

ПРОБЛЕМА КАНОНА РУССКОЙ КОМЕДИИ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА:  
Грибоедов или Шаховской?\*

ДМИТРИЙ ИВАНОВ

Доминантой эстетических поисков русского театра первой трети XIX в. была проблема создания оригинальной комедии в «русских нравах». Частью этого процесса стала канонизация Фонвизина в качестве автора первой образцовой комедии «Недоросль», осуществленная по модели Мольера. Фонвизин, получивший в 1800-е гг. именование «русский Мольер», воспринимался в качестве родоначальника национальной традиции — неподражаемого и недостижимого [Рогов: 58]. Отсюда частые призывы к русскому комедиографу «восстать», чтобы осмеять новые «безумства» потомков. Типичный пример — в послании «Д. И. Фон-Визину» (1811) графа Д. И. Хвостова:

Ты жил, Фон-Визин, с Музой ладно,  
Твой дар доселе жив у нас;  
Оставь свое жилище хладно,  
Мы улыбнемся хоть на час [Хвостов: 64].

Тем не менее, последователей у Фонвизина в 1800-е гг. не находилось. За исключением комедии А. Д. Копьева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка», все другие «продолжения» «Недоросля», написанные на рубеже веков, — «Митрофанушка в отставке» Г. Н. Городчанинова, «Сговор Кутейкина» П. А. Плавильщикова, исчезали из репертуара после 1–2 представлений [Ельницкая: I, 456, 463; II, 493, 502, 518]. Несмотря на это, в 1811 г. автор статьи «Недоросль и его потомство» (предположительно А. А. Шаховской) утверждал,

---

\* Статья написана в рамках проекта ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона».

что «Дурное или хорошее подражание равно льстит самолюбию подлинника — следовательно слава *Недоросля* остается бессмертною — и не одно подражание еще его не превосходило. И так потомство сей комедии со временем будет безчисленно» [ЖД: 208]. В реальности, однако, кроме неудачной комедии «Деревенский в столице» П. И. Сумарокова (1808), более подобных пьес не появилось.

Даже такие, казалось бы «фонвизинские» комедии, как «Фалалей Скотинин» П. Н. Приклонского (1808) были переделками «из Мольерова театра» [Ельницкая: II, 533]. Успешные русские комедиографы этого времени — И. А. Крылов и Шаховской — предпочитали следовать примеру своих французских коллег и подражать Мольеру. Применялся общий принцип: узнаваемые «мольеровские» мотивы, коллизии и приемы использовались на «национальном» материале.

Наиболее последовательно эту форму комедии развивал Шаховской, заслуживший к середине 1810-х гг. славу «русского Мольера», несколько даже потеснив Фонвизина. М. Н. Загоскин так писал о его комедии «Полубарские затеи, или Домашний театр» (1808): «мы не знаем комедии (включая *Недоросля*), в коей было бы так много той истинной, не принужденной веселости, которая обезоруживает самого строгаго критика. <...> Постоянный успех ея доказывает лучше всякаго систематическаго разбора, что не смотря на некоторые недостатки, она может по справедливости назваться одною из лучших комедий нашего театра» [СН: 140]. Однако сам Шаховской в конце 1810-х отводил себе лишь роль скромного последователя, продолжая ставить автора «*Недоросля*» в ряд основателей национальных традиций — от Аристофана, Шекспира и до Мольера [Шаховской 1820: 25].

Такая высокая оценка Фонвизина в начале века исходила, в основном, из среды архаистов и близких к театральной дирекции литераторов, что, видимо, способствовало сохранению «*Недоросля*» и «*Бригадира*» в репертуаре столичных театров. На причастность к этому дирекции и лично Шаховского, как ответственного за репертуар, указывают три факта: 1) на московской сцене обе комедии появляются только после присое-

динения ее к Императорской в 1806 г.; 2) в Петербурге ни одной постановки пьес Фонвизина не было осуществлено только в период 1819–1821 гг., когда Шаховской был временно уволен; 3) «Бригадир» исчезает из репертуара петербургского театра на 30 лет именно тогда, когда Шаховской был окончательно отстранен от его управления в конце 1825 г. (см. графики 1–2).

При этом, как видно из графиков, вплоть до 1830-х гг. количество постановок комедий Фонвизина в среднем сохранялось в пределах 3 в год и ни разу не превысило 5. Если сравнить эти данные с показателями таких популярных пьес, как «Днепровская русалка» (ч. 1) Н. С. Краснопольского или «Козак-стихотворец» Шаховского-Кавоса (см. графики 3–4), то у канонического «Недоросль» отчетливо заметно отсутствие тенденции к убыванию. Максимальное количество представлений репертуарных новинок естественно приходится на первый год-два, после чего интерес к ним спадает и, как правило, они сходят со сцены. Неожиданные пики показателей могут возникать только благодаря новым постановкам (в бенефисы актеров). Постоянное же количество представлений характерно именно для канонических пьес, прочно вошедших в театральный репертуар, но не вызывающих уже зрительского ажиотажа. На протяжении александровского царствования комедии Фонвизина стабильно держатся на этом месте.

В 1800–1810-е «Недоросль» трактуется в рамках господствующей «неоклассицистической» теории подражания. Автор упомянутой статьи о его «потомстве» возражал «некоторым нашим Критикам», считавшим, что «Недоросль не настоящий подлинник, а также в свой черед подражание Французскому» — «что до этого? — Мы знаем, что и подражание также, как и подлинник; если оно хорошо, может оставаться на ряду с подлинниками» [ЖД: 208]. Трактовка меняется уже на рубеже 1810–1820-х.

В своей статье-манифесте «Предисловие к Полубарским затеям» Шаховской первым стал утверждать, что Фонвизин действовал бессознательно — он «великим даром своим угадал, что нужно нашему Театру, и желая, может быть, в подражание Французам написать характерную Комедию, сотворил Русскую

Комедию нравов». Как полагал драматург, Фонвизину не были известны опыты иноязычных театров — им руководил лишь его «собственный Гений» [Шаховской 1820: 22]. Автор «Предисловия», очевидно, воспользовался здесь концепцией А. В. Шлегеля, согласно которой «великие гении-творцы» (*premiers génies créateurs*) действуют, не понимая себя [Schlegel: I, 188].

При этом сам Шаховской оставался на позициях предшествующей эпохи, проповедуя ориентацию на образцы и заимствование. Мы не раз отмечали, что на протяжении всего своего творчества, драматург неизменно подчеркивал этот метод [Иванов: 46, 188]. Тем самым, видимо неосознанно, Шаховской ставил себя в ряд тех «переимчивых» комедиографов от А. П. Сумарокова до Я. Б. Княжнина, чьи пьесы в 1820-е начинают восприниматься как «неоригинальные».

В том же 1820 г., на страницах «Сына Отечества» появилась статья В. И. Соца «О Санктпетербургском Российском Театре» с перечнем русских драматургов. Первым среди «комиков» был назван Фонвизин, именно по признаку оригинальности: «Фон-Визин почти единственный оригинальный Сочинитель. Его Недоросль и Бригадир со временем будут историческими памятниками отечественных нравов». О Княжнине говорилось, что он «почтен быть может отличнейшим Комиком», а далее следуют многочисленные «хорошие» от А. И. Клушина до В. В. Капниста и И. М. Муравьева-Апостола. Среди «новейших», более других отличившихся, названы Крылов и Шаховской. Первый соединяет «со славою превосходного Баснописца» «достоинство хорошаго оригинальнаго Комика», а второй умеет замечать и «живо» изображать «временныя» странности общества. Среди заслуг Шаховского также признавалась его роль в обучении «большой части нынешних молодых Актеров». Остальных драматургов автор статьи упоминает лишь в качестве переводчиков и подражателей. Итог неутешительный: «Число оригинальных драматических Авторов у нас крайне ограничено» [СО: 51–54].

Аналогичную характеристику Шаховской получил и в «Опыте краткой истории русской литературы» Н. И. Греча. Однако стремление драматурга изображать современность здесь осу-

ждалось критиком за «личности»: «Успеху некоторых его произведений вредит желание действовать на современников, изображением не только характеров, но и лиц *нынешнего* времени». Несмотря на это, Шаховскому отводилось «первое место в числе нынешних наших драматических писателей» за то, что, обогатив «Театр наш многими хорошими сочиненьями, переводами и подражаниями», способствовал воспитанию «молодых Актеров и Актрис» [Греч: 317–320].

Появление «Горе от ума» А. С. Грибоедова (далее — «ГоУ») запустило процесс переосмысления канона русской комедии — отмены предшествующего и создания нового, в полном соответствии с общеевропейскими тенденциями 1820-х. Уже в 1824 г. — до постановки и публикации — новая пьеса стала трактоваться критикой как разрыв с актуальной традицией и новый поворот в истории жанра. А. А. Бестужев одним из первых назвал ее «феноменом, какого не видали мы от времен “Недоросля”». «Романтический» характер этой трактовки задавался упоминанием сторонников «французской систематики» и «правил», критикующих отсутствие «завязки» в пьесе [Критика: 17]. Более радикально высказались П. А. Вяземский и Н. А. Полевой в рецензии на «Русскую Талию»: «ни в одной русской комедии не находим мы таких острых, новых мыслей и таких живых картин общества» [Статьи: 245]. Однако, в отличие от формулы «Фонвизин — Грибоедов», радикализм «Московского Телеграфа» не получил поддержки. Фонвизин, как и Мольер для французских «романтиков» (см. [Fellows: 63–64]), остался единственным признанным «классиком».

В связи с формированием этого нового тренда следует обратить внимание на статью Ф. В. Булгарина «Междудействие или Разговор в Театре о драматическом искусстве», помещенную рядом с отрывками комедии на страницах альманаха «Русская Талия», но прямо не касающуюся «ГоУ». В ней некто Б. рассуждал о том, какой должна быть современная комедия:

на сем поприще никто поныне не превзошел Молиера и Фонвизина. Впрочем я полагаю, что Автор, представляя картину света, не должен стеснять себя любовною интригою, которая до такой степени сделала единообразными все почти Комедии, что с

первой сцены проницательный зритель угадывает развязку <...>. Многие думают, что страстные любовники, легковверные отцы или опекуны, проницательные слуги, суть необходимая принадлежность Комедии, а я полагаю, что первоклассная характерная Комедия может существовать без всех этих заржавленных пружин, и произведет желаемое действие одним резким очертанием характеров и удачной развязкою какого нибудь комического происшествия, которого цель будет осмеяние недостатков общества <...> Самый приятный слог для Комедии, кажется мне, или разговорная проза или вольные стихи [Талия: 352–353].

Если сравнить это описание с последующими отзывами на «ГоУ», то точные текстуальные совпадения указывают, что Булгарин подразумевал комедию своего друга, тут же рядом напечатанную<sup>1</sup>. Те же элементы находим, например, в статье 1825 г. О. М. Сомова. По его мнению, автор «ГоУ» как истинный «романтический» гений шел своей «дорогою», а не по следам французов:

здесь нет ни плута слуги, около которого вьется вся интрига, нет ни *jeune premier*, ни *grande coquette*, ни *père noble*, ни *raisonneur*, словом ни одного сколка с тех лиц, которых полное число служит во французских театрах уставом для набора театральной челяди. В первом явлении первого действия не выведены слуга и служанка <...>, чтоб высказать зрителям или читателям характеры главных лиц и <...> сообщить наперед, в чем состоит завязка пьесы. <...> Что касается до стихосложения, то оно таково, какого должно было желать в русской комедии и какого мы донныне не имели [Критика: 19].

Как видно из приведенных цитат, одной из основных черт нового «романтического» дискурса было отрицание традиционных амплуа в комедии<sup>2</sup>. Учитывая, что штат Императорских теат-

---

<sup>1</sup> Ср. в его фельетоне «Литературные призраки» (1824) о пьесе Талантина (Грибоедова): «комедия в рукописи, которая воскресит у нас на сцене память Фонвизина» (цит. по: [Грибоедов: 436]).

<sup>2</sup> Ср. в статье о состоянии французских театров в «Телеграфе» (из *Revue Française*. 1828. № 4. P. 92–111): «Кто не чувствует, например, что дяди, любовники, молодые вдовы наших комедий, такая-же искусственные лица, как арлекины и паяцы? <...> Никто

ров был набран по списку тех же французских амплуа (см. [Погожев: 80–83]), подобное противопоставление заранее предreshало негативную оценку сценического воплощения комедии Грибоедова и вероятный конфликт с актерами.

Это подтверждают отзывы на постановки «ГоУ» в 1831 г. Первый раз в полном виде комедия Грибоедова на петербургской сцене давалась в бенефис актера Брянского и, очевидно, в подготовке спектакля принимал участие учитель бенефицианта — Шаховской. Булгарин после спектакля утверждал, что «*Gore ot ума* не может нравиться на сцене, так, как дают ныне», потому что актеры «непостигли» замысла автора «и в половину» [Статьи: 310]. Журналист воспроизводил требование (обычное для рассуждений о Шекспире — см. [Schlegel: III, 193; Современник: 2–6]) о необходимости «великих артистов», «актеров-гениев», равных «гению автора», которые могли бы воссоздать творение драматурга не по условным традициям. «Из всех действующих лиц сей комедии, — писал он — одна только А. М. Каратыгина (Колосова) совершенно поняла автора». Такое исключение, сделанное для актрисы, со скандалом ушедшей от своего педагога Шаховского, тем показательней, что далее следовал совет Семеновы-младшей «переменить своего учителя декламации; а не то, с ея талантом будет тоже, что случилось с талантом покойной Дюровой» (имелась в виду любимая воспитанница Шаховского — Л. О. Дюрова). Главная претензия Булгарина была даже не к исполнителям, а к школе и традициям: Семенова играла роль Софьи «как обыкновенно должно играть *амплуа первых влюбленных в комедиях*»; Рязанцев, «представляя Фамусова, изображал его каким-то *мещанином во дворянстве*» и подражал «игре покойнаго Боброва, в простодушных стариках»; Каратыгин старший играл Чацкого и «взял за образец *Мизантропа*». Остальные исполнители также не удовлетворили рецензента, но особенно досталось гражданской жене Шаховского — актрисе Е. Ежовой: «в роли графини Хлестовой она была совершенно не на

---

не действует сам собою. Один напоминает Флери, другой Моле; но ни в одном нет природы» [МТ: 1828. № 23. С. 330].

месте, и не произнесла ни одного, решительно ни одного стиха, так как должно. Она не имеет понятия, что такое *интонация* в чтении! Мы ненамерены давать ей советов и уроков, но желали бы видеть когонибудь другого в этой роли» [Статьи: 314–315].

Аналогичный негативный отзыв на московскую премьеру прислал в «Северную пчелу» В. А. Ушаков:

Горе от ума есть пробный камень для талантов наших драматических артистов. Это не отродье старинных произведений, из коих извлечены тысячи условных правил и сценических законов, это новое создание, новое зеркало, в коем отражается новый, доселе несуществовавший мир. Тут нет ни Альцестов, ни Валеров, ни Криспинов, но одного из тех лиц, коих характеры могут быть изучаемы по преданиям <...> Фамусов, Чацкий, Молчалин и другие лица, суть новые, важные задачи, которые гений Грибоедова предоставил на разрешение опытным и искусным актерам [Там же: 324–325].

Тем не менее, количество постановок «ГоУ» в 1830-е годы в Петербурге и Москве было очень значительным, что отражает несомненный успех комедии у зрителей (см. график 5). Постепенное же падение показателей за первые 5 лет (в СПб. — с 16 до 3; в М. — с 11 до 3) было обычным для театральной новинки. Из этого можно сделать вывод, что большинство современников традиционная манера игры актеров вполне удовлетворяла. Нападки же критиков, с одной стороны, были продиктованными борьбой внутритеатральных партий, а с другой — были характерным отражением дискурса, изначально связанного с «ГоУ». В рамках его «гений» Грибоедова («Шекспира комедии» по словам В. Г. Белинского [Критика: 109]) оказывался вневременным, превосходящим навыки современных исполнителей и требующим от актеров разрыва с традицией амплуа.

Ее воплощением оказался князь Шаховской со своими учениками. Как вспоминал П. Арапов, «в *Уроке кокеткам* все роли были написаны по характерам и средствам актеров; это условие <...> <Шаховской> соблюдал всегда в своих пьесах, имея в виду, как и какую речь или монолог актер может передать» [Арапов: 238]. С одной стороны, это помогало скрывать

недостатки исполнителей, но, с другой, возникала однотипность персонажной структуры и сюжетных ходов, которые к началу 1820-х стали осуждаться критикой, в особенности, враждебной Шаховскому (см. [Бестужев: 257–259]).

Неудивительно, что полемика вокруг «ГоУ» довольно быстро приняла форму спора о Шаховском и его театральной практике. На это указывает перебранка о литературных «приходах», спор о первенстве Шаховского в использовании вольного ямба и противопоставление комедии Грибоедова его «романтической» пьесе «Финн» (см. [Статьи: 261, 266, 286]). Отстаивание чести Шаховского водевилистом А. И. Писаревым (Пилад Белугин) провоцировало противников «Вестника Европы» также высказываться на счет драматурга. Вскоре появились и другие поводы, особенно, после переезда Шаховского в Москву в конце 1825 г., где он уже сам принял участие в журнальной войне с «Телеграфом», а позднее с Булгариным и его изданиями. Набор аргументов противников Шаховского явно диктовался логикой полемического дискурса «романтизма»: 1) Шаховской якобы писал «более подражания нежели сочинения» [МТ: 1826. № 9. С. 51]; 2) знаменит «количеством, а не качеством»; 3) остался с «устаревшими понятиями» французского XVIII века, и сам принадлежит прошлому [СП: 1]. Образ «русского классициста» — оппонента «русского романтика» был готов.

Попытку отстоять славу «нашего первого комика» от нападок «Телеграфа» и «Северной пчелы» в 1830 г. предпринял его друг С. Т. Аксаков в статье «О заслугах князя Шаховского в драматической словесности». Не перечисляя всего написанного Шаховским за «двадцать пять лет», Аксаков упоминал четыре лучшие его пьесы последнего десятилетия: «Пустодомь», «Финн», «Керим-Гирей» и «Аристофан» [Аксаков: 521]. Показательно, что все это были стихотворные пьесы: 5-актная «комедия нравов», две «романтические» «трилогии» по модным поэмам А. С. Пушкина<sup>3</sup> и большая «историческая коме-

---

<sup>3</sup> Ср. акцент на «романтических красотах» пьесы Шаховского у Писарева в 1825 г.: «Сомов упрекает М. А. Дмитриева в каком-то

дия» «в разномерных стихах Греческого стопосложения» [Шаховской 1828: П]. Видимо, Аксаков стремился продемонстрировать эстетическую актуальность сочинений Шаховского и его место в ряду «с первыми русскими стихотворцами» [Аксаков: 521] — т.е. отвести от драматурга упреки в «устарелости». Однако сам жанр подведения итогов и обсуждения былых заслуг явно указывал на принадлежность Шаховского прошлому, а не настоящему русскому театру.

Очевидно, эту тональность задавал сам драматург. В 1829 г., отвечая на очередной выпад «Телеграфа», Шаховской подчеркивал свой возраст и былую славу: «моя “Деббора”, может быть, только теперь насмешит кого-нибудь, служа бесстыдству, а видевшие ее представление верно помнят, что публика обеих наших столиц благоволила рукоплесканиями и честью вызова» [Шаховской 1829: 269]. Кроме пожилых зрителей, драматург обращался к «давнишним членам Императорской Российской Академии»; объясняя, что «выступил при старости», держась «старинного изречения: правду говорить — добрым людям дружить» [Там же: 271]. Этим Шаховской фактически подтверждал мнения враждебных критиков о своей принадлежности к ушедшей эпохе.

В ходе журнальных баталий рубежа 1820–1830-х гг. фигура комедиографа стала символизировать собой негативный образ отставшего «классициста» и драмодела, которому можно было противопоставлять Грибоедова — «гения» оригинального и «романтического». В предисловии к изданию «ГоУ» 1839 г. Н. Полевой подчеркивал: «Не думая быть преобразователем, Грибоедов сделался им и дал новое направление русской драме»; он «прежде реформы в нашей эстетике, сбросил с себя все оковы французского классицизма» [Критика: 82–83]. Используя выражение Белинского, «ГоУ» стало «осиновым колом» XVIII века [Там же: 174] — добавим, воплощением которого в рамках критического дискурса оказался Шаховской.

---

французско-классическом вкусе, хотя г. Дмитриев, отдавая должное романтическим красотам Финна, ясно показал свое несогласие с правилами французской драматургии» [Статьи: 261].

Задача, поставленная в 1800-е гг., объявлялась теперь решенной. Каноническая пара «Фонвизин — Грибоедов» соединяла в себе начало национальной традиции и ее современное воплощение, при этом, фон оказывался нерелевантен: «множество комедий, написанных в стихах и прозе, в промежутке времени от Фонвизина до Грибоедова, не стоят упоминания» — считал впоследствии Белинский [Критика: 193].

Дальнейшее закрепление канона подтверждается и репертуарными сводками. Хотя в начальный период для комедии Грибоедова была характерна обычная тенденция к убыванию, под стать пьесам Шаховского (ср. графики 4–5), вслед за тем уже с 1840-х гг., начинается рост ее популярности, которая в дальнейшем демонстрирует стабильные показатели, характерные для канонических пьес (ср. «Ревизор» Н. В. Гоголя — график 6). В царствование Александра II в Петербурге именно «Ревизор» и «ГоУ» представляются более всего: 158 и 105 раз соответственно [Вольф: 78].

С одной стороны, канонизация комедии Грибоедова критиками стала, очевидно, тем двигателем, который повлиял на частотность постановок. С другой же — такая исключительная репертуарность говорит о хороших кассовых сборах, а значит, демонстрирует реальную привлекательность «ГоУ» для русского зрителя. Процесс был завершён многочисленными изданиями комедии в середине 1850-х гг. [Статьи: 241–242]

В отличие от Грибоедова, Шаховской, несмотря на все его попытки 1820-х гг. перейти в «романтики», со своей теорией заимствования, опорой на традицию, расчетом на современные актерские привычки и зрительские вкусы оказался не только причислен к лагерю литературных «староверов», но и получил репутацию театрального «поденщика». Современность для большинства его пьес продлилась лишь до конца Николаевского царствования.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аксаков: *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. III.  
Арапов: *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861.

- Бестужев: *Бестужев А.* Липецкия воды или Урок Кокеткам // Сын отечества. 1819. Ч. 51. № 6.
- Вольф: *Вольф А. И.* Хроника Петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 года. СПб., 1884.
- Греч: *Греч Н.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.
- Грибоедов: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995–2006. Т. III.
- Ельницкая: *Ельницкая Т. М.* Репертуар драматических театров Петербурга и Москвы // История рус. драм. театра: В 7 т. М., 1977.
- ЖД: Журнал драматический. 1811. № 11.
- Иванов: *Иванов Д.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009.
- Критика: А. С. Грибоедов в русской критике: Сб. статей. М., 1958.
- МТ: Московский телеграф. 1826. № 9.
- Погожев: *Погожев В. П.* Столетие организации Императорских Московских театров: Опыт исторического обзора: Кн. 1–3. СПб., 1906–1908. Кн. 1.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. VII.
- Рогов: *Рогов К. Ю.* Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России / Дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. н. М., 1992.
- СН: Северный наблюдатель. 1817. Ч. 2.
- СО: Сын отечества. 1820. № 42.
- Современник: Литература и театр в Англии до Шекспира // Современник. 1853. Ч. 42. № 11. Отд. 2.
- СП: Северная пчела. 1829. № 133.
- Статьи: Критические статьи о комедии «Горе от ума», помещенные в журналах с 1825 по 1857 год // А. С. Грибоедов и его сочинения: Приложения / Изд. Е. Серчевским. СПб., 1858. С. 243–404.
- Талия: Русская Талия на 1825 год. СПб., 1825.
- Шаховской 1820: *Шаховской А.* Предисловие к Полубарским затеям // Сын отечества. 1820. № 13.
- Шаховской 1828: *Шаховской А. А.* Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828.
- Шаховской 1829: *Шаховской А. А.* Письмо к Издателю // Галатея. 1829. Ч. 2. № 11.
- Хвостов: *Хвостов Д. И.* Полн. собр. стихотворений: В 7 т. СПб., 1828–1834. Т. V.
- Fellows: *Fellows O. E.* French Opinion of Molière (1800–1850). Providence, Brown University, 1937.
- Schlegel: *Schlegel A. W.* Cours de littérature dramatique: 3 tt. / Trad. d'allemand par A. Necker de Saussure. Paris, 1814.

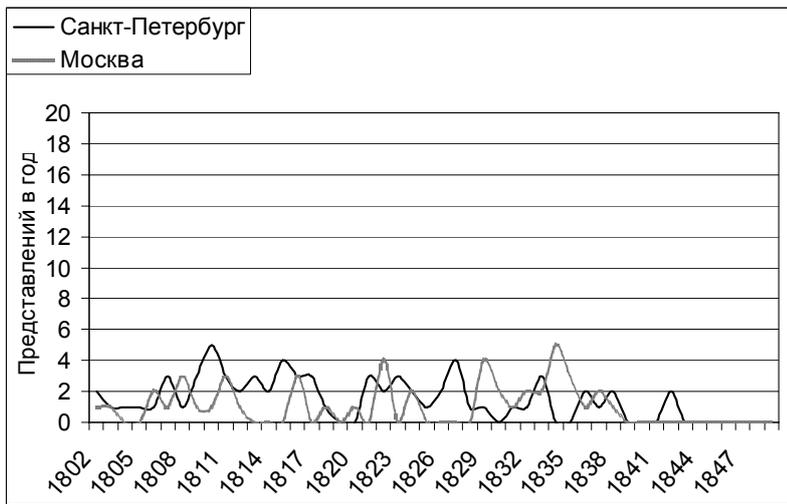
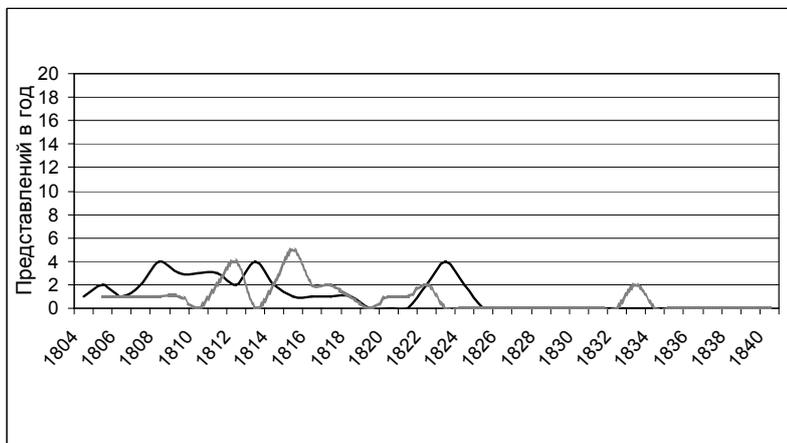
График 1: Фонвизин. «Недоросль»<sup>4</sup>

График 2: Фонвизин. «Бригадир»



<sup>4</sup> Все приведенные данные почерпнуты из репертуарной сводки петербургского (с 1826 г. — Александринского театра) и московского императорских театров, составленной Т. М. Ельницкой [Ельницкая]. Сплошной линией обозначен петербургский, прерывистой — московский театры.

График 3: Краснопольский. «Днепровская русалка» (ч. 1)

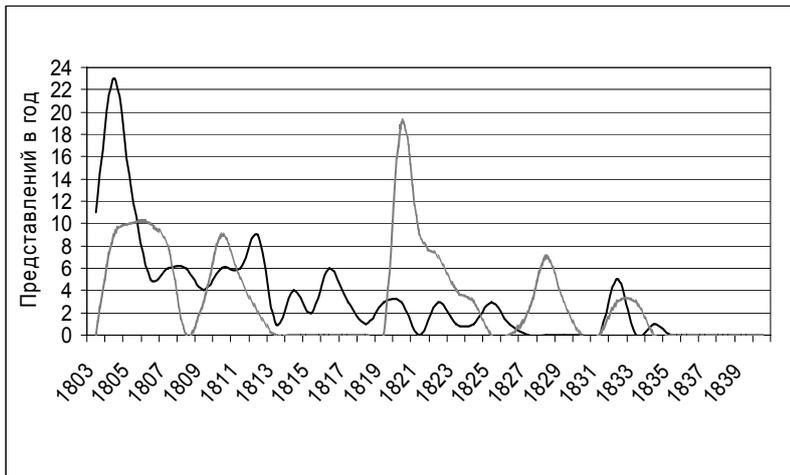


График 4: Шаховской. «Козак-стихотворец»

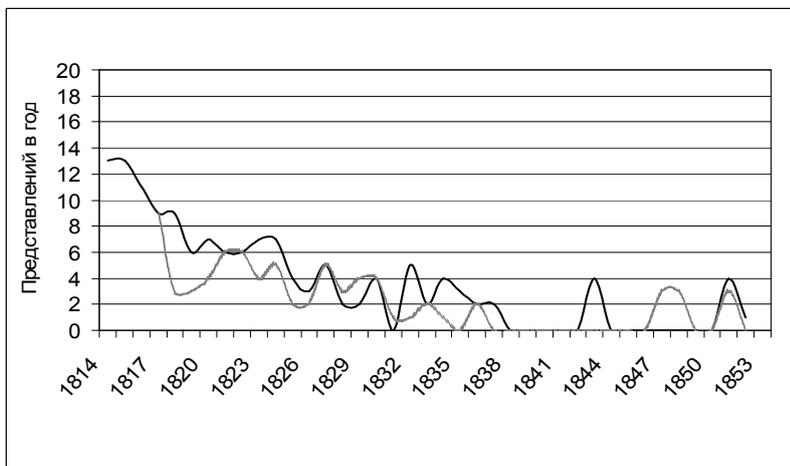


График 5: Грибоедов. «Горе от ума»

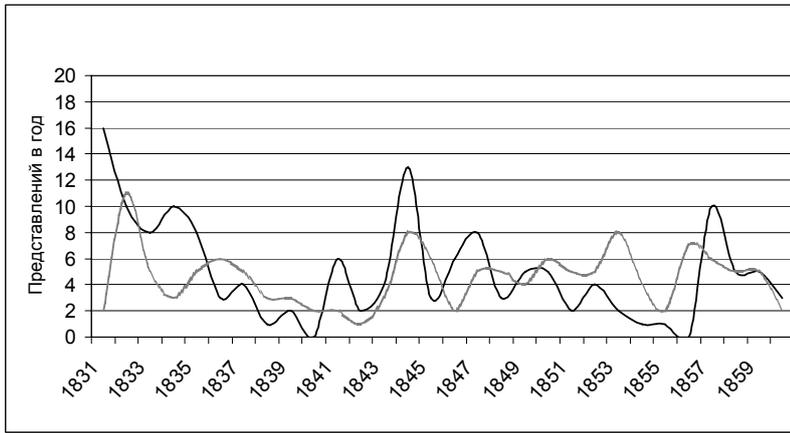


График 6: Гоголь. «Ревизор»

