
ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/lit/2024.01.06

МАНЬКОВСКИЙ А.В.¹ ПОПЫТКА «РОМАНТИЧЕСКОЙ» ДРАМЫ НА «КЛАССИЧЕСКИЙ» СЮЖЕТ: «ДИАГОР» (1854) В.П. АЛФЕРЬЕВА

Аннотация. Трагедия В.П. Алферьева «Диагор» (1854), появившаяся одновременно с другой драмой на античный сюжет – «Сервилией» (1854) Л.А. Мея, была неласково встречена критикой. Исключением в хоре враждебных голосов стала критическая статья О.И. Сенковского в «Библиотеке для чтения», посвященная обеим названным пьесам. Положение не изменилось до сих пор: пьеса так и не была переиздана. Правы ли были современники, отрицавшие ее значение? Автор предлагаемой работы подробно анализирует пьесу Алферьева, пытаясь разобраться в ее достоинствах и недостатках; пьеса же гораздо более удачливого и известного читателям друга Алферьева – Л.А. Мея привлекается в качестве материала для сопоставления.

Ключевые слова: В.П. Алферьев; Л.А. Мей; О.И. Сенковский; «Диагор»; «Сервилиия»; романтизм; классицизм; 1850-е годы; историческая драматургия.

Для цитирования: Маньковский А.В. Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет: «Диагор» (1854) В.П. Алферьева // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литерату-

¹ Маньковский Аркадий Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН; arkadymankovsky@gmail.com

ра. Серия 7: Литературоведение. – 2024. – № 1. – С. 115–135. – DOI: 10.31249/lit/2024.01.06

MANKOVSKY A.V.¹ Attempting to create a “romantic” drama based on a “classical” (antique) plot: *Diagor* (1854) by V.P. Alferyev

Abstract. The tragedy *Diagor* (1854) by V. Alferyev, which appeared simultaneously with another drama based on an antique plot, *Servilia* (1854) by L. Mey, was met with scornful press reviews. An exception in the chorus of hostile voices was O. Senkovsky’s article in the magazine “*Biblioteka dlia chteniia*” (“*Library for reading*”), dedicated to both of these plays. The situation has not changed yet: the play was never republished after the poet’s death. Were the poet’s contemporaries right in denying the meaning of the play? The article analyzes in details Alferyev’s play in order to understand its merits and flaws. The play by Alferyev’s friend L. Mey, much more successful and famous, serves as material for comparison.

Keywords: V. Alferyev; L. Mey; O. Senkovsky; *Diagor*; *Servilia*; romanticism; classicism; 1850 s; historical dramaturgy.

To cite this article: Mankovsky, Arkadiy V. “Attempting to create a “romantic” drama based on a “classical” (antique) plot: *Diagor* (1854) by V.P. Alferyev”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 1, 2024, pp. 115–135. DOI: 10.31249/lit/2024.01.06 (In Russian)

1

Русская литература XIX в. богата не только именами писателей первого ряда, получивших мировую известность, но и именами второстепенных авторов, почти каждое из которых имеет право на внимание филолога. Одно из таких имен – Василий Петрович Алферьев (1823–1854)², долгое время считавшийся создателем стихотворения «На нынешнюю войну» (1854), которое не забыто

¹ **Mankovsky Arkadiy Vladimirovich** – Candidate in Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; arkadymankovsky@gmail.com

² См. о нем: [Шешунова, Левина, 1989].

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

до сих пор¹. Его сослуживец по канцелярии московского генерал-губернатора (по-видимому, в 1841–1843 г.)² и приятель³ по кружку гр. Г.А. Кушелева-Безбородко (в начале 1850-х годов, уже в Петербурге) Л.А. Мей посвятил его ранней смерти несколько строк в стихотворении «Покойным» (1856):

Не мог перенести ты злого приговора
Заносчивых судей: доверчивый поэт,
Ты видел в гáере Ахилла гнев и силу,
И – грустно вымолвить – сложил тебя в могилу
Нахальной выходкой журнальный пустоцвет.

[Мей, 1972, с. 71]

Речь в этих стихах, как можно утверждать⁴, идет о судьбе трагедии В.П. Алферьева «Диагор» [Алферьев, 1854]⁵, вышедшей отдельным изданием в год его смерти одновременно с драмой самого Л.А. Мея «Сервилия» [Мей, 1854]⁶. Обе пьесы были замечены стареющим О.И. Сенковским, который посвятил им критическую статью, помещенную в двух номерах «Библиотеки для чтения» [О. С., 1854]⁷. И если «Сервилия» все же получила адекватную, хоть и не

¹ Недавно выдвинута новая версия относительно авторства этого стихотворения, см.: [Васильев, Жаткин, 2017]; [Васильев, Жаткин, 2018]. По словам исследователей, «автором его являлся, вероятно, незаурядный поэт» [Васильев, Жаткин, 2017, с. 140], которым, по определению, не может быть В.П. Алферьев. Так ли это? Аргументы исследователей (в пользу того, что стихотворение написано П.А. Вяземским), к сожалению, не всегда убедительны, некоторые положения кажутся спорными. Заметим, однако, что если все же Алферьев – автор стихотворения, то... судьба главного героя «Диагора» (см. далее) отчасти повторяется в посмертной судьбе его творца.

² Ср.: [Шешунова, Левина, 1989, с. 51]; [Гаспаров, Осповат, 1994, с. 565].

³ В.Р. Зотов называет Алферьева «другом Мея» [Зотов, 1887, с. LVII].

⁴ См., напр., прим. К.К. Бухмейер в: [Мей, 1972, с. 615–616].

⁵ Цензурное разрешение: 31 июля 1854 г.

⁶ Цензурное разрешение: 21 марта 1854 г. Отдельное издание «Сервилии» представляет собой оттиск из журнала, где пьеса была опубл. впервые: Отечественные записки. – 1854. – Т. 94, № 5, [отд.] I. – С. 1–104. Ссылки на первое отд. издание пьесы Мея в этой работе даем из эстетических соображений; «Сервилия» [давшая сюжет для известной оперы Н.А. Римского-Корсакова (1901)], в отличие от «Диагора», неоднократно переиздавалась, как в XIX, так и в XX в.

⁷ Перепечатана под заглавием «Новые драмы из греко-римского мира» в посмертном Собр. соч. автора, см.: [Сенковский, 1859].

панегирическую, оценку в современной поэту критике и с других сторон (см.: [Е. Э., 1854, с. 146–152]), то «Диагор» встретил заинтересованный отклик только в лице Сенковского¹. Поэтому несправедливым кажется мнение, будто именно Сенковского следует считать виновником преждевременной кончины Алферьева, транслируемое К.К. Бухмейер, комментатором процитированного выше стихотворения Мея (см.: [Мей, 1972, с. 615–616]). Этот упрек скорее можно адресовать любому из анонимных рецензентов «Современника» или «Отечественных записок»², высмеивавших поэта, чем Сенковскому – «писателю парадоксальному, но бесспорно даровитому и образованному так, как не был образован ни один журналист его времени» – по словам хорошо знавшего Мея и Алферьева В.Р. Зотова, высказанным в связи с названной статьей [Зотов, 1887, с. LVII]. Как это ни странно, нареканий по поводу драмы Мея в статье Сенковского³ даже больше, чем по поводу трагедии Алферьева. В последней он особенно выделяет элегически-пантеистический монолог героя в сцене «Лес» (вторая сцена II действия), отмечая, что «глубже и удачнее не возможно было бы проникнуть в чувства и разум древнего человека» [О. С., 1854, № 11, с. 28]. К этой сцене мы еще вернемся.

Главную ошибку обоих авторов (заметим: совершенно друг на друга непохожих) Сенковский видит в «разительной необдуманности предприятия – применять романтизм к изображению классической древности» [О. С., 1854, № 11, с. 5], «воспроизводить (эту древность. – А. М.) <...> на романтический манер» [там же]. Цель такого «воспроизведения», по Сенковскому, одна: передать «местный колорит», верно изобразить «нравы и обычаи» соответствующей эпохи. И то и другое Сенковский называет «фальшивой живописью», мешающей выполнению «главного условия трагедии – возбуждать ужас и сострадание» [О. С., 1854, № 11,

¹ Это положение не изменилось и поныне: даже такой внимательный исследователь, как Н.А. Алексеева (Буранок), в статье «Античные сюжеты в структуре драматических поэм 1840–1850<-x> годов» [Алексеева, 1979] называющая практически всех авторов пьес на античные сюжеты этого периода, о В.П. Алфереве не упоминает.

² См.: [Диагор, 1854 а]; [Диагор, 1854 b]. См. также: [Шешунова, Левина, 1989, с. 51].

³ См. особенно вторую часть: [О. С., 1854, № 12, с. 31–50].

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

с. 15]. Как видим, взгляд вполне классицистический, переживший эпоху романтизма (в начале 1850-х-то годов!) и оставшийся неизменным¹.

Собственно возражения Сенковского непосредственно против «Диагора» сводятся к нескольким пунктам. И первое, на что критик указывает автору, уверяющему в предисловии к пьесе на античный сюжет в «стараниях быть верным духу изображаемого века» [Алферьев, 1854, с. 5], т.е. приблизительно второй половины V в. до н.э., «эпохи процветания Афин» [Алферьев, 1854, с. 6], это отсутствие верности в передаче национального характера, а также обычаев и реалий: «Все мои понятия о хитрости, тонкости, остроумии, тщеславии, бесстыдстве и изяществе Афинян и Эллинов той эпохи, – пишет Сенковский, – о положении философов в тогдашнем обществе, об их учениях, о греческих страстях, правах, обычаях, и прочая, опрокинуты и перепутаны этими романтическими Греками» [О. С., 1854, № 11, с. 16]. Переходя к обсуждению центральной коллизии пьесы², Сенковский отмечает: само предположение о том, что кто-то мог попасть «в архонты без партии, просто за стихи, за поэму, увенчанную на панафинейских играх и которую он украл у другого (что, собственно, и составило сюжет драмы. – А. М.): предположение – через-чур романтическое или, вер-

¹ Ср. с его же гораздо более ранними рецензиями на «Рим и Карфаген» (1837) А.В. Тимофеева [Сенковский, 1837] или на «Историю в лицах о Димитрии Самозванце» (1835) М.П. Погодина [Сенковский, 1835]. Как показывает новое выступление в печати, с тех пор взгляды Сенковского на драму существенно не изменились. См. также нашу статью: [Маньковский, 2021 b].

² Безымянный рецензент «Современника», основываясь на сведениях, приведенных в «Приложениях» к пьесе (см. прим. 2 на с. 120), передает исторические данные, легшие в основу сюжета «Диагора», следующим образом: «Диагор, прозванный Атеем, философ секты Демокрита, сделался Атеем вследствие того, что друг его Венор украл у него сочиненную им поэму и выдал за свою. <...>» [Диагор, 1854 а, с. 10]. В пьесе Алферьева Венор заменен Даметом, а победителю в поэтическом состязании обещан сан архонта в Афинах. Отметим также, что Дамет (Дамойт) – имя пастушка у Феокрита («Идиллии», VI) и Вергилия («Буколики», эклога III), участника состязаний певцов, перекочевавшее и в русскую поэзию; ср. хотя бы в идиллии В.И. Панаева «Дафнис и Дамет» (1815).

нее, идиллическое» [О. С., 1854, № 11, с. 18]. «За стихоплета¹, – продолжает он, – ожидающего получить вместе с поэтическим венком почетный и прибыльный сан архонта в древней Греции должна была стоять огромная партия в народе и обществе: иначе он никогда не достиг бы такой славной цели» [О. С., 1854, № 11, с. 18].

Точно так же критик разбирает и другие основания, на которых строится драма Алферьева: образ центрального персонажа («Герой – лицо совершенно не значительное, и обстоятельство, в котором он действует, к сожалению, не занимательно для масс, слушающих или читающих» [О. С., 1854, № 11, с. 19]); событие, на котором держится конфликт («Общество увлекается только изображением дел, до него лично касающихся – дел общественных – всем общих – или дел семейных, общих каждому, а в эти цеховые дразги – распри, торжества, неудачи, общие только не многим, не вдается» [там же]); развитие действия (трагедия «не может состоять только в том, что действующие лица, одно за другим, поражают себя кинжалами» [О. С., 1854, № 11, с. 21]).

Отдельно рассматривает он такие явления, как атеизм, пантеизм и монотеизм, – саму их возможность и особенности в античном обществе, что также имеет отношение к сюжету драмы. И прежде всего, причина, почему главный герой – поэт, у которого украли поэму, становится атеистом, после того как «похититель принес торжественную клятву, что поэма действительно – его собственное сочинение», – становится «из негодования, что боги мгновенно не разразили мерзавца молниями» [О. С., 1854, № 11, с. 20–21], хоть она и засвидетельствована исторически в отношении Диагора², кажется ему легковесной. Имея в виду античные

¹ Это слово употреблено самим Алферьевым в первом же монологе героя, ср.: «Завтра, завтра / Откроет мне: я истинный поэт, / Иль стихоплет» [Алферьев, 1854, с. 7]. – *А. М.*

² См., напр., авторские «Приложения» к пьесе [Алферьев, 1854, с. 93–95], где приводятся отрывки из популярных сочинений, в частности романа Э.Ф. де Лантье “Voyages d’Antenor en Grèce et en Asie avec des notions sur l’Égypte” (1798), переведенного на русский язык еще в первой четверти XIX в. В главе XIII второй части сообщается о встрече героя с Диагором и передаются анекдоты о нем, бывшие в ходу еще со времен Античности. Ср. в рус. пер.: [Лантье, 1822, с. 118–121].

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

источники, он утверждает, что «грубая неловкость этой выдумки удивительна, со стороны языческих повествователей», а претензия религиозного характера иронически отводится следующим элементарным соображением: «Видно похитителю не суждено было роком при рождении мира умереть тотчас после ложной клятвы! В таком случае, что же могли сделать боги, когда рок был сильнее всех их?» [О. С., 1854, № 11, с. 22).

Что касается характера философского пантеизма в античном обществе, то, по Сенковскому, нет оснований считать, что даже в «изустных наставлениях» самым «коротким и преданным» ученикам «кто-нибудь из них (античных философов. – А. М.) возвысился до идеи чистой духовной разумной силы и истинного Бога» [там же] – идеи, к которой приходит герой Алферьева в заключении драмы, ссылаясь при этом на Сократа как своего учителя («И принял я религию Сократа» [Алферьев, 1854, с. 92]). Если говорить об историческом Диагоре, то, возражает Сенковский, возможно, он, подобно «многим языческим философам», склонялся к «однобожному пантеизму», но только не к «познанию истинного Бога»: «<...> самое сопротивление философов первым проявлениям христианства – сопротивление школьно-упрямое, неутомимое – убедительно доказывает, что идея эта никогда не проникала в их школы и была для них совсем новою, изумительною, непонятною, противною» [О. С., 1854, № 11, с. 25–26].

Конечно, проще всего было бы сказать, что позиция Сенковского в этом критическом разборе, неоднократно подтвержденная другими его статьями и рецензиями¹, сводится к последовательному отрицанию принципов исторической драматургии – как вообще (Шекспир²), так и в частности – в отношении пьес на античные сюжеты в новейшую, «постклассическую» эпоху, восприятию которых, согласно Сенковскому, мешают высокие образцы драматургии классицизма. Однако не все так однозначно, о чем свидетельствует и текст цитированной выше статьи. Перейдем непосредственно к анализу «Диагора» и попробуем оценить,

¹ См. прим. 1 на с. 119.

² Ср.: «...Шекспир изображал романтические лица и времена, нравы и дела небывалые, героев не принадлежащих никакой стране и никакой эпохе, Гамлета, Макбета, Лира» [О. С., 1854, № 11, с. 10].

насколько прав был Сенковский в своих критических замечаниях по поводу пьесы.

2

Экспозиция действия в «Диагоре», почти сразу (в первой же сцене I действия)¹ переходящая в завязку, рисует перед нами вполне обыденную ситуацию: живя в «бедном жилище» (в другом месте оно названо «лачужкой» [Алферьев, 1854, с. 16]), герой имеет все, чтобы быть счастливым, – по крайней мере, он счастлив в тот день, когда начинаются события, в чем и признается в своем первом монологе:

Нет, никогда я не был так доволен
Как в этот день; он мне приятней всех
Прожитых мной....

[Алферьев, 1854, с. 11]

Он живет в Афинах, где всегда мечтал жить (сам будучи из Мелоса: Диагор Мелосский); у него есть любимый труд, который завершен к вечеру того дня, когда открывается действие («Я <...> кончил эпопею / И написал вступление в нее» [Алферьев, 1854, с. 7]); есть вера в богов, поддерживавшая его в нелегких обстоятельствах (в частности, в испытанном им пятилетнем рабстве), есть преданный, как ему кажется, друг (деливший это рабство вместе с ним и выкупленный им же из неволи) и есть возлюбленная, которая – так снова кажется – отвечает ему взаимностью.

Сразу после завязки события развиваются достаточно стремительно – герой вдруг лишается всего: своего труда (поэмы), друга, возлюбленной, веры и самого нового (второго) отечества. Главные ценности его существования уничтожены, а устои потрясены – его постигает катастрофа. Друг, который оказывается «страшным честолюбцем» и завистником – «таким, каким, конечно, / Еще никто на свете не бывал»² (короче, увы, типичным мело-

¹ Пьеса разделена на четыре действия, сцены (эпизоды) в которых не нумерованы, а, как это часто бывает в романтической драме, только обозначены вступительными «обстоятельственными» ремарками места и, реже, времени действия (см.: [Пеньковский, Шварцкопф, 1986, с. 152, 155–157]).

² Как сам он сообщает о себе в своем первом монологе, в заключение первой сцены I действия [Алферьев, 1854, с. 14].

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

драмным¹ «злодеем»), присваивает себе поэму, которую «из угождения дружбе» он «до конца почти переписал» и откуда читает «огромные отрывки наизусть» [Алферьев, 1854, с. 15]; возлюбленная, прекрасная только внешне, а внутренне – как-то даже нарочито – пустая (и потому преступная), заключает союз с «ложным другом», пообещавшим ей то самое положение в обществе (положение жены архонта), которого она надеялась достичь, став женой Диагора (конец второй сцены I действия: сразу после свидания с Диагором, обманутым Даметом). Народ и судьи, во время панафинейских празднеств, когда совершается увенчание ложного героя, представившего на суд афинян чужой труд, принимают сторону антагонистов истинного героя, а боги, к которым в отчаянии обращается герой, молчат (первая сцена II действия).

Поворотной точкой в ходе событий, приведших к катастрофе, становится первый монолог Дамета еще в конце первой сцены I действия: мысль о победе Диагора на панафинейских состязаниях, где он собирается представить свою поэму афинянам, для Дамета нестерпима. И хотя Алферьев пытается психологически мотивировать «выбор» Дамета, решившего разрушить жизнь друга:

Не знай людей – я может-быть тогда
К нему бы подошел с радушием дитяти,
Поздравил бы его и кротко перенес,
Когда б передо мной он голову вознес
[Алферьев, 1854, с. 14], –

однако «мелодрамная» неясность и предопределенность его мотивов преобладают:

¹ Жанр мелодрамы подвергся доскональному изучению и даже реабилитации в некоторых, выдающихся и не очень, исследованиях XX в. См.: [Балухатый, 1990], [Бентли, 2004, с. 225–249] и др. (литература вопроса приведена в: [Угрехелидзе, 2008, с. 118]). Мелодраму перестали ругать – это перестало быть модным, – ее стало модным хвалить (в соответствии с максимой «Раз это нравится миллионам, значит это превосходно: миллионы не могут ошибаться»). Этот тренд не исчерпал себя и сегодня. Однако тонкую грань между жанром трагедии и жанром мелодрамы признают даже такие защитники последней, как Э. Бентли, утверждающий, с одной стороны, что «трудно <...> провести четкую границу между мелодрамой и трагедией» [Бентли, 2004, с. 248], а с другой – что трагедия – «это мелодрама плюс нечто еще» [Бентли, 2004, с. 249]. Выяснению природы этого «остатка» посвящены лучшие страницы его книги.

<...> Друзей имел не одного, а много,

И все они оставили меня.

И Диагор оставит точно также,

Как пурпуром плеча свои покроет [Алферьев, 1854, с. 14].

Дамет, каким он обрисован в своем первом монологе, таким уродился и другим быть не может. Именно отсутствие убедительных психологических мотивировок в монологе Дамета и делает его мелодрамным (а не шекспировским¹, как, возможно, надеялся автор) «злодеем» – слепым орудием судьбы, вся цель которого в том, чтобы помешать светлым надеждам протагониста сбыться.

Какими именно средствами решает воспользоваться Дамет для достижения цели, выясняется в конце следующей, второй сцены I действия, после свидания Елены с Диагором, на котором последний и ей сообщает об окончании поэмы и где уже намечается разлад между ними (см.: [Алферьев, 1854, с. 23–25]). Обман совершается при помощи розыгрыша – уловки, создающей явный комический эффект и, надо сказать, в данном случае вполне уместной, хоть и приближающей «трагедию», вопреки воле автора, к трагикомедии². Дамет, отправившийся вслед за Диагором на его свидание с невестой и подслушивавший их разговор, прячась за кустом, как он сам вскоре признается Елене, внезапно является перед Диагором и передает ему «убийственное известие»: чудовище, вернее – «существо, / Ужаснее которого едва ли / Бессмертные и смертные видали» [Алферьев, 1854, с. 26], похитило его поэму и велит ему явиться в «священный город Фивы, / Где жрец ему вручит его творенье», как «того желают боги» [Алферьев, 1854, с. 27]. Благодетельный Диагор немедленно отправляется в путь, препоручив Дамету «заботиться» в его отсутствие о «дорогой» душе его Елене [там же].

Попутно отметим любопытную деталь, свидетельствующую о степени условности изображаемого: представленные автором как

¹ Снова отсылаем к книге Э. Бентли, который достаточно говорит о «мелодраматической» основе трагедии вообще и трагедий Шекспира в частности, см., напр.: [Бентли, 2004, с. 43–49, 320–322].

² Ср. у Э. Бентли (в главе, посвященной мелодраме): «...само собой разумеется, ничто не мешает нам рассматривать одну и ту же пьесу то как мелодраму, то как трагикомедию...» [Бентли, 2004, с. 245]. См. также главу, специально посвященную трагикомедии в той же кн.: [Бентли, 2004, с. 352–391].

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

люди ограниченные и ничтожные, по крайней мере в первой части пьесы, до своего «обращения», Дамет и Елена обладают незаурядным вкусом и умеют ценить высокое искусство. Так, Дамет понимает значение великой поэмы, написанной Диагором, которой никто не видел, кроме него¹; вот как он ее характеризует: «Передо мной творение лежит, / Которое подобно Илиаде / Достоинством и музыкой стиха» [Алферьев, 1854, с. 15]. Елена же, не читавшая поэмы, но слышавшая, еще до знакомства с Диагором, пропетый им во время празднества Дионисий дифирамб [Алферьев, 1854, с. 19–20], не сомневается, что перед нею истинный талант (которому, впрочем, не задумывается предпочесть весьма призрачную выгоду)².

Рассмотрим подробнее упомянутую первую сцену II действия, центральную в пьесе, в которой совершается (или довершается) катастрофа героя. Именно здесь рушатся ценности и расшатываются устои, о чем сказано выше. Открывается II действие массовыми сценами, долженствующими передать тот самый «местный колорит», который вызвал столь сильные возражения Сенковского. У В.П. Алферьева его, правда, совсем не так много и он не такой «густой», как у того же Л.А. Мея в «Сервилии». Собственно, почти весь он сводится к достаточно развернутой вступительной ремарке первой сцены [Алферьев, 1854, с. 31], изображающей «торжество Оливы», и к репликам толпы³, ее открывающим. Реплики содержат в себе восторженные оценки поэмы, прослушанной в Одеоне придирчивыми судьями, отклики на зрелище, разворачивающееся перед глазами (панафинейская процессия и ее

¹ Позже, уже в III действии, мы узнаем, что Диагор «читал свое произведение» [Алферьев, 1854, с. 58] также и Гераклиту (который, к слову, не был его современником), но при каких обстоятельствах – остается неясным.

² Для сравнения: пушкинский Сальери, как никто понимающий значение Моцарта и отравивший его, злодей (и, может быть, величайший злодей, так как лишает человечество гения, посланного свыше), но никак не ничтожество. Отметим заодно реминисценцию из «Моцарта и Сальери» в тексте пьесы Алферьева: прощаясь с жизнью в первой сцене IV действия (см. далее), Дамет называет себя «змеею» и «завистником презренным» [Алферьев, 1854, с. 77], подобно тому, как это делает пушкинский Сальери в своем первом монологе (сцена I).

³ Толпа включает и несколько «типových» персонажей с их репликами, напр., философа [Алферьев, 1854, с. 34], оратора [Алферьев, 1854, с. 43] и проч.

участники), и намеки на текущие события в жизни Афин (похождения Алкивиада). Сюда же можно отнести и вставные номера – хоры участников процессии: детей – в честь «священной оливы» [Алферьев, 1854, с. 33] и юношей – в честь лавра (миниатюрная баллада заключает в себе мифологический рассказ о безответной любви Феба к Дафне)¹.

Отметим также существенную особенность, отличающую, в ряде случаев, функции местного колорита: Алферьев пытается передать его не только развернутыми ремарками, но и с помощью реплик персонажей (в отличие от Мей, в пьесе которого местный колорит большей частью сосредоточен в ремарках). Так, например, непременная часть процессии – «корабль с парусом, изображающим подвиги Афины» [Алферьев, 1854, с. 34], конечно, упоминается в кратком пояснительном примечании, однако до этого он обсуждается безмянными персонажами в толпе, ждущими его появления. Сенковский, показавший себя адептом «покойного» классицизма в цитированной выше статье, мог бы одобрить прием Алферьева, если бы обратил на него внимание, – он близок классицистической поэтике: все содержание драмы должно отражаться в монологах и диалогах (репликах) действующих лиц; перекладывание значимых деталей на ремарки – ущербно для развития действия². В этом Алферьев ученик «классиков» и ближе к сути драматического искусства, чем Мей, его куда более талантливый и известный сотоварищ, также представивший «панафинейскую» процессию и корабль с парусом (уже Минервы, а не Афины, так как действие у него происходит в Древнем Риме), однако последний (корабль) – лишь в развернутых ремарках, красочно изобразивших «шествие канефоров» [Мей, 1854, с. 20] в явл. 11 действия I его «Сервилию».

¹ Вставные номера (в пьесе их пять: два – в I и три – во II действии) как неотъемлемый признак некоторых разновидностей романтической драмы заслуживают отдельного разговора. См.: [Маньковский, 2021 а, с. 109].

² Ср. с известным отзывом П.А. Катенина о сцене «Царская Дума» в «Борисе Годунове», где он также находит отступление от этого принципа: «<...> мы должны видеть смуту государя-преступника из его слов, или из слов свидетелей, коли сам он молчит, а не из пантомимы в скобках печатной книги» [Катенин, 1981, с. 307].

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

Кульминация разбираемой сцены, ради которой пьеса написана (а значит, и кульминация всей пьесы), приходится на момент появления внезапно вернувшегося в Афины Диагора: он видит увенчание Дамета и народные торжества, в которых накануне надеялся принять самое непосредственное участие, – видит и довольно убедительно не верит своим глазам. Недоверчивость Диагора относится не к тому, что его друг оказался великим человеком, а к тому, что он мог украсть его произведение. Возможно, это одно из самых драматичных мест пьесы. Узнав, что увенчанного поэта зовут Даметом, так же, как и его друга, он поначалу отмахивается:

О, мой Дамет поэтом быть не может <...>, –
но внезапно видит его:

Нет, это он! идет сюда и в лаврах,
И в пурпуре, великим человеком.
Дамет, Дамет! что значит вдруг с тобой
Случившееся это превращенье?¹
<...> Иль может быть... Нет, прочь такая мысль,
Обидная для дружбы и для друга;
Прочь от меня, не верю я тебе!

[Алферьев, 1854, с. 38–39]

И только когда ему сообщают название поэмы², прочитанной Даметом, т.е. название его собственного произведения, он начинает понимать, что именно произошло. Поняв же, начинает действовать, обнажая тем свойства своего характера и направляя события в определенное русло. Решительно обвиняя Дамета перед народом, Эпонимом и другими архонтами, он излагает суть дела в своем первом монологе (всего их три в центральном эпизоде пьесы), проникнутом горечью и иронией. Здесь, в частности, он рассказывает о своих ночных приключениях по пути в Фивы, на котором его настигает буря. Двигаясь довольно долго наугад, он делает круг и возвращается в Афины «с убеждением, / Что в Фивы я был бурей занесен» [Алферьев, 1854, с. 41]; буря между тем прекращается и, обессиленный, герой засыпает в незнакомом ему месте,

¹ Рецензент «Современника» иронически отзывается об этом стихе [Диагор, 1854 а, с. 12), однако его неловкость выразительна и он, по крайней мере, не нарушает впечатления.

² Оно также отражает поэтику мелодрамы и построено на контрасте: «Любовь богов и ненависть людей» [Алферьев, 1854, с. 39].

наутро оказывающемся площадью, на которой увенчивают Дамета (ситуация, как видим, вполне шекспировская – только у Шекспира она, скорее всего, была бы не трагической, а комедийной).

Далее, в присутствии судей и народа, происходит состязание истца и ответчика. В подтверждение того, что поэма – его, ответчик, по-видимому, демонстрирует рукопись:

Дамет. – <...> Смотрите, кем написана поэма!

Диагор. – Не списана ли, хочешь ты сказать <...>

[Алферьев, 1854, с. 42].

Новый аргумент истца:

Я всю ее с начала до конца

Могу сказать в присутствии ж народа, –
в свою очередь, отвергается ответчиком:

Дамет. – Он памятью отличною владеет;

Но ведь и я могу ее сказать. <...>

[Алферьев, 1854, с. 43]¹

Суд, в лице Эпонима, заходит в тупик. Каждая из тяжущихся сторон предлагает свое средство для выяснения истины: Дамет готов произнести страшную клятву в храме Гекаты²; Диагор, в своем втором, относительно небольшом, монологе, предлагает устроить поэтическое состязание между ними под надзором судей (см.: [Алферьев, 1854, с. 44]). Однако суд проявляет нетерпение и склоняется на сторону Дамета, отбивающегося софизмами, тем более что он уже увенчан³. Вообще весь этот фрагмент [Алферьев, 1854, с. 45–47], начиная с отклика судей на средство, предложенное Диагором, и вплоть до сцены его отчаяния (за исключением истовых реплик самого героя, вдохновленных негодованием), который бы должен держать читателя в постоянном напряжении,

¹ Обмен персонажей в ходе словесного состязания краткими, хоть и не однострочными, стихотворными репликами также напоминает о поэтике классицизма (ср. с использованием этого приема П.А. Катениным в явл. 6, действия IV «Андромахи» (1827): ссора Агамемнона с Пирром).

² Событие, якобы имевшее место в биографии исторического Диагора, о котором упоминают Сенковский [О. С., 1854, № 11, с. 22] и Лантье (см. в рус. пер.: [Лантье, 1822, с. 118–119]).

³ Думается, что исторические афиняне вряд ли удовлетворились бы таким поверхностным решением и отказали бы себе в удовольствии – простым средством и за счет тяжущихся сторон – испытать, кто из двух истинный поэт.

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

слабее предыдущего, потому что использует мелодрамные эффекты вместо драматических; так, заметив в толпе Елену, Диагор обращается к ней с просьбой о поддержке, но ее ответ, увы, примитивно предсказуем: «Скверный нищий! / Как смеешь ты касаться до меня» и т.п. [Алферьев, 1854, с. 47].

В результате, оставленный судьями, отвергнутый возлюбленной, осмеянный народом, Диагор впадает в отчаяние и обращается к богам; его призывы, сопровождаемые репликами толпы (насмешливыми) и Дамета (издевательскими), повторяются четырехкратно – последнее обращение переходит в сомнение и раздумье, за которыми следует «прозрение». Приведем наиболее выразительные из призывов – второй и четвертый:

Диагор. – Зевес! я твой, не позволяй же черни
Глумиться над поклонником твоим,
И на ее обидный грохот смеха
Ты хохотом с небес твоих ответь. <...>
Диагор. – Зевес! приди на помощь человека!
Но ты нейдешь, не меркнет свод лазурный
От шествия по небу твоего,
И не летят вперед тебя перуны,
Внушая страх и трепет естеству.

[Алферьев, 1854, с. 48, 49]

Это четырехкратное обращение к богам – вершинная точка драматизма пьесы, все остальное, в том числе и последний в этом эпизоде монолог героя, представляющий процесс его «прозрения» и рождения в нем атеистических убеждений, который переходит в их проповедь и чуть было не заканчивается для него плачевно, – лишь его следствие. Произносимый после паузы («По некотором молчании» [Алферьев, 1854, с. 49]), отделившей его от предыдущей части эпизода, монолог включает обычные стадии разочарования мелодраматического героя – в дружбе, славе, любви, коварство которых он познал, однако пафос монолога заходит гораздо дальше, чем, скажем, ходульно-романтический пафос героев Н.В. Кукольника, позволяющих себе (с разрешения начальства) неистово бить уже разбитую посуду, и проникает на территорию религии:

Дитя! чему я веровал всю жизнь,
Каких богов я признавал богами;
Неужели те куклы, что стоят,

Блестя в глазах, на площади народной,
Как бы гордясь безумием толпы
И данным им величественным видом?

[Алферьев, 1854, с. 50]

Эту тему автор развивает в монологе героя постепенно, не торопясь и не упуская важных деталей:

У кукол тех, осмеянный поэт,
Я умолял о высшем правосудьи,
И мудрено ль, что не нашел его:

Судить людей совсем не дело кукол! [там же].

При таком последовательном развитии темы отрицание самое истинное, до которого доходит Диагор, – необходимая ступень, обоснованная всем предыдущим, а не пустой звук (или трюизм), как у большинства мелодрамных героев:

Что ж истина, когда ее нет в свете,
И в небесах нельзя ее найти¹;
Неужели она, как сами боги,

Есть вымысел восторженного духа? [там же].

Конечно, пафос этого монолога отнесен к ложным богам языческой религии и вполне подцензурен, но, как и действительное античное вольнодумство, скажем Лукиана, такое направление мысли – оружие обоюдоострое и может быть обращено против любой религии, в том числе и монотеистической (что, собственно, и осуществили последователи Лукиана, например Вольтер, в новую эпоху). Эксперимент с призыванием богов, поставленный поэтом и его героем, можно было бы повторить с заменой имени «Зевеса» любым другим именем – с равным результатом, так что следует отдать должное смелости поэта, не замеченной современниками². К тому же эпизод этот обладает несомненной зрелищностью и был бы новинкой на русской сцене, если бы можно было представить себе театральную постановку пьесы под занавес Николаевской эпохи.

¹ Ср. с началом монолога Сальери, открывающего драму А.С. Пушкина.

² Разумеется, идеологи любой религии сумели бы оправдать «молчание богов»; так, напр., в авраамических религиях упование на чудо осуждается, а в Евангелии отводится ветхозаветной максимой: «Не искушай Господа Бога твоего» (Мф 4:7).

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диалог» (1854) В.П. Алферьева*

Дальнейшие события пьесы, как сказано, следствие разобранного эпизода. Избежав казни за проповедь атеизма (благодаря заступничеству Дамета: при всей случайности этого заступничества все же следует отметить эту черту как усложняющую характер мелодрамного «злодея» и приближающую его к злодею шекспировского типа), герой оказывается в лесу, где, прощаясь с прежними пантеистическими убеждениями и, по-видимому, с поэзией¹, встречает странствующих философов – Гераклита и Демокрита (которые, снова заметим, не были современниками и не могли путешествовать вместе), и те предстательствуют за него перед афинским Ареопагом, выносящим оправдательный вердикт (III действие). В этой сцене, в отсутствие главного героя, происходят, между прочим, те чудеса, которых он тщетно ждал в центральном эпизоде пьесы: в момент признания Даметом, обличенным рассказавшейся Еленой, подлога «раздается гром; молния зажигает стоящий вблизи миртовый куст» [Алферьев, 1854, с. 66], а при изгнании обоих из Афин снова «раздается гром; молния освещает всю сцену» [Алферьев, 1854, с. 68]. К разряду чудес, впрочем, уже чисто мелодраматических, следует, по-видимому, отнести и внезапное обращение Елены, которая не просто сожалеет о своем предательстве, но признается в неодолимом чувстве: «Неужели, назвать его страшуся, / Неужели я чувствую любовь?» [Алферьев, 1854, с. 63–64]; «наказанная» любовью, которою до сих пор пренебрегала («<...> отмстил ты мне жестоко, / Кипридин сын <...>») [Алферьев, 1854, с. 64]), она произносит монолог, содержащий изрядную долю преувеличений на грани комизма: «О дайте мне увидеть Диалора, / О дайте мне упасть к его ногам» [там же], – и только присутствие здесь же насмешливого философа – Демокрита спасает положение: «Не правда ли над этакою речью / Похохотать несколько не грешно» [там же].

Вообще следует отметить, что чудеса в пьесе происходят постоянно, но герой их как бы не замечает. Ведь и внезапная гроза, заставившая его сделать круг и снова вернуться в Афины, о чем он рассказывает суду в первой сцене II действия, может быть отнесе-

¹ Сцена справедливо отмечена Сенковским как «превосходно почувствованное, и обрисованное с необыкновенною тонкостью положение язычника-поэта, которого негодование и отчаяние вдруг лишили веры» [О. С., 1854, № 11, с. 28]; возможно, это самая гармонически-выразительная сцена в пьесе.

на к разряду чудес: возможно, богам важнее было явить герою истинное положение вещей, разоблачив в его глазах «ложного друга» и неверную возлюбленную, чем исполнить заветную мечту о славе? Да и новое «соединение» всех троих, не ведающих друг о друге, в Мантинее в IV действии (Диагор – правитель; Елена – жрица Геры; Дамет – нищий) тоже, конечно, происходит не без воли Провидения (если не богов и не Рока), каким бы мелодраматическим оно, это соединение, ни было. Здесь развязываются, а точнее – разрубаются оставшиеся сюжетные узлы. Дамет, как и чуть ранее Елена, раскаивается, однако не только протагонист, но, по-видимому, и автор не знает, что делать с раскаявшимися злодеями, и они уходят один за другим, поражая себя кинжалами. Умирает и увенчанный наконец запоздалыми лаврами герой (вероятно, в подражание Торквато Тассо в носящей его имя «драматической фантазии» Н.В. Кукольника 1830–1831 гг.). Особенно нелепо уходит Елена в последней сцене, приняв обморок Диагора, который умирает в два приема, за его смерть; ее поведение во всем этом эпизоде настолько не соответствует степенному сану жрицы Геры, что Один из граждан замечает: «Ты, кажется, забыла, что ты жрица / Строжайшей из богинь?» [Алферьев, 1854, с. 90]. Приходится согласиться с мнением рецензента «Отечественных записок», по крайней мере относительно финала пьесы, что здесь греки «перекололи себя <...> не хуже испанцев» [Диагор, 1854 б, с. 16]¹.

3

Самое удивительное даже не то, что в «трагедии» Алферьева попадают выразительные стихи (есть они и во вставных номерах, время от времени, по требованию романтической эстетики, прерывающих основное действие²); удивительно то, что разбирае-

¹ Количество нестыковок и несообразностей, по мере приближения к финалу, растет лавинообразно; чего стоит хотя бы Верховный Жрец Мантиней, от имени сограждан вручающий венок Диагору (см.: [Алферьев, 1854, с. 87]), несмотря на его признание в безбожии! После этого, вероятно, ему также придется покончить с собой.

² Таков, напр., «Дифирамб» Диагора, вкрапленный в первый монолог Елены во второй сцене I действия [Алферьев, 1854, с. 19–20]. О других вставках мы упоминали выше (см. прим. 1 на с. 126 и в тексте § 2).

*Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева*

мая пьеса вовсе не лишена драматизма (на что мы уже обращали внимание), как лишена его большая часть написанных на античные сюжеты пьес, опубликованных после «Андромахи» П.А. Катенина. Это прежде всего относится к «Риму и Карфагену» (1837) А.В. Тимофеева, «Клитемнестре» (1843) уже упоминавшегося В.Р. Зотова; гораздо более позднему «Нерону» (1870) Н.П. Жандра¹. Во многом это относится и к «Сервилии» Мея (на что неоднократно указывалось²), несмотря на куда более мастерскую прорисовку образов, выстроенность сюжета, верность изображения «нравов и обычаев», а также «местного колорита», чем в «Диагоре». Конечно, в пьесе Алферьева нет ничего подобного, по сложности и разработанности, характеру главной героини у Мея: характер Диагора достаточно прямолинеен, основан на контрастах и почти не развивается в продолжение действия, если не считать сцены перелома (сцена первая действия II «Диагора»), которая искупает многое³. Невзирая на скудость своих средств, в сравнении с Л.А. Меем, В.П. Алферьев не избегает драматических ситуаций, но как бы идет им навстречу. Если бы необходимо было дать итоговое определение, то мы бы сказали, что пьеса Алферьева, учитывая постоянно совершающиеся в ней чудеса, которых не замечает главный герой, – не «трагедия», а не выявленная до конца «трагикомедия» в шекспировском духе, заключенная поэтом в ми-

¹ Исключения составляют лишь основанные на других принципах (см. об этом: [Маньковский, 2021 b, с. 159–160]) «лирические драмы» А.Н. Майкова («Три смерти», 1851; «Смерть Люция», 1863; «Два мира», 1872) и «Кремуций Корд» (1849) Н.И. Костомарова.

² См. хотя бы: [Е. Э., 1854, с. 149].

³ К слову: сцена призывания богов героиней, оказавшейся в отчаянном положении, есть и в «Сервилии» Мея (действие IV, явл. 10; см.: [Мей, 1854, с. 71]), однако она несравнимо короче, а последующее «отречение» от богов, которое здесь также есть, не получает такого масштабного значения, как у Алферьева.

стерильную рамку¹, – «мистерия» на античный сюжет, в главной сцене которой чуда как раз отсутствуют².

Список литературы

1. *Алексеева Н.А.* Античные сюжеты в структуре драматических поэм 1840–1850<-х> годов // Сюжетно-композиционная структура художественного произведения : [сб. статей]. – Куйбышев : б. и., 1979. – С. 24–33. – (Науч. труды Куйбыш. гос. пед. ин-та ; т. 227).
2. *Алферьев В.П.* Диагор : трагедия в четырех действиях, в стихах. – Санкт-Петербург : в тип. Э. Праца, 1854. – 95 с.
3. *Балухатый С.Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 30–79.
4. *Бентли Э.* Жизнь драмы / пер. В. Воронина ; предисл. И.В. Минакова. – Москва : Айрис-пресс, 2004. – 406 с. – (Б-ка истории и культуры).
5. *Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н.* К вопросу об авторстве анонимного стихотворения «На нынешнюю войну» («Вот, в воинственном азарте, воевода Пальмерстон...») // Русская литература. – 2017. – № 1. – С. 133–145.
6. *Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н.* Новые архивные данные об авторстве анонимного стихотворения «На нынешнюю войну» (1854) // Литературный факт. – 2018. – № 9. – С. 282–293.
7. *Гаспаров М.Л., Осоват А.Л.* Мей Лев Александрович // Русские писатели, 1800–1917 : биогр. словарь. – Москва : Большая рос. энциклопедия : Фианит, 1994. – Т. 3. – С. 565–568.
8. *Диагор.* Трагедия Василия Алферьева. *Спб. 1854* // Современник. – 1854 а. – Т. 48, № 11, [отд. 4]. – С. 9–14.
9. **Диагор.** Трагедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение Василия Алферьева. *Санктпетербург. В тип. Эдуарда Праца. 1854. В 8-ю д. л. 95 стр.* // Отечественные записки. – 1854 б. – Т. 97, № 11, [отд.] 4. – С. 16–18.
10. *Е. Э. [Эдельсон Е.Н.].* Отечественные Записки, 1854 года, № 5-й, Май // Москвитянин. – 1854. – № 12, кн. 2, отд. 4. – С. 146–156.
11. *Зотов В.Р.* Лев Александрович Мей и его значение в русской литературе : критико-биогр. очерк : [с 2 портр., автогр. и Библиографией сочинений Л.А. Мея, сост. П.В. Быковым]. – Санкт-Петербург : Н.Г. Мартынов, 1887. – ХС1 с., 5 л. портр., факс.

¹ Ср. с размышлениями А.В. Карельского о процедуре заключения «трагического каркаса сюжета в мистерально-оптимистическую рамку», к которой прибегали не только немецкие романтики в своих «универсальных» драмах, но и Гёте в «Фаусте». См.: [Карельский, 1992, с. 77, 78, 83, 96]. Ср. также с нашим определением «романтической» мистерии, активно использующей феерические «чудеса», на материале русской литературы в: [Маньковский, 2021 а, с. 108–109].

² Благодарим Е.А. Амитину за неоценимую помощь в работе.

**Попытка «романтической» драмы на «классический» сюжет:
«Диагор» (1854) В.П. Алферьева**

12. Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. – Москва : Меднум, 1992. – 336 с.
13. Катенин П.А. Неизвестному. 1 февраля 1831 г. Шаево // Катенин П.А. Размышления и разборы. – Москва : Искусство, 1981. – С. 306–310. – (История эстетики в памятниках и документах).
14. [Лантье Э.Ф. де]. Антеноровы путешествия по Греции и Азии с прибавлением разных известий о Египте. Греческая рукопись, найденная в Геркулане, и переведенная на Французский язык г. Лантье : [в 3 т.]. – Изд. 3-е. – Москва : в тип. С. Селивановского, 1822. – Т. 2 / пер. с франц. П. Макарова. – 404 с.
15. Маньковский А.В. Рецепция жанра романтической «мистерии» в творчестве раннего И.С. Тургенева // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2021 а. – № 4. – С. 108–120.
16. Маньковский А.В. «Рим и Карфаген» А.В. Тимофеева: к проблеме генезиса исторической фантазии как жанровой разновидности русской романтической драмы XIX в. // Литературоведческий журнал. – 2021 б. – № 3(53). – С. 143–163. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.10
17. Мей Л.А. Избранные произведения / вступ. ст., подгот. текста и прим. К.К. Бухмейер. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1972. – 678 с. – (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).
18. Мей Л.А. Сервилия : драма в пяти действиях Л. Мея. – Санкт-Петербург : тип. Королева и К°, 1854. – 104 с.
19. О. С. [Сенковский О.И.]. 1. Диагор. Трагедия в 4 д., в стихах. Соч. В. Алферьева. Спб., 1854 г. 2. Сервилия. Драма в 5 д. Л. Мея. Спб., 1854 г. // Библиотека для чтения. – 1854. – Т. 128, № 11, [отд.] 5. – С. 1–30; № 12, [отд.] 5. – С. 31–50.
20. Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране : [сб. статей]. – Москва : Наука, 1986. – С. 150–170.
21. [Сенковский О.И.]. История в лицах о Димитрии Самозванце. Сочинение М. Погодина. Москва, 1835, в-8, стр. 183 // Библиотека для чтения. – 1835. – Т. 11, [отд.] 6. – С. 22–26.
22. Сенковский О.И. Новые драмы из греко-римского мира // Сенковский О.И. (Барон Брамбеус). Собр. соч. : [в 9 т.]. – Санкт-Петербург : тип. В. Безобразова и К°, 1859. – Т. 8. – С. 133–182.
23. [Сенковский О.И.]. Рим и Карфаген. Драматическая поэма в пяти действиях. Т.м.ф.ва. СПб., в тип. Гинце, 1837. в-8., стр. 199 // Библиотека для чтения. – 1837. – Т. 25, [отд.] 6. – С. 1–3.
24. Угрехелидзе В.Г. Мелодрама // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 117–118.
25. Шешунова С.В., Левина М.С. Алферьев Василий Петрович // Русские писатели, 1800–1917 : биогр. словарь. – Москва : Сов. энциклопедия, 1989. – Т. 1. – С. 51–52.