

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского»

На правах рукописи

ВЫСОКОВИЧ Ксения Олеговна

**РУССКАЯ ЛЕГКАЯ КОМЕДИЯ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX
ВЕКА И АНГЛИЙСКАЯ КОМЕДИЯ ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ
(контактные связи и типологические схождения)**

10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Похаленков Олег Евгеньевич,
доктор филологических наук, доцент

Калуга – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Генезис легкой комедии в истории русской и зарубежной литературы	23
1.1. Проблемы становления термина «легкая» комедия в отечественном и зарубежном литературоведении	23
1.2. Легкая комедия конца XVIII – начала XIX века в России	27
1.3. Английская комедия эпохи Реставрации.....	38
1.4. Мотивно-образный анализ легкой комедии	51
Выводы по главе 1	60
Глава 2. Специфика жанра легкой комедии в русской литературе конца XVIII – начала XIX века	63
2.1. Образ лжеца в отечественной легкой комедии	63
2.2. Мотивный комплекс обмана в отечественной легкой комедии (А. С. Грибоедов «Молодые супруги», А. С. Грибоедов, А. А. Жандр «Притворная неверность», Н. И. Хмельницкий «Взаимные испытания», «Светский случай»).....	82
Выводы по главе 2	96
Глава 3. Английская комедия эпохи Реставрации	99
3.1. Мотивный комплекс обмана в комедиях У. Конгрива.....	104
3.2. Мотивный комплекс обмана в комедии У. Уичерли «Деревенская жена».....	119
Выводы по главе 3	128
Заключение	131
Список литературы	140

ВВЕДЕНИЕ

Исследование посвящено анализу русской легкой комедии конца XVIII – начала XIX века и английской комедии периода Реставрации. Исконно родиной легкой комедии принято считать Францию. В Россию комедия пришла чуть позднее, обращение к этому жанру, который стал набирать популярность в первой четверти XIX века, исследователи объясняют тем, что «...возросшее после 1812 года самосознание русского общества усилило интерес к жанрам, отражавшим жизнь светских людей, и, в первую очередь, к комедии с ее критическим пафосом»¹.

О распространении комедии свидетельствуют следующие данные: «О популярности жанра и необычайно широком многообразии поисков, какими было представлено развитие комедии XVIII в., можно судить по тому, что из 334 названий театральных пьес, шедших на русской сцене во второй половине столетия и перечисленных неизвестным автором “Драматического словаря” (М., 1787), больше половины – 188 пьес – приходится на жанр комедии, в то время как число трагедий ограничивается всего 52 названиями, драм – 39, комических опер – 32»².

Изначально это была французская комедия, которая адаптировалась под русские нравы. Это связано с другим отношением к переводу, Г. А. Гуковский объясняет эту особенность следующим образом: «Именно с тем обстоятельством, что большинство переводимых пьес рассматривались как приближения к абсолютной ценности, следует связать пресловутое неуважение переводчиков к переводимому тексту. Поскольку автор оригинала не достиг цели, а лишь приблизился к ней, нужно, отправляясь от достигнутого им и воспользовавшись достижениями поэтов, пришедших после него, прибавить к его достоинствам новые; нужно сделать еще один шаг вперед по пути, на котором остановился автор подлинника, нужно украсить, улучшить оригинальный текст в той мере, в какой это позволяет состояние искусства в момент перевода и в какой текст в этом нуждается. Пере-

¹ Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. Издание 2-е, испр. и доп. Тарту, 2010. Интернет-публикация. С. 168.

² История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 109.

вод изменяющий и исправляющий текст – лишь служит на пользу достоинству этого последнего»¹.

Похожую тенденцию можно отметить в драматическом опыте И. А. Крылова, «...рекомендовавшего брать сюжетно-композиционную схему французского оригинала и наполнять ее русским содержанием. Русские драматурги, создавая светскую комедию (она же “благородная”, “салонная”, “легкая”), пошли именно этим путем. Французская салонная комедия, к которой они обратились, обладала ценностями качествами для формирования новой комедийной структуры»². Именно салонная комедия внесла в слагавшийся веками жанр интерес к жизни светского человека, заменила прямой дидактизм легкой назидательностью, вывела на первый план семейно-бытовую проблематику.

Термин *легкая комедия* считается достаточно условным, несмотря на это, многие исследователи выделяют его. Например, И. В. Александрова в статье «“Легкая” комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века» отмечает следующее: «Понятие “легкая” отсыпало прежде всего к области проблематики пьесы: сама идеология данного жанра не предполагала обращения к серьезным проблемам современной действительности. Кроме того, определение “легкая” характеризовало и степень сложности разрешения драматического конфликта: все возникающие по ходу действия конфликтные ситуации ликвидировались достаточно просто, без особого напряжения для героев»³.

У жанра *легкая комедия* нет одного названия, наравне с этим термином использовались также: *салонная, благородная, светская, развлекательная комедия*. Разные определения говорят об отличии в восприятии этого жанра. С одной стороны, она называется «*благородной*», «*светской*», «*салонной*», потому что основ-

¹ Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / общ. ред. и вступ. ст. В. М. Живова. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 271.

² Сербул М. Н., Соровегина М. Н. Легкая комедия и водевиль 1810-1820-х гг.: проблема генезиса жанра и героя // Научный журнал КубГАУ. 2013. № 90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroya1> (дата обращения: 01.11.2021). С. 2.

³ Александрова И. В. «Легкая» комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века // Вопросы русской литературы. 2012. №20 (77). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-v-zhanrovoy-sisteme-russkoy-dramaturgii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 26.07.2021). С. 53.

ное действие происходит в светском салоне, а основными героями были люди из высшего общества. Выбор персонажа обуславливал характер конфликта, манеру поведения, речевые характеристики, ориентированные на слог, принятый в светском салоне.

С другой стороны, «легкая», «развлекательная», потому что отсутствует дидактизм, назидательность, все то, что было характерно для комедии классицизма. Пороки не осуждаются, не высмеиваются, как в пьесе Д. И. Фонвизина «Недоросль», а просто показываются. К тому же в основу берется не страшный порок, а скорее недостаток: нерешительность, болтливость и т. д. В этих комедиях отсутствует политическая, социальная, философская проблематика, в своей основе все они имеют бытовой сюжет.

Степень научной разработанности проблемы. О привлекшем наше внимание ответвлении русской комедии начала XIX столетия писали Э. П. фон Берг, А. Л. Слонимский, М. О. Янковский, Ю. В. Стенник, А. А. Гозенпуд, К. Ю. Рогов, В. Б. Сандомирская, С. М. Шаврыгин, М. Н. Сербул, М. Н. Соровегина и др., однако до сих пор оно не являлось предметом детального изучения, хотя и представляет известный интерес для историка русской литературы. Э. П. фон Берг в работе «Русская комедия до появления А.Н. Островского» (1912), рассматривая комедию конца XVIII – начала XIX века, приводит краткий анализ творчества комедиографов и отмечает существование двух литературных традиций: национальной, в которой отрицается подражание западным образцам: «Деятельность Шаховского и его последователей, с одной стороны, несомненно содействовала усовершенствованию внешней формы комедий; с другой стороны, своей постоянной борьбой против чужеземного влияния они подготовляли почву для писателей последующего времени, которые осуществили идею о национальной комедии и далеко превзошли пределы самых смелых мечтаний своих предшественников»¹. К этой группе он относит творчество: А. А. Шаховского, Ф. В. Ростопчина, Ф. Ф. Кокошкина, М. Н. Загоскина, Ф. А. Кони, Н. А. Полевого, Р. М. Зотова,

¹ Берг Э. П. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского. Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1912. С. 245.

П. Н. Меншикова, А. С. Грибоедова. Вторая литературная традиция – это традиция подражательная, Э. П. фон Берг называет наиболее выдающимся представителем этого направления Н. И. Хмельницкого и дает краткий анализ творчества других представителей этой традиции: А. И. Писарева, П. А. Катенина, А. Н. Нахимова, А. П. Зонтаг, Д. Т. Ленского, П. И. Григорьева, П. А. Каратаыгина, Н. Соколова, В. Невского, М. И. Воскресенского, В. И. Мирошевского и других.

Автор низко оценивает данный вид комедий, отмечая, что все они связаны лишь с бытовой темой: «Упорное игнорирование действительной жизни, полное отсутствие всякой психологической и исторической правды, обычная любовная интрига, избитые, плоские шутки, – вот характерные черты этих произведений...»¹; «В комедиях Хмельницкого царит один веселый, беззаботный смех, в них варьируется на всевозможные лады одна избитая тема – любовь и в результате брачные узы»².

В работе В. Б. Сандомирской «Русская драматургия первой половины XIX века» (1961) дан анализ историко-политической обстановки в России и литературной ситуации того времени. Исследовательница по-другому рассматривает процесс выделения комедий, не с точки зрения национального и заимствованного, а на основании выбранной проблематики (сатирической или бытовой): «В 10-е годы на русской сцене утвердились два рода комедии: злободневной, “колкой” – и легкой, “благородной” комедии. Наиболее яркое выражение нашли они в творчестве А. А. Шаховского и Н. И. Хмельницкого»³. Автор отмечает, что все комедии Шаховского построены на противопоставлении новых веяний и философий старому, устоявшемуся укладу жизни, как правило, главная коллизия состоит в столкновении двух групп русского дворянства: «В его комедиях носителями положительных идеалов выступают защитники классовых устоев дворянства и патриархальных обычаев, такие, как майор в отставке Судьбин в “Новом Стерне”, князь Холмский в “Липецких водах” или генерал Радимов в “Пустодомах”. Чино-

¹ Там же. С. 290.

² Там же. С. 292.

³ Сандомирская В. Б. Русская драматургия первой половины XIX века // Русские драматурги XVIII-XIX веков. Монографические очерки: В 3 т. Т. 2: Первая половина XIX века. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 18.

любие и чинопочитание, отношение к службе как первому долгу дворянства, уважение к родственным связям, а главное – любовь к своему, коренному, русскому и неприязнь к заимствованному, к увлечениям чужеземными модами, нравами и идеями – таковы характерные черты этих героев Шаховского. Именно с их позиций изображаются Шаховским носители новых идеалов, которые в его комедиях всегда объект осмеяния, более или менее злого»¹. Легкие изящные комедии Н. И. Хмельницкого противопоставлены произведениям Шаховского. В. Б. Сандомирская определяет следующие черты, характерные для легкой комедии: «...отказ от социальной проблематики и полное отсутствие дидактизма. Как правило, это были переводы, а чаще – свободные переделки французских салонных комедий, короткие, большей частью одноактные пьесы, сюжет которых составляли какой-нибудь забавный случай, светское приключение или слабости и странности в человеческих характерах»². Изучению легкой комедии посвящено две кандидатские диссертации: С. М. Шаврыгина «“Легкая” комедия и становление русской реалистической драматургии (Шаховской и Грибоедов)» (1987) и К. Ю. Рогова «Идея “комедии нравов” в начале XIX века в России» (1992).

М. О. Янковский во вступлении к изданию «Стихотворной комедии конца XVIII – начала XIX в.» (1964) рассматривает период развития комедии от Д. И. Фонвизина до А. С. Грибоедова, а также говорит о становлении водевильной традиции. Автор отмечает значимость этого периода в становлении жанров: «...она [комедия «в промежутке времени от Фонвизина до Грибоедова» – К. В.] готовила широкий путь искусству высокой идейности – путь Грибоедову, Гоголю. Пристальное приглядывание к тому, что “припасла” стихотворная комедия двадцатых годов, убеждает, что она расчищала дорогу для “Горя от ума”. Комедия Грибоедова неотделима от произведений его предшественников и современников»³.

¹ Там же. С. 20.

² Там же. С. 22.

³ Янковский М. О. Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX века // Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX века. М., Л.: Советский писатель, 1964. С. 65.

К. Ю. Рогов в диссертации «Идея “комедии нравов” в начале XIX века в России» рассматривает, как меняется традиция изображения нравов от Фонвизина до Грибоедова, упоминая о сатирической традиции А. А. Шаховского; он успевает рассмотреть и существующий с ним параллельно жанр светской, благородной комедии, дав ему следующую характеристику: «В центре внимания комедии – “современное светское общество”; мифология “света” и “светскости” задает смысловые параметры комедийного мира и поэтику жанра. Формула “комедия есть зеркало общества” становится особенно популярна, но если “зеркальность” комедии классицизма носила интеллектуальный “картезианский” характер (“зеркало” отражало лишь сущностные черты), то теперь она трактуется как “узнавание”, а объектом “узнавания” выступает “салон”, “свет” как социокультурный и эстетический феномен. Поэтому требование “правдоподобия” (“зеркальности”) соседствует с требованием “соответствия вкусу” – “вкус” в данном случае является не только стилистической нормой, но и внутренним свойством объекта изображения (“салона”). Так, стих в целом выступал знаком “благородной” салонной речи, а требование “разговорности” соседствовало с жесткими стилистическими и версификационными запретами. “Тон” салона, т.е. социокультурная норма, предстающая здесь как эстетический феномен, характеризует художественное пространство “высокой” (“благородной”) комедии»¹.

Светская комедия была объектом исследования в диссертации С. М. Шаврыгина «“Легкая” комедия и становление русской реалистической драматургии (Шаховской и Грибоедов)», но автор обращается только к текстам А. А. Шаховского и А. С. Грибоедова, что не дает полного представления о специфике структуры и особенностях функционирования этой разновидности в жанровой системе русской драматургии. С. М. Шаврыгин, сравнивая творчество А. А. Шаховского и А. С. Грибоедова, отмечает влияние первого на становление автора «Горя от ума», но это влияние не было однонаправленным: «Драматурги учились друг у друга. В середине 10-х годов “учителем” Грибоедова стал Шахов-

¹ Рогов К. Ю. Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1992. С. 9.

ской, а уже с конца 10-х годов Шаховской учится у Грибоедова»¹. Автор относит творчество Грибоедова к легкой комедии, но не выделяет характерных признаков и не дает определения этому виду комедий, тем не менее исследователь рассматривает эстетические принципы, выделенные Грибоедовым, которые близки его идеям, высказанным в «Письме из Бреста Литовска к издателю» и в комедии «Молодые супруги»: пийтическая простота, связь поступков и слов персонажей с их психологическим состоянием; краткость сюжета; стремление изображать реальные чувства человека (не идеализировать); освобождение сюжета от дидактизма².

Рассмотрением эволюции комедийного жанра на рубеже веков занимался Ю. В. Стенник «Драматургия русского классицизма. Комедия» (1982), начиная с творчества А. П. Сумарокова и заканчивая бессмертной комедией А. С. Грибоедова, исследователь уделяет большее внимание комедии сатирической направленности.

При анализе двух направлений развития комедии на рубеже веков стоит отметить, что исследователи по-разному определяли творчество Грибоедова, например, Э. П. фон Берг рассматривал творчество Грибоедова как продолжение сатирических, злободневных комедий Шаховского, А. Л. Слонимский, наоборот, отмечал, что легкость и изящество языка Грибоедова объединяет его со сторонниками легкой, благородной комедии. Наиболее верной нам кажется точка зрения Л. А. Степанова, который отмечает исключительность А. С. Грибоедова как драматурга: «Грибоедов видел сильные и слабые стороны каждого из направлений комедиографии. Близкий к кружку Шаховского, он уже в начале своего драматургического поприща проявляет заметную самостоятельность. Остро реагируя на эстетические споры своего времени, он не замыкает свои творческие интересы в

¹ Шаврыгин С. М. «Легкая» комедия и становление русской реалистической драматургии (Шаховской и Грибоедов): дис. ... канд. филолог. наук. Ленинград, 1987. С. 202.

² Там же. С. 165–167.

пределах светской благородной комедии, но не отдает предпочтения писательскому пародированию»¹.

В статье И. В. Александровой «“Легкая” комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века» (2012) предметом исследования стала жанровая специфика светской комедии 1810–1820-х годов, автор анализирует наиболее репрезентативные пьесы А. С. Грибоедова, Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского, А. И. Писарева, А. А. Жандра, выделяя две жанровые модели салонных комедий на основании характера интриг, помимо этого отмечаются другие характерные черты: тип героя, специфика речи (словесный комизм), место действия, «...ориентация на адекватное изображение жизни и быта дворянского сословия, установка на камерность, развлекательность, отсутствие серьезной социальной проблематики при подчеркнутом внимании к нравственным проблемам; стремление авторов к воплощению средствами драмы многообразных психологических состояний героев; обращение к разговорным жанрам, востребованным культурой светского салона. Стихотворная форма комедии становится знаком ее “благородности” и “светскости”; сам объект изображения – светский салон – актуализирует проблему “слога” и “тона” пьесы. Наличие любовной интриги в “легкой” комедии – признак неустойчивый: она организует действие далеко не всех пьес этой жанровой разновидности»².

Статья М. Н. Сербул и М. Н. Соровегиной «Легкая комедия и водевиль 1810–1820-х гг.: проблема генезиса жанра и героя» (2013) посвящена анализу жанровых особенностей и выявлению признаков, позволивших ограничить легкую комедию от водевиля. Основными различиями являются особенности построения хронотопа и речь персонажей: «Принципиальное различие благородной комедии и водевиля лежит на уровне хронотопа, который в данном случае “имеет существенное жанровое значение”. Мир благородной комедии – это мир светской гостиной, куда не допускаются “низкие” персонажи, в то время как сценическое

¹ Степанов Л. А. Драматургия А.С. Грибоедова / История русской драматургии. XVII первая половина XIX века. Л.: Наука. 1982. С. 296.

² Александрова И. В. «Легкая» комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века // Вопросы русской литературы. 2012. № 20 (77). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-v-zhanrovoy-sisteme-russkoy-dramaturgii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 26.07.2021). С. 64.

пространство водевиля постоянно обнаруживает связь со стихией праздничной площади за счет присутствия в пьесе “демократического фона”, ввода массовых сцен, воспроизводящих “деревенские праздники”, обрядовые игры, travestiroванные в балаганной манере битвы и т. д. И, наконец, благородная комедия и комедия-водевиль воплощают равные речевые стихии, стихии стиха и прозы. При всей установке в обоих жанрах на язык салона, стихотворный язык благородной комедии предлагает иную, более высокую, нежели в прозаическом водевиле, меру условности, за которой стоит складывающаяся в течение столетия высокоразвитая культура стихотворной речи»¹.

История английской литературы периода Реставрации также имеет тесную связь с Францией: после смерти О. Кромвеля, который не оставил после себя прочного, устоявшегося режима, власть оказалась в руках у верхушки армии, генерала Монка, который был командующим английскими войсками в Шотландии в начале 1660 г. Он распускает парламент и начинает переговоры с принцем Карлом, сыном казненного короля Карла I².

Для возвращения престола принцу Карлу необходимо было подписать «Бредскую декларацию», условиями которой были: дарование амнистии участникам мятежа (кроме тех, кто приговорил к смерти его отца) и провозглашение веротерпимости и неприкосновенности сложившихся имущественных отношений. Таким образом, в Англии была восстановлена монархия, и новый король Карл II вместе со своим двором вернулся из Франции, где пребывал в изгнании: «После возвращения на престол Карла II Стюарта власть в стране перешла из рук бережливых и набожных пуритан в руки бездельников и мотов. Лондон, по свидетельству современников, превратился в центр безудержных развлечений, безнрав-

¹ Сербул М. Н., Соровегина М. Н. Легкая комедия и водевиль 1810–1820-х гг.: проблема генезиса жанра и героя // Научный журнал КубГАУ. 2013. № 90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroya1> (дата обращения: 01.11.2021). С. 17–18.

² Мосолкина Т. В. Культурная и интеллектуальная жизнь английского города эпохи Реставрации в восприятии современников // Изв. Сарат. ун-та Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. 2012. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-i-intellektualnaya-zhizn-angliyskogo-goroda-epohi-restavratsii-v-vospriyatiu-sovremennikov> (дата обращения: 28.10.2021).

ственных и весьма расточительных»¹. Карл II Стюарт любил театры, но не настолько, чтобы позволить их беспорядочный рост, как в елизаветинские времена: «Он издал так называемый “Патент Писем”, в котором разрешал организацию спектаклей в Лондоне только двум театрам»².

Комедию эпохи Реставрации принято рассматривать как рубеж между старым и новым, что неудивительно. Намеченный отход от пуританских нравов дает совершенно новых персонажей: «...героем времени становится аристократ-остроумец, светский джентльмен, скептически относящийся к возможностям человеческого разума, изdevающийся над пуританскими добродетелями, призывающий ловить миг наслаждений»³.

Философской основой творчества комедиографов данного периода считается учение Томаса Гоббса о «человеческой природе»: по мнению философа, человек обуреваем страстиами: «...человеческая природа воспринимается в комедиях этого периода узко и цинично, как взаимосплетение животного эгоизма и чувственности, не ограниченного ни гражданскими, ни политическими, ни религиозными препонами»⁴.

Важным идеологическим течением того времени считается либертинаж. «В Англию либертинаж проник из Франции, где термин имел двойное значение: с одной стороны – “вольнодумство”, “свободомыслие”, с другой – “игривость души”, “динамика страстей”, “распущенность”»⁵.

Проанализировав литературу, посвященную изучению комедии эпохи Реставрации, мы выделили два противоположных мнения на эти произведения: в первом случае стоит говорить о резкой критике пьес этого периода, основной претензией является аморальность комедий, их чрезмерная откровенность и пошлость. Эту точку зрения поддерживали Коллиер, Аддисон, Сэмюэл Джонсон, Теккерей, Мередит.

¹ Там же. С. 17.

² Евсеев В. А. Театрал эпохи Реставрации С. Пипс // Интеллигенция и мир. 2016. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatral-epohi-restavratsii-s-pips> (дата обращения: 13.04.2021). С. 70.

³ Ступников И. В. «Деревенская жена» Уильяма Уичерли // Современные проблемы социально-гуманитарных наук. 2015. № 2. С. 74.

⁴ Там же. С. 75.

⁵ Там же. С. 75.

Одним из первых, высказавших противоположное мнение, был поэт-романтик Чарльз Лэм в эссе «Об искусственной комедии прошлого века», он рассматривает эти пьесы как чистый вымысел, не связывая их с реальностью: «Не знаю, как другие, но я чувствую себя лучше всякий раз, когда перечитываю одну из комедий Конгрива, – а, впрочем, почему только Конгрива, я бы мог добавить сюда и Уичери. Я, по крайней мере, всегда веселею от них. И я никогда не мог бы связать эти блестки остроумной фантазии в нечто такое, из чего можно было бы извлечь образец для подражания в реальной жизни»¹.

Викторианский критик Т. Б. Маколей также призывал рассматривать произведения с точки зрения их художественной ценности, а не морали: «Многие думают, что на основании указанного недостатка [отсутствие морального начала – К. В.] произведения писателей того времени, хотя замечательные в других отношениях, должны быть подвергнуты забвению или, по крайней мере, не должны вновь быть предлагаемы вниманию публики. С этим мнением мы не можем согласиться»².

Основные труды, посвященные комедии Реставрации, начинают появляться в XX веке: Джон Пальмер «Комедия нравов» (1913), в которой он анализирует особенности комедии и творчество самых видных комедиографов периода Реставрации: Дж. Этериджа, У. Уичерли, У. Конгрива, Дж. Ванбру, Дж. Фаркер.

Работа Томаса Фуджимуры «Комедия остроумия эпохи Реставрации» (1952) посвящена переоценке творчества драматургов и анализу их произведений с позиций роли остроумия.

Р. А. Зимбардо в монографии «Драма Уичерли» (1965) рассматривает творчество комедиографа в хронологической последовательности, а также отмечает литературную преемственность и значимость этих комедий: «Однако обе сатиры [«Деревенская жена», «Прямодушный» – К. В.] являются важными вехами в истории английской сатиры. Они представляют собой последнее применение елизаветинских теорий сатиры и первое появление неоклассической августовской сатиры. Это ключевые работы. Назвать их “комедией Реставрации” – значит потерять

¹ Лэм Ч. Об искусственной комедии прошлого века // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология / сост., предисл., comment. И. В. Ступникова. М.: Высшая школа. 1989. С. 758.

² Маколей Т. Б. Английские комики времен Реставрации // Современник. 1856. № 9. С. 25.

не только сами пьесы, но и важное звено в цепи английской литературной истории. Если это исследование достигло своей цели, оно должно доказать, что писатель периода Реставрации может принести богатство, если мы подойдем к нему с сознанием, очищенным от глупостей о непослушном возрасте и клише о “комедии Реставрации”» (перевод наш)¹.

Скотт МакМиллин в работе «Реставрация и комедия восемнадцатого века» (1973) выбрал для анализа пять комедий: «Деревенская жена», «Раб моды», «Так поступают в свете», «Сознательные любовники», «Школа злословия», с целью показать преемственность между ними, а также развитие театральной жизни страны.

Изучением английской комедии периода Реставрации активно занимались отечественные исследователи в основном в 60-е годы XX века: И. В. Ступников, М. Л. Андреев, Ю. И. Кагарлицкий, Е. А. Ломакина, М. В. Ломовцева, В. А. Евсеев, Г. В. Моисеева.

И. В. Ступников посвятил целый ряд работ изучению английской литературы изучаемого нами периода; в статье «Как в зеркале отразили свой век» (1989) автор рассматривает не только творчество комедиографов: У. Шекспира, Б. Джонсона, У. Конгрива, Дж. Фаркера, Дж. Гея, Г. Филдинга, но и взаимосвязь их произведений с общественно-политическим устройством, философскими веяниями, предоставляя целостную картину того времени. В монографии «Английский театр. Конец XVII – начало XVIII века» Ступников уделяет большее внимание особенности построения театров, их внутренней жизни.

Ю. И. Кагарлицкий в работе «Литература и театр Англии XVIII–XX вв. Авторы, сюжеты, персонажи» (2006) рассматривает английскую комедию нравов в контексте европейской традиции, отмечая испанское влияние и несомненную роль творчества Мольера: «Английская комедиография брала у Мольера весьма

¹ Both the satires, however, are important landmarks in the history of English satire. They represent the last application of Elizabethan theories of satire and the first appearance of neoclassical Augustan satire. They are pivotal works. To label them "Restoration comedy" is to lose not only the plays themselves but an important link in the chain of English literary history. If this study has achieved its aim, it should prove that a writer of the Restoration period can yield riches if we approach him with our minds cleared of can't about the naughty age and cliches about "Restoration comedy."// Zimbardo Rose A. Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire. New Haven and London: Yale University Press, 1965. P. 164-165

существенные его черты, прежде всего его интерес к социальной характеристике, но продолжала их далеко за рамки классицистской высокой комедии»¹.

Творчество комедиографов периода Реставрации рассматривается в «Истории английской литературы» (1975) Г. В. Аникина и Н. П. Михальской, авторы отмечают популярность и успех у зрителей пьес У. Конгрива и У. Уичерли, а также значимость влияния французской драматургии. Однако отрицают роль классицизма, утверждая, что это направление оказalo влияние только на творчество Драйдена: «Исторический путь развития Англии был иным. Реставрация Стюартов, сменивших буржуазную республику, не создала благоприятной почвы для расцвета классицизма»².

В работе «Классическая европейская комедия: структура и формы» (2011) М. Л. Андреев пытается проследить особенности развития комедийного жанра, анализируя важнейшие этапы от формирования классического канона паллиата до деконструкции классики в творчестве Б. Шоу и А. П. Чехова. В главе, посвященной комедии Реставрации, автор основное внимание уделяет рассмотрению творчества четырех драматургов: «...самых репрезентативных по ряду характеристик и к тому же представляющих данный жанровый феномен на разных этапах его эволюции: Этеридж – самое начало, Уичерли – период зрелости, Конгрив – вершина, Фаркер – момент кризиса и перелома»³. Особое внимание уделено анализу героев и их идеологии, а также рассмотрению системы оппозиций в этих пьесах.

Г. В. Моисеева в кандидатской диссертации «Формирование социальной комедии в Англии (творчество Уильяма Конгрива в свете английской национальной комедийной традиции)» (1993) рассматривает творчество комедиографа как продолжение предшествующей традиции: «Конгрив усвоил и переработал дости-

¹ Кагарлицкий. Ю. И. Литература и театр Англии XVIII–XX вв. Авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки / сост. С. Я. Кагарлицкая. М.: Альфа-М. 2006. С. 97.

² Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы: учеб. пособие. М.: Высш. школа, 1975. С. 107.

³ Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. С. 119-120.

жения так называемой ранней комедии Реставрации, явившейся своего рода “посредником” между елизаветинцами и комедией конца XVII века»¹.

Актуальность исследования. Компаративистами уже были установлены контактные связи и типологические схождения между русской и французской литературой, а также между английской и французской. Пришло время рассмотреть, как традиции первоисточника повлияли на русскую легкую комедию и английскую комедию периода Реставрации, и сопоставить их между собой. Значимость исследования объясняется недостаточной изученностью жанра легкой комедии и, в частности, творчества комедиографов, работавших в этом жанре (Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского). Помимо этого, творчество английских драматургов носило спорный характер и зачастую рассматривалось исследователями как последствия чрезмерной закрепощенности (неслучайно его называли «квинтэссенцией антипуританской кампании») или как основа для творчества последующих комедиографов: Р. Б. Шеридана, О. Уайльда, Б. Шоу. Позднее их произведения стали анализировать в сопоставлении с теорией Т. Гоббса о том, что человек обуравляем страстью, исследователи особое внимание уделяли речи героев (парадоксы, остроты, двусмысленные фразы) и такому понятию, как остроумие, многие обращали внимание на двуличность героев, поэтому особое значение отводили термину «маска».

Зная о французском первоисточнике легких комедий, необходимо проанализировать, как французский оригинал отразился в литературе других стран. Известно, что Франция оказывала значительное влияние на Англию в экономических и политических сферах, нетрудно предположить, что эти связи нашли отражение и в литературе. Анализ типологических отношений легкой комедии в России конца XVIII – начала XIX века и английской комедии периода Реставрации не проводился. Конечно, отношение к данному сорту комедий что в России, что в Англии было пренебрежительным, тем не менее: «Нельзя, кажется, желать, чтобы целый класс произведений или хотя бы даже одно произведение, имевшее значи-

¹ Моисеева Г. В. Формирование социальной комедии в Англии (творчество Уильяма Конгрива в свете английской национальной комедийной традиции): автореф. дис. ... канд. искусствовед. Москва, 1993. С. 7.

тельное влияние на современников или объясняющее характер важной эпохи в литературной, политической или нравственной истории общества, совершенно исчезло из памяти людей»¹.

В России в 20–30-х годах XIX века начинается расцвет салонной комедии, который нашел отражение в творчестве огромного количества комедиографов, конечно, многие исследователи не одобряли копирование чужих образцов, тем не менее, стоит сказать, что опыт переводных пьес Н. И. Хмельницкого является важным и значимым с точки зрения высокого уровня языка², а также адаптирования иностранных пьес под русские нравы. При исследовании легких комедий мы решили уделить значительное внимание образу лжеца и проследить реализацию мотива обмана в рассматриваемых нами комедиях. О значимости и типизации образа лжеца / лицемера упоминается еще в работе А. Н. Веселовского, в частности в «Этюдах о Мольере», но характеристика образа не получает должной детализации: «Так в изученной нами в ином месте истории развития литературного типа лицемера ясно обнаруживались все существенные изменения, которые претерпевал этот тип, сообразно народности, бытовым условиям, степени религиозного и общественного развития»³.

Объектом исследования выступает русская легкая комедия конца XVIII – начала XIX века и английская комедия эпохи Реставрации.

Предмет исследования: мотивно-образная структура в комедиях Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова, А. А. Жандра, У. Уичерли, У. Конгрива.

¹ Маколей Т. Б. Английские комики времен Реставрации // Современник. 1856. № 9. С. 25.

² Многими исследователи отмечен высокий уровень языковой культуры, именно Хмельницкий одним из первых добился легкости языка и приблизил его к разговорному. Ермоленко Г. Н. Творчество Н. И. Хмельницкого и русская драматургия первой трети XIX века // Тени минувших столетий: очерки истории и культуры Смоленского края конца XVIII – первой половины XIX вв. Смоленск: Маджента, 2004. С. 174. А. А. Гозенпуд. Биографическая справка // Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. (Библиотека поэта). С. 420. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб., 1877. С. 5. Янковский М. О. Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX века // Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX века. М.–Л. Советский писатель, 1964. С. 27-28.

³ Веселовский А. Н. Этюды о Мольере. Мизантроп. (Опыт нового анализа пьесы и обзор созданной ею школы). М.: Типография А. Гатцука, 1881. С. 133.

Цель работы – мотивно-образный анализ русской легкой комедии конца XVIII – начала XIX века и выявление типологических сходств и индивидуальных особенностей в сравнении с английской комедией эпохи Реставрации.

Для достижения цели исследования в работе поставлены следующие **задачи**:

- 1) определить основные черты отечественной легкой комедии и комедии эпохи Реставрации;
- 2) составить корпус текстов, необходимых для анализа;
- 3) на материале отдельных произведений обозначить и проанализировать мотивно-образную структуру;
- 4) на мотивно-образном уровне провести сравнительный анализ легкой комедии и комедии эпохи английской Реставрации;
- 5) определить причины, особенности и границы взаимодействия отечественной легкой комедии и комедии эпохи Реставрации.

Научная новизна исследования заключается:

1. Впервые проанализированы произведения, которые ранее не являлись объектом исследования в компаративистском аспекте (пьесы Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского с произведениями английских драматургов У. Конгрива, У. Уичерли);
2. Выделен мотивный комплекс обмана, который реализуется через ряд общих мотивов: мотив передачи / подмены письма, мотив мнимого и истинного, мотив ношения маски и т. д.;
3. Впервые рассмотрена проблема сравнительно-сопоставительного изучения отечественной легкой комедии конца XVIII – начала XIX века и английской комедии периода Реставрации.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что внесен вклад в развитие сравнительно-сопоставительного литературоведения, установлены особенности типологических сходств между легкой комедией конца XVIII – начала XIX века и английской комедией периода Реставрации.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в практике вузовского преподавания, при чтении лекций по русской и английской литературе, а также в разработке специальных курсов, посвященных проблеме взаимодействия творчества западных и русских писателей. Результаты исследования также могут быть востребованы при разработке учебных пособий, в комментариях к рассматриваемым текстам и творчеству отдельных авторов (А. А. Шаховской, Н. И. Хмельницкий, У. Уичерли, У. Конгрив).

Теоретико-методологической базой исследования является теория сравнительно-типологического изучения разных литератур, сформулированная в работах А. Н. Веселовского, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, М. П. Алексеева, А. Дима, Д. Дюришина, а также труды, посвященные изучению теории мотива, Б. В. Томашевского, А. И. Белецкого, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, Е. М. Мелетинского, Б. М. Гаспарова, В. Е. Хализева, И. В. Силантьева, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы.

Материалом исследования выступают комедии Н. И. Хмельницкого «Светский случай», «Взаимные испытания», «Говорун», А. А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать – не мешай», А. С. Грибоедова «Молодые супруги», А. С. Грибоедова совместно с А. А. Жандром «Притворная неверность», У. Конгрива «Старый холостяк», «Двойная игра», «Любовь за любовь», «Так поступают в свете» и У. Уичерли «Деревенская жена».

Методы исследования. Сравнительно-исторический и сравнительно-типологический методы дали возможность рассмотрения литературных взаимодействий, параллелей, схождений, а также заимствований и взаимовлияний литератур. Метод мотивного анализа позволил выявить ключевые мотивы, а также рассмотреть их реализацию в тексте, помимо основных мотивов были выявлены и второстепенные. Структурный метод позволил всесторонне проанализировать рассматриваемые литературные тексты и способствовал определению мотивно-образной структуры.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 «Русская литература». Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальностей ВАК: п. 2 – история русской литературы XVIII века; п.3 – история русской литературы XIX века; п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; п. 18 – Россия и Запад: их литературные взаимоотношения.

Положения, выносимые на защиту:

1. При анализе русской легкой комедии и английской комедии периода Реставрации был установлен ряд общих черт и мотивов (мотив сломанной коляски, мотив написания / передачи записки, мотив переодевания, мотив обмана);
2. Сходство на уровне мотивов между отечественной легкой комедией и английской комедией периода Реставрации объясняется общим историко-литературным контекстом (нестабильное положение России после войны 1812 года и Англии, пережившей революцию) и влиянием литературного направления классицизм, салонной комедии в целом, а также значимостью творчества Ж. Б. Мольера.
3. Для отечественной легкой комедии характерно заимствование из французской литературы непосредственно фабулы, которая заметно сокращается и адаптируется на русские нравы. Заимствования в английской литературе происходят на уровне единичного мотива, а не всего сюжета.
4. Образ героя меняется в соответствии с общественно-политическим устройством, действующим лицом становится светский молодой человек.
5. В отечественной легкой комедии стоит разграничивать две жанровые модификации: комедия, изображающая недостаток героя, или пьеса, в основе которой заложена любовная интрига. Для первой характерен один герой-лжец, в финале которого ждет изобличение, в комедиях второго типа все персонажи склонны к обману, чтобы проверить свои чувства или исправить негативные черты характера другого персонажа.

6. Образ лжеца реализуется по-разному в зависимости от национальных особенностей и политической ситуации. В русской комедии присутствует дидактизм, в то время как в комедии эпохи Реставрации лжец зачастую остается безнаказанным. В Англии, где долгое время преобладали пуританские нравы, происходит резкий отход от идей добродетели и скромности: персонажи более безнравственные, склонные к изменениям и обманам.

7. Реализация образа светской женщины на сцене различна: для отечественной легкой комедии будут характерны более ригористские правила благопристойности, чем для английской комедии эпохи Реставрации, что связано с особенностями национальной культуры.

Степень достоверности определяется достаточным количеством изученного и проанализированного материала, соответствующего теме научного исследования. В работе используются методы, которые соответствуют обозначенным целям и задачам. Положения и выводы, представленные в диссертации, подробно аргументированы и подкреплены фактическими данными.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования. Основные положения и научные результаты исследования прошли апробацию на следующих научных конференциях и мероприятиях: Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы преподавания литературы и языков в современной школе: наука и практика» (26 марта 2020 года); Вторые Калужские университетские чтения (8–9 апреля 2020 года); Международная онлайн конференция «Наши истоки – славянская вязь...» (4 июня 2020 года); XII Международная научно-практическая конференция «Современные научные исследования: Актуальные вопросы, достижения и инновации» (5 июня 2020 года); Третьи Калужские университетские чтения (14 апреля 2021 года); XXVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (2–23 апреля 2021 года); Международная научно-практическая конференция «Новые горизонты устойчивого развития: наука, технологии, инновации» (19–23 апреля 2021 года).

Основные положения диссертации отражены в 12 статьях, 5 из которых опубликованы в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК РФ.

Структура исследования обусловлена его задачами и логикой, а также характером исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

Глава 1. ГЕНЕЗИС ЛЕГКОЙ КОМЕДИИ В ИСТОРИИ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. ПРОБЛЕМЫ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕРМИНА «ЛЕГКАЯ» КОМЕДИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Основоположником и популяризатором салонной комедии по праву считается Франция. Основной проблематикой французской салонной комедии того времени были вопросы любви и флирта: «...высмеивание пренебрежительного отношения к браку, пристрастий к дуэлям, злозычия, тщеславия, кокетства...»¹. Особое внимание уделялось речи персонажа, авторы стремились к легкости и плавности, передаче живой разговорной речи, афористичности: «Она [французская комедия – К. В.] черпала из двух богатейших источников: разработанной до тоностей трагедийной стилевой традиции и многовековой культуры французского острословия. От первой она унаследовала преимущественноalexандрийский стих с парной рифмой и плавность сценического диалога. От второй – искусство остроумной реплики, веселого “bon mot” иронической сентенции»². Говоря об особенностях речевого оформления светских комедий, стоит упомянуть и о заслугах Пьера де Мариво, с именем которого связывают термин «мариводаж» – «стиль французского писателя Пьера Карле де Шамблена де Мариво (Marivaux, 1688–1763), в котором возродились черты прециозного стиля XVII века, его пасторальность, галантность, при этом усилилась изысканность и добавились ироничность над подобного рода искусственностью, пародийность, многослойность. Внешне это обычная “салонная болтовня”, легкая, беззаботная речь, но сымпровизировать ее очень непросто, не случайно Мариво прославился своими метафорами».

¹ Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. Издание 2-е, испр. и доп. Тарту, 2010. Интернет-публикация. С. 168–169.

² Там же. С. 169.

рами, неологизмами, крылатыми фразами, которые запоминались из поколения в поколение...»¹

Специфика языка персонажей, его легкость нашли отражение в английской и русской комедиях. Например, известно, что «в России в драматических произведениях вольный ямб, соответствующийльному стилю французских комедий, стал применяться еще в XVIII веке. Но эти первые опыты находились в полной зависимости от оперного происхождения стиха»².

Французская салонная комедия создавалась во время господства классицизма, отсюда и строгое деление всех персонажей на положительных и отрицательных, наличие говорящих фамилий. Схематизм героев отмечает и Л. Вольперт: «Хотя, как правило, герои французской салонной комедии в достаточной степени **схематичны**, все же в лучших произведениях этого жанра появляются и герои со сложным противоречивым характером, такие как ренессансный игрок, Дамис в “Метромании” Пирона, Клеон в “Злом” Гревсе. Сложную структуру образа комического героя (и при этом светского человека) стремятся воплотить и русские комедиографы»³. Влияние классицизма проявлялось также и в подражании античным образцам, например, в комедии У. Уичерли «Деревенская жена» на уровне построения сюжета есть связь с комедией древнеримского драматурга Публия Теренция «Евнух».

Жанр салонной комедии наиболее яркое воплощение нашел в творчестве Пьера Мариво, интрига произведения целиком строилась вокруг превратности любви: «В комедиях Мариво любовь изображалась как чувство легкое, поэтичное, хотя и глубоко проникающее в душу людей, но не лишенное своих хитростей и даже расчетливости. Случай постоянно выступал основной причиной сюжетных коллизий, коренным образом меняющих судьбы влюбленных героев. Наиболее типичным приемом сюжетного построения комедий Мариво был прием переодевания. Он встречался почти во всех произведениях драматурга – и в “Игре любви

¹ Луков Вл. А. Этапы литературного процесса: Новое время: XVIII век, эпоха Просвещения. Теория истории литературы: Направления, течения, школы: Рококо. Теория истории литературы: Литературные термины. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/1462/> (дата обращения: 31.10.2021).

² Томашевский Б. В. Стих и язык. М. Л.: ГИХЛ, 1959. С. 141

³ Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 169

и случая”, и в “Откровенных”, и в “Испытании”, и в “Школе матерей”, и в “Торжестве любви”, и в ряде других»¹. Однако наибольшее влияние на русскую и английскую литературу оказало творчество Мольера. В. Б. Сандомирская отмечает широкое влияние Мольера на русскую литературу, особенно в 10-е годы XIX века, когда отечественные авторы активно взялись за переводы пьес французского комедиографа: «Скупой» (1814), «Мизантроп» (1816; перевод Ф. Кокошкина), «Ученые женщины» (1818; перевод Волкова), «Школа мужей» (1819; перевод С. Т. Аксакова), «Школа женщин» (1821; перевод Н. И. Хмельницкого). Особое влияние творчество Мольера оказalo на А. А. Шаховского: «Шаховской стремился к созданию комедии нравов. Показательна его ориентация на театр Мольера и на Фонвизина, комедию которого “Недоросль” он оценивал чрезвычайно высоко, как первую “русскую комедию нравов”. Именно Мольера, традиции его комедийного творчества Шаховской брал за образец при создании комедии нравов, и в этом он был не одинок»².

А. Н. Веселовский в своем этюде «Альцест и Чацкий» отмечает сходство грибоедовской комедии «Горе от ума» и пьесы Ж.-Б. Мольера «Мизантроп»; о связи между комедиями говорит и Е. А. Моисеев в статье «Поэтика комедии: Мольер и Грибоедов». Помимо влияния на читательские круги, творчество Мольера завоевывает и театральную сцену: «Мольер в этом смысле – бесценный источник сценических образов. Тем более что в обеих столицах его играют и по-русски, и по-французски»³.

На развития жанра легкой комедии огромное влияние оказало творчество Мольера, которое осуществило на практике идеи Буало. Основной заслугой Мольера по праву считается создание «высокой комедии», которая была направлена против дворянской распущенности, духовной опустошенности и цинизма. Мольер очень тонко подходил к созданию каждого образа, глубоко анализировал характе-

¹ Мокульский С. История западноевропейского театра. Т. 2. Мариво. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/marivo.htm> (дата обращения: 31.10.2021)

² Сандомирская В. Б. Русская драматургия первой половины XIX века // Русские драматурги XVIII-XIX веков. Монографические очерки: В 3 т. Т. 2: Первая половина XIX века. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 21

³ Дунаева Е. А. О русском Мольере // Вопросы театра. 2018. № 3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-russkom-moliere> (дата обращения: 20.11.2021).

ры и жизненные конфликты. Об этой особенности автора упоминает и Буало в поэме «Поэтическое искусство»:

«Узнайте горожан, придворных изучите;
Меж них старательно характеры ищите.
Присматривался к ним внимательно Мольер;
Искусства высшего он дал бы нам пример <...>»¹

Стоит отметить, что высокая комедия – явление неоднозначное, развивавшееся под влиянием множества факторов, одним из которых стоит считать фарсовую традицию: «Гениальный актер Мольер чувствовал за плечами традицию средневекового французского фарса, непосредственно и органично воспринял опыт итальянских трупп, их импровизации на ренессансные сюжеты, опирающиеся на маски комедии дель арте. Он словно разложил на мелкие фрагменты, пружинки и колесики механизм комедии и собрал его заново, выведя на подмостки современные ему типы и характеры, формирующие обстоятельства, складывающиеся в пестрый узор жизни Парижа»².

Многие исследователи говорят как о влиянии отдельных французских авторов (Вольтер, Мольер, Детуш, Мариво и др.), так и литературной традиции в целом на русскую культуру. П. Н. Сакулин отмечает, что помимо перенимания канонов классицизма, типов героев, на русской сцене стал необычайно популярен новый тип героя – светского щеголя: «Так, типы щеголя и щеголихи стали такими устойчивыми, – что выработался язык, соответствующий свойствам этого типа. Яков Княжнин в “Исповедании Жеманихи” (Послание к сочинителю “Былей и Небылиц”) употребляет язык, typicalный для этой среды. Щеголиха побывала в Париже; естественно, что французская речь ей сродни, и она вплетает в свою речь французские слова и говорит особым языком...»³.

¹ Буало-Депрео Н. Поэтическое искусство / перевод Э. Л. Линецкой (с комментариями Н. А. Сигал). URL: <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm> (дата обращения: 04.04.2019).

² Дунаева Е. А. О русском Мольере // Вопросы театра. 2018. №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-russkom-moliere> (дата обращения: 20.11.2021).

³ Сакулин П. Н. История новой русской литературы: Эпоха классицизма. М.: Издательского об-ва при ист.-филос. факультете второго государственного университета, 1919. С. 247.

1.2. ЛЕГКАЯ КОМЕДИЯ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА В РОССИИ

Известно, что русская культура XVIII века была многим обязана Франции, несмотря на это, стоит отметить и ее оригинальность и самобытность, ведь: «Русский классицизм в себе самом нес элементы, которые должны были разложить его, но в свою очередь послужили зерном для новой драматургии последующих лет. Нарушая историческую цепь развития, русские классики заимствовали у Запада то, что на Западе появлялось разновременно, в различные, а иногда и противоречивые по смыслу и существу эпохи. Двести лет, в течение которых родился, расцвел и пришел в упадок французский классицизм, были вмещены Россией, едва в полвека самостоятельного существования русской литературы»¹.

В конце XVII – начале XVIII века в русской культуре начинаются серьезные трансформации, в частности связанные с формированием новой светской культуры, этот путь был намечен еще Петром I с его стремлением к новизне, отказом от суеверий, церковных догм, ориентацией на Запад. В книге «История русской комедии XVIII века» П. Н. Берков обращает внимание на следующее: «Отстоять свою самостоятельность можно было, только резко разорвав со средневековой, церковно-феодальной традицией, мешавшей нормальному развитию нации, только путем создания новой, секуляризованной, светской культуры»².

Комедия – это особый жанр в системе русской литературы первой половины XIX века. Именно он позволил авторам живо и быстро реагировать на проблемы окружающей действительности. Комедии не только показывали отрицательные стороны человека: лень, расточительность, жадность, скопость, болтливость, лживость, но и зачастую имели реальных прототипов, также это было удобное средство для ведения полемики между сторонниками сентиментализма и классицизма: «В “Липецких водах” под именем Фиалкина выведен был Жуковский, баллады которого были тогда в моде, а в “Новом Стерне” представлен был Карамзин

¹ Марков П.А. Эпоха, накануне Малого театра // Московский Малый театр 1824–1924. М. 1924. С. 76.

² Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л.: Наука, 1977. С. 6.

и осмеяны его приторно-сентиментальные наклонности, высказывавшиеся в “Письмах русского путешественника”»¹.

Появление легкой комедии в русской литературе объясняется Л. И. Вольперт как фактор заимствования из французской литературы: «Французская салонная комедия обладала качествами, ценными в момент формирования этого жанра на русской национальной почве. Возросшее после 1812 г. самосознание русского общества усилило интерес к жанрам, отражающим жизнь светских людей, и в первую очередь к комедии с ее критическим пафосом. Проблематика французской салонной комедии (высмеивание пренебрежительного отношения к браку, пристрастия к дуэлям, злозычия, тщеславия, кокетства) оказывалась актуальной и для русской театральной жизни пушкинской поры. Французская светская комедия могла также служить образцом в искусстве построения пьесы. В десятках произведений массовой литературы отшлифовывались “заязка”, “развязка”, “кульминация”, совершенствовались пружины комедийного действия, оттачивались разнообразные приемы занимательности и интриги»².

Стоит отметить, что после войны 1812 года постановка французских комедий была остановлена на 7 лет³. Несмотря на это, известно, что литературная группировка «Зеленая лампа», членом которой был А. С. Пушкин, обращала активное внимание на большое количество французских пьес на русской сцене: «На первом плане стоял вопрос о создании оригинальной русской комедии, соответствующей понятиям и вкусам передовой дворянской интеллигенции. Жалобы на засилье переводных французских пьес и на скудость оригинального репертуара по части комедии не прекращались в журналах, начиная с 1815 г.». Об этом упоминается и в работе Ю. В. Стенник «Комедия 1800–1820-х»: «События 1805–1807 гг., а позднее Отечественная война 1812 г. ослабили на какой-то момент влияние французской драматургии. Но уже с конца 1810-х годов, особенно в творчестве

¹ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб., 1877. С. 4.

² Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. Издание 2-е, испр. и доп. Тарту, 2010. Интернет-публикация. С. 169.

³ Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815-1820 гг. // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. М.; Л.: АН СССР, 1936. С. 33.

таких драматургов, как Н. И. Хмельницкий, А. А. Жандр, А. И. Писарев, волна увлечения переделками комедий и водевилей французских авторов XVIII в. снова захлестнула русскую сцену»¹. В «Хронике петербургских театров» также отмечается повсеместная галломания: «С конца XVIII столетия и по настоящее время у нас любили подражать всему французскому, модам, светским приемам, тону, литературе и чуть ли не более всего театру. Дурному, конечно, скорее подражали, чем хорошему. <...> На французском театре пошла в ход комедия с салонною болтовней в стихах, и мы поспешили перенести на русскую сцену этот жанр, совершенно не свойственный русской натуре...»².

Помимо прямого влияния французской литературы стоит отметить и роль «легкой поэзии»: «“Салонная” комедия явилась драматической формой поэзии рококо, так называемой “легкой поэзии”. Сценический успех такого рода пьес определялся двумя важнейшими факторами: комическими ситуациями частной, домашней жизни и естественной живостью стихотворного языка, как бы адекватного свободной речи “благородных” персонажей в повседневном общении»³.

Обратимся к рассмотрению самого термина «легкая» комедия, он также может быть заменен на «благородная», «светская», «салонная» и «развлекательная». О множественности терминов салонной комедии говорится и в грибоедовской энциклопедии С. Фомичева: «Неустойчивые, тройные определения данного драматургического жанра по-своему характеризовали его особенности: “легкая” – потому, что в ней отсутствовала значительная социальная, политическая, философски нравственная проблематика и действие развивалось стремительно, без серьезных осложнений; “благородная” – потому, что персонажами ее были представители высшего дворянского круга (нередко она и ставилась в “благородных”, домашних театрах), а это, в свою очередь, обусловливало и характер конфликтов,

¹ Стенник Ю. В. Комедия 1800-1820-х годов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 222.

² Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб., 1877. С. 18.

³ Фомичев С. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., «Нестор-История», 2007. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=7210> (дата обращения: 31.10.2021). С. 305.

и манеру поведения, интересы действующих лиц, и их речевую норму, ориентированную на слог и тон, принятые в светском салоне»¹.

Стоит отметить, что, несмотря на ограниченную дефиницию, термин легкая комедия используется в литературоведении и обладает рядом признаков, выделенных исследователями:

1. Персонажами являются светские молодые люди, дворянского происхождения. В Литературной энциклопедии подтверждаются вышеизложенные черты: «...Психология паразитической, оторванной от труда, прожигающей жизнь социальной группы отражается в тематике комедии, вращающейся почти исключительно вокруг вопросов любви, флирта, адюльтера, разврата. Место действия комедии – буржуазный салон, альков, будуар; персонажи ее – светские бездельники, люди “хорошего общества”, одетые в модные костюмы, изъясняющиеся изящным салонным языком, изобилующим остротами; словесный комизм постепенно вытесняет буффонаду, действенный комизм»².

2. Легкость и афористичность речи. Авторы стремились к передаче разговорной речи, но столкнулись с рядом трудностей. Во-первых, разговоры в светских гостиных велись на французском языке, во-вторых, русскому языку не хватало легкости и живости, лексика казалась архаичной и консервативной: «Сложность задачи усугублялась еще и особенной трудностью создания стихотворного диалога. Прозаическая комедия ценилась в пушкинские времена значительно ниже стихотворной. Не только классицистические нормы, но и представление о “побежденной трудности” заставляли отдавать предпочтение стиху перед прозой»³.

3. Проблематика комедии – бытовая, в основе произведения лежит любовная коллизия.

4. Отсутствие строгого дидактизма: «Сатира в комедии этого сорта была невинного свойства. Она скользила по поверхности, задевала отдельные личности,

¹ Фомичев С. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., «Нестор-История», 2007. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=7210> (дата обращения: 31.10.2021). С. 304.

² Мокульский С. История западноевропейского театра. Т. 2. Мариво. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/marivo.htm> (дата обращения: 31.10.2021).

³ Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. Издание 2-е, испр. и доп. Тарту, 2010. Интернет-публикация. С. 170.

больше забавляла, чем обличала, и не затрагивала существующего порядка, а скорее наоборот – нападала на то, что противоречило ему, являлось новшеством, исключением»¹.

5. Объем пьесы: «“Легкая” комедия – одноактная пьеса в стихах. Ее стихотворная форма становится знаком новой по сравнению с 1780–1800 годами эстетической ориентации в освоении жанра комедии: в 1810–1820-е годы оформляется оппозиция “стих – проза” и за “стихом” закрепляется сфера “благородной” комедии»².

6. Ограниченностъ жанровых моделей. И. В. Александрова выделяет две жанровые модели легкой комедии: «Первая группа представлена комедиями, в центре сюжета которых разоблачение всякого рода чудачеств и комических странностей (ложности, прожекторства, нерешительности, болтливости, заносчивости и т. д.), своеобразный урок герою-чудаку»³. Вторая группа характеризуется тем, что: «их фундамент составляет собственно любовная интрига и связанные с нею недоразумения, заблуждения героев. Авторов интересует прежде всего воспроизведение на сцене личностных отношений людей и их чувств»⁴.

7. М. О. Янковский отмечает следующую интересную особенность легких комедий, которая заключается в узнаваемости персонажей, их тесной связи с реальной жизнью: «Непосредственный контакт между героями “благородных” комедий и зрителями происходит все время»⁵. Об этом говорится и в статье Н. И. Михайлова «Грибоедовская Москва в творчестве В. Л. Пушкина»: «В письмах В. Л. Пушкина – мастерски написанные портреты москвичей. Их знал Грибоедов. Они могли узнать себя в героях “Горя от ума”»⁶.

¹ Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815–1820 гг. / А. Л. Слонимский // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. – М.; Л.: АН СССР, 1936. С. 28.

² Рогов К. Ю. Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1992. С. 10.

³ Александрова И. В. «Легкая» комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века // Вопросы русской литературы. 2012. № 20 (77). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-v-zhanrovoi-sisteme-russkoy-dramaturgii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 26.07.2021).

⁴ Там же.

⁵ Янковский М. О. Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX века // Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX века. М., Л.: Советский писатель, 1964. С. 27.

⁶ Михайлов Н. И. Грибоедовская Москва в творчестве В.Л. Пушкина // Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск: ТРАСТ–ИМАКОМ, 1994. С. 99.

Важно разграничить легкую комедию со сходными жанрами – водевилем и фарсом. Водевиль – явление промежуточное, связанное с русской комической оперой. Водевиль зачастую смыкается с другими жанрами, например, интермедией, салонной или сатирической комедией, мелодрамой.

Отношение к водевилю было неоднозначным. Многие критики и писатели откровенно не принимали его за жанр как таковой, так, В. Г. Белинский в своей театральной рецензии «Покойник-муж и вдова его. Иван Савельич. Заговор против себя, или Сон в руку» дает следующую характеристику: «Во-первых, они, по большей части, суть переделки французских водевилей, следовательно, куплеты, остроты, смешные положения, завязка и развязка – все готово, умейте только воспользоваться. И что ж выходит? Эта легкость, естественность, живость, которые невольно увлекали и тешили ваше воображение во французском водевиле, эта острота, эти милые глупости, это кокетство таланта, эта игра ума, эти гримасы фантазии, словом, все это исчезает в русской копии, а остается одна тяжеловатость, неловкость, неестественность, натянутость, два-три каламбура, два-три экивока – и больше ничего»¹.

О тяжеловесности и неповоротливости русского водевиля писал в своих записных книжках и Н. В. Гоголь: «Но что же теперь вышло, когда настоящий русский, да еще несколько суровый и отличающийся своеобразной национальностью характер, с своей тяжелою фигурою, начал поддельваться под шарканье петиметра, и наш тучный, но сметливый и умный купец с широкою бородою, не знающий на ноге своей ничего, кроме тяжелого сапога, надел бы вместо него узенький башмачок и чулки à jour, а другую, еще лучше, оставил бы в сапоге и стал бы в первую пару во французскую кадриль. А ведь почти то же наши национальные водевили»².

Несмотря на такую низкую оценку уровня русских водевилей, этот жанр пользовался огромной популярностью у населения. Возможно, такое полярное

¹ Белинский В. Г. О театре и драматургии. 1831-1840 годы. М.: Издательство Юрайт, 2017. С. 52.

² Цит. из Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 2 / Ком. Акад.; Секция лит., искусства и яз.; Ред. коллегия: Беспалов И. М., Лебедев-Полянский П. И., Луначарский А. В., Маца И. Л., Нусинов И. М., Переверзев В. Ф., Скрыпник И. А.; Отв. ред. Фриче В. М.; Отв. секретарь Бескин О. М. [б.м.]: Изд-во Ком. Акад., 1929. С. 271–272.

мнение связано с тем, что критики и писатели предпочитали читать водевиль, обращая внимание на текст, слог, в то время как простой зритель наслаждался представлением. В статье Т. С. Шахматовой «“Водевильное поветрие” в русской литературе XIX века» приводятся следующие цифры, которые показывают, насколько был популярен данный жанр: «Водевиль смотрели. Причем с огромным удовольствием и в огромных количествах. Так, в 1801–1825 гг. водевиль составляет около 7% репертуара, в 1826–1845 гг. – около 40%, в 1846–1861 гг. – 42%, в 1862–1881 гг. – 25%, в 1882–1897 гг. – 13%»¹.

Говоря об истории развития водевиля, известно, что он, как и легкая комедия, пришел в Россию из Франции, претерпев при этом некоторые изменения. Первоначально под водевилем понимали сатирический куплет, об этом пишет Н. Буало в своем трактате «Поэтическое искусство»:

«Словами острыми всегда полна Сатира;
Их подхватил француз – насмешник и задира –
И создал Водевиль – куплетов бойкий рой.

Свободного ума рожденные игрой,
Они из уст в уста легко передаются,
Беззлобно дразнят нас и весело смеются»².

Многие исследователи отмечали преемственность водевиля и комической оперы XVII века³. Директор Императорских театров Николай Федорович Остоловский в «Словаре древней и новой поэзии» отмечает следующее: «Водевилями называются еще арии в комических операх, употребляемые чаще на конце, а иногда и в середине актов»⁴.

¹ Шахматова Т.С. «Водевильное поветрие» в русской литературе XIX века // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. Т. 150, кн. 6. 2008. С. 71.

² Буало-Депрео Н. Поэтическое искусство / перевод Э. Л. Линецкой (с комментариями Н. А. Сигал). URL: <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm> (дата обращения: 04.04.2019).

³ Немировская И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореф дис. ... д-ра филолог. наук. Москва. 2009; Остоловский Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч.1. 540 с.

⁴ Остоловский Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч.1. С. 132.

В докторской диссертации И. Д. Немировской «От русской комической оперы к “раннему” водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров» делается попытка анализа переходных состояний жанров, таких как опера-водевиль, «ранний» водевиль и выявление жанровой модели.

Водевилем также часто назывался финал прозаической комедии, когда на сцену выходили актеры и подводили итог представлению, исполняя куплеты. Такой финал мы можем наблюдать у Н. И. Хмельницкого в «Дебюте актрисы Троепольской».

Можно рассмотреть различные подходы классификации водевилей. По жанровой разновидности можно выделить следующие группы: драматический водевиль (связь с мелодрамой), комедия-водевиль и наиболее развернутая опера-водевиль. В творчестве Шаховского выделяются также следующие виды водевиля: «святочный водевиль, песенный водевиль, пословица-водевиль, романтический водевиль, волшебный водевиль, водевиль-балет, дивертизмент-водевиль, эпилог-водевиль»¹. Жанровый подход зачастую определяет сам автор произведения, но данный подход был опробован и в диссертационном исследовании И. Д. Немировской о русской комической опере:

- межсословная драма;
- частно-семейная идиллия;
- комедия с песнями;
- бытовая хроника;
- помпезная сказка с балетом;
- опера с пародийными элементами.

Нам представляется более удобной и актуальной классификация Ю. В. Калининой², которая рассматривает особенности водевильного сюжета. В своей работе она выделяет три типа сюжета:

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 676

² Калинина Ю. В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. С. 136–137.

- 1) водевили, связанные с темой сватовства, преодоления препятствия на пути к семейному счастью, брака по расчету, свадьбы;
- 2) водевили, близкие к первой группе, но в которых акцент смешается в сторону взаимоотношений влюбленных. Характер препятствий может быть как внешним, так и внутренним, то есть герои сами портят свои отношения;
- 3) водевили, где главным героем выступает «плут, который является либо профессиональным актером, либо плутом “по призванию” (необходимость), по случайному стечению обстоятельств. Его трюки определяют темы таланта и мастерства, розыгрыша, мести, невольной мистификации»¹.

Несмотря на разные подходы к классификации водевиля, рассмотрение особенностей происхождения жанра, все исследователи сходятся во мнение о главенствующей роли куплета. Е. Мусулевская подчеркивает, что «посредством куплета авторы передавали собственное восприятие описываемых событий или раскрывали личностные характеристики героя пьесы»². В работе И. Ф. Петровской и В. В. Соминой «Театральный Петербург» также отмечается значимость куплетов, которые продолжают и развиваются диалог, а также подчеркивают, что «критика нравов для куплетов обязательна»³.

Помимо роли куплетов стоит рассмотреть и другие признаки, характерные для водевиля. Одной из ключевых особенностей водевильного жанра является установка на стремительность действия. Водевиль – это игровой жанр, в котором зачастую присутствует пародия, буффонада, тайна, элемент внезапности, поэтому он и ориентирован на быстрые комические зарисовки.

Другим немаловажным признаком является непременно благополучный финал, это, как правило, свадьба, помолвка, примирение супругов, если в сюжете имело место соперничество, то зачастую антагонист героя может стать его благодетелем. Стоит отметить и более широкий круг персонажей в водевиле, нежели в легкой комедии. Здесь можно встретить представителей разных общественных

¹ Там же. С. 137.

² Мусулевская Е. Літературознавчі обрії. Праці молодих вчених. Випуск 16. К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 89.

³ Петровская И. Ф., Сомина В. В. Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 г.: обозрение-путеводитель. СПб.: РИИИ, 1994. С. 139.

групп: гусары, купцы, ремесленники, казаки, князья, шуты, крестьяне, артисты, журналисты, помещики, светские люди и другие.

Действие в водевиле может свободно переноситься в прошлое, а иногда в нереальную, фантастическую страну. Но все-таки чаще водевиль отражал события современности, будучи «союзником» комедии, показывал неприглядные стороны жизни, поднимал злободневные темы. Например, зависть, казнокрадство, взяточничество, погоню за прибылью.

Невозможно представить себе водевиль без интриги, в которой ключевая роль отводится **обману**, здесь можно встретить и *quid pro quo* («кто вместо кого»), и розыгрыш, и непреднамеренный обман, мистификацию (вольную или невольную), вторая может проявляться в недоразумении, недосказанности, непонимания, непреднамеренной встречи и т.д., а также обоюдный обман.

В работе Е. Лепковской помимо вышеперечисленных признаков особое внимание уделяется сюжетно-драматургическим особенностям водевиля:

- четкость и заостренность нравов, наивность, вера во все ситуации, одержимость своей целью; характер героя является пружиной действия¹;
- наличие реплик героя «*a'parte*»;
- танец (в том числе и подтанцовка, где своеобразие движений тесно связано со словом, разговорным или певческим);
- легкость диалога, насыщенность каламбурами, метафорами, афоризмами, «игрословием», и отсюда – искрометность и выразительность реплик героев;
- возможность современного звучания, импровизационность и способность к актуализации².

Водевиль к 20–30 годам XIX века достигает своего расцвета, а потом также быстро его популярность падает. Лучшие водевили 40-х годов выходят за границы жанра. Несмотря на свою недолгую популярность, водевиль сохранился в репертуаре русского театра, и известные театральные деятели, такие как К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд, высоко оценили его значение.

¹ Лепковская Е. Волшебство водевиля // Русский водевиль / сост. Н. Шантаренков, ред. Н. Каминская. М.: Искусство. 1970. С. 370.

² Там же. С. 372.

В свою очередь фарс – это малый комический жанр средневековой литературы, основное внимание уделено жизни города. Этот жанр сохранил в себе основные признаки народных представлений: «массовость, житейскую конкретность, сатирическую направленность и буффонство <...> Его типичными героями были горожанин, немолодой солдат, впавший в нищету дворянин, продавец индульгенций, монах-шарлатан, беспутная монашка, что позволяет говорить о возникновении в фарсе образов-масок»¹. Фарс был лишен морализаторства, в конфликте одерживал победу тот, кто оказывался ловчее, хитрее и находчивее. Несомненно, легкая комедия сближается с фарсовым традицией, но не тождественна ей.

Развитие комедии того времени не было постепенным и линейным, А. Л. Слонимский разделял комедию того времени на 2 линии: первая, так называемая сатирическая (злободневная) представителями которой были А. А. Шаховской и М. Н. Загоскин и вторая – светская, благородная, которая обращала особое внимание на благозвучность и легкость речи, ее представителями были А. С. Грибоедов, Н. И. Хмельницкий. Трудно говорить о четком и последовательном разграничении этих авторов, ведь в комедии А. А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать – не мешай» автор делает акцент на легкости речи. В «Истории русской драматургии. XVII – первая половина XIX века» под редакцией Л. М. Лотман также говорится о делении комедии к 1820 году на два лагеря, однако отмечено, что творчество А. С. Грибоедова характеризуется большей самостоятельностью: «он не замыкает свои творческие интересы в пределах светской благородной комедии, но не отдает предпочтения и литературному пародированию»².

Стоит отметить, что к жанру легкой комедии зачастую относятся с пренебрежением, несмотря на это, исследователи нередко упоминают о нем, говоря о творчестве А. С. Пушкина: «Замечено, что фамилия Онегина заимствована Пушкиным именно из салонной комедии («Не любо – не слушай, а лгать не мешай» Шаховского, 1818), как и фамилия Ленского («Притворная неверность» Грибо-

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М.: ИНФРА-М, 2001. С. 1127.

² История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 296.

едова и Жандра, 1818). Однако важнее другое: характер светского повесы в русской литературе до пушкинского романа в стихах не разрабатывался ни в одном другом жанре, кроме легкой комедии»¹.

Как мы видим, характеризуя легкую комедию в России, многие обращают внимание на ее тесную связь с французской традицией, интересно отметить, какое влияние оказала французская традиция на английскую комедию периода Реставрации.

1.3. АНГЛИЙСКАЯ КОМЕДИЯ ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ

Для начала следует определить, что мы будем понимать под комедиями эпохи Реставрации, ведь известно, что Реставрация – это период с 1660 по 1688 гг. с возвращения на английский престол Стюартов до государственного переворота, в результате которого был свергнут король Яков II Стюарт, что в истории известно под названием «славная» или «бескровная» революция.

Рассматривая комедии эпохи Реставрации, мы будем иметь в виду произведения, объединенные художественными характеристиками и созданные как в рамках данного периода, так и за его пределами. М. Л. Андреев выделяет следующих авторов, которых можно отнести к английской комедии периода Реставрации: «Комедия Реставрации – это добрый десяток драматургов (Джордж Этеридж, Томас Шедуэл, Чарльз Седли, Афра Бен, Уильям Уичерли, Уильям Конгрив, Джордж Фаркер, Джон Ванбру)»². В своей работе мы проанализируем творчество самых известных драматургов периода Реставрации: У. Уичерли и У. Конгрива.

Перейдем к рассмотрению того, какими же специфическими чертами обладала английская комедия и как творчество драматургов воспринимали в разное время.

Ключевой темой комедии эпохи Реставрации были вопросы любви, измен, демонстрация распущенности аристократического общества, циничность к нор-

¹ Там же. С. 277.

² Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. С. 119–120.

мам старой морали. По мнению Т. С. Блюменталь, «в основе комедии Реставрации лежит глубоко пессимистический взгляд на мир и на человека»¹.

Основными героями являются светские острословы, фаты, щеголи, рогоносцы-мужья и неверные супруги: «На плодородной английской почве дали всходы сценические образы сводниц, субреток, бездельников, воров. Для воссоздания полной картины Англии второй половины XVII века на сцену выведено незначительное количество представителей церкви, городской среды и интеллигенции»². Важно отметить, что для данных комедий характерна полная аморальность общества³. Т. Б. Маколей отмечает заслуги комедиографов эпохи Реставрации, но все равно с огорчением отмечает следующее: «Мы находимся в мире, в котором женщины похожи на дерзких и бесчувственных мужчин, а мужчины не годятся никуда, кроме Пандемониума или острова Норфолька. Нас окружают люди с медными лбами и с сердцами твердыми, как мельничные жернова»⁴.

Продолжая говорить о специфике персонажей, стоит отметить, что все герои делятся на положительных и отрицательных, зачастую характеризуя собой какое-то конкретное качество, соотносимое с добродетелью или пороком. Отметим, что даже положительный герой для достижения цели может совершать аморальные, корыстные поступки, прибегая к обману, лести, притворству.

В работе Т. С. Блюменталь выделяются различные типы героев, характерные для комедии Реставрации. Например, «интеллектуальная пара» их характеризуют следующим образом: «И герой и героиня интеллектуальной пары уже в этих ранних комедиях современны, умны, холодны, сдержаны, остроумны, знают все тонкости аристократического мира, в котором живут, знают о разнице между существенным и видимым, между животной страстью и разумным чувством и умеют своим

¹ Блюменталь Т. С. Некоторые особенности Комедии Реставрации на примере творчества Вильяма Конгрива. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171030-nekotorye-osobennosti-komedii-restavracji-na-primere-tvorchestva-vilyama-kongriva> (дата обращения: 15.08.2021).

² Боровлева М. Ю. Концепт «провинция» в английской комедии нравов XVIII века.: дис. ... канд. филолог. наук. Москва, 2007. С. 23–24.

³ М. Ю. Боровлева, М. Л. Андреев, Ч. Лэм.

⁴ Маколей Т. Б. Английские комики времен Реставрации // Современник. 1856. № 9. С. 27.

знанием пользоваться»¹. Примером такой пары может послужить Мирабелл и Милламент из комедии У. Конгрива «Так поступают в свете», здесь важно, что герои хотят создать гармоничный союз, честный по отношению друг к другу, а не искусственный. Важно заметить, что комедия нравов² не столько показывала несостоятельность брака, невозможность любви, сколько презирала «...брак в том виде, в каком он существовал в конце XVII в. – союз для удобства без любви. Недаром молодым возлюбленным счастье достается всегда с трудом, после того как они перехитрят или примирятся с родителями, соперниками и соперницами»³.

В комедиях эпохи Реставрации важную роль играет система оппозиций: «сущее и видимое»⁴, молодость и старость (У. Конгрив «Старый холостяк»), город и деревня (У. Уичерли «Деревенская жена»), правда и ложь (У. Конгрив «Двойная игра», «Любовь за любовь»), доброта и злость, ум и глупость (У. Конгрив «Любовь за любовь»). Иногда практически все эти оппозиции можно увидеть в одной комедии, также стоит сказать, что «...герои, знающие о несоответствии сущности и видимости, могут использовать свое знание по-разному, т. е. **центром конфликта становится противопоставление добра злу:** сущность, скрытая ложными видимыми формами, может быть и злой и доброй. Конфликт между фактическим смыслом происходящего и его внешней формой является центральным и в последней пьесе Конгрива “Пути светской жизни”»⁵. В работе Е. Бамс при анализе творчества У. Уичерли отмечается, что его сюжет основан на антитезе «быть и казаться» (desire and identity)⁶. В кандидатской диссертации Г. В. Моисеева отмечается не просто система противопоставлений истинного /

¹ Блюменталь Т. С. Некоторые особенности Комедии Реставрации на примере творчества Вильяма Конгрива. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171030-nekotorye-osobennosti-komedii-restavracji-na-primere-tvorchestva-vilyama-kongriva> (дата обращения: 15.08.2021)

² Равносильное понятие комедии эпохи Реставрации. Кагарлицкий Ю. И. Литература и театр Англии XVIII–XX вв. Авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки / сост. С. Я. Кагарлицкая. М.: Альфа-М. 2006. С. 83.

³ Блюменталь Т. С. Некоторые особенности Комедии Реставрации на примере творчества Вильяма Конгрива. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171030-nekotorye-osobennosti-komedii-restavracji-na-primere-tvorchestva-vilyama-kongriva> (дата обращения: 15.08.2021)

⁴ Там же, имеется в виду настоящее и мнимое.

⁵ Блюменталь Т. С. Некоторые особенности Комедии Реставрации на примере творчества Вильяма Конгрива. <https://md-eksperiment.org/post/20171030-nekotorye-osobennosti-komedii-restavracji-na-primere-tvorchestva-vilyama-kongriva> (дата обращения: 15.08.2021).

⁶ Bums E. Restoration Comedy: Crisis of Desire and Identity. London, 1987. P. 49.

мнимого, но и специфика ее реализации: «Тема несовпадения, конфликта между видимостью и сущностью разрабатывается драматургом [Конгривом – К. В.] как на словесном уровне, так и на уровне сюжетного построения. Искусством лице-действа блестяще владеют почти все персонажи комедии (за исключением “коми-ческих дураков”). Притворство, обман, переодевание, розыгрыш лежат в самой основе действия»¹.

Основным предметом критики творчества комедиографов была демонстрация тотальной распущенности нравов, широко известна работа Джереми Колльера «Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены» (1698), в которой автор выступает против распущенности театра, насмешек над духовенством, он считает, что задачи театра и комедии совсем иные: «Назначение пьес – поощрять добродетель и разоблачать порок, показывать непрочность человеческого величия, внезапные превратности судьбы и пагубные последствия насилия и несправедливости. Они должны выставлять уродливые стороны гордости и самомнения, вызывать презрение к глупости и лживости и клеймить бесчестием и презрением все дурное»². В работе Уильяма Теккерая «Английские юмористы XVIII века» также отмечается полное отсутствие нравственности и вседозволенность высшего общества: «Пиршество комедий Конгрива ярко освещено. Вокруг стола, осушая чаши с искрящимися винами, обмениваясь самыми бесстыдными шутками и непотребными речами, сидят мужчины и женщины, которым прислу живают лакеи и горничные, столь же разнужденные, как и их госпожи, – это, может быть, самое распутное общество на свете. Впрочем, оно и не претендует ни на какую нравственность»³. Теккерей отмечает и систему оппозиции молодости и старости, а также вечный круговорот такой жизни: «Деньги – для молодых, любовь – для молодых, долой стариков. Когда Милламенту стукнет шестьдесят – а к тому времени он, разумеется, развелся с первой леди Милламент и женился на

¹ Моисеева Г. В. Формирование социальной комедии в Англии (творчество Уильяма Конгрива в свете английской национальной комедийной традиции): автореферат дис. ... канд. искусствовед. Москва, 1993. С. 7–8.

² Collier J. A short view of the immorality, and profaneness of the English stage together with the sense of antiquity upon this argument. 1698. URL: <https://www.gutenberg.org/files/44645/44645-h/44645-h.htm#page> (дата обращения: 01.11.2021 г.)

³ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской [и др.]. М.: Наука, 1977. С. 302.

внучке своего приятеля Дорикура, только что вышедшей из детского возраста – наступит его очередь, и юный Беллмур оставит его в дураках»¹.

Стоит отметить, что Вольтер высоко оценивал творчество У. Конгрива: «Из всех английских писателей наибольшей славы в области комедии достиг покойный Конгрив. Он написал немного пьес, но все они превосходны в своем роде. Они полны характеров, оттененных с чрезвычайной тонкостью; в них вас не поразит ни одна плохая шутка; вы находите в них повсюду разговор честных людей, поступающих, как мошенники: это доказывает, что Конгрив знал своих современников и что он жил в так называемом хорошем обществе»². Томас Фуджимур в предисловии к монографии «Комедия остроумия эпохи Реставрации» считает, что эти комедии имеют свою историческую значимость: «Комедия эпохи Реставрации, которая долгое время была низведена до положения ниже своих достоинств, похоже, вступает в свои права; ибо в последние годы было проведено несколько заслуживающих внимания исследований творчества комедиографов того периода. Они были значимы не только за их вклад в наш объем знаний, но и за их неявное предположение, что нам больше не нужно извиняться за комедию Реставрации»³ (перевод наш).

Большинство англоязычных и русских исследователей считают, что комедия английской эпохи Реставрации незаслуженно забыта или обделена вниманием. Это находит отражение в работах Дж. Пальмера, Р.А. Зимбардо, Т. Фуджимура, Т. Б. Маколея⁴, И. В. Ступникова. В работе «Комедия остроумия эпохи Реставрации» о необходимости более детального изучения данного периода в английской литературе: «Тем не менее, неясно, предложил ли кто-нибудь удовлетворительное объяснение оснований, на которых мы можем принимать пьесы с полной уверенностью в их ценности, и не очевидно, что кому-то удалось разве-

¹ Там же.

² Вольтер о комедии периода Реставрации // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т.1. / под ред. С. Мокульского. М.: Искусство. 1955. С. 566.

³ Restoration comedy, which has long been relegated to a position beneath its merit, appears to be coming into its own form recent years, there have been several noteworthy studies of the comic writers and of the period. These have been significant not only for their contribution to our body of knowledge but for their implicit assumption that we need no longer apologize for Restoration comedy. Fujimura T.N. Restoration Comedy of Wit. N.Y., 1968.

⁴ Маколей Т. Б. Английские комики времен Реставрации // Современник. 1856. № 9. С. 25–38.

ять распространенное мнение о том, что эта комедия имеет дело с аморальными персонажами и ситуациями. Результатом этого критического молчания по важному вопросу является то, что пьесы все еще существуют в области мнимого одобрения и по-прежнему сильно нуждаются в адекватной апологии»¹ (перевод наш).

Многие исследователи продолжают рассматривать период Реставрации в литературе в историческом ключе. Например, В. А. Евсеев обращает внимание, что «если в эпоху Шекспира театр был подлинно народным искусством, то в период Реставрации он становится чисто аристократическим развлечением. Получив новый статус в обществе, театр стал местом для избранных»².

В книге А. В. Швырова «Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней» английское общество эпохи Реставрации представлено в более мрачных красках: «Общая картина нравов, с какой бы стороны на нее не смотреть, невольно возбуждает ужас и удивление. <...> Азартные игры захватили всех жителей от мала до велика. <...> Главное удовольствие народа – театр представлял из себя грязную клоаку. Чтобы понять, какие безнравственные пьесы в то время давались на сцене, для этого стоит только прочесть несколько комедий Конгрива, Ванбурга и других. Распущенность царила как в самых низших слоях общества, так и в жизни самой избранной аристократии»³.

Н. И. Стороженко в «Очерке истории западноевропейской литературы» считает, что из-за узкой направленности и тесной связи с исторической эпохой комедии Реставрации не прошли проверку временем: «В них больше местного и

¹ Yet, it is not clear that anyone has offered a satisfactory explanation of the grounds on which we can accept the plays with complete assurance of their worth, nor is it evident that anyone has succeeded in dispelling the common belief that this comedy deals with immoral characters and situations. The result of this critical silence on a crucial point is that the plays still exist in a region of twilight approbation, and remain much in need of an adequate apologia. Fujimura T.N. Restoration Comedy of Wit. N.Y., 1968.

² Евсеев В. А. Театрал эпохи Реставрации С. Пипс // Интеллигенция и мир. 2016. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatral-epohi-restavratsii-s-pips> (дата обращения: 13.04.2021). С. 71.

³ Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб.: тип. П.Ф. Пантелеева, 1903. С. 56.

временного, чем общечеловеческого элемента, и в этом причина того забвения, в которое они впали»¹.

Особое значение для английской комедии эпохи Реставрации имел термин остроумие. В работе Т. Фуджимура отмечено, что тяготение к остромыслию было характерно разным странам: «Интерес Реставрации к остроумию представляет собой последнюю фазу континентального движения, которое проявилось как манизм в Италии, гонгоризм в Испании и прециозная литература во Франции. В Англии это движение ранее оказывало влияние на творчество не только Джона Лили, но и поэтов-метафизиков, и его влияние продолжало ощущаться вплоть до Реставрации»² (перевод наш).

В статье Т. Н. Красавченко показана эволюция термина «остроумие» в английской культуре. Для нас важным являются точки зрения поэта и драматурга, барочного классициста Джона Драйдена и философа Томаса Гоббса, которые застали период Реставрации, а философской основой творчества комедиографов данного периода считается учение Томаса Гоббса о «человеческой природе». Гоббс воспринимал общество как поле борьбы частных интересов, именно его философские взгляды легли в основу английской комедии эпохи Реставрации, где мы видим похожие идеи: «...герой не ищет себя – он ищет пути реализации своих замыслов. Вся сложность этой комедии – от столкновения множества неодинаково направленных интересов»³.

В предисловии к поэме «Аннус Мирабилис» (“Annus Mirabilis”, 1667), обращенном к Роберту Ховарду, Драйден пишет: «Создание всех стихотворений требует остроумия; или остроумного творчества (*wit writing*) <...> это не что иное, как способность к воображению у писателя, который, как шустрой спани-

¹ Стороженко Н. И. Очерк истории западноевропейской литературы. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1912. С. 278-279.

² The Restoration interest in wit represents the last phase of a continental movement which appeared as Mannism in Italy, Gongorism in Spain, and la préciosité in France. In England, this movement had earlier affected the work not only of John Llyl but of the metaphysical poets, and its influence continued to be felt as late as the Restoration. Fujimura T. N. Restoration Comedy of Wit. N.Y., 1968. C. 17.

³ Цит. по Кагарлицкий Ю. И. Литература и театр Англии XVIII–XX вв. Авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки / сост. С. Я. Кагарлицкая. М.: Альфа-М. 2006. С. 84.

ель, носится и рыщет по полям памяти <...>, литературное Остроумие (Written) – счастливый плод мысли или воображения»¹.

Далее Драйден характеризует остроумие уже в преломлении к художественному произведению: «Но если от остроумия в широком смысле слова перейти к собственно остроумию героической или исторической поэмы, думаю, оно состоит в великолепном представлении людей, поступков, страстей и событий»².

Томас Гоббс в своем труде «Левиафан» (1651 г.) дает несколько различных определений остроумию:

1. «Под природным умом [wit] я подразумеваю лишь тот ум, который приобретается практикой, опытом, без метода, культуры и обучения. Этот природный ум состоит главным образом в двух вещах: быстроте воображения (т.е. быстрое следование одной мысли за другой) и неустанной устремленности к какой-либо избранной цели.

2. <...> о тех людях, которые замечают сходства вещей, в случае если эти сходства таковы, что их редко замечают другие, мы говорим, что они обладают большим умом [wit], под каковым в данном случае подразумевается большая фантазия. О тех же, которые замечают их различия и несходства, что являются различием и распознанием и суждением между вещью и вещью, то, в случае если такое различие нелегко, говорят, что они обладают хорошей способностью суждения...»³.

3. «Способность суждения <...> без фантазии есть ум [wit], но фантазия без способности суждения не является таковым»⁴.

Здесь также стоит упомянуть и рассуждения самого Уильяма Конгрива «О юморе в комедии», автор пытается разграничить два понятия – «юмор» и «остроумие», он не дает какого-то состоятельного критерия для разграничения этих понятий, но называет то, что точно не относится к юмору:

¹ Dryden John. Ed. by Keith Walker. Oxford, N.Y.: Oxford univ. press, 1987. P. 26.

² Там же.

³ Гоббс Т. Левиафан или материя, форма и власть государства церковного и гражданского / пер. с англ. А. Гутермана. М.: Гос. соц. эконом. изд., 1936. С. 77.

⁴ Там же. С. 79.

- личные недостатки человека: «Сам автор пьесы должен быть человеком с извращенным сознанием и думать при этом, что таковы же и его зрители, если выводит на сцену калеку, или глухого, или слепца, рассчитывая, что это будет для публики приятным развлечением, и надеясь вызвать смех там, где на самом деле следует сострадать»¹;
- внешние особенности человека (особенности поведения, речи, национальные особенности, воспитание, образование): «Я не считаю юмором то, что является лишь привычкой или способом поведения, воспринятыми благодаря жизненной практике или обычаям»²;
- острословие и дурашливость;
- аффектация.

Таким образом, для Конгрива юмор – это «...некая особая и в каждом данном случае неизбежная манера вести себя и говорить что-либо, свойственная какому-либо одному человеку, естественно присущую ему и отличающую его поведение и речь от поведения и речи других людей»³. Исходя из вышесказанного, юмор – это “живая” особенность человека, перенесенная на персонажа.

Несмотря на то, что автор отмечает уникальность выведенных им на сцену характеров, тем не менее, многие герои схожи между собой или относятся к общему типу светских молодых людей, острословов. Эту тенденцию также отмечает М. Л. Андреев: «...“искусственность”, т. е. не соотносимость впрямую с реальной жизнью, свойственна комедиям Плавта и Теренция в той же мере, как и комедиям Уичерли и Конгрива, и к таким же генетическим, родовым признакам комедии относится и “отсутствие морального света”»⁴.

О том, что эти герои не созданы для реальной жизни, писал еще Чарлз Лэм, английский поэт, публицист и литературный критик периода романтизма, в самом названии эссе «Об искусственной комедии прошлого века» уже отмечается неестественность построения произведений того времени: «Великое искусство Кон-

¹ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 287.

² Там же.

³ Там же. С. 289.

⁴ Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. С. 122.

грива особенно явственно в том, что он полностью исключил <...> не только всяческое даже отдаленное подобие безупречного характера, но и простые притязания на добродорядочность или добрые чувства. Сделал ли он это намеренно или по наитию, эффект оказался столь же удачным, сколь намерение смелым <...> Он окружил свои создания особой атмосферой отсутствия морального света <...> Если перенести в действительную жизнь героев его пьес и пьес его друга Уичерли – все они окажутся распутниками и блудницами, а безраздельная преданность незаконным любовным похождениям – единственным смыслом их короткого существования <...> Но несправедливо будет переносить этих героев в реальную жизнь <...>»¹.

Помимо особой роли остроумия стоит рассмотреть и такой термин, как либертинаж. Единого определения мы здесь не найдем, например, в русско-французском словаре К. М. Флемминга² либертинаж является синонимом распутства, то же значение используется в «Иллюстрированной истории нравов» Э. Фукса³.

«В XVII столетии широко распространилось такое понятие, как либертинаж (от латинского *Libertinus* – так называли освобожденных рабов). В либертинах “зачислялся” всякий человек независимых взглядов, творец, мыслитель (позже, в XIX веке, так стали говорить просто о сексуально распущеных людях)»⁴. В кандидатской диссертации С. А. Орлянского отмечено следующее: «В переводе с французского либертен (*le libertin*) означает – “распутник”, “свободный”. Примерно с XVII века это понятие, благодаря французской литературе, стало нарица-

¹ Конгрив У. Комедии. М. 1977. С 295.

² Флемминг К. М. Словарь русско-французский с подписью произношения слов, сокращенной грамматикой и алфавитным списком неправильных слов, или Словарь-самоучитель, по которому каждый грамотный может читать и говорить по-французски. СПб.: тип. А. Якобсона, 1864. С. 108.

³ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Т. 2. М. Современные проблемы, 1913. С. 112.

⁴ Константинова Т. Сирано де Бержерак: человек и персонаж // Вокруг света. № 12. 2005. URL: <https://www.thefest.ru/sirano-de-berzherak-chelovek-i-personazh> (дата обращения 15.08.2021).

тельным. Понятие “либертен” обозначало любвеобильного человека, распутника, обольстителя и соблазнителя»¹.

«Комедия Реставрации – особый культурный феномен, тесно связанный с философскими и бытовыми традициями либертинаажа, хотя и не сводимый к ним полностью. Многие англичане еще в начале XVII в. зачитывались стихами Теофииля де Вио, а во второй половине столетия главным проводником влияния французских либертенов на нравы и умы англичан стал Шарль де Сент-Эвремон (1610–1703), последователь Гассенди и Эпикура, бежавший в 1661 г. в Лондон и оставшийся в Англии до конца дней. Однако английский либертинааж не был простым отражением французского образца. В период Реставрации либертинское умонастроение в Англии имело опору и в национальной традиции»².

Исследователи отмечают французское влияние не только с точки зрения культуры (литературы, философии и т.д.), но и с точки зрения политики, так, в работе Т. Н. Пахсарьян отмечается тот факт, что «Карл II, вернувшийся из Франции, привез с собой придворную элиту, находившуюся под огромным французским влиянием»³. «Первая волна французского влияния в Англии поднялась после женитьбы Карла I на Генриэтте Марии Французской в 1625 году. Новая королева считала себя покровительницей искусств. Французское влияние стало более явным после возвращения из эмиграции целого ряда видных писателей, таких как Давенант, Кливленд, Уичерли, Уоллер, Каули, Гоббс, покинувших страну во время гражданской войны 1642–1648 годов. После Реставрации Стюартов в 1660 году классицизм в его французской интерпретации очевидно начинает проявляться в английской литературной критике и находит свое законченное воплощение в критических суждениях Томаса Раймера»⁴. Г. В. Плеханов рассуждает об Англии

¹ Орлянский С. А. Трансформация образа мужчины в современной культуре: дис. ... канд. филос. наук. Ставрополь, 2004.

² Пахсарьян Н. Т. История зарубежной литературы XVII века: учебно-методическое пособие. URL: https://studme.org/188191/literatura/komediya_restavratsii (дата обращения: 01.11.2021).

³ Пахсарьян Н. Т. История зарубежной литературы XVII века: учебно-методическое пособие. URL: https://studme.org/188191/literatura/komediya_restavratsii (дата обращения: 01.11.2021).

⁴ Решетов В. Г. История английской литературы: эпоха Возрождения – XVII век: учебное пособие. Рязань: РГУ, 2006. URL: https://www.rsu.edu.ru/wp-content/uploads/e-learning/reshetov_Istoriya_angliyskoy_literatury_19_vek/30.html (дата обращения: 01.11.2021).

периода Реставрации, отмечая, что огромная роль в сложившейся ситуации принадлежит классовой борьбе, он отмечает, что влияние Франции также было судьбоносным: «После Реставрации началось господство французских вкусов на английской сцене и в английской литературе. Шекспира стали третировать так же, как третировали его впоследствии, ознакомившись с ним, французы, твердо державшиеся классических традиций, – т. е. как “пьяного дикаря”. Его “Ромео и Джульетта” считалась тогда “плохой”, а “Сон в летнюю ночь” – “глупой и смешной” пьесой; “Генрих IV” – “наивным”, а “Отелло” – “посредственным”»¹.

Стоит сказать и о литературном влиянии, исследователи отмечают значимую роль творчества Мольера на комедии У. Уичерли и У. Конгрива. В ситуации с Уичерли это не кажется удивительным, ведь автор долгое время жил и учился во Франции. А. К. Дживелегов в «Истории английской литературы» отмечает сходство комедии Уичерли и Мольера: «“Прямодушный”, – лучшая из всех комедий Уичерли, – построена на мотивах “Мизантропа”, но подражание ограничилось внешней рамкой. Суровый мольеровский протест против современного общества исчез, чтобы дать место циническому изображению нарочито грубых нравов»².

В своей публичной лекции о Конгриве и Аддисоне Уильям Теккерей упоминает о сходстве героев Конгрива с персонажами Мольера: «Во главе стола сидит Мирабелл или Беллмур (он одет на французский манер, и ему прислуживают английские подражатели Скапена и Фронтена³)»⁴.

А. Н. Веселовский в своих «Этюдах о Мольере» отмечает его влияние на жанр комедии и его трансформацию в Германии, Италии, России и, конечно же, Англии: «Живые отражения мольеровской комедии на английской сцене начались еще при жизни Мольера (в 1664 г., с пьесы Этереджа “Love in a Tub”). Они захва-

¹ Плеханов об Англии периода Реставрации // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т.1 / под ред. С. Мокульского. М.: Искусство. 1955. С. 559.

² Дживелегов А. К. Театр и драма периода Реставрации // История английской литературы. Том 1. Выпуск второй. М.-Л., Издательство Академии Наук СССР, 1945. URL: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0320.shtml (дата обращения: 01.11.2021)

³ Скапен – герой комедии Мольера «Плутни Скапена» (1671), хитроумный слуга, сознательно запутывающий интригу. Фронтен – персонаж комедии Лесажа «Тюркар» (1709), слуга, стремящийся разбогатеть любым путем.

⁴ Конгрив У. Комедии. М. 1977. С. 302.

тили весь период Реставрации, когда комический театр жил всецело этими возбуждениями, и привели в творчестве лучшего из его деятелей, Уильяма Уичерли, к созданию английского сверстника Альцеста, капитана Мэнли, героя пьесы “Прямодушный” (“The Plain Dealer”)»¹.

М. В. Ломовцева в статье «Трансформация образа мольеровского Тартюфа и связанных с ним мотивов в комедии У. Конгрива “Двойная игра”» говорит о том, что «...сходство комедий “Тартюф” и “Двойная игра”² присутствует как на уровне мотивов, образов главных героев, темы, так и на уровне сюжета»³.

И. В. Ступников в статье, посвященной анализу пьесы У. Уичерли «Деревенская жена», подмечает сходство исходной ситуации с пьесами Менандра, Теренция и Мольера, но говорит и о национальных особенностях произведения: «...пьеса типично английская, насыщенная подлинно английским юмором, национальным колоритом, типично “лондонскими” ситуациями»⁴.

Таким образом, французское влияние на английскую литературу отрицать не приходится, ведь оно происходило на разных уровнях: политическом, философском и литературном.

Г. В. Моисеева в кандидатской диссертации «Формирование социальной комедии в Англии (Творчество Уильяма Конгрива в свете английской национальной комедийной традиции)», наоборот, отмечает самобытную траекторию развития английской литературы, ставя цель работы – доказать, что «комедия Реставрации не была “импортирована” из Франции, а имела национальные корни. Творчество Уильяма Конгрива, представляющее собой вершину комедии Реставрации, прочными узами связано с национальной традицией, с творчеством великих ели-

¹ Веселовский А. Н. Мольер. Полное собрание сочинений в одном томе. / пер. с фр. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2009. URL: http://az.lib.ru/w/weselowskij_aleksej_nikolaewich/text_0020.shtml (дата обращения: 01.11.2021).

² Комедия У. Конгрива.

³ Ломовцева М. В. Трансформация образа мольеровского Тартюфа и связанных с ним мотивов в комедии У. Конгрива «Двойная игра» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2012. № 2 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-obraza-molierovskogo-tartyufa-i-svyazannyh-s-nim-motivov-v-komedii-u-kongriva-dvoynaya-igra> (дата обращения: 31.10.2021). С. 195.

⁴ Ступников И. В. «Деревенская жена» Уильяма Уичерли // Современные проблемы социально-гуманитарных наук. 2015. № 2. С. 75.

заветинцев – Лили, Шекспира, Бена Джонсона и Флетчера – и старших современников драматурга – Этериджа, Драйдена и Уичерли»¹.

1.4. МОТИВНО-ОБРАЗНЫЙ АНАЛИЗ ЛЕГКОЙ КОМЕДИИ

Для дальнейшей работы необходимо уточнить теоретические концепции, связанные с ключевыми категориями исследования, – «мотив», «лейтмотив», «мотивный комплекс», которых мы будем придерживаться.

Категория мотива до сих пор не получила жесткого закрепления в науке, все еще уточняется, что же следует понимать под мотивом и как классифицировать эту категорию.

В теории литературы существуют различные подходы к рассмотрению мотива.

1. Семантический подход. Представление о мотиве в семантическом аспекте ввел в науку А. Н. Веселовский, подчеркивая как основные свойства его повторяемость и неразложимость: «Под мотивом я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся особенно важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает <...> браки с зверями, превращения, злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает и ее приходится добывать силой и ловкостью и т. п.»². Фрейденберг, анализируя роль мотива в мифологии, обращает внимание на его тесную связь с персонажем: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие,

¹ Моисеева Г. В. Формирование социальной комедии в Англии (творчество Уильяма Конгрива в свете английской национальной комедийной традиции): автореферат дис. ... канд. искусствовед. Москва, 1993. С. 1.

² Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 301.

составляющее мотив». Таким образом, «мотивы не только связаны с персонажем, но являются его действенной формой...»¹.

2. Морфологический подход. В. Я. Пропп не использовал термин «мотив», а заменил его на «функция»: «Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены мотивы Веселовского или элементы Бедье»². В работе «Морфология “волшебной” сказки» дается следующее определение функции – «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия»³. В. Я. Пропп акцентирует внимание на функциях, редуцируя значимость героя: «Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц, независимо от того, кем и как они выполняются. Они образуют основные составные части сказки»⁴.

3. Тематический подход активно разрабатывали Б. В. Томашевский и В. Б. Шкловский. В книге Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» мотив определяют как «тему неразложимой части произведения»⁵. Б. В. Томашевский отмечает, что данное понятие мотива следует отличать от употребляемого в сравнительном литературоведении: «В сравнительном изучении мотивом называют тематическое единство, встречающееся в различных произведениях. (Например, “увоз невесты”, “помощные животные”, т.е. животные, помогающие герою в разрешении задач и т.п.). Эти мотивы целиком переходят из одного сюжетного построения в другое»⁶. Исследователь вводит свою классификацию мотивов, подразделяя их на: свободные (не влияют на цельность текста, ход событий) и связанные (имеют причинно-следственные связи); а с точки зрения объективного действия на: динамические (мотивы, которые продвигают фабулу, меняют ситуацию) и статические (мотивы, которые не меняют ситуации, как пра-

¹ Френденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт. 1997. С. 224

² Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой, сост., науч. ред., текст. comment. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1998. С. 19

³ Там же. С. 20

⁴ Там же.

⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Брайтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 182.

⁶ Там же.

вило, это описание природы, портретная характеристика и т. д.). Позднее, в 1970-1980-е годы, этот подход будут разрабатывать Г. В. Краснов и В. Е. Ветловская.

4. Дихотомическая теория мотива. В ее основе лежит мысль о дуальности мотива, в рамках этой концепции существует две теории. Первая, разрабатываемая А. И. Белецким, Б. Н. Путиловым, Н. Д. Тамарченко, А. К. Жолковским, заключалась в том, что исследователи выделяли инвариант и вариант мотива, если инвариант – это абстрактная модель сюжета, которая не зависит от фабулы, то вариант – это конкретная реализация мотива в произведении. При этом подходе вариант и инвариант рассматривают как взаимоотношения речи и языка соответственно, об этом достаточно подробно говорит Б. Н. Путилов в статье «Мотив как сюжетообразующий элемент»: «Мотив может быть в известном смысле уподоблен слову: он функционирует в сюжете, который, естественно, можно рассматривать как “речь” (*«parole»*), но он существует реально и на уровне эпоса в целом, который мы вправе трактовать как “язык” (*«langue»*)»¹.

Вторая теория опирается на этико-эмическую модель², которая была разработана и обоснована А. Данедесом в его труде «Структурная типология индейских сказок Северной Америки». Мотивную структуру он описывает через два новых понятия – мотифема и алломотив³. Таким образом, функции Проппа заменяются термином мотифема, в которой объединяются значения мотива и алломотива. Сказки определены как последовательность мотифем: «Мотифемные ячейки могут заполняться различными мотивами, а конкретные альтернативные для данной ячейки мотивы могут быть названы алломотивами»⁴. Данная теория получила дальнейшее развитие в трудах Н. Г. Черняевой⁵, Л. Парполовой¹.

¹ Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. ст. памяти В. Я. Проппа / сост. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. М.: Наука, 1975. С. 145.

² А. Данедес опирается на работу В. Я. Проппа «Морфология сказки» и К. Л. Пайка «Язык в отношении к объединенной теории и структуры человеческого поведения»

³ Названия образованы по принципу фонемы и аллофонов соответственно.

⁴ Данедес А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 185-186.

⁵ Черняева Н. Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980.

В современном литературоведении разработку теории мотива можно найти в работах Е. М. Мелетинского, Б. М. Гаспарова, И. В. Силантьева, Г. В. Краснова, В. Е. Ветловской, А. К. Жолковского, В. И. Тюпы, Н. Д. Тамарченко.

Проблема мотива привлекала внимание большого количества исследователей. В исследовании Е. М. Мелетинского «Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов» продолжается работа, начатая В. Я. Проппом, под мотивом понимается «одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агентс, пациентс и т.д.)»².

В коллективной монографии «Теория литературы» Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы, С. Н. Брайтман³ дается следующее определение: «Мотив – любая единица сюжета (или фабулы), взятая в аспекте ее повторяемости, типичности, т.е. имеющая значение либо традиционное (известное из фольклора, литературы; из жанровой традиции), либо характерное именно для творчества данного писателя и даже отдельного произведения»⁴. В. И. Тюпа выделяет внутритекстуальные и интертекстуальные повторы мотивов: «Мотивы литературного произведения суть единицы художественной семантики, глубоко укорененные в национальной и общечеловеческой культуре и быте. В тексте они возникают благодаря семантическим повторам, параллелям, антитезам, а также актуализируются повторами интертекстуального характера (реминисценции, аллюзии)»⁵.

Проанализировав различные точки зрения на мотив и его природу, мы пришли к выводу, что восприятие категории мотива в различных подходах не противоречит

¹ Парпурова Л. За съдържанието термина мотив във фолклористика // Български фолклор. 1978. № 2. С. 21–29.

² Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 118.

³ Теория литературы: учеб. пособие в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Брайтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 512 с.

⁴ Там же. С. 194.

⁵ Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, 2001. С. 82.

друг другу, а, наоборот, дополняет имеющиеся сведения и расширяет круг проблем. Например, мнение А. Н. Веселовского нисколько не противоречит позиции Б. В. Томашевского, ведь сюжет для него – «это тема, в которой снуются разные положения-мотивы»¹. К идеям А. Н. Веселовского восходит интертекстуальный подход, который активно разрабатывается в работах Б. М. Гаспарова. Для нашей работы важен и учет действующих персонажей, что также находит отражение в работах О. М. Фрейденберг и Е. М. Мелетинского. О. М. Фрейденберг отмечает, что герой мифа зачастую является отражением мотива: «Олицетворенный мотив “плавающего” или “шествующего” солнца выражается в страннике, путнике, мореходе, но также и в спускающемся под землю или поднимающемся ввысь лице (акробате), здесь мотивы дадут путешествия, странства на чужбине, уходы – приходы. Подобно этому и 'повар' – олицетворенный мотив еды, 'врач' – олицетворенный мотив жизни и т. д.»². Трудно говорить о такой прямой связи при анализе комедий, но стоит обратить внимание на то, как в разных культурах реализуются эти мотивы.

Например, в работе Л. И. Вольперт «Пушкин и французская комедия XVIII в.» отмечено следующее: «Соблюдение “морали” – первое требование, предъявляемое к комедии, и в особенности в отношении поведения на сцене светской женщины. Ей дозволено участие в любовных “шалостях” лишь в строго очерченных границах. В “розыгрышах” заняты лишь вдовы и девицы; жены участвуют в них только тогда, когда надо дать урок “обожаемому” супругу»³. Интересно проверить, соблюдается ли эта традиция в переводных пьесах, адаптированных под русские реалии, или в английской комедии эпохи Реставрации? Таким образом, роль персонажа не менее значима и напрямую соотносится с его действиями.

Исходя из особенностей материала исследования, мы пришли к выводу, что в своей работе будем ориентироваться на определение Б. М. Гаспарова: «В роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, крас-

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940. С. 500.

² Френденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт. 1997. С. 224.

³ Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 179.

ка, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте»¹. Таким образом, ведущими признаками мотива становятся смысловая значимость и повторяемость в тексте. Нам также близка позиция В. Е. Хализева, который трактует мотив как «компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен»².

Существуют различные классификации видов мотивов по различным основаниям: по происхождению, по отношению к теме произведения, по отношению к развитию сюжета, по формальным критериям и т. д.³ В ходе нашей работы мы будем использовать классификацию по структурному признаку, в ней все мотивы подразделяются на:

- основные и второстепенные;
- связанные и свободные;
- центральные, стержневые и побочные.

Особую трудность представляет разграничение понятий мотив и лейтмотив. В работе Б. В. Томашевского отмечены следующие характеристики: «Если <...> мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является сквозным, т.е. не вплетенным в фабулу, то его называют лейтмотивом»⁴. Таким образом, исследователь выделяет два ключевых признака – повторяемость и внефабульный характер. Б. М. Гаспаров в работе «Литературные лейтмотивы» не проводит устойчивого разграничения этих понятий⁵.

К термину лейтмотив обращается целый ряд исследователей: И. Б. Роднянская, И. В. Силантьев, Л. Н. Целкова. И. Б. Роднянская дает следую-

¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 30.

² Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М.: Высшая школа, 1999. С. 266.

³ Васильева О. В. Мотивный комплекс раннего творчества Н. С. Лескова: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Киров, 2009. С. 10.

⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 187.

⁵ И. В. Силантьев в работе «Поэтика мотива» отмечает это, указывая, что Б. М. Гаспаров устанавливает за терминами «мотив» и «лейтмотив» практически одно и то же понятийное представление. Силантьев И. В. Поэтика мотива / отв. ред. Е. К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 93.

щее определение лейтмотиву: «руководящая мысль, преобладающее настроение, главная тема, основной идейный или эмоциональный фон произведения, творчества, направления»¹. Данное определение сильно размывает значение термина, несмотря на это, автор отмечает также такие характеристики, как повторяемость и изменяемость значения: «В процессе повторения и варьирования лейтмотив обрастает ассоциациями и приобретает особую идейную, психологическую и символическую углубленность»². В качестве примера приводится звук лопнувшей струны из пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад», пейзажные зарисовки и речевые характеристики, данные примеры не показаны в развитии, поэтому здесь также можно говорить о детали или образе-символе (например, вишневый сад).

Л. Н. Целкова определяет лейтмотив как «ведущий мотив в одном или во многих произведениях писателя»³, также автор отмечает, что лейтмотив может быть характерен для какого-либо литературного направления. В качестве примера лейтмотива приводится образ вишневого сада как символа дома, красоты и устойчивости жизни, исследователь обращает внимание на то, что этот лейтмотив звучит и в диалогах, и в воспоминаниях героев, и в авторских ремарках. В работе «Поэтика мотива» И. В. Силантьев противопоставляет термины мотив и лейтмотив с точки зрения повторяемости: «Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения»⁴. Автор также отмечает, что в конкретном произведении мотив может выполнять функцию лейтмотива, если приобретает ведущий характер.

В развитие теории мотива внес значительный вклад Б. М. Гаспаров в рамках структуралистского подхода, ведь именно он один из первых применил на практике **метод мотивного анализа** на примере романа М. А. Булгакова «Мастер и

¹ Краткая литературная энциклопедия: в 9 т./ гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т.4. 1024 стб. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/abc/ke4/ke4-0171.htm> (дата обращения: 02.11.2021).

² Там же.

³ Чернец Л. В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: Высшая школа. 1997. С. 139.

⁴ Силантьев И. В. Поэтика мотива / отв. ред. Е. К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 94.

Маргарита». Под мотивным анализом автор понимает следующее: «Сущность мотивного анализа состоит в том, что он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся “мотивной работы”: движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе этого целого»¹. При появлении нового фактора роль заданного мотива видоизменяется, углубляясь и трансформируясь, а вслед за этим меняется и целый ряд других компонентов, связанных с ним.

В 2000–2010 гг. актуализируется интерес к изучению мотивного комплекса, защищается целый ряд работ: Русанова А. Н. «Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца “Тень” и “Дракон”» (2006), Васильева О. В. «Мотивный комплекс раннего творчества Н. С. Лескова» (2009), Лаврова Н. Л. «Историческая поэтика мотива (смысловой потенциал мотивного комплекса Нарцисса)» (2011), Близняк О. М. «Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы» (2011), монография «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы» под редакцией Е. К. Ромодановской (2012).

В кандидатской диссертации О. М. Близняк «Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы (на материале творчества А. Бараковой, О. Фокиной, Н. Ключаревой)» была предпринята интересная попытка систематизации имеющихся сведений о категории мотива и ее соотнесенности с мотивным комплексом. При их анализе и сопоставлении автор приходит к выводу, что «комплекс сложнее мотива, так как объединяет различные мотивы. И в то же время комплекс конкретнее: мотив в определенном ракурсе абстракции оказывается более обобщенным, чем комплекс»². В данной работе важно утвер-

¹ Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с. URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/1%3D1.pdf> (дата обращения 02.11.2021).

² Близняк О. М. Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы (на материале творчества А. Бараковой, О. Фокиной, Н. Ключаревой): дис. ... канд. филолог. наук. Армавир, 2011. С. 4.

ждение о внутренней и внешней системности мотивного комплекса: «Внутренняя системность – это состав и взаимосвязь комплексов в произведении, в творчестве одного автора. Внешняя системность – это целостность мотивных комплексов в литературе определенного периода»¹.

Стоит отдельное внимание уделить образам героев в комедиях. Начнем с общих черт, характерных для русской и английской комедии. Героями являются светские молодые люди, основу фабулы составляет любовная коллизия, которая заключается в том, что влюбленные не могут быть вместе, путем хитрости и обмана они преодолевают препятствия и женятся. Зачастую это классическая схема развития сюжета в рассматриваемых комедиях. Однако стоит отметить, что даже здесь могут быть варианты. Препятствием является либо соперник героя, либо родитель или опекун девушки, также это может быть другая дама, тоже влюбленная в юношу. Стоит отметить, что в русских комедиях любовная коллизия зачастую может быть редуцирована, а основное внимание смешается на показ недостатков персонажа (глупость, болтливость, нерешительность и т. д.). В английской комедии наблюдается усложнение сюжета, зачастую могут действовать две пары, либо помощники героев (слуги) тоже женятся, либо возможная свадьба является для них поощрением за помочь своим покровителям.

Для постановок в Московском театре пользовались списком труппы (1809 г.), в котором была расписана система амплуа для трагедии, комедии и драмы, который полезен для характеристики персонажей: роли царей в трагедии, первые роли, роли молодых любовников, роли вторых любовников, роли третьих любовников, роли благородных отцов в комедии, трети роли и резонеров, роли наперсников, роли комических стариков, роли слуг, роли вторых комиков, карикатур и простаков; роли третьих слуг, роли цариц и благородных матерей, первые роли молодых цариц, роли первых любовниц, роли молодых кокеток, роли вторых лю-

¹ Там же. С.8.

бовниц, роли невинных, роли комических старух, вторые роли старух, роли наперсниц, роли служанок и вторых служанок¹.

Особое внимание стоит уделить такому персонажу, как наперсница-субретка. Это явление было ново для русской культуры, но тем не менее «речь служанки представляла для русских комедиографов первой трети века немалую сложность. Комедийная субретка – изобретение французской сцены, чисто национальный тип. Она не только по традиции организует интригу, но и, являясь своеобразным “психологом-сердцеведом”, руководит чувствами господ, умеет по своей прихоти “зажигать” и “гасить” любовь в их сердцах. Речь субретки построена соответственно этой функции. Как некогда рабы Плавта, готовя свои хитроумные операции, использовали военную терминологию, субретка обращается к словарю комедийной “психологии”, и “языковая маска”, знаменитое “мы” французской субретки (она как бы делит с госпожой все ее переживания) становятся источником комического»².

Выводы по главе 1

Данная глава является структурно значимой для построения всей дальнейшей работы, в ней мы определили основные теоретические понятия: салонная комедия французского образца, английская комедия периода Реставрации, отечественная легкая комедия конца XVIII – начала XIX века в России, мотив, мотивный комплекс, система образов персонажей.

Основным путем изучения пьес выбран анализ мотивной системы, поскольку такой подход позволяет отследить не только сознательно заложенные автором смыслы, но и «отсутствовавшие в первоначальном замысле, <...> быть может, вообще не осознанные автором»³. В соответствии с существующими концепциями (А. Н. Веселовский, Б. М. Гаспаров, Б. В. Томашевский, В. Е. Хализов,

¹ Указывается без фамилий актеров. Марков П. А. Эпоха, накануне Малого театра // Московский Малый театр 1824–1924. М. 1924. С. 123.

² Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 177.

³ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 32.

И. В. Сильтантьев) мотив понимается как повторяющийся и развивающийся сюжетообразующий или сюжетонаполняющий компонент, обладающий повышенной семантической насыщенностью и выявляющий идею и ценностную систему художественного произведения.

Для характеристики особенностей комедии в Англии и России мы выделили следующие значимые особенности. Английская комедия эпохи Реставрации и русская легкая комедия конца XVIII – начала XIX века имеют общий базис – французскую культуру классицизма, чьи принципы были заложены в развитии этих двух направлений. Огромное влияние на творчество английских и русских комедиографов оказало творчество Мольера.

Для отечественной легкой комедии характерно следующее:

- персонажами являются светские молодые люди дворянского происхождения;
- легкость и афористичность речи;
- основная тема – это вопросы любви, флирта, сватовства;
- отсутствие строгого дидактизма;
- легкая комедия, как правило, представляет из себя одноактную пьесу в стихах;
- важную роль играет построение интриги, что особенно характерно для творчества Н. И. Хмельницкого.

Для английской комедии эпохи Реставрации характерно следующее:

- героями являются люди высшего общества, главная роль зачастую принадлежит герою-острослову;
- обобщенность образов персонажей (распутники, светские щеголи, фаты, мошенники и простаки);
- объектом осмеяния может являться благочестивый буржуа-пуританин;
- система оппозиции: город – деревня, ум – глупость, богатство – бедность и т.д.
- отсутствие определенной центральной идеи;

- основное внимание сосредоточено на интриге (совершенство драматургической техники: завязка – кульминация – развязка), а не на глубине идеи и темы;
- речь персонажей остроумна, зачастую построена на игре слов и смыслов.

Глава 2. СПЕЦИФИКА ЖАНРА ЛЕГКОЙ КОМЕДИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

2.1. ОБРАЗ ЛЖЕЦА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛЕГКОЙ КОМЕДИИ

Легкая комедия как явление общественной жизни воспринималась неоднозначно, например, известно следующее мнение В. Г. Белинского об уровне этих пьес: «Множество комедий, написанных в стихах и прозе, в промежутке времени от Фонвизина до Грибоедова, не стоят упоминования»¹. Тем не менее в «Летописи русского театра», составленной П. Н. Араповым, мы находим совершенно иное мнение: «Эпоха двадцатых годов, можно сказать, была одна из самых блистательных для театров обеих столиц; <...> В пьесах не было недостатка, также и в артистах для их исполнения. Пример Шаховского в сочинении и переделках легких пьес, оперетт и водевилей, вызвал талантливых ему соревнователей: Хмельницкого в Петербурге, Писарева в Москве»².

Учитывая ограниченность жанровых моделей легкой комедии³, мы решили проанализировать комедии, в центре сюжета которых лежит разоблачение недостатков (лживости, нерешительности, болтливости, заносчивости и т. д.) персонажей. При анализе мотивного комплекса обмана, нас будут интересовать герои-лжецы, болтуны, которые выдают себя за другого, присваивают себе те качества, которых не имеют.

Для анализа мы взяли следующие комедии: В. И. Лукин «Пустомеля» (1765), Н. И. Хмельницкий «Говорун» (1817), А. А. Шаховской «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» (1818).

¹ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 9. Статьи и рецензии. 1845–1846 / тексты подгот. и comment. сост. В. С. Спиридовым и Ф. Я. Приймой; ред. В. А. Десницкий. С. 452.

² Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб.: Изд-во Н. Тиблена и К°, 1861. С. 384–385.

³ Александрова И. В. «Легкая» комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века // Вопросы русской литературы. 2012. №20 (77). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-v-zhanrovoy-sisteme-russkoy-dramaturgii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 26.07.2021).

Пьесу Луи де Буасси «Le Babillard» («Болтун») переводили несколько раз, наиболее популярным был перевод Н. И. Хмельницкого «Говорун» (1817), хотя до него пьесу под русские нравы адаптировал В. И. Лукин «Пустомеля» (1765).

Начнем с разбора оригинального произведения Буасси. В центре сюжета классический любовный треугольник: Леандр, офицер, находящийся в Париже, хочет получить должность военного наместника города Кимперкорантена и жениться на Кларисе, молодой вдове, которую Сефиза, тетя Кларисы, обещала выдать за него замуж. Однако Клариса предпочитает ему Валери, офицера и родственника Леандра, влюбленного в нее. Леандр не предпринимает мер для получения должности, он настолько любит поговорить, что остается у Кларисы вместо того, чтобы поехать просить о должности. Он вступает в разговор с Сефизой и еще пятью женщинами, подругами и соседками Кларисы. В ходе беседы он вечно перебивает женщин, не давая им и слова вставить, обиженные таким приемом, женщины одна за другой уходят. В конце Леандр остается сам с собой, но продолжает говорить, не замечая отсутствия дам. Его останавливает Нерина, служанка Клариссы. В это время Валери устраивает свои дела и получает наместничество. Таким образом, по собственной вине Леандр теряет и место, и возлюбленную.

Владимир Игнатьевич Лукин не был заметной фигурой в литературе, тем не менее его роль для русского театра была значительной. Он вступает на литературный путь вместе с такими талантливыми комедиографами, как Д. И. Фонвизин, И. П. Елагин, Б. Е. Ельчанинов. В «Русской комедии и комической опере» отмечено следующее: «Лукин, хотя и обладавший более скромными литературными дарованиями, чем Елагин и Ельчанинов и, тем более, Фонвизин, – все же оказался самым значительным на тогдашнем этапе развития русской комедии представителем идеального направления. Он сделался теоретиком этого течения, которое можно, пользуясь его же терминологией, назвать направлением “прелагательным¹”»¹. Известно, что «...он защищал свое право при переводах

¹ Под «прелагательным» имеется в виду переработка иностранных произведений в соответствии с русской действительностью и нравами.

иностранных пьес “склонять их на русские нравы”, приближая к зрителю речи и поведение заимствованных из европейских пьес персонажей. Признавая, что национальная драматургия находится еще в младенческом состоянии...»².

19 января 1765 года в придворном театре были поставлены две пьесы Лукина, которые имели успех. «Мот, любовию исправленный» и «Пустомеля», согласно дневникам С. А. Порошина, «аплодированы были обе [пьесы – К. В.] очень много». В предисловии к комедии Лукин указывает следующее: «Пустомеля был игран вместе с Мотом оба раза и имел с ним равный успех, коему главною причиною господин Дмитриевский, игравший лицо Пустомелино»³.

Холодность в восприятии пьес была вызвана социальным происхождением В. И. Лукина: «Появление пьес разночинца Лукина было встречено некоторой частью дворянских театралов недоброжелательно, но, несмотря на их происки, спектакль имел большой успех»⁴.

В комедии В. И. Лукина «Пустомеля» меньше женских образов, чем в оригинале. Героиня Софья находится под опекой отца Пряников, который хочет выдать ее за Неумолкова, хотя ей милее его племянник Добронравов. На помощь девушке приходит шурин Пряникова, Мягкосердов, и служанка Дарья. Конкуренция между дядей и племянником идет не только за руку и сердце девушки, но и за должность воеводы, Добронравов хлопочет о получении нового места, в то время как Неумолков никак не может наговориться. Мягкосердов знает, что отец Софьи, Пряников, терпеть не может пустословов и специально приглашает своих сродниц Пульхерию и Маремьяну на сворот перед свадьбой. Неумолков спорит о каком-то пустяке с женщинами, чего не выносит Пряников. Таким образом, Добро-

¹ Русская комедия и комическая опера XVIII века / ред. текста и вступ. статья П. Н. Беркова. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 14.

² История русской литературы / гл. ред.: чл.-корр. Лебедев-Полянский (пред.), акад. А. С. Орлов, акад. А. Н. Толстой и др.; Акад. наук СССР, Ин-т лит-ры (Пушкинский дом) Литература XVIII века. Ч. 2. 1947. С. 266.

³ Сочинения и переводы Владимира Игнатьевича Лукина и Богдана Егоровича Ельчанинова: С портр. Ельчанинова и со ст. о Лукине А. Н. Пыпина / ред. изд. П. А. Ефремова. СПб: И. И. Глазунов, 1868. С. 83

⁴ Берков П. Н. Владимир Игнатьевич Лукин. 1737–1794. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 13.

нравов получает место и расположение Пряникова, согласного на его свадьбу с Софьей, а Неумолков остается ни с чем.

Отличие от пьесы Буасси состоит в том, что появляется образ Мягкосердова, который является своеобразным посредником и помогает девушке выйти замуж за любимого, именно он приглашает родственниц-говоруний, чтобы расстроить сговор. Если в пьесе Буасси нет разговора о свадьбе между тетей и Клариссой, то в комедии В. И. Лукина Пряников очень жесток с дочерью и заставляет ее силой стать женой Неумолкова. Пряников настаивает на свадьбе с нелюбимым, кричит на дочь, за которую вступается служанка Дарья, которая получает пощечину: «И пощечины для невежливых рабов. (Софье). Да и тебе, коли не умолкнешь, тоже сорвется <...> Унялись, щекотуньи! Сидите же дома, и чтобы кроме Неумолкова чужой мужчина и в ворота к вам не заглядывал»¹.

Образ служанки Дарьи значим в структуре комедии, по сути своей она выполняет функцию субретки, так как является активным действующим лицом и оказывает помочь Софье. Дерзость и смелость девушки отмечает дядюшка Софьи, Мягкосердов, и сам Неумолков: «Слушай же, девушка, ты уж очень дерзновенна и эдакие поступки тебе неприличны»².

Что касается образа самого Неумолкова, то герои дают ему следующую характеристику:

Софья: «...не отдавайте за господина Неумолкова; он вам скоро наскучит, и вы будете жалеть...»,³ «...он так скромен, что двадцати человекам в день слова не даст выговорить»⁴, «Неужели можешь ты подумать, что я за такого дурака выйду, который не переставая целый день о себе пустяки мелет»⁵.

Дарья использует иронию и пародирование, когда Неумолков пересказывает ей все свои хлопоты, служанка в той же манере говорит о своих. Сравните:

¹ Сочинения и переводы Владимира Игнатьевича Лукина и Богдана Егоровича Ельчанинова: С портр. Ельчанинова и со ст. о Лукине А. Н. Пыпина / ред. изд. П. А. Ефремова. СПб: И. И. Глазунов, 1868. С. 86.

² Там же. С. 92

³ Там же. С. 85

⁴ Там же. С. 86

⁵ Там же. С. 87.

Неумолков: «От вас поехал я под Невский, и проклятая беспокойная ваша карета всего меня так разбила, что я почти не могу ни ногою, ни рукою ворохнуться. Из-под Невского был я в Сенате, из Сената в Военной, потом побывал на Литейной, с Литейной в Мещанской, из Мещанской на Галерном дворе, с Галерного двора в Миллионной, из Миллионной поехал было в ряды, но подъезжая к Казанской, карета моя испортилась и помешала мне еще раз побывать в Сенате, в Вотчинной, во дворце и у князя Остроумова...»¹.

Дарья: «А я нынешним утром побывала на рынке, а идучи с рынку, отслущала обедню; пришедши домой, успела подать два раза кофей. <...> Раз пять побывала я на кухне; из кухни ходила я в погреб, из погреба в кладовую, из кладовой в овощную, из овощной в людскую»².

Неумолков свой недостаток не видит, ему кажется, что соперник завидует его таланту, поэтому Добронравову он заявляет следующее: «Не имея дарования говорить красно, сладко, велеречиво, плавно, бесится, слыша, как я изъясняюсь; однако я на твою зависть плюю...»³. Неумолков отмечает болтливость других персонажей, например, Дарьи, племянника Добронравова, своячениц Мягкосердова, а также внесценических персонажей, вспоминая о жене бывшего своего прапорщика: «Она еще и ныне пригожа довольно, только слишком поговорить любит»⁴. В беседе со свояченицами разговор заходит о театре и постановке комедии «Пустомеля», Неумолков не принимает этот ироничный выпад на свой счет и решает проучить своих знакомых болтунов: «Я знаю, что уже тут будет чему посмеяться, и я нарочно подзову с собою таких человек пять-шесть, которые этот порок в себе имеют. Мне очень мило будет на них смотреть, как они станут краснеться»⁵. Образ Неумолкова намного сложнее, чем кажется на первый взгляд: «Сочетание смыслов в слове “пустомеля” заставляет увидеть в безвредном лукинском персонаже своеобразного предтечу, с одной стороны, многочисленных злостных вралей, клеветников и сплетников (таких как Змейд в “Ненавистнике”

¹ Там же. С. 92.

² Там же. С. 92.

³ Там же. С. 96.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Там же. С. 101.

Хераскова, Калифалкжерстон и Протолк в антимасонских комедиях Екатерины II “Обманщик” и “Обольщенный”, Верхолет в “Хвастуне” Княжнина и т.д. вплоть до Ольгина и Лелевой в “Липецких водах” Шаховского и грибоедовских г-на Н и Загорецкого), а с другой – предшественника вдохновенных вралей и болтунов из любви к искусству, таких как Репетилов и Хлестаков»¹.

В комедии Лукина герой признает свой недостаток, обращаясь в финале к зрителям: «Я и сам теперь узнал, что Пустомеля человек глупый, скучный, несносный, гнусный и … Уймите-же меня или я вам и в подлинну наскучу»². Мораль подводит Мягкосердов: «Вперед не везде без помыслу в пустые речи пускайся»³.

В финале пьесы Буасси Леандр не признает за собой недостатка, для него это забавный случай, который он хочет пересказать всем, кого встретит:

«Мне нечем крыть сии разумны речи;
Но боль души приправа шутки лечит,
Так поспешу же, поищу кого-то,
Кому все это выслушать охота»⁴.

Именно конфликт отцов и детей, а также обращение в финале отличает пьесу Лукина от французского оригинала и не позволяет ее полностью отнести к светской комедии.

Стоит отметить, что комедия Лукина вызвала интерес Екатерины II: «Последняя комедия Екатерины, “Вопроситель”, представляла собой переделку пьесы Лукина “Пустомеля”»⁵. Интересно, что императрица за основу взяла переделку комедии, а не французский оригинал. Мы не будем подробно останавливаться на этой комедии, но отметим, что образ Неумолкова претерпел значительные изменения. Вместо пустомели на сцену выводится вопроситель Вестолюб, который

¹ Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 116.

² Сочинения и переводы Владимира Игнатьевича Лукина и Богдана Егоровича Ельчанинова: С портр. Ельчанинова и со ст. о Лукине А. Н. Пыпина / ред. изд. П. А. Ефремова. СПб: И. И. Глазунов, 1868. С. 109.

³ Там же. С. 109.

⁴ Je n'ai rien à répondre à ces discours malins; // Mais, pour me consoler de ce qui les fait rire // Allons chercher quelqu'un à qui pouvoir le dire. Boissy Louis LE BABILLARD, 1750. URL: http://mir.k156.ru/boissy/Le_Babillard2.html (дата обращения: 02.11.2021).

⁵ История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л.: Наука, 1982. С. 133.

разговаривает только вопросами, чье количество не знает конца. Девушку также насильно выдают за нерадивого жениха, но помогают избежать такого поворота слуги и тетушка, которая сама хочет стать женой Вестолюба. В finale пьесы заканчивается двумя свадьбами: Христина и Крафтин, а также слуги-помощники Мавра и Егор, еще одна свадьба остается под вопросом. Вестолюб не глядя расписался в рядной, в результате чего он обязан жениться на немолодой тетушке Маремьяне или заплатить неустойку.

Перед тем, как переходить к анализу образа лжеца в комедии Н. И. Хмельницкого, необходимо дать краткую характеристику автора, восприятие его личности современниками. Фигура Н. И. Хмельницкого, на первый взгляд, занимала скромное положение, главное достоинство его комедий – афористичность языка, живость диалога, выразительность стиха, передающего непринужденность интонаций разговорной речи: «Как классик он должен изучаться с любовью, тем более, что его язык, стих поражают благозвучностью и легкостью. Хмельницкий еще и потому достоин изучения, что, являясь на сцене непосредственным предшественником Грибоедова, характеризует вкус эпохи»¹.

На драматургическое поприще он вступил на рубеже 1810–1820-х годов и ко времени своего назначения губернатором в Смоленск был уже популярным драматургом. Отношение к Хмельницкому и его творчеству в истории литературы было неоднозначным: «Хмельницкий был веселым остроумным писателем, но не больше»². По мнению литературного критика С. С. Дудышкина, творчество Н. И. Хмельницкого является чем-то второсортным по сравнению с маститыми комедиографами (Гоголь, Шаховской, Капнист): «Они понимали [Капнист, Шаховской. – К. В.], что комедия не есть одна шутка, имеющая целью возбудить минутный, добродушный смех и оставаться навеки забытой. У Хмельницкого не найдем ни одного произведения, имеющего значение и в этом смысле – серьезной комедии. Нет ни одной, его собственной, комедии, которая могла бы долго дер-

¹ Энгельгардт Н. А. История русской литературы XIX столетия. Т. 1. 1800–1850. СПб., 1902. С. 227.

² Русский биографический словарь / изд. под наблюдением пред. имп. рус. ист. о-ва А. А. Половцова. Том 21. СПб.: Тип. В. Безобразова и К, 1901. С. 366.

жаться на сцене, или по крайней мере надолго остаться в народной памяти. Мы не хотим сказать, что комедии Хмельницкого не имели успеха: напротив, они имели успех блестательный – все это помнят. Но пьесы эти таковы, что посмотрев их два-три раза, вы на всю жизнь не имеете надобности больше их видеть, никогда не захотите смотреть их¹. В воспоминаниях С. Т. Аксакова, опубликованных в журнале «Русская беседа», также упоминается пьеса Хмельницкого с нелестной характеристикой: «Загоскин² также решился выйти на сцену; он выбрал для этого маленькую пьеску в стихах, кажется “Говорун”, в которой только одно и есть действующее лицо, говорящее беспрестанно; она шла перед комедией Княжнина “Хвастун”. Выбор весьма неудачный, как и сама мысль сочинить такую болтовню; имени сочинителя не помню»³. В «Летописи русского театра» (1861) за 7 мая 1817 года сохранилась противоположная оценка этой пьесы Хмельницкого: «7 мая перед оперой “Павел и Виргиния”, для бенефиса молодой четы Сосницких, давали в 1-й раз комедию в одном действии, “Говорун”, переделанную с французского очень легкими, разговорными стихами Николаем Ивановичем Хмельницким. Звонов-Сосницкий и Лиза (служанка) Сосницкая играли прелестно. “Говорун” был первый опыт для сцены столь много любимого писателя впоследствии»⁴. Несмотря на неоднозначность мнений, его талант высоко ценил А. С. Пушкин: «Хмельницкий – моя старинная любовница. Я к нему имею такую слабость, что готов поместить в честь его целый куплет в 1-ю песнь Онегина (да какой черт! говорят, он сердится, если об нем упоминают как о драм писателе)»⁵. Перу Н. И. Хмельницкого принадлежат юмористические стихи и проза, исторические пьесы, переводы и переделки произведений французских драматургов (Мо-

¹ Дудышкин С. С. Сочинения Хмельницкого: в 3 т. 1849 г. Издание А. Смирдина // Современник. Литературный журнал. СПб., 1851. Т. XXIX. III. Критика. С. 7.

² Загоскин выступал в качестве актера. «Вероятно, она была написана для известного лица в обществе, для известного таланта, для мастера говорить живо, весело, разнообразно и увлекательно. Ничего этого в Загоскине не было, и я, право, не знаю, для чего мы допустили его играть эту роль», – из воспоминаний С.Т. Аксакова.

³ Аксаков С. Т. Литературные и театральные воспоминания // Русская беседа. М.: в типографии Александра Семена, 1856. № 4. С. 43.

⁴ Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб.: Изд-во Н. Тиблена и К°, 1861. С. 252–253.

⁵ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 10. Письма. 1979. С. 175.

льера, Реньяра, Детуша и др.), но особой популярностью у современников пользовались его светские развлекательные комедии. Н. И. Хмельницкий по праву считается одним из ярких представителей «благородной», или «светской», комедии, блестящим мастером стихотворного диалога. Несмотря на то, что сюжеты своих пьес он находил во французской комедии второй половины XVIII – начала XIX века, разрабатывал их свободно, создавал вариации на чужие темы.

Перейдем к анализу комедии «Говорун», чье название указывает на связь с комедией характера, в которой со времен Мольера заголовок выражал суть однолинейного характера протагониста (как в комедиях «Скупой», «Мизантроп», «Тартюф, или обманщик»).

У Хмельницкого заголовок и говорящая фамилия графа Звонова также указывают на его главный порок, суть которого раскрывает служанка Лиза: «Язык же у него – ну сущая трещотка: // Стучит, кричит, гремит, такой подымет звон, // Что, право, хоть кого бежать заставит вон!»¹. Лиза, как и служанки в мольеровских комедиях, является активным действующим лицом и одним из главных критиков графа.

Одноактная пьеса содержит 16 явлений, и в каждом болтливость и невежество героя ставят его в глупое положение и мешают добиться расположения молодой вдовы Прелестины, на которой граф собирается жениться. В схематичных сюжетах легкой комедии почти всегда разыгрывается ситуация любовного треугольника, конфликт любовного соперничества. И в данном случае существуют два претендента на руку молоденькой вдовы: Звонов и Модестов. Судьба милой вдовушки, кроме того, находится в руках ее тетушки Чвановой, которая должна выбрать ей мужа.

Помимо Чвановой, в комедии фигурируют ее подруги, также обладательницы говорящих фамилий: Свахина, Вестина, Споркина, Вздоркина, Громова. Драматург создает коллективный портрет представительниц старшего поколения, характеризующий нравы общества, как это сделал впервые в комедии «Школа зла-

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 421.

словия» Р. Б. Шеридан. Впоследствии А. С. Грибоедов повторил этот прием, создав коллективный портрет фамусовской Москвы.

Именно «московские старушки», как называет их Звонов, развенчивают его. Если в первых явлениях ему прочат успешную карьеру и считают завидным женихом, то в finale раздраженные его болтливостью, невежеством и бесцеремонностью Чванова и ее подруги разбегаются от него, оставляя его в одиночестве. И невеста, и завидное место службы достаются Модестову.

- Комедия строится на противопоставлении: ум – глупость, речь – молчание, граф Звонов отмечает у себя и ум, и способность мастерски пользоваться словом. Всех остальных героев, кроме Прелестины, он принижает:

Граф Звонов о себе:

«И место самое, которое просил, // Которое умом и кровью заслужил!»¹; «Я пользуюсь умом, других не беспокоя...»²; «Меня ли вам учить? когда я был трех лет, // Так я уж говорил гораздо вас бойче, // И громче, и скорей, и лучше, и вольнее!»³

Граф о «московских старушках»:

«о, вздорные болтушки!», «но, глупость извиня...»⁴.

О Лизе: «Но я не виноват, что нет в тебе ума»⁵.

Граф нелестно отзывается о Модестове, отмечая, что он не владеет словом, как следует: «Нельзя ли помолчать? Я говорю, конечно, // И лучше и скорей...»⁶

Однако другие персонажи отмечают обратное:

Чванова иронично подмечает, что граф не обладает теми достоинствами, которые приписывает себе: «Вот ловкость, вот ваш ум, вот ваша острота: // Почтенной женщине не дать разинуть рта!»⁷

¹ Там же. С. 429.

² Там же. С. 439.

³ Там же. С. 431.

⁴ Там же. С. 447.

⁵ Там же. С. 428.

⁶ Там же. С. 431.

⁷ Там же. С. 444.

Лиза: «Что эти болтуны прежалкие творенья!»¹; «А он несносный враль, он общества мученье!»²; «У женщин похищать их право на болтливость!»³, также она подмечает его двуличность: «В чем нынче уверял, в том завтра отопрется, // Злословье и хвалы он мастер сочинять»⁴.

Модестов: «Так больше хлопотать и меньше говорить: // Болтанье лишнее и скучно и несносно...»⁵

- В пьесе прослеживается связь между болтливостью и женскими персонажами, эта черта закрепляется строго за ними. Ведь их недовольство поведением графа Звонова зачастую объясняется его болтливостью, поведением несвойственным для мужчины: «У женщин похищать их право на болтливость!»⁶, «болтливый муж всегда с женой бранится»⁷, «Почтенной женщине не дать разинуть рта!», «дар молчания наука не по нас...»⁸.
- Мотив женитьбы три раза используется в речи графа Звонова, из его рассуждений невозможно сделать вывод поддерживает он брак по любви или по расчету. Несмотря на это, он отмечает, что делает Прелестине одолжение: «Женитьбой услужить я мог бы и другим: // Саржинской, Лелевой, я ими страх любим!»⁹
- Показателен образ светского общества, выведенного Н. И. Хмельницким, в лице так называемых «московских старушек» (Чванова, Свахина, Вестина, Вздоркина, Споркина, Громова), которые занимаются обсуждением местных сплетен. Сплетня – это «слух о ком-нибудь, основанный на заведомо неверных, ложных сведениях»¹⁰. Таким образом, автор показывает лживость всего этого общества, ведь они готовы поверить в любую информацию. О низких моральных качествах

¹ Там же. С. 422.

² Там же. С. 422.

³ Там же. С. 423.

⁴ Там же. С. 421.

⁵ Там же. С. 431.

⁶ Там же. С. 423.

⁷ Там же. С. 425.

⁸ Там же. С. 428.

⁹ Там же. С. 428.

¹⁰ Скворцов Л.И. Большой толковый словарь правильной русской речи: 8000 слов и выражений. М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2009. С. 804

говорят и советы, которые Свахина и Вестина дают Прелестине, беспокоящейся о том, что она не представляет брак без любви:

«Ну, муж не нравится, люби кого захочешь.

С богатою женой у мужа ссоры нет»¹.

- Мотив театра. Упоминание в пьесе о постановке комедии «Говорун» создает искусственность всего происходящего. Ведь Чванова отмечает, что ей не нужно смотреть эту пьесу, она видит все наяву: «А я – так до трагедий! // И мне, по счастью, здесь все видеть удалось»². Сам граф Звонов возмущается, что автор постановки не прибег к его помощи:

«Кто смел без моего и плана и совета
Всю важность поддержать столь трудного сюжета?

Тут надобен язык, приятный, легкий слог,
Спросился б у меня – и я б ему помог»³.

Помимо этого, граф Звонов несколько раз говорит о том, что у него есть талант писателя и актера: «И так понаторел, что сам писать готов! <...> И мигом бы попал в Софоклы иль Гомеры»⁴; «Писать – я не пишу, но знаю в этом толк...»⁵; «Когда б я был актер – я б был осьмое чудо!»⁶

В английской комедии периода Реставрации мотив театра также является значимым, но в нем герои словно являются полноценными постановщиками действия, например, Хорнер из комедии У. Уичерли «Деревенская жена» и Пройд из комедии У. Конгрива «Двойная игра».

Использование данной жанровой модели характерно и для других комедий и водевилей Хмельницкого, например, «Воздушные замки», где показана излишняя мечтательность Альнаскарова, или комедия «Нерешительный, или Семь пятниц на неделе», где в самом заглавии раскрывается недостаток Армидина. О роли

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 424.

² Там же. С. 439.

³ Там же. С. 439.

⁴ Там же. С. 433.

⁵ Там же. С. 439.

⁶ Там же. С. 440.

писателя в русской литературе трудно говорить, но невозможно не согласиться с тем, что «если Хмельницкий и не обладал талантом самостоятельным, тем не менее он навсегда сохранит за собой почетное место в ряду немногих писателей, положивших основание русскому театру. Его драматические произведения, независимо от личного дарования автора, носят на себе резкий отпечаток современного ему направления нашей литературы двадцатых годов. <...> Если, не будучи писателем оригинальным, он не создал ни одного истинно народного типа, то по легкости, благозвучию и юмористической бойкости стиха, он более всех остальных русских драматических писателей приближается к Грибоедову»¹.

Образ лгуня появляется и в творчестве А. А. Шаховского в комедии «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» (1818). Шаховской – известный драматург, автор более чем 100 пьес, тем не менее его творчество воспринималось критиками неоднозначно. Его пьесы ругали за тяжеловесность, просторечные выражения, употребление грубых слов, отсутствие легкости и живости языка. В дневниках А. С. Пушкина дается следующая характеристика творчеству А. А. Шаховского: «Шах(овской) никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец. – Шах(овской) не имеет большого вкуса, он худой писатель – что ж он такой? – Неглупый человек, который, замечая все смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом как ни попало вклеивает в свои комедии»².

Пьеса написана вольным стихом (т.е. разностопным ямбом). Стоит отметить, что «это был первый и единственный опыт подобного размера до “Горя от ума”»³. Известно, что вольным ямбом в то время писались только басни и пиндарическая лирика. Вольный стих в этих жанрах создавал интересный художественный эффект, который заключался в том, что «...длина каждой новой строки, а, следовательно, и интонация ее, была непредсказуема: стих ощущался как пере-

¹ Приводится в современной орфографии. Русские поэты в биографиях и образцах. Хрестоматия для всех // сост. Н. В. Гербель. СПб.: Типография императорской академии наук. 1873 г. С. 216–217.

² Пушкин А. С. Дневники. Записки / изд. подгот. Я. Л. Левкович. СПб.: Наука, 1995. С. 13.

³ Степанов Н. Л. Комедия первой четверти XIX века (от Крылова до Грибоедова) // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. V. Литература первой половины XIX века. Ч. 1. 1941. С. 306.

менчивый и полный неожиданностей. В сочетании с низким языковым стилем это осмыслялось как имитация естественной разговорной гибкости и богатства интонаций...»¹.

В примечании к «Стихотворной комедии, комической опере, водевилю конца XVIII – начала XIX века» отмечено: «Современники утверждали, что образ главного героя комедии Зарницкина восходит к пьесе Пьера Корнеля “Лгун” (1643). Однако широко распространенную в мировой литературе тему Шаховской разработал, не столько опираясь на давнюю традицию, сколько используя житейские факты современности. Фигура лжеца списана не с Корнелева Леандра, но с Павла Петровича Свињина...»². Фигура Свињина была известна в свое время, ведь он был писателем, этнографом, дипломатическим чиновником и издателем журнала «Отечественные записки». Основание полагать, что именно он является прототипом, заключается в том, что монологи Зарницкина очень схожи с сочинениями самого Свињина. Например, некоторые из них, выделенные А. А. Гозенпудом: «Так, Зарницкин, служа во флоте, будто бы совершил чудеса храбрости. То же рассказывал о себе и Свињин. Турецкие ядра и пули отскакивали от него; он падал с корабля в море, намокшая одежда тянула его на дно, но он спасся³. Описывая в качестве очевидца гибель генерала Моро, Свињин говорит: “Ядро, оторвавшее ему правую ногу, пролетело сквозь лошадь, вырвало икру у левой ноги и раздробило колено”⁴. И Зарницкин распространяется о бомбе, будто бы попавшей в его лошадь, и о картечи, залетевшей ему в рот. По словам Свињина, тот встречался со всеми выдающимися деятелями своего времени, в частности, бывал в Париже в салоне мадам Рекамье (как и Зарницкин)»⁵.

¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 60.

² Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 745.

³ Свињин П. П. Воспоминания на флоте. Часть 1. СПб.: в типографии В. Плавильщикова, 1818.

⁴ Свињин П. П. Опыт живописного путешествия по Северной Америке. СПб.: тип. Ф. Дрехслера, 1815. С. 138

⁵ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 746.

Пьеса имела успех, что находит подтверждение в «Летописи русского театра», а также отмечено, что это было первое произведение, написанное «такого рода стихами»¹: «Эта пьеса имела большой успех и вскоре была повторяема на домашних сценах»². Несмотря на успех у публики, в своей рецензии критик Соц, скрывающийся под псевдонимом Ъ, упрекал Шаховского за его прозаический язык: «Некоторые переводчики и сочинители комедий в стихах дошли теперь до такого совершенства, что трудно различить версификацию их с обыкновенною прозою. Автор разбираемой нами комедии еще удачнее воспользовался сею свободою, чтоб шкворни, ваги, дышла, составляющие прозаический язык каретников и кучеров, много придали красоты и самым вольным стихам»³.

Перейдем непосредственно к анализу самого произведения, начнем с краткой характеристики сюжета. К тетушке Хандриной приезжает ее племянник Зарницкин, который промотал все наследство и, скрываясь от кредиторов, уехал в путешествие, встать заново на ноги он хочет при помощи выгодной женитьбы. Зарницкин хвастается перед всеми, ему не важен статус говорящего с ним человека, он рассказывает небылицы служанке Дарье, тетушке и любому другому, готовому его выслушать. Тем же временем его дядя Мезецкий планирует вступить в брак с княгиней Лидиной, но ситуацию омрачаетссора матери княгини с сестрой Мезецкого, а также тот факт, что Зарницкин рассказывает Мезецкому о взаимной симпатии между ним и княгиней Лидиной, хотя сам не видел ее в глаза. После объяснения между влюбленными Мезецкий решает преподать урок племяннику, обличив его во лжи. Зарницкин ловко выпутывается, тогда Мезецкий читает письмо друга семьи и родственника Хандриной Онегина, который рассказывает о том, как Зарницкинправлял траур по тетке Марфе Романовне Хандриной. Тетушка не выдерживает и хочет выставить нерадивого племянника, но в итоге они договариваются, что он живет в доме до первой лжи. Шут Митяй не верит в ис-

¹ Имеется в виду вольный ямб.

² Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб.: Изд-во Н. Тиблена и К°, 1861. С. 268.

³ Русский театр // Сын отечества, СПб.: в типографии Н. Греч, 1818, № 39, С. 40.

правление лгун, комедия заканчивается его ироничным высказыванием: «Пойду похлопочу, // Чтоб смазали, мон шер, скорей твою коляску»¹.

Если в пьесе Хмельницкого граф Звонов часто приукрашивал события, но основным его недостатком все-таки являлась чрезмерная болтливость, то Зарницкин обманывает всех, чем заслуженно получает звание «фельдмаршала из лгунов»². И. В. Александрова отмечает, что в Зарницкине совмещаются сразу два недостатка: лживость и хвастовство, что объединяет героя с гоголевским Хлестаковым: «Оба героя лгут самозабвенно, с упоением. Есть определенное сходство и в содержании их фантазий. “Кафтан заморского сукна не толще паутины”, перстень с курантами с руки французской королевы, изумрудные очки папы Римского, сервис на 70 персон из эластичного фарфора, которые обещает Зарницкин в качестве подарков, вполне соотносимы с хлестаковским арбузом в семьсот рублей, супом из Парижа, тридцатью пятью тысячами курьеров»³.

Проанализировав мотивный комплекс обмана в комедии «Не любо – не слушай, а лгать не мешай», стоит отметить следующее:

- Мотив обмана является ведущим при характеристики действий Зарницкина. Герой обманывает кредиторов (заверяя, что стал единственным наследником); тетушку Хандрину (рассказывая ей о покупке невиданных товаров, купленных к ее именинам. Например, эластичный фарфор и т.д.); служанку Дашеньеву (повествуя ей невиданные истории своих военных и любовных похождений); обманывает Мезецкого (рассказывая длинную историю любви между им и княгиней Лидиной, с которой он даже не знаком); обманывает Онегина (внесценический персонаж, узнаем об этом через письмо, которое читает Мезецкий). Зарницкин сообщает Онегину о «смерти» тетушки;
- Несмотря на то, что в тексте нет явной оппозиции ‘ложь – правда’. Зарницкин и Мезецкий явно противопоставлены друг другу. Мезецкий – человек воен-

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 419.

² Там же. С. 393.

³ Александрова И. В. Поэтика драматургии А. А. Шаховского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Александрова Ирина Викторовна. – Симферополь, 1992. С. 83–84.

ный, совершивший «тьму славных дел»¹, командовавший фрегатом. Зарницкин тоже рассказывает о своей службе, но отмечает, что служил «волонтером», причем в различных войсках «Сперва в пехоте, // Там в коннице, а после в казаках, // И день и ночь верхом»². Характеристику обоим персонажам дает служанка Дарья.

Сравните:

О Мезецком

«Но честен, добр, не лгун и, словом, редких правил,
Да в нем один порок: что так влюблен...»³

О Зарницкине

«Ай! наш племянник лгун!»⁴

«Безжалостный!» <...> «да вы повальный мор!»⁵

- Мотив женитьбы непосредственно связан с мотивом обмана. Зарницкин рассказывает три истории о своей женитьбе. Первую – служанке Дарье; две следующие – Мезецкому. 1. Женитьба из-за выгоды. «Через ее родных искал я в службе места, // Хотелось в чины пробиться поскорей...»⁶. Невеста надоедает Зарницкину, он ее бросает, девушка заболевает и умирает. 2. Зарницкин прерывает историю из-за присутствия Дарьи и не рассказывает до конца. Мы узнаем, что помолвка была расстроена в пятницу, из-за того, что один из друзей брата невесты стал распускать слухи. 3. История любви с княгиней Лидиной. Зарницкин рассказывает долгую историю о связи с княгиней, заканчивая ее тем, что Мезецкий еще увидит, как он на ней женится.

- Зарницкин всегда ищет подтверждение своих слов, обращаясь к другим персонажам: «За правду часто я в лгуны попасть боюсь; // Но в этом случае на целый город шлюсь»⁷, а также активно использует детали, говоря о дуэли, он пытается найти пулю, чтобы убедить дядюшку о романе с княгиней, готов показать ее

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 368.

² Там же. С. 369.

³ Там же. С. 370.

⁴ Там же. С. 365.

⁵ Там же. С. 367.

⁶ Там же. С. 367.

⁷ Там же. С. 384.

письмо: «Все вздор, лганье, вранье, горячка; // Но можно ль так бесстыдно лгать?
// Да он же и письмо хотел мне показать!..»¹

- Несмотря на то, что легкая комедия не отличается дидактизмом, Мезецкий решает проучить лгуну его же оружием, считая, что ему на правах дяди следует преподать урок племяннику:

«Сегодня ж я его так явно лгать заставлю,
Что даже и сестра поверит, что он лгун.
Смеялся надо мной шалун,
Так я его лганьем вас нынче ж позабавлю
И проучу его»².

- Зарницкин отмечает болтливость и ложь других персонажей: двух внесценических, упомянутых в его рассказах и самого Мезецкого: «Ты много лгал, // Я все тебе спускал, // А мне солгать и разу не дозволишь»³.
- Отношения между семейством княгини Лидиной и тетушкой Хандриной тоже были испорчены из-за лжи, как отмечает молодая вдова: «...я вчера // Успела матушке открыть насказы, сплетни, // Чем перессорили сестрицу вашу с ней // Московские разносчицы вестей»⁴. Этот отрывок является значимым, ведь он показывает, что это характерно не только для молодого поколения в лице Зарницкина, но и старшего. Похожие мотивы сплетен и обсуждений присутствуют в комедии Н. И. Хмельницкого «Говорун», где «московские старушки» обсуждают последние новости света, а также в пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума».
- Речь шута Митяя представляет собой смесь русского и французского языков (макароническая речь), Ю. М. Лотман называет этот прием «текст в тексте» и отмечает плюрализм его использования: «Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер –

¹ Там же. С. 386.

² Там же. С. 395.

³ Там же. С. 411.

⁴ Там же. С. 394.

иронический, пародийный, театрализованный и т.п. смысл»¹. Стоит обратить внимание, что только шут Митяй использует французские выражения, а не представители дворянства, что было бы ожидаемым. Этот риторический прием помогает создать условность всей ситуации, а также придает комический эффект. Макарнические изречения Митяя воспринимаются как пародирование распространенной в то время галломании.

Роль легкой комедии на становление дальнейшей комедийной традиции в России часто недооценивают, ведь сам А. С. Грибоедов начинал свое писательское творчество как раз с салонной комедии («Притворная неверность», «Молодые супруги»): «Простота и четкость плана, легкость и естественность разговоров, соединенные с изяществом и афористическим характером стиха, лаконичная и выразительная обрисовка персонажей, главное же – тон насмешливости и иронии, отличающий речь Чацкого, – все эти черты “Горя от ума” обязаны своим появлением “светской” комедии»².

Проанализировав комедии Н. И. Хмельницкого и А. А. Шаховского, стоит сказать, что тип болтуна-обманщика был популярен в русской литературе XVIII–XIX века, ведь позднее он нашел свою реализацию в образе грибоедовского Репетилова, а также Хлестакова Н. В. Гоголя. Сходство графа Звонова – героя комедии Н. И. Хмельницкого «Говорун» – и Репетилова отмечали следующие исследователи: Г.Н. Ермоленко «Творчество Н. И. Хмельницкого и русская драматургия первой трети XIX века»: «В ней выведен надоедливый и неумный хвастун граф Звонов, черты характера которого предвосхищают грибоедовского Репетилова»³, также отмечено сходство с некоторыми произведениями Н. В. Гоголя: «Нерешительный Армидин из пьесы “Нерешительный, или Семь пятниц на неделе” (1819), не умеющий даже выбрать сукна на кафтан, напоминает Подколесина из гоголев-

¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв / подгот. текста, послесловие Т. Кузовкиной. М.: Издательство АСТ, 2019. С. 100.

² Сандомирская В. Б. Русская драматургия первой половины XIX века // Русские драматурги XVIII–XIX веков. Монографические очерки: В 3 т. Т. 2: Первая половина XIX века. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 23.

³ Ермоленко Г. Н. Творчество Н. И. Хмельницкого и русская драматургия первой трети XIX века // Тени минувших столетий: очерки истории и культуры Смоленского края конца XVIII – первой половины XIX вв. Смоленск: Маджента, 2004. С. 171.

ской “Женитьбы”. Завязка комедии “Арзамасские гуси” родственна зчину гоголевского “Ревизора”¹. Сходство Армидина и Подколесина было отмечено в работе Э.П. фон Берг: «Сравнительно с пьесою д'Арлевиля, комедия Хмельницкого, упрощенная, очищенная, так сказать, от лишних элементов, отличается большими художественными достоинствами, хотя стоит бесконечно ниже гоголевской “Женитьбы”, с которой она имеет сходство в характерах главных действующих лиц»².

2.2. МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС ОБМАНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛЕГКОЙ КОМЕДИИ (А. С. ГРИБОЕДОВ «МОЛОДЫЕ СУПРУГИ», А. С. ГРИБОЕДОВ, А. А. ЖАНДР «ПРИТВОРНАЯ НЕВЕРНОСТЬ», Н. И. ХМЕЛЬНИЦКИЙ «ВЗАИМНЫЕ ИСПЫТАНИЯ», «СВЕТСКИЙ СЛУЧАЙ»)

Другой жанровой моделью легкой комедии³ является интрига, построенная вокруг вопросов любви, адюльтера и флирта, в основе сюжета лежит, как правило, любовный треугольник, недостаток соперника зачастую присутствует, но ему не отводится главенствующая роль.

В данной главе мы подробно рассмотрим легкую комедию А. С. Грибоедова «Молодые супруги» (1814) «Притворную неверность» (1818), написанную им совместно с А. А. Жандром, а также две пьесы Николая Хмельницкого «Взаимные испытания» (1829) и «Светский случай» (1826).

Пьеса А. С. Грибоедова «Молодые супруги» (1814) является вольной переделкой французского сюжета пьесы Крезе де Лессера «Le Secret du menage» («Семейная тайна»). Сократив три действия до одного, Грибоедов также заменил женскую роль мужской (Сафир) и добавил несколько вставок. В грибоедовском сю-

¹ Там же. С. 174.

² Берг Э. П. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского. Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1912. С. 295

³ Александрова И. В. «Легкая» комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века // Вопросы русской литературы. 2012. № 20 (77). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-v-zhanrovoy-sisteme-russkoy-dramaturgii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 26.07.2021).

жете фигурирует всего три персонажа: молодые супруги Арист и Эльмира и друг семьи Сафир. Арист женат всего три месяца, но семейная жизнь ему наскучила:

«По справедливости, три месяца – три века! ...
С Эльмирой можно близь тенистого просека,
Под свесом липовым, на бархатном лужку
Любиться, нежиться, как надо пастушку,
И таять весь свой век в безмолвии неразлучно.
Все это весело в стихах, а в прочем скучно»¹.

Жена всегда соглашалась с мужем и совсем перестала выезжать в свет. Арист хочет, чтоб все завидовали тому, какая у него супруга, но это невозможно, так как она безвылазно сидит дома. Его друг, Сафир, с целью спасти семейные отношения, просит Эльмиру подыграть Аристу. Эльмира соглашается, но сборами на бал она прикрывает истинную цель своей поездки: судебное разбирательство, в котором она с помощью дяди хочет помочь своему мужу. Арист, видя Эльмиру в красивом уборе, начинает ревновать и подозревать, что такие перемены произошли в жене не ради него, а ради Сафира. Для того, чтобы проучить мужа, Эльмира действительно показательно шепчетсся с Сафирем. В конце действия Арист видит у Эльмиры письмо и упрекает жену, думая, что это от любовника. Показательно вскрыв письмо, он понимает, что ошибался, письмо оказывается от дяди, который сообщает, что разбирательство закончилось успешно для Эльмиры и ее мужа. В пьесе реализовывается мнимый обман, ревность Ариста сыграла с ним злую шутку:

«Как другом и женой жестоко я обманут!
Но более меня обманывать не станут»²;

<...>

«Все притворялись вы, я все обманут был.

Вы усмехаетесь; – кто смеху здесь предметом?»¹

¹ Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений в трех томах. Т. 2 // подготовка текста и комментарии А. В. Архипова, В. Э. Вацуро, Е. А. Вильк, Р. Ю. Данилевский, П. Р. Заборов, Д. М. Климова, В. В. Колесов, Л. А. Степанов, М. В. Строганов, Н. А. Тархова, Ю. П. Фесенко, С. А. Фомичев. СПб: Нотабене, 1999. С. 15.

² Там же С. 41.

Арист – типичный светский молодой человек, который, не успев вступить в брак, сразу устал от него. Арист не ценит жену, помимо этого он успел завести себе любовницу:

«Постой, да ныне мне назначено свиданье,
Прощай, любезный мой»².

Арист позволяет себе измены, даже сознается в них перед женой, вытряхивая и разрывая любовные записки, но у него совсем иное отношение к предполагаемой измене жены:

«Как заблуждения дерзаете равнять
Мои вы с вашими? Иль вам растолковать;
Мои суть шалости, а ваши преступленья»³.

<...>

«Но и погрешности мои вам не покров;
Я вам не верен был на несколько часов;
А в доказательство, здесь для моей очистки,
Вот как я берегу любовные записки»⁴.

Таким образом, мужская измена, по мнению Ариста, не считается чем-то порочным, в его сознании это всего лишь шалость.

Стоит также отметить роль светского общества, о котором говорят герои: Арист восхваляет светское общество и готов жить по его законам, он сам это признает в начале комедии в разговоре с Сафиrom:

«Мой будущий удел я знаю наперед;
В наш век степенница то свадьбе через год
Берет любовника; – единобразье скучно,
И муж на то глядеть обязан равнодушно.
Все это сбыточно, все это быть должно
Со мною, как с другим, – так раз заведено»¹.

¹ Там же С. 42.

² Там же С. 16.

³ Там же. С. 39.

⁴ Там же. С. 40.

Эльмире не нравится светское общество, она видит его двуличие, но Сафир уговаривает ее подыграть, чтобы заставить Ариста поревновать. Сафир отмечает, что Эльмире нетрудно будет вжиться в роль, ведь это присуще женщинам:

«Я знаю, женщинам нет легче ничего,
Как пременять свой вид, и даже свойства, мненья....
Но, кстати, вы теперь начните превращенья»².

В пьесе можно найти и оппозицию ум – безумие³, что сближает произведение с английской комедией периода Реставрации, для которой были характерны отношения противопоставления: город – деревня, ум – глупость. Арист признает ум супруги, неоднократно отмечая:

«Зачем она молчит и убегает свет?
Причиной спесь иль лень; ума в ней, что ли, нет?
О! пропасть в ней ума; но кто про это знает?
И дарований тьма, – она их все скрывает...»⁴
<...>
«Жива, ловка, умна!»⁵

Е.В. Аблогина отмечает полисемантичность мотива безумие: «Он обыгрывается как отрицательные (“сойти с ума”, “сойти с ума от ревности”), так и положительные (“сойти с ума от любви”) лексические значения. Так, Эльмира, решив при поддержке Сафира добиться прежнего расположения мужа, восклицает: “С ума его сведу”, на что Сафир замечает: “По милости жены, // Не первый попадет в число он сумасшедших”»⁶.

¹ Там же. С. 16.

² Там же. С. 21.

³ Аблогина Е. В. Концепт ум в творчестве А.С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция: дис. ...канд. филол. наук. Томск. 2011. С. 30–31.

⁴ Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений в трех томах. Т. 2 // подготовка текста и комментарии А. В. Архипова, В. Э. Вацуро, Е. А. Вильк, Р. Ю. Данилевский, П. Р. Заборов, Д. М. Климова, В. В. Колесов, Л. А. Степанов, М. В. Строганов, Н. А. Тархова, Ю. П. Фесенко, С. А. Фомичев. СПб: Нотабене, 1999. С. 15.

⁵ Там же. С. 27.

⁶ Аблогина Е. В. Концепт ум в творчестве А.С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция: дис. ...канд. филол. наук. Томск. 2011. С. 30.

Таким образом, основу сюжета пьесы составляет мнимый обман, схожую реализацию которого можно отметить и в комедии «Притворная неверность», написанной А. С. Грибоедовым совместно с А. А. Жандром в 1818 году. «Притворная неверность» является вольным переводом комедии французского драматурга Барта (1737–1785) «Les fausses infidelites» (1768). В ней показано два типа отношений: Ленский и Эледина, Рославлев и Лиза, также в пьесе фигурирует 40-летний повеса Блестов. Начинается все с разговора двух друзей, Ленского и Рославлева, о чрезмерной ревности последнего. Ленский несколько раз замечает:

«...прослыть ревнивым незавидно» <...>

«Всем кажется, что ты брюзглив и своенравен,
И нежностью смешон, и ревностью забавен...»¹

Рославлев осуждает светское общество, которое его обсуждает, отмечая, что они хуже него, ведь мужья не следят за своими женами и закрывают глаза на их измены:

«Прелестницы, с толпой взыхателей послушных,
И общество мужей к измене равнодушных,
И те любезники, которых нынче тьма:
Без правил, без стыда, без чувств и без ума,
И в дружбе, и в любви равно непостоянны»².

Другой огорчает присутствие Блестова, который постоянно оказывается рядом с сестрами. Ленский доверяет своей возлюбленной, в то время как Рославлев считает, что женщины хитры и способны на обман:

«...Мне в женщинах не дивны
Увертки, хитрости, лукавство против всех,
Обманы вечные, притворный плач и смех;
И только одному нельзя не подивиться,
Как люди до сих пор имеют дух жениться!»³

¹ Там же. С. 114.

² Там же.

³ Там же. С. 116–117.

Здесь появляется мотив нежелания жениться, который является значимым для английской комедии периода Реставрации, так как многие герои-остроумцы скептически относились к браку. Поведение Блестова не имеет за собой закрепленной мотивировки, ему просто кажется, что Рославлев ведет себя с ним неучтиво, а Ленский без причины попал в немилость:

«Для шутки у тебя дорогу перебью;
Да и Рославлев твой порядочной ценою
За неучтивости поплатится со мною...»¹

Блестов пишет записки с признанием в любви обеим сестрам, он понимает, что сглушил, и надеется, что они не расскажут об этом друг другу. Сестры выясняют, что Блестов решил одурачить их обеих, и придумывают план:

«Представь, как будем мы над ними хохотать!
Ах! вдруг троих мужчин помучить так приятно!»²

Эледина надиктовывает письмо Лизе и садится писать свое. Рославлев и Ленский застают ее за письмом, Эледина решает ничего не скрывать: «Ты знаешь, что во всем я скрытность ненавижу»³. Рославлеву это не нравится, поругавшись с Лизой, он решает все выяснить у Блестова. Блестов обманывает и говорит, что получил письмо от Элединой, он насмехается над Ленским:

«Ну, мочи нет, как Ленский мне смешон!
Я рад до крайности, что так обманут он!»⁴

Далее происходит зеркальная ситуация: Рославлев узнает от Ленского, что тот видел такое же письмо с признанием в любви, написанное Лизой. Ленский понимает, что произошедшее совпадение не может быть случайным и все это женская шалость. Он хочет проучить девушек, поэтому разыгрывает их, рассказывая, что Рославлев хотел наложить на себя руки, но Ленский его уговорил и велел поехать к Вельской, увидев которую Рославлев влюбился. Девушки делают вид, что не придают случившемуся значения, но оставшись в одиночестве, Лиза

¹ Там же. С. 121.

² Там же. С. 126.

³ Там же. С. 127.

⁴ Там же. С. 135.

жалаеет об отправленном в шутку с целью проучить письме. В конечном итоге Рославлев объясняется с Лизой, а Эледина принимает извинения Ленского. Блестов остается один в полном непонимании женской натуры и всего произошедшего. В пьесе присутствует оппозиция ум – глупость / безумие. В комедии ум является несомненным достоинством, Ленский отмечает, что стоит опасаться людей «кто умом и прелестями украшен»¹. В кандидатской диссертации Е. В. Аблогиной рассматривается концепт *ума* в творчестве Грибоедова и его соотнесение с оригинальными пьесами, так: «Грибоедов идет дальше Барта в обыгрывании оппозиции умный – безумный. Он противопоставляет Рославleva, умом которого владеет ревность заведомо разумному поведению Лизы и Элединой <...> Сама лексема “рассудок” здесь значима. В случае с Рославлевым потеря ума, безумие означают, что герой страстно влюблен и сходит с ума от любви; в случае же Блестова “потеря рассудка” означает, что он не способен больше разумно, логически мыслить»².

Пьеса «Взаимные испытания» (1826–1829) напоминает «Притворную неверность», но здесь нет действительного соперника, как в грибоедовской комедии. В действии фигурирует всего две пары влюбленных: графиня и Пламирский; сестра графини Светлана и Эледин. Графиня хочет искоренить пороки своего возлюбленного Пламирского и просит жениха сестры, Эледина, ей помочь, тогда она даст разрешение на их свадьбу со Светланой. Графине хотелось, чтобы Пламирский избавился от излишней чувствительности, которая зачастую выливалась в ревность, поэтому попросила Эледина подыграть ей, изображая чувства к ней и придавая их отношениям загадочности. Узнав о договоренности между графиней и Элединым, Пламирский вступает в сговор со Светланой. В продолжение всей пьесы герои мучают и терзают друг друга так называемыми взаимными испытаниями. Для того, чтобы задеть больнее, они чуть ли не решаются назло вступить в брак с Элединым и Светланой соответственно.

¹ Там же. С. 115.

² Аблогина Е. В. Концепт ум в творчестве А. С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция: дис. ...канд. филол. наук. Томск. 2011. С. 37–38.

Графиня жалуется сестре на своего возлюбленного Пламирского, который прежде был жутким ревнивцем, но после ее урока он стал холоден, но это также не устраивает графиню:

«Он идеалом стал холодного счастливца,
А равнодушный муж несноснее ревнивца»¹.

Графиня хочет, чтобы ее избранник умел совмещать в себе и страсть, и холодный рассудок. Для реализации своего плана она пишет записку к Эледину, с просьбой помочь ей, а она за это устроит его счастье со Светланой. Графиня просит прочитать письмо Светлану, так что она знает о плане, единственное условие между сестрами:

«Однако ж не забудь теперь, что ты вторая,
И выйдет старшая сперва, а там меньшая»².

Записка и является первым испытанием для Пламирского, графиня просит его передать ее. Для нас важен мотив передачи записи, ведь именно он и является завязкой всего действия. Мотив написания / передачи / чтения письма важен и присутствует в большинстве легких комедий не только Н. И. Хмельницкого, но и других авторов.

Например, в комедии А. А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» письмо Онегина помогает Мезецкому в развенчании героя-болтуна Зарницкина; в «Светском случае» этот мотив присутствует дважды: записка Рамирского – объяснение в любви; ответное письмо Евгении – его не получает тот, кому оно предназначалось, соответственно, оно создает дополнительную интригу. В пьесе «Воздушные замки» получение письма от тетушки является завязкой всего действия, а также создает ситуацию *quiproquo*, из письма графиня ждет графа Лестова, но приезжает совершенно другой человек, но Аглаева воспринимает это

¹ Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. / вступ. ст. и примеч. М. О. Янковского. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 388.

² Там же. С. 390.

как испытание, ведь в письме сказано: «дело в том, что граф под чужим именем завтра же приедет к тебе в деревню»¹.

Пламирский не читает письмо, но видит, что оно адресовано Эледину, уверяет сам себя, что графиня выберет другого. Пламирский встречает Эледина и отдает ему письмо, тот тут же читает его содержание, но не может сдержать восторга. Пламирский еще больше утверждается в своей правоте, просит позволения прощать, но Эледин отказывает ему. Желая разобраться в происходящем, Пламирский требует объяснений от графини, она просит его уехать.

Графиня просит Эледина на один день притвориться влюбленным в нее, и тогда уже завтра он сможет жениться на ее сестре. Эледин становится на колени перед Светланой, но входит Пламирский, и Эледин быстро реагирует и начинает подыгрывать графине. Пламирский тяготится мыслью о неверности графини, но Светлана обнадеживает его. Пламирский просит помощи Светланы и предлагает ей подыграть ему:

«Я не мешаю вам любить кого угодно ...

И вас не оскорбит притворная любовь,

Я только в вас влюблюсь на несколько часов!

Мы этой хитростью от хитостей отучим

И, верно, ревностью друг другу не наскучим»².

Графиня возвращается, а Пламирский изображает спокойствие и даже равнодушие. Графиня пытается вызвать злость и начинает рассуждать о женском неизменстве, явно намекая на Эледина. Пламирский ведет себя “благородно”, утверждая, что не может мешать счастью любимой и не против ее свадьбы с Элединым. В то же время он просит разрешения на его брак со Светланой, графиня бескуражена тем, что Пламирский поступил так же, как она с ним:

«Вот, после этого испытай !.. И чем же

Все это кончилось? Он отплатил мне тем же!

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 453.

² Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. / вступ. ст. и примеч. М. О. Янковского. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 403.

Ревнивцев исправлять!.. Они не таковы.

И что мне вздумалось?.. Но вы, сударь, но вы,

Как вы осмелились мне подавать уроки?

Какие вы во мне находите пороки?»¹

Светлана переживает, что в своих испытаниях Пламирский и графиня зайдут слишком далеко, что ее выдадут не за того, она хочет все объяснить сестре, но Пламирский ее удерживает и становится перед ней на колени, в этот момент заходит графиня, происходит полностью зеркальная ситуация. Светлана уходит, а между графиней и Пламирским происходит необходимое объяснение, в конце концов восстанавливается исходное равновесие.

В пьесе нет внешнего конфликта, вроде социального или имущественного неравенства, семейного принуждения, особого склада характера или некой предвзятой идеи, любовного соперничества, характерного для легкой комедии. Хмельницкий явно отходит от классического комедийного канона, создавая «мнимый конфликт», делая его «изнутри». Основная интрига комедии заключается не во внешнем проявлении действия (буффонада, переодевание, выдавание себя за другого), а во внутреннем конфликте, особую роль играет мотив мнимого и истинного, настоящего и ложного, где истинные мысли и желания, стремления персонажей заменяются мнимыми.

Особенность комедии – это зеркальная композиция: действие начинается с того, что графиня называет недостатки будущего супруга, в finale она их все нивелирует; зеркальны сцены явления 6 (Эледин на коленях перед графиней) – явления 14 (Пламирский на коленях перед Светланой). Герои также противопоставлены друг другу: графиня – Светлане; Пламирский – Эледину, как и их пары в целом. Светлана и Эледин характеризуются постоянством, в то время как и графиня, и Пламирский достаточно ревнивы.

Важным является мотив истинного и ложного, который реализуется через высказывания Пламирского. Первое его высказывание касается самого героя:

«Наружность иногда обманчива, зато

¹ Там же. С. 410.

Я, может быть, в душе страдаю как никто!
 И часто для того, чтоб сделать угожденье,
 Веселым кажешься, а чувствуешь мученье»¹.

Второй раз он рассуждает об истинных достоинствах будущей жены:

«И завтра же женюсь, благодаря рассудок.
 Он убедил меня, графиня, кроме шуток,
 Что часто мы в одну наружность влюблены,
 Что красота не есть достоинство жены,
 И что любезный нрав, конечно, без ошибки,
 Прочнее черных глаз и розовой улыбки»².

Н. И. Коробка в статье, посвященной Н. И. Хмельницкому, дает следующую характеристику комедии: «Одноактная комедия “Взаимные испытания” (поставлена на сцене впервые в 1829 году) – совершенно того же характера, как и “Светский случай”. Перед собой мы видим: сватовство двух светских людей, ряд qui-pro-quo, много движения, известную долю остроумия, но ...никаких характеров. Подобные произведения, при хорошей игре, могли бы изредка смотреться без скуки и теперь, хотя зритель после таких пьес мало что выносит из театра»³.

Таким образом, все три комедии построены на мнимом обмане, с целью перевоспитания своих возлюбленных. При анализе важно отметить моральную составляющую образов героев, отмеченную В. И. Вольперт: «Соблюдение “морали” – первое требование, предъявляемое к комедии, и в особенности в отношении поведения на сцене светской женщины. Ей дозволено участие в любовных “шалостях” лишь в строго очерченных границах. В “розыгрышах” заняты лишь вдовы и девицы; жены участвуют в них только тогда, когда надо дать урок “обожаемому” супругу»⁴. Героини разыгрывают своих возлюбленных, обманывают и кокетничают, но никогда не доходят до измен, в то время как мужские образы не столь однозначны.

¹ Там же. С. 408.

² Там же. С. 417.

³ Коробка Н. И. Н. И. Хмельницкий // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. СПб., 1896. Кн. 1. С. 100

⁴ Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 179.

Однако герои-мужчины ведут себя более свободно, в комедии А. С. Грибоедова «Молодые супруги» Арист не без гордости рассказывает другу Сафиру о своем успехе у светской кокетки Аглаи; считая, что мужчине в свете дозволено значительно больше, чем женщине, требует от жены безукоризненного поведения, тогда как сам склонен к легкомысленным поступкам. В комедии «Притворная неверность» при малейшем сомнении Рославлев переживает, что не выбрал другую.

Несколько отличается от рассмотренных выше комедий пьеса Н. И. Хмельницкого «Светский случай». В обзорной статье творчества Хмельницкого Н. И. Коробки о данной пьесе приводится следующая информация: «Одноактная комедия “Светский случай” (исполненная впервые 2 ноября 1826 года) построена опять-таки на сватовстве, – на этот раз светского молодого человека, отбивающего у своего приятеля невесту. Эта комедийка довольно остроумна, полна движения и не лишена некоторого реализма: быть может, такой “случай” и мог иметь место в русском или французском “свете” конца XVIII или начала XIX века»¹. Положительный отзыв оставил и Н.А. Энгельгардт: «В короткий (по случаю траура)² сезон 1826–1827 годов не появлялось ничего примечательного на русской сцене; кроме “Светского случая” Хмельницкого, маленькой салонной комедии в стихах, не было ни одной оригинальной комедии или драмы, которая осталась бы в репертуаре»³.

Комедия «Светский случай» представляет собой классический любовный треугольник. Героиня Евгения в скором времени должна будет стать женой Столицына. Ее отец Радугин считает дело решенным, но сердце девушки принадлежит Рамирскому, с которым она даже не смогла заговорить, а только обменивалась взглядами и поклонами через окно. Столицын и Рамирский оказываются

¹ Коробка Н. И. Н. И. Хмельницкий // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. СПб., 1896. Кн. 1. С. 100.

² После кончины императора Александра I театры были закрыты на 9 месяцев. Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб., 1877. С. 14.

³ Энгельгардт Н.А. История русской литературы XIX столетия. Т.1.1800-1850. СПб., 1902. С. 498.

друзьями, поэтому Рамирский готов отказаться от своей любви, но сам Столицын по своему незнанию настаивает на том, что он должен бороться:

«Ну, есть ли тут об чем серьезно говорить?

Мы церемониться не станем из пустого –

И я б не пощадил тут ни отца родного»¹.

К счастью влюбленных, Столицын разочаровал Радугина, не помог в сложной судебной тяжбе, которая могла бы разорить будущего свекра. Рамирский, решив действовать по советам Столицына, становится женихом Евгении. Классический сюжет с характерной для комедии счастливой развязкой. Стоит отметить, что Столицын несильно переживает из-за несостоявшейся женитьбы:

Столицын: «Я очень рад и пью за общее здоровье.

Слуга покорнейший! Я нынче зван на бал»².

Э. П. фон Берг безразличие Столицына объясняет следующим образом: «Нельзя не заметить, что в этой комедии довольно метко схвачены черты светской молодежи, беспечно веселящейся и, в сущности, ко всему равнодушной»³.

В этой пьесе Хмельницкого мы можем видеть героев в классических амплуа: Рамирский – достойный, влюбленный юноша; Столицын – недостойный соперник; Евгения – прекрасная девушка, завидная состоятельная невеста:

«Родство! Оно беда, сударь, девицам;

При братцах много ли достанется сестрицам?

А тут одна и все»⁴.

В пьесе Столицын обладает целым рядом недостатков, которые отмечают разные персонажи. Его будущая невеста не знает, что делать с постоянной критикой: «Что я ни сделаю – уж критика готова: Не скажет никогда приятного мне слова...»⁵; Радугин отмечает легкомыслие и лживость будущего зятя: «Своей бес-

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 550.

² Там же. С. 578.

³ Берг Э. П. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского. Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1912. С. 296.

⁴ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 548.

⁵ Там же. С. 540.

печностью испортил только дело: Где надобно, чтоб он прошенья подавал, – А он их в сторону и улетит на бал...»¹.

Интересна сцена объяснения в любви между Рамирским и Евгенией, ведь в ней присутствует и Столицын. Диалог реализует мотив мнимого и истинного, что зачастую характерно для легкой комедии. Говоря о любви к знакомой Евгении по пансиону, Рамирский, по сути, признается в любви к Евгении и все это на глазах ее жениха. Двусмысленность речи была характерна и для английской комедии периода Реставрации.

Интересно, что Столицын, характеризуя Евгению, противопоставляет внешнее и внутреннее, истинное и мнимое:

«Наружность, говорят, обманывает сплошь.

Мой выбор, например, всем кажется хорош:

Княжна и молода, и хороша собою,

С какой-то говорят небесною душою!

<...>

«Ее сиятельство сиятельно глупа!

Она холодностью всю прелесть убивает,

Жених ее горит – жестокая зевает!»²

Кульминационным моментом является мотив написания ответного письма Рамирскому, Евгения пишет любовное письмо, которое вырывает Столицын, видя прекрасный слог, он понимает, что ошибся в характеристике своей невесты, она умна: «За что я дурочкой считал вас по-пустому; Счастливое письмо!»³ Евгении приходится обманывать, она подтверждает, что письмо было адресовано Столицыну.

Стоит также обратить внимание на имена персонажей, если в «Говоруне» используются говорящие фамилии напрямую: прекрасная вдова – Прелестина, болтливый человек – Звонов и т.д., то в пьесе «Светский случай» таких угадываемых значений мы не найдем: Радугин, Рамирский, Евгения. Из всех этих имен интерпретировать возможно имя Евгения (благородная, высокородная) по аналогии

¹ Там же. С. 542.

² Там же. С. 549.

³ Там же. С. 566.

с именем София (мудрость). Такой вид имен определяют как типовую характеристику персонажа.

Выводы по главе 2

Проанализировав легкую комедию конца XVIII – начала XIX века, мы пришли к выводу, что общим для двух жанровых моделей является:

1. Наличие мотивного комплекса обмана, которые реализуется различными способами: напрямую – сообщение заведомо ложной информации с целью получения личной выгоды, а также через сопутствующие мотивы: мотив передачи / подмены письма; мотив сплетни, который подчеркивает лживость всего светского общества. С мотивом обмана косвенно связан и мотив женитьбы, который строится не на искренних чувствах влюбленных, а на личной выгоде (например, истории Зарницкого о выгодной женитьбе, Столицын также выбирает невесту с хорошим приданым).

2. В пьесах присутствует система оппозиций: ум – глупость / безумие, молчание – болтливость, но она не всегда имеет четкую структуру.

Для жанровой модели, изображающей недостаток героя, характерны следующие особенности:

1. В комедии только один персонаж является носителем недостатка, иногда в нем могут совмещаться сходные отрицательные черты, например, лживость и болтливость, хвастовство и мечтательность и т.д.

2. Для отечественной комедии характерно обличение героя, даже если он не получает осуждения, в finale герой оказывается проигравшим (в комедии Н. И. Хмельницкого «Говорун» граф Звонов из-за излишней болтливости теряет и место, и невесту; в пьесе А. А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» Зарницкий лишается покровительства тетушки).

3. В комедиях присутствует любовная интрига, но она отходит на второй план.

Рассмотрев легкие комедии, основу которых составляла любовная интрига, можно отметить следующее:

1. Герои обманывают друг друга зачастую, чтобы перевоспитать, так, в комедии А. А. Жандра и А. С. Грибоедова «Притворная неверность» сестры обманывают своих женихов, чтобы Рославлев перестал быть ревнивым, а Ленский избавился от чрезмерной холодности и равнодушия. В комедии Н. И. Хмельницкого «Взаимные испытания» графиня также пытается избавить Пламирского от чрезмерной горячности нрава и ревности. В ранней пьесе А. С. Грибоедова «Молодые супруги» жена, наоборот, пытается вернуть интерес мужа, заставив его ревновать. Важно, что в первых двух комедиях персонажи примиряются и принимают недостатки друг друга, в комедии «Молодые супруги» муж встает на путь исправления. Стоит отметить комедию «Светский случай», где героине приходится прибегнуть к обману, чтобы не выходить за нелюбимого.

2. Герои легко нарушают моральные границы, не заботясь о последствиях. В комедии А. С. Грибоедова «Молодые супруги» Арист, муж со стажем семейной жизни всего в три месяца, не без гордости рассказывает другу Сафиру о своем успехе у светской кокетки Аглаи; считая, что мужчине в свете дозволено значительно больше, чем женщины, требует от жены безукоризненного поведения, тогда как сам склонен к легкомысленным поступкам. Таким поведением герой ничуть не роняет себя в глазах света. Нравственные нормы светского общества раскрываются и в отношении к дружбе. Герой комедии Хмельницкого «Светский случай» Столицын, исповедующий светскую мораль, не считает зазорным увести невесту у друга, полагая, что дружбой, понятиями чести и долга можно пренебречь, коль дело идет о любви. В комедии «Притворная неверность» Рославлев, засомневавшись в верности своей возлюбленной, моментально переключается на другую: «Ах, Лиза! Ах! на что от Вельской я отстал? // Послушай, ты письмо... проклятое читал...»¹ Этические нормы, определяющие поведение мужчины, значительно отличают от норм, регламентирующих поведение женщины.

¹ Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений в трех томах. Т. 2 // подготовка текста и комментарии А. В. Архипова, В. Э. Вацуро, Е. А. Вильк, Р. Ю. Данилевский, П. Р. Заборов, Д. М. Климова, В. В. Колесов, Л. А. Степанов, М. В. Строганов, Н. А. Тархова, Ю. П. Фесенко, С. А. Фомичев. СПб: Нотабене, 1999. С. 141.

3. Женские персонажи зачастую обладают меньшей свободой, в любовных интригах участвуют девицы или вдовы, но никогда замужние женщины, в пьесах показана только притворная неверность героинь, что мы видим в комедии А. С. Грибоедова «Молодые супруги», Н. И. Хмельницкого «Взаимные испытания», а также в совместной комедии А. С. Грибоедова и А. А. Жандра «Притворная неверность».

Глава 3. АНГЛИЙСКАЯ КОМЕДИЯ ЭПОХИ РЕСТАВРАЦИИ

Прежде чем переходить непосредственно к анализу пьес У. Конгрива и У. Уичерли, стоит дать небольшую характеристику их творчеству и выделить особенности,ственные для всех комедий эпохи Реставрации. Комедия эпохи Реставрации воспринималась как едкая насмешка над нравами века, основными ее персонажами были светские молодые люди, прожигатели жизни. Вся интрига сводилась к любовным похождениям и страстям. Несмотря на простоту сюжета, этот вид комедии имел успех на театральной сцене и оставил достаточно заметный след в истории литературы.

Стоит сказать о противоречивом характере восприятия данных пьес. В «Гамбургской драматургии» Лессинга, посвященной вопросам театра и драмы, в этом своеобразном литературном манифесте есть занимательное рассуждение о специфике английской комедии эпохи Реставрации и ее отличии от французских и немецких пьес: «В этом отношении английская манера нас [немцев – К. В.] рассеивает и утомляет; мы любим простой план, который можно понять сразу. Англичанам приходится дополнять французские пьесы эпизодами, чтобы они имели успех на их сцене, а мы должны, наоборот, облегчать английские пьесы от массы этих эпизодов, если хотим обогатить ими нашу сцену. Лучшие комедии Конгрива и Уичерли были бы для нас невыносимы, не выкинь мы из них этого излишнего для нас балласта»¹. В работе И. Тэн, посвященной истории английской литературы, также отмечена связь двух культур: «В отношении слога, как и в других случаях, Франция имела прямое влияние на Англию этого времени. К Боссюэту прибегали за советами, Корнеля переводили, Мольеру подражали, и преклонялись перед авторитетом Буало. Это влияние значительно заметно в комедиях Уичерли, Конгрива, Ванбро и Фаркуара. Уичерли был замечательный писатель; остальные нападали больше на волокитство, чем на разврат. В их произведениях мы не видим, однако, ни искусства, ни философии Мольера. Они были умные люди, но не мыслители. Их произведения имели поразительный, но кратковременный успех и

¹ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. Издательство: Н. Т. Солдатенков. Москва. 1883. С. 63.

не занимают в глазах потомства места между достохвальными памятниками английской литературы»¹.

Несмотря на то, что отмечается связь между французской драматургией и английской, здесь стоит упомянуть следующее: «...займствование у предшественников не идет дальше общего сюжетного импульса. Типичный пример – “Жена из провинции” (1675) Уичерли, где главный герой распространяет слух о том, что благодаря французской болезни и неумелому лекарю он превратился в импотента. Герой “Евнуха” Теренция таким способом проникает в дом к возлюбленной; герой Уичерли также нейтрализует препятствия со стороны мужей и старших родственников, но при этом не имеет никакой конкретной цели – он находится в процессе свободной охоты и в ходе действия почти одновременно добивается желаемого у одной замужней дамы и двух девиц <...> В той же “Жене из провинции” из “Урока женам” Мольера взят мотив простодушия героини, которое оказывается действеннее любого хитроумия, а из “Урока мужьям” – мотив побега ее же из дома под видом сестры мужа (у Мольера – собственной сестры)»².

Драматургию У. Уичерли и У. Конгрива долгое время рассматривали как безделицу, не стоящую внимания. Например, Н. И. Стороженко в «Очерке истории западноевропейской литературы» пишет: «Выше было замечено, что результатом Реставрации Стюартов была деморализация высшего английского общества, выдавшего свой идеал в развращенном дворе Карла II»³. Другие отмечали ее аморальность, чрезмерную развращенность или просто дурновкусие в труде «Современная Россия. Очерки нашей государственной и общественной жизни», изданном анонимно⁴, к театру относятся как к рассаднику разврата, поэтому автор считает необходимым регламентировать его деятельность, как регламентирована работа аптек, ведь театр «в состоянии отравить публику почище всех аптек в

¹ История английской литературы. (Histoire de literature anglaise, par H. Taine) // Отечественные записки. 1864. Т. CLIV. С. 585-586

² Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. С. 120.

³ Стороженко Н. И. Очерк истории западноевропейской литературы. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1912. С. 292–293.

⁴ Известно, что под анонимом скрывался К.А. Скальковский, русский горный инженер, историк горного дела, административный деятель и экономист, писатель-публицист, знаток балета.

сложности»¹: «Так, в Англии ни один театр не поставит у себя теперь тех скабрезных комедий Уичерли и Конгрива, которые свободно игрались в семнадцатом столетии»².

В работе Дени Дидро «Эстетика и литературная критика» в главе, посвященной творчеству Теренция, отмечено следующее: «У английских комедиографов больше воодушевления, чем вкуса, а реформировать вкус автора можно, только формируя вкусы публики. Ванбру, Уичерли, Конгрив и некоторые другие давали сильные изображения пороков и смешного. Их кисть не испытывала недостатка ни в изобразительности, ни в жа're, ни в живописи, ни в силе, но ей не хватало цельности рисунка, точности штриха, правдивости колорита, составляющих отличие портрета от карикатуры»³.

Несмотря на такое презрительное отношение, комедия эпохи Реставрации оказала значительное влияние на творчество последующих драматургов. Н. П. Михальская отмечает: «Мастерство комедийной интриги, блеск юмористических диалогов, острота в обрисовке персонажей – все эти особенности “комедии Реставрации” впоследствии войдут в историю английской комедии как ее характерные черты и найдут свое продолжении в пьесах Оскара Уайлда, Бернарда Шоу, Сомерсета Моэма»⁴. О значительной роли этих комедий говорили И. В. Ступников, Т. Б. Маколей, Н. П. Михальская, Е. А. Ломакина.

Для комедии эпохи Реставрации особую роль играет система оппозиций: города и деревни, иногда она заключается в противопоставлении светского остро-слова какому-нибудь сельскому родственнику, например, в комедии Конгрива «Так поступают в свете» выведен образ сэра Уилфула Уитвуда из Шропшира, который своей простотой и глупостью противопоставлен всем оставшимся, миссис При из комедии «Любовь за любовь» в афише к пьесе характеризуется как неуклюжая, глупая провинциальная девушка, название пьесы «Деревенская жена», да

¹ Скальковский К. А. Современная Россия. Очерки нашей государственной и общественной жизни. Т. II. Типография А. С. Суворина. 1890. С. 335.

² Там же.

³ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература. 1980. С. 537.

⁴ Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы: учеб. пособие. М.: Высш. школа, 1975. С. 81.

и сам образ Марджери Пинчайф, подчеркивает противопоставленность города и деревни.

Помимо этого, через все комедии эпохи Реставрации проходит мотив истинного и ложного, который проявляется в поступках героев и их мотивации, например, в комедии У. Уичерли светские дамы леди Фиджет, миссис Дейнти Фиджет, миссис Скуимиш признаются в том, что добродетель лишь прикрытие для их измен, поэтому они так кичатся своей честью: «Скромность, сдержанность, пристойность у нас на лицах, когда мы сидим в ложе театра, всего лишь маска, наподобие тех, что носят податливые в партере»¹. Весь мир кажется фальшивым, герои выдают себя за тех, кем они не являются: в комедии У. Конгрива «Так поступают в свете» мистер Петьюолент специально нанимает экипаж с тремя женщинами, которые ездят по всему городу и спрашивают о нем, что подчеркивает его значимость в высшем свете; брак совершается ради выгоды, а не по любви (например, в комедии У. Конгрива «Так поступают в свете» мистер Файнелл шантажирует собственную жену, обвиняя ее в неверности и требуя высокую плату за неразглашение измены своей супруги). Стоит отметить, что данные комедии воспринимались как развлечение, о чем зачастую говорится в прологе к пьесе, например, в комедии У. Конгрива «Так поступают в свете»:

«Раз оскорбленье видят в поученье,
Цель автора – лишь ваше развлеченье»².

Тем не менее мораль в этих пьесах все же существовала: «Напротив, в них всегда есть мораль, как истинная, так и ложная; первая постоянна в связи со всем низким и презрительным, вторая обольщает воображение зрителей всевозможными косвенными и прямыми средствами»³.

Мотив истинного и ложного присутствует в самой речи персонажей, именно комедия Реставрации особое внимание уделяла речевым характеристикам, здесь появляются остроты, двусмысленности и парадоксы. Стоит отметить, что роль остро-

¹ Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникова. М.: Искусство, 1981. С.135.

² Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 217.

³ Маколей Т. Б. Английские комики времен Реставрации // Современник. 1856. № 9. С. 30.

умцев зачастую принадлежала герою-мужчине, некоторые исследователи связывают это с теорией Фрейда, объясняя тем, что: «Изложение непристойных шуток Фрейдом определенно имеет гендерную специфику. Он никогда не изображает пошлую женщину-шутнице – или слушательницу, если уж на то пошло. По определению, женщины как женщины могут быть только жертвами, а не виновниками непристойных шуток. Таким образом, в рамках Фрейда непристойные шутки становятся обнадеживающими свидетельствами мужских привилегий»¹ (перевод наш). Двусмысленные фразы не только показывают пошлость светского мира, они выполняют функцию своеобразного испытания, являясь проверкой добродетельности героини. П. Гилл отмечает, что «в отличие от своих скандальных коллег, “женщина чести” не должна ни понимать сексуальные намеки, ни распознавать двойной смысл в остроумных фразах, которые она слышит. Менее благородным женщинам, которые надеются сойти за уважаемых, лучше всего притворяться такими же невежественными. Следуя этой довольно сложной аналогии: сатира драматургов, как и истинно добродетельная женщина, честна и нравственно прямолинейна»² (перевод наш).

Для героев-остроумцев характерно пренебрежение к браку и любви в целом³. Хорнер: «Вино приносит нам радость, любовь – лишь печаль и мучения. Вдобавок она порой отдает нас в руки хирургам»⁴;⁵; обращаясь к молодожену Пинчуайфу Хорнер отмечает: «Судя по твоему мрачному виду и неряшливой

¹ Freud's exposition of obscene jokes is decidedly gender-specific. He never posits a bawdy female jokester—or listener, for that matter. By definition, women qua women can be only victims and not perpetrators of obscene jokes. In Freud's framework, then, obscene jokes become reassuring testimonies of masculine privilege. Gill Pat. Interpreting ladies: women, wit, and morality in the Restoration comedy of manners. University of Georgia Press. 1994. P. 11.

² In contrast to her scandalous counterparts, a “woman of honour” should neither understand sexual innuendo nor recognize double meanings in the witty phrases she hears. Less honorable women who hope to pass as reputable had best pretend to the same ignorance. To follow out this rather complicated analogy: the dramatists’ satire, like truly a virtuous woman, is honest and morally straightforward. Gill Pat. Interpreting ladies: women, wit, and morality in the Restoration comedy of manners. University of Georgia Press. 1994. P. 2.

³ Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. С. 124–125.

⁴ Отдает нас в руки хирургам. Хорнер имеет в виду врачей-венерологов.

⁵ Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникиова. М.: Искусство, 1981. С. 37.

одежде, ты приобщился к семейному счастью»¹; «Это как в браке: ничто так не усиливает враждебность мужчины к женщине, как постоянное общение с ней»²; мистер Спаркиш, который тоже в скором времени вступает в брак, говорит следующее: «Право же, мы, остроумцы, склонны оплакивать как покойника нашего опочившего в браке друга»³; старик Хартуэлл из комедии «Старый холостяк» также нелестно отзыается о союзе мужчины и женщины: «Что за страшное состояние брак! Как жестоко мы заблуждаемся...»⁴; «Нет, знай Адам, что с Евой вступит в брак, // С ребром он не расстался быстро так»⁵; мистер Тэттл из комедии «Любовь за любовь» тоже не признает законной связи: «Нет, право, выйти замуж – значит снова стать ребенком, который способен вечно играть с одной и той же погремушкой. Брак! Фу! Ну что может быть хуже?!»⁶

3.1. МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС ОБМАНА В КОМЕДИЯХ У. КОНГРИВА

Реставрация монархии в Англии стала важным этапом не только в политической, но и культурной жизни страны. «В 1660 году Карл II со своим двором вернулся в Лондон. С Реставрацией монархии возрождается и театральная жизнь. Карл II Стюарт любил театры, но не настолько, чтобы позволить их беспорядочный рост, как в елизаветинские времена. Он издал так называемый “Патент Писсем”, в котором разрешал организацию спектаклей в Лондоне только двум театрам»⁷.

Несмотря на существование всего двух театров, Н. С. Креленко отмечает: «Репертуар был весьма разнообразным, ставились трагедии и комедии старых и новых авторов. Наряду с сюжетами из античной и национальной истории большим спросом

¹ Там же. С. 41.

² Там же. С. 70.

³ Там же. С. 62.

⁴ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 63.

⁵ Там же. С. 63.

⁶ Там же. С. 204.

⁷ Евсеев В. А. Театр эпохи Реставрации С. Пипс // Интеллигенция и мир. 2016. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatral-epohi-restavratsii-s-pips> (дата обращения: 13.04.2021).

пользовались пьесы на современные темы. В памяти потомков лучше всего закрепилось то, что представляла собой бытовая комедия эпохи Реставрации»¹.

Комедию эпохи Реставрации принято рассматривать как рубеж между старым и новым, что неудивительно. Намеченный отход от пуританских нравов дает совершенно новых персонажей: «...героем времени становится аристократ-остроумец, светский джентльмен, скептически относящийся к возможностям человеческого разума, издевающийся над пуританскими добродетелями, призывающий ловить миг наслаждений»².

Комедия эпохи Реставрации воспринималась зачастую как дань моде, где острословы могли поупражняться в тонкости юмора. Такое поверхностное, снисходительное отношение к этому жанру считается нами не совсем обоснованным. Неизученность драматургии Конгрива в целом в зарубежном и отечественном литературоведении может служить основанием для данного исследования.

На примере творчества Уильяма Конгрива – одного из виднейших представителей английской комедии эпохи Реставрации – мы проследим реализацию ключевого мотива обмана в его произведениях. Для анализа мы взяли четыре комедии (в хронологической последовательности) и рассмотрели в них реализацию мотива.

«Старый холостяк» (The Old Bachelor, 1693) – первая комедия У. Конгрива. Несмотря на кажущуюся простоту фабулы, пересказать ее не представляется возможным. Остановимся на ключевых героях: Хартуэлл – ворчливый старик, притворяющийся женоненавистником, хотя тайно влюблен в Сильвию. Беллмур и Вейнлав – два светских острословы, которые влюблены в Белинду и Араминту соответственно. Любовь Вейнлава недолговечна, стоит ему узнать, что девушка отвечает ему взаимностью, как он тут же теряет интерес, а его товарищ Беллмур не против поухаживать за разочарованной девушкой. Сильвия – бывшая Вейнлава.

¹ Креленко Н. С. Театр и политическая жизнь в Англии периода Реставрации («Круглоголовые, или добре старое дело» Афры Бен) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: «История. Международные отношения». 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-i-politicheskaya-zhizn-v-anglii-perioda-restavratsii-kruglogolovye-ili-dobroe-staroe-delo-afry-ben> (дата обращения: 04.06.2021).

² Ступников И. В. «Деревенская жена» Уильяма Уичерли // Современные проблемы социально-гуманитарных наук. 2015. № 2. С. 74.

Помимо этого любовного шестиугольника, есть еще целый ряд персонажей, которые создают дополнительные интриги.

Мотив обмана в комедии является ведущим, зачастую у героев отсутствует даже мотивировка, Беллмур в костюме священника хочет поженить старого Хартуэлла лишь для того, чтобы поразвлечь себя: «Вон куда ветер дует! До чего же я удачлив! Если мне удастся уговорить эту бабенку сохранить тайну – мы славно позабавимся»¹.

Мотив обмана реализуется через следующие лексемы: лгать, обманывать, хитрить, лицемерить, наставить рога, сопутствующим мотивом является мотив переодевания (Беллмур выдает себя за священника, Сильвия со служанкой выдают себя за светских дам Араминту и Белинду), мотив маски (женские персонажи при любом удобном случае прячутся за маски, чтобы быть неузнанными), также в тексте используются производные от слова маска: маскироваться и маскарад. Герои скрывают не только свои лица и имена, но и свои качества: «А мундир в наши дни так же часто маскирует трусость, как черное одеяние – безбожника»².

Мотив измены и мотив свадьбы тоже являются реализацией мотива обмана. Согласно словарю С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой: «Измена – это нарушение верности кому-чему-нибудь. Измена другу. Измена долгу. Супружеская измена»³. Измена практически всегда строится на обмане одним супругом другого, с целью оставить содеянное в тайне, поэтому мы можем утверждать, что эти мотивы достаточно близки между собой. В самом начале комедии Вейнлав отдает Беллмуру письмо от Летиции, жены банкира, в котором она сообщает следующее: «не будет в городе сегодня вечером [мужа – К. В.], и он обещает прислать мне для компании мистера Спинтекста; но я постараюсь, чтобы Спинтекста не оказалось дома. Превосходно! Спинтекст?.. А, кривой проповедник-puritanin!»⁴.

¹ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 55.

² Там же. С. 17.

³ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., дополненное. М.: А ТЕМП, 2006. С. 241.

⁴ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 12.

Беллмур переодевается в рясу священника и успевает добиться расположения Летиции, но по замыслу жанра муж возвращается раньше. Героям удается обмануть Фондлуайфа. В комедии также несколько раз мотив обмана связан с изменой. Напрямую этот мотив реализуется в приведенной выше сцене с участием Беллмура – Летиции – Фондлуайфа, но также он активно звучит в рассуждениях Хартуэлла. Измена – это то, чего он больше всего боится в браке: «Я надеюсь, что меня никогда не постигнет такая страшная кара, как получить знатную жену, стать **рогачом** первого класса и носить свои **рога** с тем же достоинством, что геральдический олень на гербе моей супруги. Черт побери, я не стану **рогоносцем** даже при самой прославленной шлюхе Англии!»¹.

Свадьба старого холостяка Хартуэлла на Сильвии является обманом, ведь обряд совершают Беллмур, переодетый в священника. Вступив в сговор с Люси (служанкой Сильвии), Беллмур обязуется найти девушкам хороших женихов, так и получается, он обманом женит Сэра Джозефа Уиттоля и капитана Блеффа на них: «Что вас тоже перехитрили, ха-ха-ха! – прибегнув к некоему военному маневру, вроде контрподкопа, что я сейчас и докажу с позволения моей прелестной супруги Араминты. (Люси снимает маску). О дьявол! Я все-таки обманут»².

Таким образом, мотивный комплекс обмана реализуется тремя способами. Напрямую – через конкретные лексические единицы с соответствующим значением (обманывать, хитрить, лицемерить и т.д.), через сопутствующие мотивы (переодевание, ношение масок) и через косвенные, когда мотив напрямую не связан с мотивом обмана, но в ходе развития комедии мы обнаруживаем их тесную связь. Например, мотив свадьбы.

В комедии «Двойная игра» (The Double Dealer, 1693) ключевым действием пьесы является мотив лицемерия. Главный обманщик появляется на сцене не сразу. Вначале мы узнаем о нем из разговора Милфонта с Беззабоутером, который предчувствует неладное и просит друга присмотреть за леди Слейбл, а Пройд будет следить за тетушкой Трухлдуб. Беззабоутер сразу высказывает свои опасения:

¹ Там же. С. 16.

² Там же. С. 65.

«Боюсь только, как бы оборона не оказалась всего слабее там, где у противника главные силы»¹. Исследователи отмечают сходство этих персонажей с комедией Уичерли «Прямодушный»: «...отношения между Пройдом, Милфонтом и Бессабутером в принципе строятся по той же схеме, что и отношения между героями “Прямодушного” – Бернишем, Мэнли и Фрименом»². Милфонт и его невеста Синтия резко контрастируют на фоне других героев: «Милфонта Конгрив характеризует как “чистосердечного и порядочного человека, питающего полное доверие к тому, кого он полагает своим другом” – характеристика едва ли лестная для традиционного “остроумца”, наделенного, как правило, прозорливостью и “нюхом”»³. Синтия – честная молодая девушка, находящаяся в обществе глупцов, но это не вызывает в ней гнева или отвращения, что отличает ее от героинь «Старого холостяка». Название пьесы реализуется не только через действия Пройда, который ведет двойную игру, но и через реплики других персонажей. Так, в качестве игры Синтия и Милфонт воспринимают свой брак: «Я, пожалуй, сравнил бы брак с игрой в шары. Их, что и говорить, сводит случай, так что порою сталкиваются шары, близкие друг от друга, порою – самые далекие, а все же решает игру только умение»⁴. Пройд, получив состояние и разрешение жениться на Синтии, тоже сравнивает соперника с игроком: «...я смогу устоять против бешенства отчаявшегося игрока...»⁵.

Пройд ведет сложную игру, он обманывает леди Трухлдум, которая влюблена в своего племянника, связь с которой необходима ему, ведь у них общая цель – разрушить свадьбу Милфонта. Он обманывает и своего друга Милфонта, чтобы жениться на его невесте Синтии и получить выгодное приданое. Ловко маневрируя между ними, он ведет себя как постановщик спектакля: «Сыграно мастерски,

¹ Там же. С. 78.

² Креленко Н. С. Театр и политическая жизнь в Англии периода Реставрации («Круглоголовые, или доброе старое дело» Афры Бен) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: «История. Международные отношения». 2012. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-i-politicheskaya-zhizn-v-anglii-perioda-restavratsii-kruglogolovye-ili-dobroe-staroe-del-afry-ben> (дата обращения: 04.06.2021).

³ Ступников И. В. Уильям Конгрив и его комедии // Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М.А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 327.

⁴ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 88.

⁵ Там же. С. 125.

и моя помощь была не нужна; тем не менее я стоял за кулисами в ожидании своего выхода: чтобы все подтвердить, если понадобится»¹. В пьесе есть один существенный парадокс, реализуя мотив лицемерия, Пройд говорит правду: «Эту жизненную мудрость Пройд почерпнул из трактата Бальтасара Грасиана-и-Моралеса “Обычный оракул, или Искусство быть благоразумным” (1647), который с 1685 по 1716 г. переиздавался в Англии четырнадцать раз <...> умный человек сумеет приспособиться к обстоятельствам и обернуть правду в свою пользу»².

Несмотря на то, что ведущим мотивом, характеризующим деятельность Пройда, является лицемерие, герой, выведенный Конгривом, намного сложнее, он умен, хитер, коварен и ловок: «...поистине многолик: в течение одной сцены с леди Трухлдуб он меняется несколько раз – поначалу безропотный слуга (“...я проявил слабость, но лишь потому, что стремился услужить вам”; “Что еще, мэдем?”), затем – один из покорных домочадцев, судьба и жизнь которого зависят от милости госпожи, и, наконец, страстный любовник, “не упустивший удачного момента”»³.

Пройд умело подставляет не только Милфонта, но и его тетушку, тем самым получая одобрение лорда Трухлдуба за честность и преданность. Герой умело разыгрывает внешний монолог, рассчитанный на то, что лорд подслушает его. Все так и выходит, узнав из монолога Пройда о его любви к Синтии, лорд Трухлдуб решает устроить его счастье. Пройд до последнего момента доказывает свою верность Милфонту и леди Трухлдуб, обманывая обоих. Для Пройда притворство – это не просто игра, а «особое искусство»⁴.

Пройд является не единственным лицемером в комедии, притворством наполнена и жизнь женских персонажей: леди Трухлдуб, леди Слейбл и леди Вздорнс. Абсолютно все они ведут двойную игру, обманывая своих мужей. Леди Трухлдуб одержима страстью к собственному племяннику и помимо этого изменяет мужу с Пройдом. Леди Вздорнс мнит, что обладает остроумием, ученостью и

¹ Там же. С. 96.

² Ступников И. В. Уильям Конгрив и его комедии // Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 328.

³ Там же. С. 328.

⁴ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 94.

поэтическим даром, находится в постоянной работе над героическими поэмами, романсами, пьесами, памфлетами и прочим. Она выдает себя за интересную и остроумную даму, хотя на самом деле таковой не является. Между тем в ее занятиях ей помогает мистер Брехли, но в комедии есть намек и на интимные отношения между ними: «...я видел, как она направлялась в сад вдвоем с мистером Брехли <...> затем, чтобы уединиться в укромном месте, так я полагаю <...> единственно на предмет занятий поэзией»¹.

С мотивом обмана также связан упоминающийся в тексте образ маски. Двуличность леди Слайбл раскрывается в диалоге леди Трухлдуб с мужем: «Она [леди Слайбл – К. В.] уже не впервые принимает почтительность за влюбленность и воспламеняет ревность сэра Пола чьей-либо бесхитростной учтивостью, дабы отвлечь тем его внимание и замести следы истинных своих проказ»²; а также в разговоре Милфонта и Беззабоутера, говоря о ее поведении на маскараде: «...правильнее будет сказать, что только надевая маску, женщина сбрасывает с себя личину: ведь тогда она избавлена от необходимости краснеть и смущаться»³. Обман совершает даже священнослужитель: для завершения своего дела Пройд приглашает капеллана Псалма, который соглашается участвовать в этом за десятину с добычи. Пройд отмечает: «...но сначала отдам распоряжения моему попику: ведь никакой заговор, что государственный, что семейный – не может удастся, если кто-нибудь из братии не приложит к нему руку»⁴.

Если двуличие миссис Слайбл сравнивают с маской, то Пройда выдает усмешка: «Эта усмешка – как двусмысленность! На тысячу ладов можно истолковать каждую черту этого зыбкого лица. О если бы истина отпечаталась в твоем сердце»⁵.

Мотив лицемерия, лжи противостоит в тексте легковерию, правде. Так, лорд Вздорнс и сэр Пол Слайбл верят своим женам, несмотря на обстоятельства, доказывающие обратное. Здесь важен мотив, связанный с получением любовной за-

¹ Там же. С. 133–134.

² Там же. С. 94.

³ Там же. С. 100.

⁴ Там же. С. 128.

⁵ Там же. С. 131.

писки. Леди Слайбл под прикрытием одного письма, полученного от управляющего, читает любовную записку, но по ошибке возвращает ее мужу. Понимая, что скандала не избежать, она придумывает хитроумное объяснение, что это под влиянием сэра Пола мистер Беззабоутер написал ей, с целью проверки ее порядочности. Сэр Пол безоговорочно верит во все это и чувствует себя виноватым, что мог усомниться в ее добродетели. Мотив передачи записки и путаницы, возникавшей при этом, был частотен для салонной комедии XVIII века и зачастую являлся сюжетообразующим. В комедии Конгрива он играет второстепенную роль и показывает нравы общества.

В финале обман раскрывается: Пройд посрамлен, а леди Трухлдуб выгоняет из дома ее муж в платье священника: «Убирайся и пусть твой позор гонится за тобой по пятам»¹. Все остальные лжецы избегают наказания. Скорее всего Пройд и леди Трухлдуб наказаны из-за того, что пытались разрушить чужое счастье.

Финал «Двойной игры» совершенно в духе Просвещения, это финальное наставление:

«Двуличию преподан здесь урок:
Злой умысел, взращенный в строгой тайне,
Созрев, карает самого злодея.

Так, чуть рожден на свет, зловредный гад
Впервые жалит и вливает яд

В то чрево, в коем сам он был зачат»².

Комедия «Любовь за любовь» (Love for Love, 1695) построена на принципе оппозиции: город – деревня, богатство – бедность, ум – глупость / безумие. В основе фабулы история неразделенной любви Валентина к Анжелике. В ходе попыток привлечь внимание девушки Валентин разоряется, становится должен множеству кредиторов. Его отец, сэр Сэмпсон Ледженд, предлагает ему 4000 фунтов стерлингов (достаточно, чтобы выплатить долги), если он подпишет залог и обязуется передать свое право на наследство своему младшему брату Бену. Валентин,

¹ Там же. С.135.

² Там же.

понимая, что терпит поражение на любовном и финансовом фронте, не находит лучшего решения, чем притвориться сумасшедшим. Таким образом, он становится недееспособным и не может подписывать бумаги. Прикидываясь сумасшедшим, тем самым совершая обман, Валентин называет себя Истиной. Именно притворяясь безумным, Валентин говорит правду всем, что о них думает.

Интересно, что героиня влюбляется в Валентина, когда он теряет и богатство, и разум. Анжелика: «...я, быть может, поверю вашим чувствам и изберу из вас двоих того, кто безумней»¹. Анжелика побуждает сэра Сэмпсона предложить ей брак, делая вид, что принимает и получает залог Валентина. Когда Валентин, в отчаянии узнав, что Анжелика собирается выйти замуж за его отца, заявляет, что готов подписать документ, она раскрывает заговор, разрывает связь и заявляет о своей любви к Валентину.

Рассмотрим подробнее структуру комедии: оппозиция город – деревня является значимой, именно она разграничивает типы персонажей сельских простофилей от светских острословов и лжецов. В пьесе присутствует всего два персонажа, никак не связанных с городом: Бен – младший сын сэра Сэмпсона, который несколько лет провел в морских путешествиях, и мисс Пру – дочь Форсайта, глупая провинциальная девушка. Этих персонажей объединяет неумение обманывать, они привыкли напрямую выражать свои мысли: «Вранье – дело зряшнее. Ведь тот, кто одно говорит, другое думает, вроде бы глядит в одну сторону, а гребет в обратную»². Для того чтобы мисс Пру стала настоящей светской дамой, мистер Тэттл обучает ее «правилам» высшего общества: «Благовоспитанные люди всегда лгут. К тому же вы женщина, а женщины не говорят, что думают. Ваши слова должны расходиться с мыслями, но зато поступки могут противоречить словам»³. Бен остается верен себе до конца и не пытается примкнуть к высшему свету, зато мисс Пру очень нравятся новые правила: «Куда лучше нашей старомодной деревенской манеры выкладывать все начистоту»⁴.

¹ Там же. С. 194.

² Там же. С. 175.

³ Там же. С. 167.

⁴ Там же. С. 167.

Оппозиция богатство – бедность непосредственно связано с образом Валентина, который растратил деньги отца. Помимо этого, намечается связь богатство, глупость – бедность, ум: «Богатство всегда тяготеет к глупости»¹; «безмозглый богач»², «мало недругов из-за твоей бедности, и ты решил увеличить их число своим остроумием?»³

Мотив ума – безумия появляется в диалогах Валентина с отцом, а потом активно реализуется при характеристике других персонажей. Отец осуждает Валентина за мотовство, поэтому решает лишить его права наследства, он не верит в его достоинства, значимой здесь является категория ума: «Вот он, нынешний ум, вот она мораль нынешних умников»⁴, «Пусть тебе твой хваленый разум поможет, черт возьми, ты ведь всегда за него стоял»⁵. Впервые мотив безумия появляется в разговоре Валентина с сэром Сэмпсоном: «Теперь отберите у меня: рассудок, помыслы, страсти, склонности, пристрастия...»⁶ Мнимое безумство оказывается единственным средством предотвратить подписание передаточной либо отсрочить его. Известно, что «темы “ума / безумья” и “смеха” выступают в едином комплексе <...> это древнейшие темы комедии, с которыми связаны происхождение и функции трех важнейших комических персонажей: плута, простака и шута»⁷. Неслучайно Валентин объединяет себя с фигурой шута, признаваясь в обмане Анжелике: «И вот божественная часть моего “я” – мой разум – надел маску безумия, а сам я облачился в это шутовское платье лишь потому, что я раб и невольник вашей красоты»⁸.

Валентин, притворяясь сумасшедшим и называя себя Истиной, хочет не только отсрочить подписание, но и проверить чувства Анжелики. Анжелика – невеста с большим состоянием, именно поэтому ей признается в чувствах и Тэттл.

¹ Там же. С. 149.

² Там же. С. 145.

³ Там же. С. 145.

⁴ Там же. С. 161.

⁵ Там же. С. 163.

⁶ Там же. С. 162.

⁷ Ермоленко Г.Н. Парадигма образа Чацкого и тема ум / безумье в комедии А. С. Грибоедова // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического университета. Смоленск : СГПУ, 1999. С. 15.

⁸ Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 197.

Ответ Анжелики дает понять, что она влюблена в Валентина и его умопомешательство ее не пугает: «Когда вы сравняетесь в разуме с Валентином, я, быть может, поверю вашим чувствам и изберу из вас двоих того, кто безумней»¹.

Мотив безумия присутствует и для характеристики других персонажей: Тэттла принимает за сумасшедшего Форсайт: «Господи милосердный, это к чему же столько слабоумных?! Ведь он не в себе...»² Мисс Пру надеялась на скорую свадьбу с Тэттлом, но тот дает дерзкий отказ ее отцу и сообщает, что женится сегодня вечером, но имя невесты назвать не может. Бен думает о том, что миссис Фрейл не в себе, когда она отказывает ему, ведь он не знает ее мотивации: «она рехнулась, бедняжка!.. Помешалась от любви, совсем в мозгу повредилась»³.

Анжелику тоже считают сумасшедшей, когда узнают о ее решении выйти замуж за сэра Сэмпсона. Ее безумие отмечает Бен: «Так и у ней, по-моему, не все дома»⁴; «...они совсем голову потеряли, так ей приспичило завести мужа, а ему – пару рогов»⁵.

Мотивный комплекс обмана реализуется разными способами:

Непосредственно через мотив обмана.

1. Анжелика обманывает сэра Сэмпсона, соглашаясь на свадьбу с ним;
2. Тэттл обманывает неопытную мисс Пру, совращает девушку, а затем отказывается жениться. В высказываниях Тэттла присутствует несколько историй, где он порочит честь знатных дам, а также рассказывает историю о связи с дочерью пастора. Тэттл хвастается своими похождениями, он сам себя называет «знаменитый Тэттл, губитель женщин»⁶;
3. Миссис Фрейл ищет выгодную партию, поэтому она обманывает Бена, чтобы стать его женой, а когда выясняется, что из-за помешательства брата, он не получит право на наследование, то резко решает выйти замуж за Валентина.

¹ Там же. С. 194.

² Там же. С. 205.

³ Там же. С. 191.

⁴ Там же. С. 205.

⁵ Там же. С. 206.

⁶ Там же. С. 171.

Мотив самообмана. Под самообманом следует понимать «обман самого себя, внушение себе того, чего нет в действительности»¹. Форсайт – дядя Анжелики, астролог, уверенный в том, что разбирается в хиромантии, физиognомике, толковании снов. На деле он не может разобраться с изменениями собственной жены. Он легко поддается самообману и уверяет сам себя в том, чего нет. Так, Скэндл внушиает ему, что тот болен, в начале Форсайт все это отрицает, а потом действительно чувствует себя хуже.

Сопутствующие мотивы:

Мотив измены. В пьесе многие герои говорят Форсайту об изменениях жены (Анжелика, сэр Сэмпсон): «А вы сидите дома и гадайте по звездам, с кем изменяет ваша жена»²; «Сидите, беседуйте с духами, изучайте свои звезды – Быка, Барана и Козла. Господи, дядюшка, на дюжину созвездий – и столько рогатых! Не иначе все рогоносцы попадают на небо!»³; «А я знаю, как один астролог только успел глянуть на звезду, а уже стал рогоносцем»⁴. Миссис Форсайт изменяет мужу с Скэндлом практически у него под носом, в их собственном доме.

Мотив выдачи себя за другого:

1. Валентин притворяется сумасшедшим, а позднее называет себя Истиной, чтобы не подписывать передаточную.
2. Миссис Фрейл выдает себя за Анжелику, чтобы выйти замуж за Валентина. Миссис Фрейл не знает, что безумие Валентина мнимое, поэтому вступает в сговор со слугой Валентина Джереми. Джереми посвящает во все происходящее своего хозяина и мистера Скэндла.

Мотив переодевания. Тэттл и миссис Фрейл переодеты в монахиню и монаха, они уверены, что в костюме находятся Анжелика и Валентин соответственно. Здесь совмещены мотив свадьбы – переодевания – обмана.

¹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. 4-е изд., дополненное. М.: А ТЕМП, 2006. С. 695.

² Там же. С. 157.

³ Там же. С. 158.

⁴ Там же. С. 160.

Мотив театра также находит реализацию в пьесе, что создает иллюзорность всего происходящего. В первом действии Валентин говорит о том, что станет по-этом; помимо этого в четвертом действии при объяснении с Анжеликой герой восклицает: «Так давайте же отбросим притворство <...> Комедия близится к концу. Перестанем же играть спектакль и будем самими собой»¹.

В последней комедии «Так поступают в свете» (The Way of the World, 1700) ключевым мотивом также является обман, лицемерие героев. Они все стараются обмануть друг друга для достижения своих целей, именно обыденность лжи в светском обществе и характеризует этот высший свет.

Мирабелл – предпримчивый молодой человек, который желает жениться на миссис Милламент и получить в придачу наследство. Леди Уишфорт, ее тетка, против этого брака и хочет всячески оставить Мирабелла без гроша в кармане. Во-первых, она сама хочет выйти замуж за дядю Мирабелла, а во-вторых, выдать Милламент за своего племянника сэра Уилфула Уитвуда.

Мирабелл оказывается на шаг впереди, ему помогает камердинер Уейтвелл и служанка леди Уишфорт Фойбл. (Дело в том, что Мирабелл обещает этой молодой семейной паре помочь в дальнейшем). Фойбл выполняет роль типичной сводни-пособницы, а Уейтвелл изображает из себя сэра Роуланда (дядю Мирабелла), чтобы потом раскрыть обман перед леди Уишфорт и требовать ее согласия на брак с племянницей, имея на нее компромат.

Но планы Мирабелла хочет подпортить Фейнелл с миссис Марвуд. Фейнелл женат на дочери леди Уишфорт, а миссис Марвуд хочет отомстить Мирабеллу за унижение и пренебрежение ее чувствами. Стараниями этой пары, план Мирабелла раскрывается, Фойбл и Уейтвелл ожидают наказания. Далее Фейнелл обвиняет в неверности жену и требует высокую плату за то, чтобы это тайна не вышла за пределы. Леди Уишфорт готова на все, лишь бы защитить дочь. Условия Фейнелла жестоки: «Вы отдаете в мое ведение весь капитал и полностью отписываете мне имение моей супруги, что отвечает духу и букве данного документа»². Не-

¹ Там же. С. 197.

² Там же. С. 277.

смотря на все ухищрения, миссис Марвуд и Фейнеллу не удается разбогатеть, Мирабелл находит более ранний акт о передаче имущества миссис Фейнелл (Арабелла Лэнгуш – по первому мужу) в управление по доверенности Эдварду Мирабеллу.

Комедия переполнена интригами и страстями, поэтому хочется остановиться на характеристике героев подробнее. Мирабелл – герой-остроумец, но в отличие от многих он умен и искренен, по-настоящему влюблен в Милламент. Герой не оставляет никого из женского общества равнодушным к себе. Многие дамы (например, миссис Милламент, миссис Марвуд, миссис Фейнелл¹) высказывают свою ненависть к нему, за которой на самом деле скрывается любовь: «Так вот, знайте: я вижу вас нас kvозь. Вы обе влюблены в него, и обе притворяйтесь, будто он вам противен»². Даже возлюбленная героя Милламент специально обманывает его, насмехается над ним, хотя на самом деле все обстоит так: «...оказывается, я ужасно влюблена в него!»³

Самым главным лицемером оказывается мистер Фейнелл, который вместе с любовницей миссис Марвуд хочет опорочить честь жены (ложными показаниями) и, чтобы решить дело мирно, без огласки, забрать большую часть ее наследства. Герои напоминают персонажей ранней комедии Конгрива «Двойная игра» Пройда и леди Трухлуб соответственно. Тематика и проблематика является сходной, также ведущий мотив обмана сохраняется. Именно Фейнелл рассуждает об устройстве нынешнего высшего света и семьи: «Эта Фойбл – сводня, обыкновенная мерзкая сводня и все! А я, как видно, обыкновенный муж. И жена моя – обыкновенная мерзкая жена, и все у нас как положено в свете. Ходишь и ждешь, когда тебя орогатят – завидное состояние! Я, верно, уже родился с пупырышками на лбу, словно юный сатир или отпрыск какого-нибудь горожанина-рогоносца.

¹ В комедиях У. Конгрива все героини вне зависимости от семейного статуса называются миссис.

² Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 232.

³ Там же. С. 261.

Что за жизнь, черт возьми: там тебя высмеют, здесь обжулят, даже в семье сумеют опозорить!»¹

Леди Уишфорп – типичная светская дама своего общества, несмотря на немолодой возраст, она сохраняет прежнее кокетство и всеми силами хочет продлить красоту: «Вы, сударыня, видать, лишку хмурились, вот белила-то и потрескались маленечко»². Ее притворство заключается в том, что она стремится обмануть саму себя, она хочет выглядеть так же, как на портрете: «Когда-то, сударыня, с помощью искусства этот портрет стал походить на вас. А нынче ровно столько же искусства потребуется, чтобы вы стали походить на портрет. Теперь портрет будет позировать для вас»³. Она продолжает кокетничать и даже обдумывает, какое первое впечатление она хочет произвести: «А как мне принять его, как ты думаешь? В какой позе ему лучше всего увидеть меня в первый раз? От первого впечатления многое зависит. Может, мне сесть? Нет, сидеть я не буду. Лучше я буду ходить... Вот так: он на порог, а я иду от него через комнату и вдруг – как повернусь...»⁴.

Уитвуд и Петьюолент – пара хлыщей, где один самоутверждается за счет другого. Так, Петьюолент не отличается острословием и умом, но любит производить впечатление, именно поэтому он «...уже неделю нанимает этим шлюхам карету и оплачивает кое-какие их расходы с тем, чтобы они ежедневноправлялись о нем в общественных местах»⁵. Уитвуд говорит о дружбе, но как только Мира-белл и Файнелл выводят его на разговор, он тут же готов признать недостатки своего друга. В ходе этого разговора он называет главный недостаток Петьюолента: «Он лжет, как горничная, как привратник у знатной дамы. Вот в чем его слабость»⁶.

Таким образом, мы можем заметить эволюцию творчества У. Конгрива. Если изначально герои обманывали без наличия мотивировки, то в более поздних

¹ Там же. С. 253.

² Там же. С. 243.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 255.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

произведениях у всех персонажей появляется явный мотив для совершения своих действий, а также усложняется интрига комедии, которая зачастую связана со сложными финансовыми и юридическими махинациями. Что касается образа главного героя, то, как правило, дело заканчивается свадьбой с его возлюбленной: «Старый холостяк» – Беллмур и Белинда; «Двойная игра» – Милфонт и Синтия; «Любовь за любовь» – Валентин и Анжелика; «Так поступают в свете» – Мирабелл и Милламент.

Видоизменяется и роль возлюбленной героя. Если в «Старом холостяке» женские персонажи не были связаны с основной интригой, зачастую прятались за масками, выполняя сопутствующий мотив неузнавания, то в комедии «Любовь за любовь» Анжелика предстает как взрослая, самостоятельная девушка, которая может распоряжаться своими деньгами и не зависеть от мужчины.

Во всех комедиях присутствуют сопутствующие мотивы, которые также осложняют интригу, – ношение масок и переодевание: в «Старом холостяке» Беллмур выдает себя за священника, в «Так поступают в свете» Уейтвелл изображает из себя сэра Роуланда, в комедии «Любовь за любовь» Валентин притворяется сумасшедшим. Частотным также является мотив письма: в «Так поступают в свете» миссис Марвуд пишет анонимное письмо, чтобы раскрыть обман Фойбл и тем самым разрушить планы Мирабелла, в комедии «Двойная игра» также присутствует мотив письма, но обыгрывается он намного сложнее.

3.2. МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС ОБМАНА В КОМЕДИИ У. УИЧЕРЛИ «ДЕРЕВЕНСКАЯ ЖЕНА»

Прежде чем переходить к анализу пьесы, стоит несколько слов сказать о том, а кто же такой Уильям Уичерли, и дать небольшой обзор его жизни и творчества. Известно, что в работе Палмер «Комедия нравов» отмечено, будто Уичерли лишь притворялся светским щеголем, а на самом деле был моралистом: «В сущности, он был пуританином. Поверхностно, в своей жизни и писательской деятельности, он принял это общество и изобразил его, но часто моральная ярость

сатирика возмущенно прорывается сквозь прекрасного джентльмена» (перевод наш)¹. Эту же точку зрения разделял и Монтегю Саммерс в работе «Театр Пипса». Тем не менее в работе Т. Фуджимура упоминается следующий интересный факт: «Те, кто подчеркивает моральный пыл Уичерли и утверждает, что он ненавидел ту жизнь, которую вел, упускают из виду его последовательный распутный образ жизни и мышления. В изданиях его поэзии 1704 и 1728 годов есть очень много распутных стихов, которые мог бы написать только настоящий остроумец» (перевод наш)².

Уильям Уичерли вошел в историю литературы как автор четырех пьес: «Любовь в лесу, или Сент-Джеймсский парк» (*“Love in a Wood, or St. James’s Park”*), «Джентльмен – учитель танцев» (*“The Gentleman Dancing Master”*), «Прямодушный» (*“The Plain Dealer”*) и «Деревенская жена» (*“The Country Wife”*).

Две ранние пьесы не принесли автору успеха, комедии имели занимательную интригу, яркие фарсовые моменты и сатиру, но выведенные характеры казались слишком поверхностными. Особое внимание обращает на себя комедия «Прямодушный», в которой нашла яркое отражение мольеровская традиция: «Уичерли, вслед за Мольером, решил утвердить на сцене жанр “высокой комедии”, взяв за образец мольеровского “Мизантропа”, поставленного лишь на десятилетие раньше в парижском театре «Пале-Руайяль» (возможно, комедия Уичерли была написана по горячим следам премьеры и публикации “Мизантропа”). Тем не менее сходство пьес оказалось очень поверхностным <...> В “Прямодушном” находят и отголоски “Двенадцатой ночи” У. Шекспира, прежде всего образа дво-рецкого Мальволио из этой комедии. Однако произведения Уичерли, как и других

¹ Fundamentally he was a Puritan. Superficially, in his life and writing, he accepted the pageant and portrayed it; but frequently the moral fury of a satirist breaks violently through the fine gentleman. Palmer, Comedy of Manners. P. 93–94.

² Those who stress Wycherley’s moral fervor, and assert that he loathed the life he led, overlook the consistent libertinism of his life and thinking. In the 1704 and 1728 editions of his poetry there are a great many libertine verses such as only a Truewit could have written. Fujimura T.N. Restoration Comedy of Wit. N.Y., 1968. P. 118.

авторов комедий эпохи Реставрации, если и не носят антишекспировский характер, то и не поддерживают идущую от великого драматурга традицию»¹.

Комедия «Деревенская жена» по праву считается вершиной творчества Уильяма Уичерли. Известно, что в ней есть отсылки и к античной комедии Теренция «Евнух», а также можно проследить связь с пьесами Мольера «Школа мужей» и «Школа жен».

Несмотря на достаточную известность данной комедии, стоит подробнее остановиться на ключевых действиях пьесы. Мистер Хорнер возвращается из Франции и вступает в сговор с лекарем, чтобы тот распустил слух о том, что мистер Хорнер заразился дрянной болезнью и стал кастратом: «Я сообщил эту новость всем горничным и камеристкам, всем служанкам в тавернах и знакомым старухам»². Узнав об этом, сэр Джеспер Фиджет решил оставить свою супругу и приближенных к ней дам в обществе мистера Хорнера, ведь теперь он не может опорочить их честь и наставить ему рога. Параллельно с этим в комедии показаны два типа отношений: супружеская пара мистер Пинчуайф и миссис Марджери Пинчуайф, Алитея (сестра мистера Пинчуайфа) и Мистер Спаркиш, которые должны пожениться в ближайшее время.

Мистеру Пинчуайфу 49 лет, в прошлом он был таким же светским щеголем и развратником, как Хорнер, Харкорт и Дорилент, женившись, он стал слишком переживать о верности своей молоденькой супруги, поэтому запирает ее дома, стараясь оградить от всех светских развлечений. Он специально женился на девушке из деревни, потому что, по его мнению, деревенские девушки простоваты и не могут так ловко обманывать мужей, как городские. Тем не менее, ругая светских женщин, рассказывая о том, как они знакомятся с мужчинами на улице и ведут себя, он сам развращает жену, хотя винит во всем Алитею.

Совершенно обратная ситуация наблюдается в отношениях мистера Спаркиша и Алитеи, он просит свою невесту не стесняться и знакомит со своим

¹ Луков, Вл. А. Уичерли Уильям // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». URL: <http://www.around-shake.ru/personae/4037.html> (дата обращения 01.01.2022).

² Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникова. М.: Искусство, 1981. С. 31.

другом-остроумцем мистером Харкортом, Харкорт восхищен Алитеей и активно флиртует с ней на глазах у мужа, Алитея несколько раз говорит мужу, что его друг ведет себя неподобающих образом, но мистер Спаркиш не обращает внимания на ее жалобы.

В ходе развития действия Марджери неоднократно обманывает мужа, а в конечном счете ее собственный супруг приводит ее (выдающей себя за Алитею) к мистеру Хорнеру, из-за обмана Марджери страдает Алитея, свадьба со Спаркишем отменяется, но девушка рада, ведь ее несостоявшийся муж показал свое истинное лицо: «Да, я польстился на ваше приданое, как-то в обычаях у светских господ, так что – мое почтение!»¹.

Мотивный комплекс обмана реализуется через следующие мотивы:

– мотив обмана, под которым мы понимаем «лживые, нечестные слова или поступки человека, который хочет, чтобы у вас создалось неправильное мнение о чем-то»². В анализируемой пьесе обманывают все: Хорнер, Харкорт, Пинчуайф, миссис Пинчуайф, мистер Спаркиш, миссис Алитея, леди Фиджет, миссис Дейнти Фиджет, миссис Скуимиш, лекарь и даже служанка Люси. Завязкой действия становится обман: лекарь распускает слух о том, что мистер Хорнер стал евнухом. Сам Хорнер обманывает всех чужих мужей и изменяет с их женами; светские дамы с нескрываемым удовольствием лгут своим мужьям. В 4 сцене 5 действия в полной мере раскрывается их истинная натура: леди Фиджет, миссис Дейнти Фиджет и миссис Скуимиш, сидя за одним столом с мистером Хорнером, признаются в том, что «...репутация нужна нам, женщинам, для того же, для чего и вам, мужчинам: чтобы безнаказанно **обманывать общество**. Наша добродетель под стать набожности сановника, обещанию квакера, клятве шулера и чести придворного: она помогает **облукавить** тех, кто нам верит»³. В ходе этого откровенного разговора открывается правда о том, что Хорнер был любовником всех трех женщин;

¹ Там же. С. 130.

² Толковый словарь русского языка / под ред. Д.В. Дмитриева. М.: Издательство Аст, 2003. С. 706.

³ Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникиова. М.: Искусство, 1981. С. 135.

– мотив подмены письма. Пинчуайф заставляет жену написать письмо о том, что ей противен мистер Хорнер, хотя она на самом деле уже влюблена в него. Когда муж отлучился, жена пишет второе письмо, где говорит о своей любви к мистеру Хорнеру. Она подменяет гневное письмо на любовное;

– мотив ношения маски, скрывающей героя. Мистер Пинчуайф думает, как лучше спрятать жену от Хорнера, и предлагает использовать маску, однако понимает: «А то выдумала – маску!.. Нет, женщина в маске все равно, что блюдо под крышкой: поглядишь – аппетит разгорается, а откроешь – так иной раз с души воротит!»¹. Леди Фиджет прикрывается маской, когда к Хорнеру заходит Пинчуайф: «Боже мой, какой-то мужчина! Сэр Джеспер, поскорее мою маску! Я не хочу, чтобы меня здесь видели!»². Маска используется и тогда, когда миссис Пинчуайф выдает себя за Алитею. Слово маска используется и в переносном значении как символ двуличия, когда миссис Дейнти Фиджет предлагает: «Скинем же маски в честь нашего чистосердечия и искренности»³; Миссис Скумиш: «Скромность,держанность, пристойность у нас на лицах <...> всего лишь маска...»⁴. Светские дамы отмечают, что такая маска куда надежнее бархатной;

– мотив переодевания с целью намеренной выдачи себя за другого. В комедии «Деревенская жена» этот мотив реализуется трижды: два раза переодевается миссис Марджери и один раз мистер Харкот:

первый раз миссис Марджери Пинчуайф по просьбе собственного мужа переодевается в юношу и выдает себя за собственного брата, чтобы к ней не приставали другие мужчины;

второй раз миссис Марджери Пинчуайф переодевается по собственному желанию, чтобы мистер Пинчуайф принял ее за Алитею и отвел к мистеру Хорнеру, в которого она влюбилась;

третий раз переодевается мистер Харкорт в наряд капеллана, чтобы помешать свадьбе Алитеи и мистера Спаркиша;

¹ Там же. С. 70.

² Там же. С. 111.

³ Там же. С. 133.

⁴ Там же.

— мотив измены, который тесно связан с боязнью героев стать рогоносцами.

По-своему культовой становится сцена с фарфором: «“Деревенская жена” — это скверная сексуальная игра. Даже в период расцвета сексуальных комедий эпохи Реставрации “Деревенская жена” была примечательна своей откровенностью. Персонажи откровенно говорят о любовных делах, проститутках и венерических болезнях. Знаменитая декорация пьесы — “Китайская сцена”, в которой Хорнер и леди Фиджет удаляются в свой фарфоровый шкаф, предположительно для секса, в то время как сэр Джеспер сидит в беспечном неведении в соседней комнате. Сексуальное желание и сексуальная ревность являются главными движущими силами всего действия в пьесе, и наблюдение за женщинами в пьесе, когда их неоднократно “трабят” мужчины, было одним из главных удовольствий для зрителей» (перевод наш)¹. Светские дамы комедии Уичерли оправдывают себя при помощи демагогии (подмены понятий). Так, по их мнению, измена с неизвестным мужчиной не так страшна: «Верно, кому дело до безвестного человека! С ним все шито-крыто, а потому и греха меньше»².

Стоит отметить, что многие имена героев являются говорящими, так, Хорнер — это тот, кто наставляет рога: в ходе пьесы в зависимости от ситуации он несколько раз говорит о том, что уже не может (т.к. стал евнухом) или, наоборот, запугивает чужого мужа, что изыщет способ: «Впрочем, сударь, я мужей больше рогатить (показывает рожки) не собираюсь»³; «...если вы еще хоть раз позволите жене ворваться ко мне, она принесет домой пару рогов, я не я, коли этого не случится! Сам не сумею — найду способ удруить вам, не сомневайтесь!»⁴.

¹ The Country Wife is a baldly sexual play. Even in the heyday of Restoration sex comedies, The Country Wife was noteworthy in its explicitness. The characters speak frankly about affairs, prostitutes, and venereal disease. A famous set piece of the play is the “China scene,” in which Horner and Lady Fidget retreat to his china closet, presumably for sex, while Sir Jaspar sits blithely unaware in the next room. Sexual desire and sexual jealousy are the prime movers of all the action in the play, and watching the women of the play as they are repeatedly “rifled” by the men was one of the chief delights for the audience. Literature criticism from 1400 to 1800 // Schoenberg, Thomas. 2004. P. 266.

² Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникиова. М.: Искусство, 1981. С. 59.

³ Там же. С. 33.

⁴ Там же. С. 107.

Больше всего стать рогатым боится мистер Пинчуайф, причем эту участь он предрекает не только себе, но и всем другим мужчинам: «Зачем же – будьте себе рогоносцем, как какой-нибудь доверчивый мещанин»¹; «Уж так оно у вас заведено, у столичных лоботрясов: спускаете наследство, не успев получить его, и становитесь рогатыми еще до женитьбы»²; «На что замужней женщине ум? Разве чтоб наградить мужа рогами!»³; «Уж я постараюсь не стать рогатым даже при вашей помощи, мистер Хорнер»⁴; «Ведет себя так, словно уже наставил мне рога»⁵; «Если я буду рогат, сам тому виною! Рогоносцы и незаконные дети сами добиваются своих отличий»⁶; «А то, что все здесь из племени рогатых»⁷; «Но вы чересчур добры ко мне, так добры, словно уже наградили меня рогами»⁸; «...я не хочу быть рогачом – не хочу, понятно?!»⁹; «Повторяю: я не хочу быть рогачом! А если кто попробует меня орогатить – пусть пеняет на себя!»¹⁰; «Наставляет вам рога! Они все это делают при первой возможности»¹¹; «Что за несчастье быть рогатым – каждый дурак над тобой смеется!»¹²; «...лучше я буду ходить у него в шуринах, чем в рогоносцах»¹³.

Мотив истинного / мнимого является значимым для английской комедии периода Реставрации¹⁴, ведь все персонажи носят «маски», ведут себя лицемерно, любыми способами скрывают свою истинную натуру. Искусственность происхо-

¹ Там же. С. 54.

² Там же. С. 56.

³ Там же. С. 43.

⁴ Там же. С. 44.

⁵ Там же. С. 45.

⁶ Там же. С. 68.

⁷ Там же. С. 76.

⁸ Там же. С. 112.

⁹ Там же. С. 113.

¹⁰ Там же. С. 113.

¹¹ Там же. С. 118.

¹² Там же. С. 119.

¹³ Там же. С. 123.

¹⁴ Bums E. Restoration Comedy: Crisis of Desire and Identity. London, 1987. 283 р.; Блюменталь Т.С. Некоторые особенности Комедии Реставрации на примере творчества Вильяма Конгрива // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. Москва, 1979. Вып. 3. С. 186-195. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171030-nekotorye-osobennosti-komedii-restavracii-na-primerre-tvorchestva-vilyama-kongriva> (дата обращения: 15.08.2021); Ломакина Е. А. Мaska как художественный прием в комедии Уильяма Уичерли «Деревенская жена» в контексте традиции западноевропейской драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006. 20 с.

дящего отмечал и М. Л. Андреев: «...“искусственность”, т.е. не соотносимость впрямую с реальной жизнью, свойственна комедиям Плавта и Теренция в той же мере, как и комедиям Уичерли и Конгрива, и к таким же генетическим, родовым признакам комедии относится и “отсутствие морального света”»¹. Мотив театра является значимым для понимания произведения, ведь именно он показывает иллюзорность действия, происходящего на сцене. Образ театра используется несколько раз: Хорнер просит пустить слух о своей болезни рядом с театром, после слуха это первое публичное место, куда он выходит; Сэр Джеспер Фиджет отправляет жену в театр с мистером Хорнером; жену Пинчайфа первый раз он видит именно в галерее театра. На то, что мотив театра непосредственно связан с обманом, указывает реплика миссис Скуимиш: «Скромность, сдержанность, пристойность у нас на лицах, когда мы сидим в ложе театра, всего лишь маска, наподобие тех, что носят податливые в партере»².

Для понимания условности происходящего важна реплика Спаркиша, который уравнивает театр и происходящее в пьесе: «Порой мы перекрываем актеров: мы считаем, что мы остроумнее автора и **не менее любопытны для публики.** <...> Даже их непристойности не забавляют нас, ведь **у нас в партере говорят то же самое**, причем так же громко»³. Хорнер также отмечает, что не против оказаться на сцене: «По-моему, лучше, чтоб тебя показывали на подмостках, чем залазить на скамейку в партере – глядите, мол, вот я какой!»⁴. Неслучайно Хорнера воспринимают как автора: «Читатели иногда описывали Хорнера как главного драматурга “Деревенской жены”, управляющего расширенной иллюзией почти до конца пьесы»⁵.

Образ Хорнера, как и личность самого автора, по-разному рассматривается исследователями. В. Бедсол считает героя-распутника комедии периода Реставрации (Хорнер – пример частного проявления этого образа) «игроком», который,

¹ Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. С. 122.

² Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникова. М.: Искусство, 1981. С. 135.

³ Там же. С. 73.

⁴ Там же. С. 74.

⁵ Literature criticism from 1400 to 1800 // Schoenberg, Thomas. 2004. P. 267.

«маскируясь под личиной невинности, играя словами, ситуациями, вуалируя их значения, открыто озвучивает истины, запрещенные в якобы цивилизованном обществе»¹.

Несмотря на то, что мистер Хорнер воспринимается зрителями как типичный хитроумный развратник, его образ намного интереснее: «Комедия “Деревенская жена” является очевидным проводником остроумных идей Уичерли, поскольку, в отличие от Этерида, автор хочет показать голову из-за кулис, чтобы увидеть, что его точка зрения дошла до аудитории. Основные темы пьесы были изложены ранее, но эта пьеса превосходит другие в успешном приспособлении идей к драматическому действию. В Хорнере он также создал свой самый поразительный истинный ум – простой, но ироничный, остроумный, язвительный и резкий в своих речах, распущенный в своих принципах, скептический по характеру и рационалистический. Хорнер не является ни коррумпированным, ни полностью циничным человеком, потому что он верит во что-то лучшее, чем то, что он узнает о себе. Как истинный остроумец, он верит в честность и прямоту, в здравый смысл, в остроумие (суждение) и в верность природе» (перевод наш)².

Говоря о творчестве Уичерли, многие исследователи³ отмечают морализаторство и поучение в его комедиях «его диалоги полны моральных обобщений».⁴ Нам ближе точка зрения В. Бедсола, который считает, что «...некоторые виды двуличия и лицемерия порицаются, иным же просто повторствуют»⁵.

Действительно, не только в творчестве Уичерли, но и других авторов эпохи Реставрации можно заметить, что некоторые герои обличаются в финале пьесы,

¹ Birdsall V.O. Wild Civility. London, Bloomington, 1970. P. 150.

² The Country Wife like its predecessor, is an obvious vehicle for Wycherley's witty ideas, for unlike Etherege, he wants to stick his head out from the wings to see that his point has got across to the audience. The main themes of the play have been stated before, but this play is superior to his others in the successful accommodation of the ideas to the dramatic action. In Horner he has also created his most striking Truewit – a plain-dealing, yet ironic Wit, mordant and blunt in his speech, libertine in his principles, skeptical in temper, and rationalistic. Horner is neither corrupt nor wholly cynical, for he believes in something better than what he discovers about him. As a Truewit, he believes in honesty and plain dealing, in common sense, in wit (judgment), and in fidelity to nature. Fujimura T. N. Restoration Comedy of Wit. N.Y., 1968. P. 145.

³ Vernon P.F. William Wycherley. London. Longman, 1965. P. 12; Palmer J. Comedy of Manners // Scott, McMillin (ed.). Restoration and Eighteen Century Comedy. Norton, 1997. P. 487.

⁴ Bums E. Restoration Comedy: Crisis of Desire and Identity. London, 1987. P. 55.

⁵ Birdsall V. O. Wild Civility. London, Bloomington, 1970. P. 106.

например, Пройд – герой комедии У. Конгрива «Двойная игра», а некоторым все сходит с рук, например, Хорнеру и светским дамам из комедии У. Уичерли «Деревенская жена».

Рассмотрев комедию У. Уичерли с точки зрения реализации в ней мотивного комплекса обмана, можно сделать вывод, что автор использует большое количество мотивов, направленных на создание искусственности происходящего. Используются мотивы переодевания, подмены писем, обмана для реализации личной мотивации персонажей: Спаркишу нужна выгодная женитьба; Пинчуайф, как и светские дамы, боится сплетен и хочет сберечь свое имя, хотя в прошлом сам был развратником; Хорнер использует слух о своей дисфункции как прикрытие для измен. Алитея и Харкорт резко выделяются на фоне других персонажей, Харкорт хотя и является светским щеголем, готов пойти на все ради союза с Алитеей. Алитея до последнего хранит верность и честность мистеру Спаркишу, пока тот сам не отменяет свадьбу.

Таким образом, основным мотивом комедии У. Уичерли является мотив обмана, который имеет различные вспомогательные второстепенные мотивы, комедии эпохи Реставрации не относятся к просветительским, они не стремились исправлять нрав и воспитывать зрителей, они показывали пародию, карикатуру на английское общество, поэтому в finale обман не раскрывается.

Выводы по главе 3

Проанализировав английскую комедию периода Реставрации, мы пришли к следующим выводам:

Для творчества английских комедиографов Реставрации характерно использование системы оппозиций:

– город и деревня. М. Л. Андреев, давая характеристику комедии Реставрации, отмечает: «...противопоставлены два Лондона – town и city; town – город светский, city – город деловой; единственное дело, которому может посвятить себя остроумец, – развлечение (а city в изобилии поставляет для него своих жен и

дочерей). Развлекаясь, он сохраняет изящество и в этом противопоставлен деревенскому родичу или знакомому с его кружкой эля и охотой на лисиц, а Лондон как единственно пригодная для остроумца среда обитания противопоставлен провинции»¹;

– ум и глупость. Главным героем зачастую является светский молодой человек, остроумец. Помимо него в тексте присутствует «мнимый» остроумец, персонаж, который считает себя таковым, а все остальные герои терпят его либо используют. Например, в комедии У. Конгрива «Двойная игра» жеманница леди Вздорнс мнит, что обладает поэтическим даром, остроумием и ученостью. В комедии «Так поступают в свете» Мирабелл и Фейнелл противопоставляются мнимому остроумию Уитвуда: «Он дурак с хорошей памятью и пригоршней чужих острот. Он из тех, чью болтовню мы терпим лишь потому, что от нее никуда не денешься»²;

– мнимое и истинное, светское общество погрязло во лжи и разврате, иногда комедиографы создают условность происходящего, благодаря героям, ведущим основную интригу, расставляющим остальных персонажей на сцене. Такими героями является Пройд из комедии У. Конгрива «Двойная игра» и Хорнер из пьесы У. Уичерли «Деревенская жена».

Авторы создают общий портрет светского молодого человека периода Реставрации, это остроумный юноша, который, как правило, презирает брак и не верит в любовь, играет чувствами других. За частую он обманывает всех и вся, исходя из низменных целей (наставить рога, отбить чужую невесту, получить наследство) или ради шутки, как в комедии У. Конгрива «Старый холостяк». Целью комедии не является дидактизм, это скорее показ нравов того общества. Светские дамы ничуть не отстают от мужчин и так же склонны к изменам.

Мотивный комплекс обмана в рассматриваемых пьесах реализуется через целый ряд смежных мотивов: мотив переодевания, мотив написания / подмены

¹ Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. С. 123.

² Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской и др. М.: Наука, 1977. С. 223.

письма, мотив выдачи себя за другого, мотив измены, сокрытие истины и т.д., даже мотив свадьбы зачастую является реализацией мотива обмана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав русскую легкую комедию конца XVIII – начала XIX века и английскую комедию периода Реставрации, мы пришли к выводу, что французская литература оказала значительное влияние на культуру рассматриваемых стран, но тем не менее стоит сказать и о широком литературном контексте, необходимо отметить особую роль классицистического направления, чьи признаки нашли отражение в рассматриваемых комедиях (говорящие имена, единство места, времени и действия, деление персонажей на положительных и отрицательных и т. д.). Конечно, учитывая переходный период в развитии России и Англии, не все эти черты нашли реализацию в рассматриваемых пьесах, так же важную роль играет личность и идеология самого автора, например, А. А. Шаховской обращался к иностранным источникам, но стремился полностью их переделать под русские нравы, так как осуждал слепое подражание: «Характерное для Шаховского стремление к самобытности русской комедии, борьба против слепого подражания иностранцам и не менее слепого порицания своего, отечественного, отразившиеся и в языке его комедий, слишком к современному живому разговорному языку и не чуждавшемся просторечия (за употребление которого критика карамзинского направления многократно упрекала его), в некоторых чертах сближали позицию Шаховского с позицией “романтиков-славян” – Грибоедова, Кюхельбекера, Катенина, при всем коренном различии их идеологии»¹.

В его произведениях свой след оставило не только творчество Мольера, но и пьесы Д. И. Фонвизина, басенная традиция, а также образцы античной литературы и т. д. Сложная система взаимовлияния не позволяет говорить об узком однодиапазонном воздействии только со стороны французской литературы.

Говоря о заимствовании, мы можем отметить, что русские комедиографы в большей степени обращались к французскому первоисточнику, чем англичане. В «Хронике Петербургских театров», составленной А. И. Вольфом, отмечено боль-

¹ Сандомирская В. Б. Русская драматургия первой половины XIX века // Русские драматурги XVIII–XIX веков. Монографические очерки: в 3 т. Т. 2: Первая половина XIX века. Л.; М.: Искусство, 1961. С. 22.

шое количество переводных пьес: «В числе переводчиков мы встречаем самые громкие имена. Грибоедов перевел “Притворную неверность” вместе с А. А. Жандром; Гнедич “Танкреда” Вольтера и “Андромаху” Расина; В. А. Жуковский “Валерию” (*Valerie ou la cataracle*); Скриба, С. Т. Аксаков “Школу мужей” Мольера; Ф. Кокошкин “Мизантропа” и “Роман на один час”; Хмельницкий “Тартюфа”, “Школу женщин”, “Шалости влюбленных”, “Воздушные замки”, “Нерешительного”, “Говоруна”; Катенин “Сида” Корнеля, “Андромаху” Расина, “Обман в пользу любви” Марибо (*Les fausses confidences*), “Сплетни” (*Le méchant*) Грессе; “Игру любви и случая” (*Le Jeu de l'amour et du hasard*) Марибо; А. А. Жандр “Семеллу” Шиллера и комедию “Любовь и рассудок”. Переводы многих из этих пьес, в особенности комедий, и до сих пор могли бы украшать репертуар. В 1870 году играли у нас “Тартюфа” в переводе Хмельницкого и язык не казался никаким устаревшим»¹.

Например, комедия А. С. Грибоедова «Молодые супруги» является переложкой французской пьесы Крезе де Лессера «Le Secret du menage» («Семейная тайна»), «Говорун» Н. И. Хмельницкого – Ги де Буасси «Le Babillard» («Болтун»), «Взаимные испытания» – Форжо «Les Epreuves» («Испытания»); особенностью всех переводных пьес является: адаптация сюжета под русские нравы, сокращение действия оригинала, который обычно составлял от 3 или 5 действий до 1 действия, часть сцен опускалась, сокращалось количество героев, а интрига комедийного действия развивалась более динамично. Английские комедиографы в свою очередь не перенимали сюжет полностью, а копировали наиболее понравившиеся сцены или мотивы, зачастую специально усложняя интригу.

При сравнении английских и русских комедий рассматриваемых нами периодов стоит отметить общность мотивов. Известно, что один и тот же мотив может лежать в основе различных сюжетов и обладать разными смыслами. Например, мотив бегства, здесь важна так же система актантов: герой бежит по собственной воле, он убегает от последствий или кто-то его прогнал, и другого выхода у него нет.

¹ Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I. СПб., 1877. С. 5.

Трудно утверждать, где впервые был использован какой-то конкретный мотив, и практически невозможно проследить полностью его реализацию в художественных текстах. Тем не менее стоит обратить внимание, что в рассматриваемых нами пьесах присутствуют одинаковые группы мотивов: мотив написания / передачи письма; мотив сломанной коляски; мотив переодевания или мотив выдачи себя за другого. Все эти мотивы присутствуют во французских (Мольер, Мариво, Реньяр, К. д'Арлевиль), английских (Конгрив, Уичерли) и русских (Хмельницкий, Шаховской, Грибоедов) комедиях, которые можно считать спецификой этого рода комедий.

Кратко рассмотрим реализацию этих мотивов, мы упоминали их при самом анализе, теперь же обобщим полученные сведения: мотив сломанной коляски: в пьесах Хмельницкого этот сюжетный ход использован трижды в «Шалостях влюбленных» (переделка пьесы Реньяра), «Воздушных замках», в водевиле «Суженого конем не объедешь», в пьесе А. А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» мотив сломанной коляски используется несколько раз: в первом явлении мы видим Зарницкого, который рассказывает, как сильно спешил к тетушке, что даже сломал коляску:

«Ямщик мой повернул так круто от оврага,
Что шкворень пополам... оторвалася вага...

И с дышлом лошади, как вихрь, умчались прочь»¹.

В середине комедии он рассказывает Мезецкому полностью придуманную историю любви между ним и княгиней Лидиной, утверждая:

«Против ее ворот разбилася коляска,
И я без чувств упал к ее ногам»².

Ситуация с коляской также вспоминается, когда племянник расхваливает свои гостиные, привезенные для тетушки Хандриной, но показать он их не может, так как его коляска пострадала в дороге:

«Ах! нет, – меня не обокрали,
Дороги мерзкие коляску изломали,

¹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 365.

² Там же. С. 385.

Разбили сундуки, сорвали чемодан,

И из всего, что вез, я не довез ни крошки»¹.

В конце пьесы шут Митяй понимает, что Зарницкин не выполнит условия его пребывания у тетушки (больше не врать) и иронично замечает:

«Пойду похлопочу,

Чтоб смазали, мон шер, скорей твою коляску»².

Мотив сломанной коляски присутствует в пьесе У. Уичерли «Деревенская жена», сэр Джеспер Фиджет хотел проверить, что слухи о мужской дисфункции мистера Хорнера не врут и не придумал иного предлога: «Сударь, минуту назад у самых ваших дверей сломалась моя карета, и я почел это справедливым возмездием за то, сударь, что до сих пор не облобызал вас после вашего возвращения из Франции»³.

Мотив письма используется практически во всех комедиях, он реализует целый ряд функций:

– обличение героя. Например, в комедии А. А. Шаховского «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» письмо помогает в разоблачении Зарницкина, который обманывает свою тетушку и всех остальных вместе с ней. Мезецкий получает письмо от родственника Онегина, который сообщает следующее: «Вот в чем дело: племянник ваш надел траур, уверил кредиторов своих, что он сделан единственным наследником сестрицы вашей Марфы Романовны, которая, по словам его, скоропостижно умерла»⁴. Все это читается еще при живой Хандриной, которая понимает, что племянник «фельдмаршал из лгунов»;

– подмена письма. Например, в комедии У. Уичерли «Деревенская жена» миссис Марджери Пинчуайф специально подменяет письма, чтобы мистер Хорнер узнал ее истинные чувства, первое письмо героиню заставил написать муж, чтобы навсегда избавиться от ухаживаний любовника;

¹ Там же. С. 401.

² Там же. С. 419.

³ Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникиова. М.: Искусство, 1981. С. 32

⁴ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века: Т. 2. Советский писатель, 1990. С. 414.

– изъятие чужого письма. Этот мотив встречается в комедии Н. И. Хмельницкого «Светский случай», где Столицын выхватывает недописанное письмо у Евгении, которое предназначалось Рамирскому; девушке приходится идти на обман, говоря, что письмо адресовано Столицыну. Сходную ситуацию мы наблюдаем в комедии У. Уичерли «Деревенская жена», мистер Пинчуайф также выхватывает недописанное письмо у жены, понимает, что оно написано мистеру Хорнеру, но заставляет жену дописать письмо, та идет на хитрость и подписывается именем сестры мистера Пинчуайфа, что создает дополнительную интригу комедии;

– письмо является завязкой действия. Получение и прочтение письма зачастую является завязкой всей пьесы. Например, в пьесах Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки» и «Взаимные испытания», в последней – графиня решает проверить на ревность своего возлюбленного и просит его передать письмо, Пламирский не читает письмо, но видя, что оно адресовано другому мужчине, он уже начинает переживать. В комедии У. Конгрива «Старый холостяк» письмо является катализатором интриги.

– мотив переодевания больше характерен для английской сцены, в драматургии Н. И. Хмельницкого есть мотив принятия / выдавания персонажа не за того, кем он является («Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого; «Своя семья, или Замужняя невеста» А. А. Шаховской, Н. И. Хмельницкий, А. С. Грибоедов), но мотив переодевания больше характерен для водевилей этого периода (А. С. Грибоедов, П.А. Вяземский «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом»). В комедиях периода Реставрации мотив переодевания реализуется в пьесах У. Конгрива «Старый холостяк» – Беллмур переодевается в капеллана; в «Так поступают в свете» Уейтвелл изображает из себя сэра Роуланда; в комедии У. Уичерли «Деревенская жена» присутствуют целых три сцены с переодеванием.

Особое внимание стоит уделить образу героя, светскому молодому человеку, который появляется и в русской, и в английской комедиях. Высказывание Кагарлицкого о том, что «циника времен Реставрации сменил лицемер» не совсем верно, лицемер существовал все это время: это и Пройд из комедии «Двойная игра», и Хорнер из «Деревенской жены» Уичерли. Образ лжеца также появляется и на русской почве:

граф Звонов, Зарницкин, которые найдут отражение в образе грибоедовского Репетилова и гоголевского Хлестакова. В английской комедии периода Реставрации зачастую может присутствовать не один обманщик, каждый из героев преследует свой личный интерес, вернее говорить о лживости всего светского общества, в отечественной легкой комедии стоит разграничивать две жанровые модификации: комедия, изображающая недостаток героя; или пьеса, в основе которой заложена любовная интрига. Для первой характерен один герой-лжец, в finale которого ждет изобличение, в комедиях второго типа все персонажи склонны к обману, чтобы проверить свои чувства, иногда это предстает как попытка исправить черты характера любимого, но в конце герои примиряются. Мотивный комплекс обмана будет реализовываться по-разному в зависимости от национальных особенностей. Так, в Реставрационной комедии, определенной Т. Маколеем как «квинтэссенция антиpuritanской кампании», персонажи будут более распутными, безнравственными, склонными к изменам и обманам, в то время как в легкой комедии будет выделен явный герой-обманщик, а остальные персонажи раскрывают обман и осуждают его. Таким образом, в русской комедии будет присутствовать дидактизм, в то время как в комедии эпохи Реставрации лжец зачастую остается безнаказанным.

Анализируя поведение героинь русской светской комедии, стоит отметить следующее, что, несмотря на легкий и развлекательный характер интриги, комедии имели дидактическую направленность и ограничивали поведение героини: «Соблюдение “морали” – первое требование, предъявляемое к комедии, и в особенности в отношении поведения на сцене светской женщины. Ей дозволено участие в любовных “шалостях” лишь в строго очерченных границах. В “розыгрышах” заняты лишь вдовы и девицы; жены участвуют в них только тогда, когда надо дать урок “обожаемому” супругу. Бомарше первый осознал эту тягостную условность жанра: “В трагедиях все королевы и принцессы пылают страстью – это считается дозволенным, а вот в комедиях обычновенной смертной нельзя, видите ли, бороться с малейшей слабостью!”»¹ В английской комедии периода Ре-

¹ Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. Т. 9. С. 181.

ставрации это условие не соблюдалось, героини вели себя максимально свободно, например, в знаменитой сцене с фарфором в комедии У. Уичерли «Деревенская жена». Помимо этого, стоит отметить, что в английской литературе женщина сама зачастую выполняла роль остроумца, так называемой жеманницы. В работе Пэт Гилл английская комедия периода Реставрации рассматривается с точки зрения гендерного подхода, особое внимание уделяется образу женщины, автор выделяет два подхода: «Женские персонажи выполняют двойную обязанность в этих соревнованиях, выступая одновременно в качестве драматических боксерских груш и морально подтверждающих трофеев»¹ (перевод наш).

Таким образом, настоящая героиня должна была совмещать в себе противоречивые качества, умело отстаивая свои границы: «Остроумная, безжалостная атака комедии Реставрации на женское лицемерие, таким образом, нуждается в героине, которая может быть такой же очаровательной и умной, как любой опытный искушенный, но, тем не менее, невинна в притворстве и тайных любовных похождениях»²(перевод наш).

Бен Росс Шнайдер подробно описывает эту позицию героини, находящейся между двух огней: «Чтобы соответствовать этой высокой миссии, юная леди должна пройти по лезвию ножа, по обе стороны которого лежит пропасть морального разрушения. ... Если приглашение превышает благоговейный трепет, ее либо соблазняют и бросают, как остальных легкомысленных девиц, либо она вызывает неприятное недоразумение, за которое ее могут осудить как кокетку. Если благоговение превысит приглашение, она будет осуждена как ханжа. Только пройдя узкий путь между этими ловушками, она сможет подняться над обычной

¹ Female characters perform double duty in these contests, serving as both dramatic punching bags and morally validating trophies. Gill Pat. *Interpreting ladies: women, wit, and morality in the Restoration comedy of manners*. University of Georgia Press. 1994. P. 20.

² Restoration comedy's witty, unrelenting attack on female hypocrisy thus needs a heroine who can be as charming and clever as any experienced sophisticate but who is nonetheless innocent of dissimulation and secret amours. Gill Pat. *Interpreting ladies: women, wit, and morality in the Restoration comedy of manners*. University of Georgia Press. 1994. P. 14–15.

женственностью, что позволит ей стать маяком, который выведет ее героя из пустыни бессмысленных дел»¹ (перевод наш).

В русской легкой комедии можно наметить систему оппозиций: молчание – болтливость, ум – глупость / безумие, истинное – мнимое, но тем не менее она не имеет ярко выраженного характера, в отличие от комедии английского образца, где практически все произведения строятся на оппозиции умный – глупый, столица – провинция, истинное – мнимое. Однако стоит заметить, что в кандидатской диссертации К. Ю. Рогова отмечена оппозиция город – провинция при характеристике комедии нравов продолжателей “фонвизинской традиции”²: «Противопоставление “провинции” и “столицы”, столь важное в семиотике русской культуры XVIII в., и формирует то идеино-смысловое пространство, в котором развивается конфликт и действие комедии “в наших нравах”. Если место действия в ходе пьесы приобретает определенную смысловую окраску (“провинция” как мир “невежества”), то это благодаря той идеологии “нормы”, которую привносят сюда вневажимые этому миру герои, связанные в конечном итоге со “столицей”»³.

Мотив истинного и мнимого проходит через все пьесы английских комедиографов, он является практически неуловимым, так как все персонажи пытаются скрыть свои истинные мотивы, стараясь выдать себя за того, кем они не являются. В русской комедиографии он также присутствует, но чаще реализуется через речь персонажей, которая зачастую является двусмысленной. Например, В комедии Н. И. Хмельницкого «Светский случай» Рамирский признается Евгении в чувствах, несмотря на присутствие в комнате ее жениха Столицына. Влюбленные

¹ To qualify for this high mission, the young lady must walk a knife-edge on either side of which lies a precipice of moral destruction. ... If invitation exceeds awe she is either seduced and cast off like the rest of the easy wenches or she causes a nasty misunderstanding for which she may be condemned as a coquette. If awe exceeds invitation she will be condemned as a prude. Only by walking the narrow path between these pitfalls can she reach the elevation above common womanhood which enables her to become a beacon to lead her hero out of his wilderness of meaningless affairs. Schneider, Ben Ross. The ethos of Restoration comedy. Urbana, University of Illinois Press. 1971. P. 170.

² Автор рассматривает ряд комедий, которые писались как подражание «Недорослю», что позволяет выделить контуры «фонвизинской традиции»: «Обращенный Мизантроп, или Лебедянская ярмарка» А.Д. Копиева (1794), «Раздраженный муж, или Приезжие с Украины» А. Ф. Малиновского (1797), «Деревенской в столице» А. Сумарокова (1807), «Митрофанушка в отставке» Н. Городчанинова (1800) и др.

³ Рогов К. Ю. Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1992. С. 3–4.

понимают друг друга, а Столицын ничего не подозревает. Обыгрывание этого приема появляется еще в комедии Екатерины II «Вопроситель»: «Когда Егор спросит: “есть ли огонь на поварне?” а я ответствую: “нет”, то он уже и знает, что безопасно войти он может; а когда скажу, что есть, то он как возможно скорее уйдет. “Не угарно ли?” значит то, что “может ли его господин сегодня сюда приехать?”»¹

Стоит отметить, что и в английской комедии особое внимание уделялось речи персонажей: здесь преобладает больше парадоксов и светских острот, а также двусмысленностей. Хорнера из комедии «Деревенская жена» по праву можно считать мастером точных и метких парадоксов: «В наше время мужчина краснеет, если его видят с женой, а не с девкой»²; «Постаревший бабник так же мучим ревностью и подагрой, как молодой – страхом схватить дурную болезнь»³.

Исследование является перспективным, так как в его основе анализ не внешних контактных связей, а рассмотрение типологических схождений между двумя литературами (русской и английской), которые в качестве первоисточника опираются на французскую литературу, что позволяет говорить об индивидуальных особенностях и национальной специфики.

¹ Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные. / под ред. Арс. И. Введенского. СПб. Издание А. Ф. Маркса, 1893. URL: http://az.lib.ru/e/ekaterina_w/text_0150oldorfo.shtml (дата обращения: 01.11.2021).

² Уичерли У. Деревенская жена / пер. с англ. Р. Померанцевой; вступ. ст. и comment. И. Ступникиова. М.: Искусство, 1981. С. 45.

³ Там же.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грибоедов, А. С. Полное собрание сочинений : в трех томах. Т. 2 / А. С. Грибоедов ; подготовка текста и комментарии А. В. Архипова, В. Э. Вацуро, Е. А. Вильк, Р. Ю. Данилевский, П. Р. Заборов, Д. М. Климова, В. В. Колесов, Л. А. Степанов, М. В. Строганов, Н. А. Тархова, Ю. П. Фесенко, С. А. Фомичев. – СПб. : Нотабене, 1999. – 619 с.
2. Конгрив, У. Комедии / У. Конгрив ; изд. подгот. М. А. Донской [и др.]. – М. : Наука, 1977. – 360 с.
3. Сочинения и переводы Владимира Игнатьевича Лукина и Богдана Егоровича Ельчанинова: С портр. Ельчанинова и со ст. о Лукине А. Н. Пыпина / ред. изд. П. А. Ефремова. – СПб. : И. И. Глазунов, 1868. – 512 с.
4. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные. / под ред. Арс. И. Введенского. – СПб. : Издание А. Ф. Маркса, 1893. – URL: http://az.lib.ru/e/ekaterina_w/text_0150oldorfo.shtml (дата обращения: 01.11.2021).
5. Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX в. / вступ. ст. и примеч. М. О. Янковского. – М. ; Л. : Советский писатель, 1964. – 968 с.
6. Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XIX века. Т. 2. – М. : Советский писатель, 1990. – 768 с.
7. Уичерли, У. Деревенская жена / У. Уичерли ; пер. с англ. Р. Померанцевой ; вступ. ст. и comment. И. Ступникова. – М. : Искусство, 1981. – 153 с.
8. Хмельницкий, Н. И. Сочинения Хмельницкого : в 3 томах. Т. 1 / Н. И. Хмельницкий. – СПб. : Изд. А. Смирдина, 1849. – 472 с. – (Полное собрание сочинений русских авторов).
9. Хмельницкий, Н. И. Сочинения Хмельницкого : в 3 томах. Т. 2 / Н. И. Хмельницкий. – СПб. : Изд. А. Смирдина, 1849. – 522 с. – (Полное собрание сочинений русских авторов).

10. Шаховской, А. А. Комедии, стихотворения / А. А. Шаховской ; вступительная статья, подготовка текста и примечания А. А. Гозенпуд. – Л. : Советский писатель, 1961. – С. 5–72.
11. Аблогина, Е. В. Концепт ум в творчестве А. С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Аблогина Евгения Владимировна. – Томск, 2011. – 205 с.
12. Аксаков, С. Т. Литературные и театральные воспоминания / С. Т. Аксаков // Русская беседа. – М. : в типографии Александра Семена, 1856. – № 4. – С.1–53.
13. Аладьин, Е. В. Воспоминания о Н. И. Хмельницком / Е. В. Аладьин. – СПб. : Издательство тип. К. Крайя, 1846. – 26 с.
14. Александрова, И. В. «Легкая» комедия в жанровой системе русской драматургии первой трети XIX века / И. В. Александрова // Вопросы русской литературы. – 2012. – № 20 (77). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-v-zhanrovoy-sisteme-russkoy-dramaturgii-pervoy-treti-xix-veka> (дата обращения: 26.07.2021).
15. Александрова, И. В. Поэтика драматургии А. А. Шаховского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Александрова Ирина Викторовна. – Симферополь, 1992. – 195 с.
16. Андреев, М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 2011. – 234 с.
17. Аникин, Г. В. История английской литературы : учеб. пособие / Г. В. Аникин , Н. П. Михальская. – М. : Высш. школа, 1975. – 528 с.
18. Арапов, П. Н. Летопись русского театра / П. Н. Арапов. – СПб. : Изд-во Н. Тиблена и К°, 1861. – 386 с.
19. Белецкий, А. И. Избранные труды по теории литературы / А. И. Белецкий. – М. : Просвещение, 1964. – 483 с.
20. Белинский, В. Г. О театре и драматургии. 1831–1840 годы / В. Г. Белинский. – М. : Издательство Юрайт, 2017. – 444 с. – (Антология мысли).
21. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 томах / В. Г. Белинский ; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл.

- ред.) и др. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 9. Статьи и рецензии. 1845–1846 / тексты подгот. и comment. сост. В. С. Спиридовым и Ф. Я. Приймой; ред. В. А. Десницкий. – 804 с.
22. Берг, Э. П. фон. Русская комедия до появления А. Н. Островского / Э. П. фон Берг. – Варшава : Тип. Варшавского учебного округа, 1912. – 399 с.
 23. Берков, П. Н. Владимир Игнатьевич Лукин. 1737–1794 / П. Н. Берков. – М. ; Л. : Искусство, 1950. – 95 с.
 24. Берков, П. Н. История русской комедии XVIII в. / П. Н. Берков. – Л. : Наука, 1977. – 392 с.
 25. Близняк, О. М. Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы (на материале творчества А. Бараковой, О. Фокиной, Н. Ключаревой) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Близняк Ольга Михайловна. – Армавир, 2011. – 159 с.
 26. Блюменталь, Т. С. Некоторые особенности Комедии Реставрации на примере творчества Вильяма Конгрива / Т. С. Блюменталь. – URL: <https://mdeksperiment.org/post/20171030-nekotorye-osobennosti-komedii-restavracii-na-primere-tvorchestva-vilyama-kongriva> (дата обращения: 15.08.2021).
 27. Боровлева, М. Ю. Концепт «провинция» в английской комедии нравов XVIII века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Боровлева Марина Юрьевна. – Москва. 2007. – 214 с.
 28. Буало-Депрео, Н. Поэтическое искусство / Н. Буало-Депрео ; перевод Э. Л. Линецкой (с комментариями Н. А. Сигал). – URL: <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm> (дата обращения 04.04.2019).
 29. Васильева, О. В. Мотивный комплекс раннего творчества Н. С. Лескова : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Васильева Ольга Васильевна. – Киров, 2009. – 25 с.
 30. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л. : Гослитиздат, 1940. – 649 с.
 31. Веселовский, А. Н. Мольер. Полное собрание сочинений в одном томе / А. Н. Веселовский : пер. с фр. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2009. – URL:

- http://az.lib.ru/w/weselowskij_aleksej_nikolaewich/text_0020.shtml (дата обращения: 01.11.2021).
32. Веселовский, А. Н. Этюды о Мольере. Мизантроп. (Опыт нового анализа пьесы и обзор созданной ею школы) / А. Н. Веселовский. – М. : Типография А. Гатцкуа, 1881. – 206 с.
 33. Вольперт, Л. И. Пушкинская Франция / Л. И. Вольперт. – Издание 2-е, испр. и доп. – Тарту, 2010 [Интернет-публикация]. – 570 с.
 34. Вольперт, Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII в. / Л. И. Вольперт // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. – Т. 9. – С. 168–187.
 35. Вольтер о комедии периода Реставрации / Вольтер // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т.1 / под ред. С. Мокульского. – М. : Искусство, 1955. – С. 566–571.
 36. Вольф, А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Часть I / А. Вольф. – СПб., 1877.
 37. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с. – URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/1%3D1.pdf> (дата обращения: 02.11.2021).
 38. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
 39. Гоббс, Т. Левиафан или материя, форма и власть государства церковного и гражданского / Т. Гоббс ; пер. с англ. А. Гутермана. – М. : Гос. соц. эконом. изд., 1936. – 502 с.
 40. Гуковский, Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г. А. Гуковский общ. ред. и вступ. ст. В. М. Живова. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 352 с.
 41. Дандес, А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки / А. Дандес // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М., 1985. – С. 184–193.

42. Дживелегов, А. К. Театр и драма периода Реставрации / А. К. Дживелегов // История английской литературы. Том 1. Выпуск второй. – М. ; Л. : Издательство Академии Наук СССР, 1945. – URL: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0320.shtml (дата обращения: 01.11.2021)
43. Дидро, Д. Эстетика и литературная критика / Д. Дидро. – М. : Художественная литература. 1980. – 664 с.
44. Дима, А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.
45. Добротворский, Н. А. Н. И. Хмельницкий / Н. А. Добротворский // Исторический вестник. – 1889. – Т. 38. – С. 675–700.
46. Дудышкин, С. С. Сочинения Хмельницкого: в 3 т. 1849 г. Издание А. Смирдина / С. С. Дудышкин // Современник. Литературный журнал. – СПб., 1851. – Т. XXIX. III. Критика. – С. 1–55.
47. Дунаева, Е. А. О русском Мольере / Е. А. Дунаева // Вопросы театра. – 2018. – № 3-4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-russkom-moliere> (дата обращения: 20.11.2021).
48. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы : пер. со словацкого / Д. Дюришин. – М. : Прогресс. 1979. – 320 с.
49. Евсеев, В. А. Театрал эпохи Реставрации С. Пипс / В. А. Евсеев // Интеллигенция и мир. – 2016. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatral-erohi-restavratsii-s-pips> (дата обращения: 13.04.2021).
50. Ермоленко, Г. Н. Парадигма образа Чацкого и тема ум / безумье в комедии А. С. Грибоедова // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического университета / Сост. и ред. О.А. Левченко, М.Л. Рогацкина. – Смоленск : СГПУ, 1999. – С. 15–24.
51. Ермоленко, Г. Н. Творчество Н. И. Хмельницкого и русская драматургия первой трети XIX века / Г. Н. Ермоленко // Тени минувших столетий: очерки истории и культуры Смоленского края конца XVIII – первой половины XIX вв. – Смоленск : Маджента, 2004. – С. 167–175.

52. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука. 1979. – 493 с.
53. История английской литературы = Histoire de literature anglaise, par H. Taine // Отечественные записки. – 1864. – Т. CLIV. – С. 561–610.
54. История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л. : Наука, 1982. – 537 с.
55. История русской литературы / гл. ред.: чл.-корр. Лебедев-Полянский (пред.), акад. А. С. Орлов, акад. А. Н. Толстой [и др.] ; Акад. наук СССР, Ин-т лит-ры (Пушкинский дом) // Литература XVIII века. Ч. 2. – М., 1947. – 570 с.
56. Кагарлицкий, Ю. И. Литература и театр Англии XVIII–XX вв. Авторы, сюжеты, персонажи: Избранные очерки / сост. С. Я. Кагарлицкая. – М. : Альфа-М., 2006. – 543 с.
57. Калинина, Ю. В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Калинина Юлия Владиславовна. – Ульяновск. 1999. – 172 с.
58. Константинова, Т. Сирано де Бержерак: человек и персонаж / Т. Константинова // Вокруг света. – № 12. – 2005. – URL: <https://www.thefest.ru/sirano-de-berzherak-chelovek-i-personazh> (дата обращения 15.08.2021).
59. Коробка, Н. И. Н. И. Хмельницкий / Н. И. Коробка // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. – СПб., 1896. – Кн. 1. – С. 89–118.
60. Красавченко, Т. Н. Эволюция понятия «Остроумие» в английской поэзии, поэтике и эстетике // Литературоведческий журнал. 2008. №23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-ponyatiya-ostroumie-v-angliyskoy-poezii-poetike-i-estetike> (дата обращения: 23.01.2022).
61. Краткая литературная энциклопедия : в 9 томах / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 4. – 1024 стб. – URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-0171.htm> (дата обращения: 02.11.2021).
62. Креленко, Н. С. Театр и политическая жизнь в Англии периода Реставрации («Круглоголовые, или добродетельное старое дело» Афры Бен) / Н. С. Креленко //

- Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: «История. Международные отношения». – 2012. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-i-politicheskaya-zhizn-v-anglii-perioda-restavratsii-kruglogolovye-ili-dobroe-staroe-delо-afry-ben> (дата обращения: 04.06.2021)
63. Кучигина, С. К. Специфика российской комедиографии первой трети XIX века: некоторые аспекты / С. К. Кучигина // Филология и человек. – 2012. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifikasi-rossiyskoy-komediografii-pervoy-treti-xix-veka-nekotorye-aspeky> (дата обращения: 01.11.2021)
 64. Лебедева, О. Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 472 с.
 65. Лепковская, Е. Волшебство водевиля / Е. Лепковская // Русский водевиль / сост. Н. Шантаренков, ред. Н. Каминская. – М. : Искусство. 1970. – С. 369–422.
 66. Lessing, Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг. – М. : Н. Т. Солдатенков, 1883.
 67. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М. : Интелвак, 2001. – 1596 с.
 68. Ломакина, Е. А. Маска как художественный прием в комедии Уильяма Уичерли «Деревенская жена» в контексте традиции западноевропейской драматургии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ломакина Екатерина Александровна. – Самара, 2006. – 20 с.
 69. Ломовцева, М. В. Трансформация образа мольеровского Тартюфа и связанных с ним мотивов в комедии У. Конгрива «Двойная игра» / М. В. Ломовцева // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2012. – № 2 (36). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-obraza-molierovskogo-tartyufa-i-svyazannyh-s-nim-motivov-v-komedii-u-kongriva-dvoynaya-igra> (дата обращения: 31.10.2021).
 70. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Подгот. текста, послесловие Т. Кузовкиной. – М.: Издательство АСТ, 2019. – 256 с.

71. Луков, Вл. А. Уичерли Уильям // Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира». URL: <http://www.around-shake.ru/personae/4037.html> (дата обращения 01.01.2022).
72. Луков, Вл. А. Этапы литературного процесса: Новое время: XVIII век, эпоха Просвещения. Теория истории литературы: Направления, течения, школы: Рококо. Теория истории литературы: Литературные термины / Вл. А. Луков. – URL: <http://www.litdefrance.ru/199/1462/> (дата обращения: 31.10.2021).
73. Лэм, Ч. Об искусственной комедии прошлого века / Ч. Лэм // Английская комедия XVII–XVIII веков: Антология / сост., предисл., comment. И. В. Ступникова. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 756–766.
74. Маколей, Т. Б. Английские комики времен Реставрации / Т. Б. Маколей // Современник. – 1856. – № 9. – С. 25–38.
75. Марков, П. А. Эпоха, накануне Малого театра / П. А. Марков // Московский Малый театр 1824–1924. – М. : Типография имени Ивана Федорова, 1924. – С. 73–134.
76. Мелетинский, Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е. М. Мелетинский // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. – Тарту, 1983. – С. 115–125.
77. Михайлов, Н. И. Грибоедовская Москва в творчестве В. Л. Пушкина / Н. И. Михайлов // Проблемы творчества А. С. Грибоедова. – Смоленск : ТРАСТ–ИМАКОМ, 1994. – С. 96–102.
78. Михайлов, А. Д. Комедия первой половины XVIII в. / А. Д. Михайлов // История всемирной литературы : в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983–1994. – Т. 5. 1988. – С. 100–104.
79. Моисеев, Е. А. Поэтика комедии: Мольер и Грибоедов / Е. А. Моисеев // Rhema. Рема. – 2013. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-komedii-molier-i-griboedov> (дата обращения: 20.11.2021).
80. Моисеева, Г. В. Формирование социальной комедии в Англии (творчество Уильяма Конгрива в свете английской национальной комедийной тради-

- ции) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.01 / Моисеева Галина Валентиновна. – Москва, 1993. – 20 с.
81. Мокульский, С. История западноевропейского театра. Т. 2. Мариово / С. Мокульский. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/marivo.htm> (дата обращения: 31.10.2021).
 82. Морлей, Дж. Вольтер : пер. с 4-го издания / Дж. Морлей ; под ред. проф. А. И. Кирпичникова. – М., 1889. – 326 с.
 83. Мосолкина, Т. В. Культурная и интеллектуальная жизнь английского города эпохи Реставрации в восприятии современников / Т. В. Мосолкина // Изв. Сарат. ун-та нов. сер. Сер. История. Международные отношения. – 2012. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-i-intellektualnaya-zhizn-angliyskogo-goroda-epohi-restavratsii-v-vospriyatii-sovremennikov> (дата обращения: 28.10.2021).
 84. Мусуловская, Е. Літературознавчі обрії / Е. Мусуловская // Праці молодих вчених. Випуск 16. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 88–93.
 85. Немировская, И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Немировская Ия Дмитриевна. – Москва. 2009.
 86. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М. : А ТЕМП, 2006. – 944 с.
 87. Орлянский, С. А. Трансформация образа мужчины в современной культуре : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Орлянский Сергей Александрович. – Ставрополь. 2004. – 146 с.
 88. Остолопов, Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии / Н. Ф. Остолопов. – СПб., 1821. – Ч. 1. – 540 с.
 89. Парпулова, Л. За съдържанието термина мотив във фолклористика / Л. Парпулова // Български фолклор. – 1978. – № 2. – С. 21–29.

90. Пахсарьян, Н. Т. История зарубежной литературы XVII века : учебно-методическое пособие / Н. Т. Пахсарьян. – URL: https://studme.org/188191/literatura/komediya_restavratsii (дата обращения: 01.11.2021).
91. Петровская, И. Ф. Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 г.: обозрение-путеводитель / И. Ф. Петровская, В. В. Сомина. – СПб. : РИИИ, 1994. – 448 с.
92. Плеханов об Англии периода Реставрации // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. / под ред. С. Мокульского. – М. : Искусство. 1955. – С. 578–582.
93. Пропп, В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; comment. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой, сост., науч. ред., текст. comment. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
94. Путилов, Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору : сб. ст. памяти В. Я. Проппа / сост. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. – М. : Наука, 1975. – С. 141–156.
95. Пушкин, А. С. Дневники. Записки / А. С. Пушкин ; изд. подгот. Я. Л. Левкович. – СПб. : Наука, 1995. – 336 с.
96. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 10 томах / А. С. Пушкин ; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. – Т. 10. Письма. 1979. – 711 с.
97. Решетов, В. Г. История английской литературы: эпоха Возрождения – XVII век : учебное пособие / В. Г. Решетов. – Рязань : РГУ, 2006. – URL: https://www.rsu.edu.ru/wp-content/uploads/e-learning/reshetov_Istoriya_angliyskoy_literatury_19_vek/30.html (дата обращения: 01.11.2021).
98. Рогов, К. Ю. Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Рогов Кирилл Юрьевич. – Москва, 1992. – 16 с.
99. Русская комедия и комическая опера XVIII века / ред. текста и вступ. статья П. Н. Беркова. – М. ; Л. : Искусство, 1950. – 734 с.

100. Русские поэты в биографиях и образцах. Хрестоматия для всех // сост. Н. В. Гербель. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1873. – 337 с.
101. Русский биографический словарь / изд. под наблюдением пред. имп. рус. ист. о-ва А. А. Половцова. Том 21. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К, 1901. – 521 с.
102. Русский театр // Сын отечества. – СПб. : в типографии Н. Греча, 1818. – № 39. – С. 37–40.
103. Сакулин, П. Н. История новой русской литературы: Эпоха классицизма / П. Н. Сакулин. – М. : Издательского об-ва при ист.-филос. факультете второго государственного университета, 1919. – 322 с.
104. Сандромирская, В. Б. Русская драматургия первой половины XIX века / В. Б. Сандромирская // Русские драматурги XVIII–XIX веков. Монографические очерки : в 3 томах. Т. 2: Первая половина XIX века. – Л. ; М. : Искусство, 1961. – С. 5–43.
105. Свињин, П. П. Воспоминания на флоте. Часть 1 / П. П. Свињин. – СПб. : в типографии В. Плавильщика, 1818. – 272 с.
106. Свињин, П. П. Опыт живописного путешествия по Северной Америке / П. П. Свињин. – СПб. : тип. Ф. Дрехслера, 1815. – 219 с.
107. Сербул, М. Н. Легкая комедия и водевиль 1810–1820-х гг.: проблема генезиса жанра и героя / М. Н. Сербул, М. Н. Соровегина // Научный журнал КубГАУ. – 2013. – № 90. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/legkaya-komediya-i-vodevil-1810-1820-h-gg-problema-genezisa-zhanra-i-geroyal> (дата обращения: 01.11.2021).
108. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
109. Скальковский, К. А. Современная Россия. Очерки нашей государственной и общественной жизни. Т. II / К. А. Скальковский. – СПб. : Типография А. С. Суворина, 1890. – 369 с.

110. Скворцов, Л. И. Большой толковый словарь правильной русской речи: 8000 слов и выражений / Л.И. Скворцов. – М. : ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2009. – 1104 с.
111. Слонимский, А. Л. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов (1815–1825) / А. Л. Слонимский // А. С. Грибоедов. 1792 –1829. Сб. статей / А. С. Грибоедов. – М. : Гослитмузей, 1946. – С. 39–73.
112. Слонимский, А. Л. Комедия первой четверти XIX века (от Крылова до Грибоедова) / А. Л. Слонимский // История русской литературы : в 10 томах. Т. V. – М. ; Л. : АН СССР, 1941. – С. 293–312.
113. Слонимский, А. Л. Пушкин и комедия 1815–1820 гг. / А. Л. Слонимский // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. – М. ; Л. : АН СССР, 1936. – С. 23–42.
114. Стенник, Ю. В. Комедия 1800–1820-х годов / Ю. В. Стенник // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л. : Наука, 1982. – С. 221–238.
115. Степанов, Л. А. Драматургия А.С. Грибоедова / Л. А. Степанов // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л. : Наука. 1982. – С. 296–326.
116. Степанов, Н. Л. Комедия первой четверти XIX века (от Крылова до Грибоедова) / Н. Л. Степанов // История русской литературы : в 10 томах / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом). – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. V. Литература первой половины XIX века. Ч. 1. 1941. – С. 293–312.
117. Стороженко, Н. И. Очерк истории западноевропейской литературы / Н. И. Стороженко. – М. : Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1912. – 412 с.
118. Ступников, И. В. Английский театр. Конец XVII – начало XVIII века / И. В. Ступников. – СПб. : Искусство. 1986. – 352 с.
119. Ступников, И. В. «Деревенская жена» Уильяма Уичерли / И. В. Ступников // Современные проблемы социально-гуманитарных наук. – 2015. – № 2. – С. 74–78.

120. Ступников, И. В. Как в зеркале отразили свой век // Английская комедия XVII – XVIII веков: Антология / Сост., предисл., comment. И. В. Ступникова. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 6–43.
121. Ступников, И. В. Уильям Конгрив и его комедии / И. В. Ступников // Конгрив У. Комедии / изд. подгот. М. А. Донской [и др.]. – М. : Наука, 1977. – С. 305–335.
122. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 томах / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Брайтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
123. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.В. Дмитриева. – М. : Издательство Аст, 2003. – 1582 с.
124. Томашевский, Б. В. Стих и язык / Б. В. Томашевский. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1959. – 470 с.
125. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский ; вступ. статья Н. Д. Тамарченко ; комм. С. Н. Брайтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
126. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.
127. Флемминг, К. М. Словарь русско-французский с подписью произношения слов, сокращенной грамматикой и алфавитным списком неправильных слов, или Словарь-самоучитель, по которому каждый грамотный может читать и говорить по-французски / К. М. Флемминг – СПб. : тип. А. Якобсона, 1864. – 192 с.
128. Фомичев, С. Грибоедов. Энциклопедия / С. Фомичев. – СПб. : «Нестор-История», 2007. – URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=7210> (дата обращения: 31.10.2021).
129. Френденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Френденберг ; подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. – М. : Лабиринт. 1997. – 448 с.

130. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов. Т. 2 / Э. Фукс. – М. : Современные проблемы, 1913. – 346 с.
131. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
132. Чернец, Л. В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа, 1997. – 337 с.
133. Черняева, Н. Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) / Н. Г. Черняева // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. – М., 1980. – С. 101–134.
134. Шаврыгин, С. М. «Легкая» комедия и становление русской реалистической драматургии (Шаховской и Грибоедов) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 Шаврыгин Сергей Михайлович. – Ленинград, 1987. – 219 с.
135. Шахматова, Т. С. «Водевильное поветрие» в русской литературе XIX века / Т. С. Шахматова // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. – Т. 150, кн. 6. – 2008. – С. 70–76.
136. Швыров, А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / А. В. Швыров. – СПб. : тип. П.Ф. Пантелеева, 1903. – 404 с.
137. Энгельгардт, Н. А. История русской литературы XIX столетия. Т. 1. 1800–1850. / Н. А. Энгельгардт. – СПб., 1902. – 642 с.
138. Янковский, М. О. Стихотворная комедия конца XVIII – начала XIX века / М. О. Янковский. – М. ; Л. : Советский писатель, 1964. – С. 5–69.
139. Ярцев, А. А. Князь Александр Александрович Шаховской (Опыт биографии) / А. А. Ярцев // Ежегодник Императорских театров, Сезон 1894–1895 гг.: Приложение. Кн. 2. – СПб. : Типография Санкт-Петербургских Императорских театров, 1896. – С. 102–144.
140. Birdsall, V. O. Wild Civility / V. O. Birdsall. – London, Bloomington, 1970. – 279 p.
141. Boissy, L. LE BABILLARD / Louis Boissy, 1750. – URL: http://mir.k156.ru/boissy/Le_Babillard2.html (дата обращения: 02.11.2021).

142. Bums, E. Restoration Comedy: Crisis of Desire and Identity / E. Bums. – London, 1987. – 283p.
143. Collier, J. A short view of the immorality, and profaneness of the English stage together with the sense of antiquity upon this argument / J. Collier. – 1698. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/44645/44645-h/44645-h.htm#page> (дата обращения: 01.11.2021).
144. Donaldson, I. The world upside down: comedy from Jonson to Fielding / I. Donaldson. – Oxford : Clarendon Press, 1970. – 211 p.
145. Dryden John / ed. by Keith Walker. – Oxford, N.Y. : Oxford univ. press, 1987. – 26 p.
146. Fujimura, T. N. Restoration Comedy of Wit / T. N. Fujimura. – N.Y., 1968.
147. Gill, P. Interpreting ladies: women, wit, and morality in the Restoration comedy of manners / Pat Gill. – University of Georgia Press, 1994. –209. p.
148. Grene, N. Shakespeare, Jonson, Moliere, the comic contract / Nicholas Grene. – Totowa, N.J. : Barnes & Noble Books, 1980. – 246 p.
149. Harriett, H. Likenesses of truth in Elizabethan and Restoration drama / Hawkins Harriett. – Oxford : Clarendon Press, 1972.
150. Jantz, U. Targets of Satire in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve. Dissertation zur Erlagung des Doctorates / U. Jantz. – Salzburg, Austria, 1978.–210 p.
151. Kenneth, M. The comedy of manners / Muir Kenneth. – London : Hutchinson, 1970. – 173 p.
152. Knutson, H. C. The triumph of wit: Moliere and Restoration comedy Harold C. Knutson. – Columbus: Ohio State University Press. 1988. –192 p.
153. Loftis, J. C. Comedy and society from Congreve to Fielding / John Clyde Loftis. – Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1959. – 154 p.
154. Magill, Frank N. Encyclopedia of world authors / New York, Harper. – 1958. – 1198 p.
155. Palmer John Leslie. Comedy of Manners / Palmer. – London G. Bell, 1913. – 308 p.

156. Russian Comedy of the Nikolaian Era / translated and with an introduction by L. Senelick. – 1997. – 112 p.
157. Sawyer, N. W. The comedy of manners from Sheridan to Maugham / N. W. Sawyer. – University of Pennsylvania, 1961. – 275 p.
158. Schneider, B. R. The ethos of Restoration comedy / Ben Ross Schneider. – Urbana : University of Illinois Press, 1971.
159. Schoenberg, T. Literature criticism from 1400 to 1800 // T. Schoenberg. – 2004. – 528 p.
160. Scott McMillin. Restoration and Eighteen Century Comedy / Scott McMillin (ed.). – Norton, 1997. – 487 p.
161. Thorndike, A. H. English comedy / Ashley Horace Thorndike. – New York : The Macmillan Co., 1929. – 635 p.
162. Vernon, P. F. William Wycherley / P. F. Vernon. – London : Longman, 1965.
163. Zimbardo, R. A. Wycherley's Drama: A Link in the Development of English Satire / Rose A. Zimbardo – New Haven and London : Yale University Press, 1965. – 174 p.