепринятым взглядам. Над сознанием людей XVIII столетия властвовало понятие чина: чин давал положение в обществе, был объектом вождения и поклонения. Княжнин едва ли не первым показал, что «Табель о рангах» изжила себя и превратилась в чудовищную фикцию, способную узаконить любой порок. Чины уже не отражают реальных заслуг и даются по протекции, поэтому графский дядя – такой же официальный чин, как советник, и производят в дяди, исходя не из родства, а из предыдущего чина. Взаимоотношения людей, построенные на расчете, одновременно алогичны и подчинены особой, уродливой и бесчестной, закономерности, порождением которой оказываются Верховлеты и их гораздо более опасные прототипы. Выступая против фаворитизма и новой знати, вульгаризаторов просветительства и аферистов, вроде прожектера, подавшего прошение Верховлету, Княжнин не противопоставлял им никакой общественной силы. В «Хвастуне» есть «полицейский» финал (правительство вершит правосудие по представлению порядочного чиновника Честона), но Верховлет привлечен к суду за долги только потому, что он вельможа мнимый; с настоящим фаворитом справиться было бы гораздо труднее. Пылкое благородство в современном мире мало ценят, и чувствительный Замир беспомощен даже перед Верховлетом.

Преклонение перед знатью, власть денег и безволие светской молодежи приводят к активизации традиционно презираемого русской литературой типа – галломанов, поклонников французской моды. Вслед за Кантемиром, Сумароковым, Новиковым, Фонвизиным Княжнин создал галерею таких персонажей: Фирюлины, Верховлет, Болтай, Ветромах и даже слуги – Полист, Высонос и др. Для щеголя характерны: особый жаргон (смесь русских слов с французскими, обилие терминов из лексикона иностранных портных, модисток и парикмахеров и эффектных формул флирта), подчеркнуто беспечное и жеманное поведение, внимание к внешности и пренебрежение умом и душою, восторг перед всем иноземным и презрение к отечественному. Перечисленные черты присущи всем галломанам при несходстве их характеров. Любовь к чужому возникает из собственной ничтожности: внутренняя пустота заставляет Верховлета демонстрировать внешний блеск, подменять истинное мнимым, порождает глупое безразличие и спесь Ветромаха и Болтая. Предпочтение материальных вещей духовным ценностям делает галломанов жестокими и равнодушными. Особенно поражают господ Фирюлины, готовые продавать своих крестьян, ломать их судьбы ради приобретения карет и чепчиков. Презрение к своему и любовь к иноземному укореняется в невеждах, вроде Фирюлиных, удивленных тем, что в их деревне недалеко от столицы никто не говорит по-французски, хотя во Франции этот язык знают всюду. Галломания делается пороком не только барства, но и челяди, которая, подражая господам, усваивает их манеры, добавляя к жеманству долю холопской грубости. Если щеголи-дворяне – карикатура на человека, то их слуги – уродливые существа, в которых неестественность доведена до гротеска. В опере «Мужья, женихи своих жен» драматург показал на примере условной театральной ситуации обмена социальными ролями между барином и слугой, как опасно возвышение модничающего простолюдина, в котором власть дает волю дурным и жестоким наклонностям, рядящимся во внешне утонченный, но на деле безвкусный и пошлый наряд. Как и в «Чудаках», заметна грустная ирония над просветительской теорией равенства сословий, применение ее на практике дает нерадостные результаты. В отличие от Фонвизина, Княжнин не связывал галломанию с распространением идей Просвещения. Впрочем, «Чудаки» отражают рост антифранцузских настроений в годы революции, и кризис просветительства в русском обществе.

Высмеивая галломанов, игровому переосмыслению подверг драматург и принцип подражания великим писателям. Чем ближе текст оказывался к образцу, тем в XVIII в. считался совершеннее. Понятия плагиата практически не существовало, и заимствование признавалось обыкновенным явлением. Широко использовался прием «склонения» на русские нравы иностранных пьес, разработанный в 1760-х гг. участниками елагинского кружка: они переводили,

заменяя чужие реалии русскими, чтобы пьесы были интересны отечественному зрителю. Наиболее талантливые литераторы вскоре стали «склонять» творчески, полностью переосмысляя источник. Княжнин тоже энергично подражал образцам, но делал это не больше других. Репутацией плагиатора он во многом обязан эффектным **сатирам** соперников. В сопоставлении с источниками его **комедии** можно разделить на вариации («Хвастун», «Притворно сумасшедшая»), импровизации («Скупой», «Неудачный примиритель») и компиляции («Сбитенщик»). Особняком стоит пьеса «Чудаки». Источники прочих текстов не установлены.

Вариации внешне близки к источнику, но изменение некоторых деталей приводит к трансформации конфликта или к оригинальной трактовке заимствованной темы. «Хвастун» – переработка **комедии** О. Брюэса и Ж. Палапра «Важная особа». Княжнин сохранил почти всех персонажей, общее развитие сюжета и даже отдельные эпизоды, но внесенные изменения заставляют признать пьесу абсолютно самостоятельной. Во-первых, переложение прозаической **комедии** стихами принципиально изменило темп диалога и действия, стиль текста, следовательно – и все его восприятие. Во-вторых, драматург, заменив иноземные реалии, попытался приблизить изображаемое к отечественным нравам, что потребовало радикального переосмысления образов. Цель героя **комедии** Брюэса – прослыть важной при дворе особой, которая нигде не служит, но имеет влияние; его средства – примитивный шантаж доверчивой провинциалки. Для дворян екатерининской эпохи гораздо большее значение, чем положение в свете, имел чин, понятие сугубо российское. Высокий чин давал возможность почти по-царски жить и в столице, и в отдаленном поместье, не подвергая себя опасностям придворных интриг. Перенос внимания на жажду чинов и почтение к ним изменил проблематику пьесы, придав ей национальный колорит. В-третьих, Княжнину пришлось изменить мотивировки поступков главных действующих лиц. У Брюэса дядя знает, что его племянник – обманщик, но желает ему счастья и богатства и потому помогает; Простодум верит в карьеру Верхолета и из корыстных расчетов готов унижаться перед ним. У Брюэса потенциальная теща обманщика – маркиза, она ищет не титула, а счастья дочери, поэтому постоянно меняет женихов. Она так и не решила, за кого выдать дочь: в пользу графа говорит лишь страх перед его близостью ко двору. Чванкина не столь легкомысленна, и тщеславие руководит ею не меньше страха, торжествуя над материнской любовью («Пожалуй, ты умри, / Да только лишь умри графиней»). Честон разоблачает хвастуна не только ради счастья сына и из-за личной обиды, но и руководствуясь общественными убеждениями. Никаких гражданских идей у соответствующего героя из пьесы Брюэса нет. Наконец, французский граф – ловкий аферист, типичный для светского круга. Он и не подвергся никакому наказанию, хотя его проделка не удалась. Верхолет, обманывая, тоже ищет богатства, но находится в критической ситуации: он наделал столько долгов, что попадает в тюрьму. Долги же объясняются тем, что он хвастун, любящий покрасоваться, натура увлекающаяся. Вранье доставляет ему, наряду с выгодой, эстетическое удовольствие. Он иногда даже забывает о том, что его рассказы – вымысел. В итоге, персонажи «Хвастуна» заметно отличаются от прототипов, обрисованы острее и психологически достовернее. Княжнин создал на сюжет Брюэса пьесу о людях с другими интересами и темпераментами с иным конфликтом и иной развязкой.

Пьесы-импровизации Княжнин писал, опираясь на готовую краткую формулировку сюжета или на отдельные его детали. Так, источник «Неудачного примирителя» – глава из **романа** Г. Филдинга «Приключения Джозефа Эндрюса». Из маленькой вставной новеллы возникла трехактная пьеса со всеми последствиями, неизбежными при переходе из эпоса в драму. Персонажи утратили портрет и биографию, характеры, разработанные гораздо подробнее, передаются исключительно через реплики, полностью сочиненные Княжниним. Конфликт усложнился за счет введения двух колоритных лиц. Психологическая новелла Филдинга имела открытый финал: она внезапно оборвана, поскольку ее вялое действие могло тянуться бесконечно. Напряженная интрига «Неудачного примирителя» неизбежно разрешается комической катастрофой.

Пьеса-компиляция «Сбитенщик» принадлежит к группе пьес об опекуне, желающем жениться на воспитаннице. Драматург берет за основу «Школу жен» Мольера и «Севильского

цирюльника» Бомарше – и совмещает их элементы так, что два источника начинают пародировать друг друга, и действие превращается в забавную игру общими местами известных произведений. Все три опекуна воспитывают для себя жену. Мольеровский Арнольф держит Агнесу в полной изоляции, радуясь ее наивности. То же делает и Волдырев, но его побуждает к женитьбе не столько любовь, сколько выгода: Паша – дочь его покойного компаньона, и он не хочет делить капитал. Герой «Школы жен» стоит на грани **трагедии** и **комедии**: при всем своем деспотизме он не преследует в браке корыстных целей и заявляет, что достаточно богат для обретения покорной жены; он запугивает воспитанницу и одновременно ревнует ее, сгорая от страсти. Опекун в опере Княжнина – фигура комическая, по характеру ближе к доктору Бартоло из «Севильского цирюльника». Орас в «Школе жен» – персонаж активный, он сам добивается любви Агнесы и сам похищает ее. Княжнин, во-первых, распределяет черты Ораса между двумя соперниками – Изведом и Болтаем, реализовав психологическую противоречивость характера через сюжетное столкновение. Во-вторых, оба поклонника Паши представлены совершенно беспомощными и подобны графу Альмавиве из **комедии** Бомарше. Княжнину понадобился и персонаж, аналогичный Фигаро. Биография сбитенщика напоминает историю севильского цирюльника, есть своеобразная переключка и между их занятиями и сюжетной функцией (соединение влюбленных), но Фигаро помогает графу не только за вознаграждение, но и из симпатии, Степан руководствуется почти исключительно расчетом. Наконец, Паша наивна не меньше мольеровской Агнесы, но потерянная подвязка, данная ею Изведу, приобретает ту же функцию, что записка, брошенная в окно умной и лукавой героиней Бомарше. Итак, Розина подменяется Агнесой, Арнольф – доктором Бартоло, Орас распадается надвое и превращается в Альмавиву, в итоге создается неожиданный вариант классической ситуации.

Особое место занимает **комедия** «Чудаки». Ее источниками считаются пьесы Детуша «Особенный человек» и «Тщеславный». В первой пьесе выведен странный господин, ведущий уединенную жизнь философа, приглашающий своего слугу сесть в его присутствии и разговаривать с ним, не обнажая головы. Все это герой делает оттого, что не решается признаться в любви своей избраннице. Эти мотивы использованы Княжниным, но оказываются эпизодическими, черты же персонажа Детуша распределяются между Лентягиным и Приятом. В «Тщеславном» показан буржуа, вышедший в дворянство и склонный к самодурству, но это не главное лицо пьесы, наделенное к тому же совсем иным характером, чем Лентягин, который не просто самодурствует, а философствует и не кичится своим дворянством. Сюжет и содержание «Чудаков» гораздо шире деталей, почерпнутых из **комедий** Детуша, и служит откликом на конкретные факты русской жизни. Возможно, французский источник понадобился писателю, чтобы эффектнее изобразить сходную реальную ситуацию или чтобы слегка замаскировать ее.

Итак, прочная связь с европейской традицией не лишила творчество Княжнина оригинальности, но позволила ему создать новые для русского театра типы пьес. Поэт заимствовал не столько реплики и сюжеты, сколько дух театральности и философию игры, чуждаясь которых, невозможно стать подлинным драматургом. Из русских комедиографов XVIII в. лишь Княжнину удалось не только пополнить репертуар, но и создать целую школу (В. В. Капнист, Д. В. Ефимьев, Н. Р. Судовщиков, князь А. А. Шаховской, Н. И. Хмельницкий, А. С. Грибоедов и т. д.), надолго удержавшую первенство на сцене. Влияние Фонвизина утвердилось позднее, в реалистическую эпоху. Впрочем, цитаты из Княжнина в изобилии встречаются в **комедиях** Гоголя и Сухово-Кобылина.

Н. А. Гуськов

### ***Контрольные вопросы к основному учебному тексту***

- а) Охарактеризуйте настроения вкусы людей конца XVIII в., поколения Княжнина?
- б) В чем состоит новаторство Княжнина в области комедии?

- в) Как проявилось игровое начало на разных уровнях текста комедий Княжнина?  
г) Какие группы можно выделить в комедиографическом наследии Княжнина, и в чем различие между этими группами?

### ***Обязательные научные тексты***

1. Нейман Б. В. Комедия Я. Б. Княжнина // Проблемы реализма в русской литературе XVIII в. М.; Л., 1940. С. 121–182.

2. Пахсарьян Н. С. [Искусство жить рокайльно](#) // XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства. М., 2004. С. 272–279.

[http://natapa.org/biblio/articles/art\\_vivre](http://natapa.org/biblio/articles/art_vivre).

### ***Дополнительные научные тексты***

1. Кулакова Л. И. Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Избранные произведения. С. 5–58.

<http://www.rvb.ru/18vek/knyazhnin/03article/intro.htm>

2. Кросс Э. «Таковую роль глупец не одолеет» – Афанасий в пьесе Княжнина «Несчастье от кареты» // XVIII век: Сб. 21. СПб., 1999. С. 228–239.

<http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=7653>

### ***Контрольные вопросы к научным текстам***

1. Нейман Б. В. Комедия Я. Б. Княжнина // Проблемы реализма в русской литературе XVIII в. М.; Л., 1940. С. 121–182.

а) Как относится автор статьи к «переимчивости» Княжнина и как обосновывает свою позицию?

б) Каково общественное значение комедий Княжнина, по мнению автора?

2. Пахсарьян Н. С. [Искусство жить рокайльно](#) // XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства. М.: Экон-информ. С. 272–279.

а) Какие существуют истолкования термина «рококо», и какое из них Вам представляется наиболее справедливым?

б) Каковы важнейшие принципы рокайльной культуры, рокайльного мышления и образа жизни, с точки зрения Н. Т. Пахсарьян?

### ***Источники***

1. Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы / сост., вступ. ст., коммент. А. Ю. Веселовой и Н. А. Гуськова. СПб., 2003.

[http://www.rvb.ru/18vek/knyazhnin/comedies\\_toc.htm](http://www.rvb.ru/18vek/knyazhnin/comedies_toc.htm)

2. Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961. С. 5–58.

<http://www.rvb.ru/18vek/knyazhnin/03article/intro.htm>

3. Княжнин Я. Б. Избранное / сост., вступит. ст., примеч. А. П. Валагина. М., 1991.

4. Княжнин Я. Б. Сочинения: в 2 ч. СПб., 1847.

### **Упражнения**

1. Приведите примеры новаторских игровых приемов из комедий и комических опер Княжнина.

2. Сравните любой из комедийных текстов Княжнина с комедий Д. И. Фонвизина («Бригадир» или «Недоросль»). Укажите общие черты поэтики и тематики произведений, а также отличия в организации стиля, построении характеров, разворачивании конфликта двух пьес.

3. Найдите в любых комических текстах Княжнина образы, мотивы, ситуации, развитые или переосмысленные в известных Вам по школьной программе произведениях литературы XIX в. (А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и др.).

### **Библиография**

1. Берг Э. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского. Варшава, 1912
2. Веселовский Ю. А. Я. Б. Княжнин (Жизнь и творчество): Биографический очерк. М., 1918.
3. Габель М. О. Литературное наследство Я. Б. Княжнина // Литературное наследство. Т. 9–10. М., 1933. С. 359–368.
4. Галахов А. Д. Сочинения Я. Б. Княжнина. 2 ч. СПб., 1847 // Отечественные записки. 1859. Т. 69. Кн. 4. С. 29–56. Т. 71. Кн. 8. С. 33–84. Т. 73. Кн. 12. С. 53–79.
5. Гордин А. М. Владислав Озеров. С. 7–54.
6. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII в. М., 1998. С. 308–322.
7. Крестова Л. В. Двенадцать лет из жизни Я. Б. Княжнина (По неизданным письмам Г. Гогелю 1779–1790 гг.) // Записки отдела рукописей ГБЛ. 1961. Вып. 24. С. 259–279.
8. Кросс Э. «Такую роль глупец не одолеет» – Афанасий в пьесе Княжнина «Несчастье от кареты» // XVIII век: Сб. 21. СПб., 1999. С. 228–239.
9. <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=7653>
10. Кулакова Л. И. Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Избранные произведения. С. 5–58.
11. <http://www.rvb.ru/18vek/knyazhnin/03article/intro.htm>
12. Кулакова Л. И. Я. Б. Княжнин. 1742 – 1791. М.; Л., 1951.
13. Незеленов А. И. Литературные направления в Екатерининскую эпоху. СПб., 1889.
14. Нейман Б. В. Комедия Я. Б. Княжнина // Проблемы реализма в русской литературе XVIII в. М.; Л., 1940. С. 121–182.
15. Стоюнин В. Я. Княжнин-писатель // Исторический вестник. 1881. № 7, № 8. С. 735–764.

### **Тест**

1. Помощником каких вельмож состоял Я. Б. Княжнин?
  - a. А. А. Безбородко;
  - b. И. И. Бецкого;
  - c. А. Р. Воронцова;
  - d. И. П. Елагина;

- e. А. Г. Орлова;
- f. Н. И. Панина;
- g. Н. А. Потемкина;
- h. А. Г. Разумовского;
- i. К. Г. Разумовского.

2. Кто из перечисленных лиц предположительно являются прототипами отрицательных героев комедий Я. Б. Княжнина?

- a. А. А. Безбородко;
- b. И. И. Бецкой;
- c. Вольтер;
- d. П. А. Демидов;
- e. А. В. Завадовский;
- f. М. Н. Кречетников;
- g. Н. А. Львов;
- h. К. Г. Разумовский;
- i. А. П. Сумароков.

3. С какими писателями полемизировал в своих комедиях Я. Б. Княжнин?

- a. А. О. Аблесимов;
- b. И. Ф. Богданович;
- c. Г. Р. Державин;
- d. В. В. Капнист;
- e. Н. А. Львов;
- f. Н. П. Николев;
- g. М. И. Попов;
- h. А. П. Сумароков;
- i. Д. И. Фонвизин.

4. Какие произведения Я. Б. Княжнина относятся к жанру «высокой комедии»?

- a. «Бригадир»;
- b. «Несчастье от кареты»;
- c. «Неудачный примиритель»;
- d. «Сбитенщик»;
- e. «Скупой»;
- f. «Траур, или Утешенная вдова»;
- g. «Хвастун»;
- h. «Чудаки»;
- i. «Ябеда».

5. Какие произведения Я. Б. Княжнина относятся к жанру комической оперы?

- a. «Мельник – колдун, обманщик и сват»;
- b. «Несчастье от кареты»;
- c. «Неудачный примиритель»;
- d. «Сбитенщик»;
- e. «Скупой»;
- f. «Сорена и Замир»;
- g. «Траур, или Утешенная вдова»;
- h. «Хвастун»;
- i. «Чудаки».

6. Где Княжнин наиболее резко выступает против фаворитизма и попричности современной ему общественной системы?

- a. в опере «Несчастье от кареты»;
- b. в письмах И. И. Бецкому;
- c. в комедии «Хвастун»;
- d. в трагедии «Вадим Новгородский»;
- e. в письмах Н. И. Панину;
- f. в личных беседах с императрицей;
- g. в комедии «Чудаки»;
- h. в стихотворном послании княгине Е. Р. Дашковой;
- i. на заседаниях Комиссии по составлению нового Уложения.

7. Сочинения каких драматургов послужили источниками для комедий Я. Б. Княжнина?

- a. Бомарше;
- b. Брюэс;
- c. Детуш;
- d. Кальдерон;
- e. Камюэнс;
- f. Лабиш;
- g. Мольер;
- h. Теренций;
- i. Шеридан.

8. В творчестве каких авторов встречаются цитаты из Княжнина и отсылки к его творчеству?

- a. Булгаков;
- b. Гоголь;
- c. Грибоедов;
- d. Григорович;
- e. Короленко;
- f. Пушкин;
- g. Сухово-Кобылин;
- h. Чехов.

9. Кто из персонажей Княжнина принадлежит к типу галломанов?

- a. Болтай;
- b. Ветромах;
- c. Замир;
- d. Лентягин;
- e. Простодум;
- f. Скрягин;
- g. Фирюлин.

10. Какие черты отличают комедии Княжнина от «Бригадира» и «Недоросля» Фонвизина?

- a. использование говорящих имен;
- b. обращение к стихотворной форме;
- c. совмещение поучения с развлечением;
- d. общественная тематика;
- e. внимание к проблеме воспитания личности;
- f. неразрешенность конфликта на проблемном уровне;

- g. полное отсутствие или ироническое преподнесение резонеров;
- h. соблюдение правила трех единств.