

М.И. НАЗАРЕНКО  
(Киев)

## СЮЖЕТЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ДРАМАТУРГИИ В. КАПНИСТА

Драматургическое наследие Василия Капниста – за вычетом прославленного «Ябеды» – изучено крайне мало. Не будет преувеличением сказать, что после обстоятельного текстологического и историко-литературного комментария Д.С. Бабкина в Собрании сочинений писателя [Капнист 1960] литературоведение практически не занималось рассмотрением трагедий и комедий Капниста. Исключения единичны: В.А. Бочкарев [1964] и Е.Н. Куницына [2004] рассматривали произведения драматурга прежде всего в контексте развития русской стихотворной трагедии рубежа XVIII-XIX веков. Мы попытаемся развить наблюдения, сделанные нашими предшественниками в столь важном аспекте, как рецепция европейской культуры русской литературой конца XVIII века.

Прежде всего, определим, о каких текстах Капниста пойдет речь. Это комедия «Сганарев, или мнимая неверность» (кон. 1780-х, перераб. в 1800-е), металог (1812) к несохранившейся трагедии «Гиневра» (1809), трагедия «Антигона» (1809-1811, перераб. 1814). Три этих произведения представляют три – весьма показательные для литературной эпохи – формы обработки классических сюжетов европейских литератур. К взаимопроникновению культур добавляется еще и внутренняя неоднородность русской драматургии начала XIX века. Как справедливо замечает исследователь, «классицизм, сентиментализм, романтизм, — их движение было взаимопроницаемо, стилистические границы зыбки [...] черты переходности, исторически обусловленной эклектики характеризовали и теоретические построения идеологов того времени» [Лапкина 1971: 59].

«Сганарев», имеющий подзаголовок «Сочинение г. Мольера, переложено стихами В. Капнистом», – не только хронологически первый опыт обработки Капнистом иноязычной пьесы, но и наиболее типичный для русского XVIII века [см.: Топоров 1989], поэтому мы остановимся на нем коротко. «Сганарель, или Мнимый рогоносец»

претерпел обычное для комедий «склонение» на русские нравы, которое проявилось прежде всего в замене имен героев (Горжибюс – Торговин, Селия – Софья, Лелий – Милет и т.п.: степень условности примерно одинаковая), а также – упоминаемых книг, бытовых реалий и т.п. В остальном же «Сганарев» может считаться не столько переработкой, сколько переводом стихотворной комедии, к тому же – практически эквилинеарным. В. Родиславский отмечает лишь одно незначительное изменение, произведенное Капнистом: пьеса разделена на три действия. Исследователь указывает и на «несообразность», связанную с неполной русификацией текста: мещанин Сганарев упоминает свой «герб» («И герб украсят мой огромными рогами») [Родиславский 1872: 52-53]. Случай, опять-таки типичный для русской комедии XVIII века: достаточно вспомнить обвинения В. Лукина в адрес А. Сумарокова, который заставил подъячего в комедии «Тресотиниус» (1750) оформлять брачный контракт. Однако в новейшем собрании сочинений Капниста, где комедия печатается по рукописи, строка выглядит иначе: «И гроб украсят мой огромными рогами!» [Капнист 1960: I.423]. Как бы там ни было, но анахронистичный «герб», даже если он оказался не более чем плодом опечатки («Сганарев» был напечатан посмертно, в 1849 г.), оказался для читателей органической частью текста.

Первый опубликованный перевод мольеровской пьесы, подписанный инициалами «Р.Г.» – «Сганарель, или мысленно-рогатый», – вышел в свет в 1788 г. [Рулин 1928: 242; Родиславский 1872: 50]. Поскольку время создания «Сганарева» точно не определено, вряд ли можно установить и то, случайно ли две версии комедии появились почти одновременно и какая из них оказалась первой.

Автоэпиграмма Капниста (при том, что автор, по обыкновению, выказывает уничижение паче гордости) свидетельствует о неуспехе представления комедии в петербургском Каменном театре:

Никто не мог узнать из целого партера,  
Кто в *Сганареве* смел так осрамить *Мольера*;  
Но общий и согласный свист  
Всем показал, что то *Капнист*.

Переработанный вариант пьесы был представлен в 1806 г. [см.: Капнист 1907: 207] и также без успеха: «Сганарев» оказался одним

из многих подражаний и вариаций на мольеровские темы в театре начала XIX в.

Мы обратили внимание на автоэпиграмму Капниста, поскольку этот жанр был у писателя одним из любимых (достаточно вспомнить эпиграмму на сочинения в целом в авторском сборнике 1796 г. и три эпиграммы на «Антигону», опубликованные в 1814 г. в «Сыне отечества»<sup>1</sup>). Более того: о содержании несохранившейся трагедии «Гиневра» мы можем судить только по автопародии, «Металогу трагедии Гиневра», впервые напечатанному в собрании сочинений 1960 г.<sup>2</sup>, – кажется, уникальный случай в истории русской литературы.

Форма автопародии не только чрезвычайно характерна для Капниста, но и показательна для рубежа XVIII-XIX веков: литературные занятия осознаются как дилетантство и забава, «слово» и «дело» разделены (как в памятных строках Державина). Такая авторская позиция вряд ли возможна в более ранний период и неприемлема для более позднего. Неудивительно, что В. Кюхельбекер именно Капниста выбрал в качестве мишени своей иронии, выбирая повествовательную интонацию поэмы «Сирота» (1834):

Однако подражать же не намерен  
Почтенному Капнисту. Старичок,  
Бывало, вздор напишет в десять строк:  
*«О дивной мудрости Гипербореев»,*  
Пошлёт в журнал и, чтоб своих злодеев  
Потешить, эпиграмму на свой вздор.

Подразумевается «Краткое изыскание о гиперборейцах и коренном российском стихосложении» (1815), выполненное в духе фантастических исторических штудий XVIII века; Капнист и на этот труд написал эпиграмму, называя «Изыкание» образцом «бессмыслия», хотя был совершенно уверен в своей правоте.

В основу «Гиневры» положен популярный сюжет из «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто, на что указывал и сам Капнист в письме к А. Нарышкину от 15 декабря 1809 г.: «И так всепокорнейше

---

<sup>1</sup> См. статью И.С. Заярной в настоящем сборнике.

<sup>2</sup> Неопубликованной остается первая редакция «Металога» – «Заметки к трагедии “Гиневра”» [см.: Лапкина 1959: 309; Капнист 1960: I:754].

прошу [...] принять под покров ваш печальную Гиневру, как принял ее Ариостовой памяти неустрашимый витязь Риналд» [Капнист 1960: I.755]. О популярности сюжета свидетельствует уже то, что его использовал Шекспир как одну из сюжетных линий комедии «Много шума из ничего». Как отметил Д.С. Бабкин [там же], на русский язык к началу XIX века были переведены и начальные песни поэмы Ариосто (в 1791 г., прозой), и либретто оперы Этьена Мегюля «Ариодант» (1799, рус. 1810 – т.е. через год после Капниста, хотя, конечно, исключать возможность более раннего знакомства писателя с этим произведением нельзя)<sup>1</sup>. Менее вероятно, добавим мы, влияние оперы Генделя «Ариоданте» (1735).

Влияние Ариосто на русскую литературу, начиная с середины XVIII века, подробно рассмотрено в литературоведении (общий обзор, без упоминания Капниста: [Горохова 1993]); для поколений Жуковского и Пушкина «Роланд» служил образцом романтической поэмы. Не случайно почти одновременно с Капнистом за Ариосто берется Батюшков – и не только переводит фрагменты «Роланда», но и обдумывает свою версию «Гиневры» (о неопубликованной трагедии Капниста ему сообщил Гнедич) – замысел, впрочем, был вскоре заброшен<sup>2</sup>.

Трансформация бродячего сюжета в трагедии Капниста, насколько нам известно, прежде не рассматривалась. Между тем «Металог» дает вполне достаточное представление о фабуле пьесы, ее сходстве и различиях с текстами-предшественниками. Действительно ли «Металог» создавался в преддверии предполагаемой постановки «Гиневры», как полагает Д.С. Бабкин [Капнист 1960: I.755], или же он отражает разочарование драматурга в своем творении и его сценической судьбе («Ха-ха-ха-ха-ха. / Смотри, какая чепуха»), – вне зависимости от этого, беседа Шутина и Слезникова выстроена как комическая версия традиционных «прологов», разъясняющих зрите-

---

<sup>1</sup> Современный перевод соответствующих эпизодов из IV-VI песен «Роланда» см.: [Ариосто 1993: 76-99]. Краткое содержание оперы Мегюля: [Almanach des Muses 1801: 308; Hoffmann 2004: 402; эл. ресурс: <http://www.answers.com/topic/ariodant-opera>].

<sup>2</sup> См. письмо Гнедича к Батюшкову от 10 января 1810 г. и письмо Батюшкова Гнедичу от 30 сентября 1810 г. [Гнедич 2002; Батюшков 1886: 104].

лю содержание будущей пьесы. Какими средствами создается этот комизм, мы увидим далее, а сейчас напомним исходную фабулу Ариосто (в конспективном пересказе М.Л. Гаспарова «на полях» его перевода):

«Между тем Ринальд пристает к Шотландии. Здесь нуждается в защите от клеветы королева Гинебра, и Ринальд пускается ей на помощь. По пути он спасает от разбойников Далинду [служанку королевы]. [...] Далинда рассказывает, как она любила Полинесса, а он – Гинебру, а она – Ариоданта. Оскорбленный Полинесс подговаривает Далинду переодеться Гинеброю и, поспорив с Ариодантом, выдает себя за любовника Гинебры. Это видит Лурканий, брат Ариоданта. Ариодант в тоске бросается в море, а Лурканий обвиняет Гинебру в распутстве. Далинда, опасаясь за себя, бежит к Полинексу, но он велит ее убить, и ее спасло лишь появление Ринальда. Тем временем на защиту Гинебры является рыцарь под забралом и вступает в поединок с Луркинем. Ринальд прерывает их бой, обличает Полинесса и на Божьем суде убивает его. Неведомый рыцарь открывает лицо [...] и оказывается уцелевшим Ариодантом. Гинебру выдают за Ариоданта, а Далинда уходит в монастырь».

«Металог» Капниста лишает события какой-либо национальной или культурной привязки: ни один персонаж не назван по имени, безымянным остается и место действия (Шотландия – и у Ариосто, и в обеих операх). Единственное исключение – заглавная героиня: имя Гинебра позволяет говорить, что Капнист следует Ариосто, а не Мегюлю, у которого принцесса носит имя Ина, а фабула заметно выпрямлена.

Далинда именуется в «Металог» просто «фрейлиной», Полинесс становится ее «братом» («Печальна фрейлина одна, / Выглядывая из окна, / Любезна братца поджидает...»), Ариодант – «дезертер», влюбленный в «царевну» Гинебру. («Дезертер» – видимо, потому, что сбежал с любовной службы, разочарованный в Гинебре; никаких пояснений выбору такого обозначения Капнист не дает.) Неблагопристойная и неприличная для театра сцена ночного визита любовника к фрейлине заменяется, таким образом, всего лишь визитом брата к сестре – правда, через «царевнин терем», что и вводит в заблуждение Ариоданта: полностью исчезает тема провокации.

Зато Капнист вводит новый поворот событий, отсутствующий и у Ариосто, и в операх:

Царевны батюшка суровый,

Не сведав дочерня греха,  
Ей представляет жениха.  
Вот тут сумбур начнется новый  
И понесется чепуха.  
Отказ, как шост, – и царь вздурится,  
На дочь нахальную озлится,  
Большой подымет крик и шум  
И, чтоб ее навесьть на ум,  
К хорошему пристроить месту,  
Он в желтый дом запрет невесту...

У Мегюля женихом Ины с первых же сцен является Ариодант; ни Луркания, ни аналогичного ему персонажа нет: Отон/Полинесс доказывает свое обвинение перед безымянными свидетелями. В версии Капниста, как и у Ариосто, царевну обвиняет «дезертеров брат», который «чортом побожиться рад, / Что дочь царску видел точно». Затем – еще одно существенное расхождение:

Что братец дезертеров врет.  
А фрейлина того не хочет  
И только лишь о том хлопочет,  
Как ей царевну оправдать.  
Пришлось правду рассказать.  
А чтоб в словах не ошибиться,  
Сказав, решилася убиться,  
И точно совершила так.

Таким образом, отказ от ключевой сюжетной мотивировки Ариосто вынудил русского драматурга радикально изменить одну из важнейших линий трагедии: нет ни посланных Полинессом/Отоном убийц, ни спасения Далинды Ринальдом (Ариодантом у Генделя и Мегюля). Это изменение мотивировок иронически переосмыслено в «Металогe» как отсутствие мотивировок вообще, а следовательно (и с учетом счастливого для главных героев финала) – как принадлежность пьесы к комическому, а не трагическому жанру («До сих, как видится мне, пор / Сюжет комедью представляет»). Тот же эффект производит утверждение о возможности обрыва фабулы задолго до ее окончания («С концом, любезный, всё конечно. / Заботиться еще о чем? / Уж всё открыто мертвецом»).

Тем не менее, развязку Ариосто Капнист сохраняет – изменив поступки ключевых персонажей в соответствии с их новыми мотива-

ми. Лурканий не хочет верить предсмертному признанию Далинды и вызывает на поединок ее брата

Но тут, как будто чудесами,  
Давно усопший дезертер  
Себя в их поединок втер,  
И, брата фрейлинского с тылу  
Хвата мечом, послал в могилу.  
Потом, явися пред царем,  
Донес порядочно о том,  
Как было, и его убили,  
Но только лишь приколотили.

Почему Ариодант убивает «брата фрейлинского», Капнист не поясняет: видимо, еще один отказ от логической связности ради комического эффекта. Когда именно и кто именно «приколотил» героя, также не вполне ясно (во время его отсутствия? в поединке?).

Во всех версиях истории Ариоданта, от Генделя до Капниста, мы наблюдаем большие или меньшие отступления от фабулы Ариосто. Причина в каждом из трех случаев одна и та же: важная для общей структуры «Неистового Роланда» обрамляющая история Ринальда, спасителя Далинды и победителя Полинесса, в драме оказывалась избыточной. Тем более, в сцене поединка (которую Мегюль опустил вовсе) Ринальд дублирует Ариоданта, что и позволило Генделю и Капнисту объединить этих персонажей.

Примечательной чертой, отличающей «Гиневру» Капниста от предшествующих версий, является отсутствие «злодеев»: события строятся вокруг поединка честолюбий (царя, дезертера, его брата и брата фрейлины), при совершенном отсутствии дурного намерения с чьей-либо стороны. Замена любовника Далинды на брата лишила фабулу неблагопристойности, но потребовала решительной перестройки отношений действующих лиц. Насколько можно судить, у Капниста отсутствует и мнимое самоубийство Ариоданта («Не знают, где его квартера / Или не съел ли дикой зверь» – очень ослабленный вариант, даже для пародии), однако его «замещает» самоубийство Далинды, ничего не меняющее в развитии событий, но дающее дополнительное основание для ее брата сражаться с Лурканием. В целом «Гиневра», видимо, приближалась к классической (аристотелевской) схеме трагедии – как системе событий, вызванных ошибкой достойного человека.

Совсем иначе выстроена «Антигона», политическая и тираноборческая трагедия: ее сценический неуспех мог стать (и стал) предметом автоэпиграмм Капниста, одна из которых представляет собой переработку эпиграммы на «Сганарева»<sup>1</sup>, – но, в отличие от «Гинвары», сами события не предполагали ни счастливого финала, ни возможности доведения их до абсурда, предпринятого в «Металогe».

В фабульном плане «Антигона» примечательна прежде всего тем, что имеет сравнительно немного общего с трагедией Софокла – и, таким образом, из всех текстов, рассмотренных в нашей статье, наиболее самостоятельна. Однако несомненно – и признается самим автором в предисловии – прямое влияние драматургии В. Озерова, прежде всего «Эдипа в Афинах». Вероятно, драматургу были известны и другие обработки сюжетов «фиванского цикла» – прежде всего «Фиваида» Расина, «Антигона» Альфьери, а в России – «Кровавая ночь» В. Нарезного (1800), один из первых неуклюжих опытов перенесения в русскую драматургию шекспировского ямба.

Трагедия Капниста входит в ряд тираноборческих пьес XVIII века («Димитрий Самозванец» А. Сумарокова, «Вадим Новгородский» Я. Княжнина). «И откуда взялась у нас эта язва злодеев? Ни Корнель, ни Расин, ни Вольтер... не выставляли подобных чудовищ», сетовал Р. Зотов в «Биографии Озерова» (1842) (цит. по: [Озеров 1960: 28]). Основной эстетической категорией становится «должное»: наказание тирана у Озерова и Капниста мыслится более эстетически (и политически!) значимым, чем его моральное осуждение у Нарезного или раскаяние (на что вынужден был пойти Капнист во второй редакции трагедии, по цензурным соображениям). При этом ни верности фабульной основе, ни даже контекстуальной непротиворечивости событий не придается особого значения: версия Капниста, с одной стороны, основана на озеровской (оправдание характеров в тексте и автокомментариях идет через отсылки к «Эдипу в Афинах»), с другой – явно ей противоречит (Креонт у Капниста жив, в согласии с мифом и вопреки Озерову) и, разумеется, противоречит

---

<sup>1</sup> «[...] стихи не делали большого очарования [,] и трагедия не могла возбудить соучастия», – писал рецензент «Сына отечества» [О новой трагедии 1814]. То, что эпиграммы Капниста были опубликованы в следующем же номере журнала, говорило о полной капитуляции автора.

Софоклу. Отдельные элементы мифа и текстов-предшественников в такой фабульной конструкции становятся незначимыми: в первой редакции чрезвычайно важна Исмена, сестра Антигоны; однако во второй редакции Исмена отсутствует вовсе, и ее заменяет наперсница Эгина. В новой редакции мы наблюдаем уже знакомые по «Гиневре» радикальные изменения мотивировок, прежде всего Креонта: он уже не провоцирует племянницу нарушить закон и не заставляет Гемона (во второй версии – Эмона) убить невесту. Вторая «Антигона» приобретает фабульную ослабленность, свойственную трагедиям Озерова, но без озеровских попыток показать душевные движения героев – чем и уступает первой редакции.

«Антигона» Капниста не стала активным фактором литературной жизни 1810-х гг., но ознаменовала окончание целого этапа в истории русской драматургии: затем, уже в 1820-е гг., последует дискуссия о «шекспировском» типе трагедии в русской литературе (полемика Пушкина с Вяземским о наследии Озерова, с Кюхельбекером об общественной значимости литературы и пр.).

Капнист решал насущные задачи русской литературы начала XIX века: восприятие и воспроизведение сюжетов (шире – топосов) европейских литератур, трансформация жанровой системы драматургии. Однако при этом писатель последовательно применял художественные средства предшествующего столетия: показательно, что вторая редакция «Антигоны», гораздо более близкая к поэтике Озерова, оказалась и вынужденной, и более слабой. Но тот же «архаизм» присущ и другим опытам Капниста начала XIX века, прежде всего – его рассуждениям о гекзаметре (одна из самых острых литературных полемик того времени), историческим изысканиям, лежащим в области «баснословия» («Ученые и любопытные рассуждения и исследования о различных предметах, особенно относящихся к истории российской и вообще всего Севера»; между тем, Карамзиным уже написана большая часть «Истории государства Российского») и т.д.

«Пограничность» Капниста – между XVIII и XIX в., украинской и великорусской, европейской и русской культурами – делает творческий и жизненный облик писателя маргинальным в современном ему литературном процессе и в то же время – чрезвычайно интерес-

ным для исследования, как литературоведческого, так и культурологического и даже историко-политологического<sup>1</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Ариосто Л.* Неистовый Роланд / Пер. М.Л. Гаспарова. – [Т. 1.] Песни I-XXV. – М.: Наука, 1993. – С. 574 с.

*Батюшков К.Н.* Сочинения: В 3 т. – Т. 3. – СПб., 1886. – XV + 804 с.

[*Гнедич Н.И.*] Письма Н.И. Гнедича к К.Н. Батюшкову / Публ. А.В. Чернова // Батюшков. Исследования и материалы: Сб. науч. тр. – Череповец: ЧГУ; Батюшковское общество, 2002. – Эл. ресурс: <http://www.booksite.ru/fulltext/iss/led/ova/nia/9.htm>

*Бочкарев В.А.* Стихотворная трагедия конца XVIII – начала XIX века // Стихотворная трагедия конца XVIII – начала XIX в. – М.-Л.: Советский писатель, 1964. – С. 5-60.

*Горохова Р.М.* Ариосто в России // *Ариосто Л.* Неистовый Роланд. – [Т. 2.] Песни XXVI-XLVI. – М.: Наука, 1993. – С. 457-480.

*Капнист В.* Избранные сочинения. – СПб.: Типогр. Глазунова, 1907. – VIII + 214 с.

*Капнист В.В.* Собрание сочинений: В 2 т. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1960.

*Куницына Е.Н.* Дискурс свободы в русской трагедии последней трети XVIII – начале XIX в. Дисс. ... к. филол. н. – Екатеринбург, 2004. – 155 с.

*Лапкина Г.А.* О театральные связи В. В. Капниста // XVIII век. – Сб. 4. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1959. – С. 304-312.

*Лапкина Г.* Проблемы сентиментальной драмы в русской театральной критике 1800-х годов // Труды Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии. – Вып. 3. – Л., 1971. – С. 59-78.

*Озеров В.А.* Трагедии. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1960. – 445 с.

О новой трагедии // Сын отечества. – 1814. – Ч. 17. – № 39. – Раздел VIII. – С. 43.

*Родиславский В.* Мольер в России // Русский вестник. – 1872. – № 3. – С. 38-96.

*Рулин П.* Русские переводы Мольера в XVIII веке // Известия по РЯС. – 1928. – Т. I. – Кн. 1. – С. 221-244.

*Топоров В.Н.* «Склонение на русские нравы» с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского «Недоросля») // Ученые записки Тартуского ун-та. – Вып. 855. – 1989. – С. 106-126.

---

<sup>1</sup> Достаточно вспомнить бурные дискуссии вокруг его «прусской миссии» 1791 г.

Almanach des Muses pour l'an IX de la République Française. – Paris, 1801.  
– 354 p.  
*E.T.A. Hoffmann's* musical writings. – Cambridge University Press, 2004. –  
XVI + 477 p.